

DARÍO Y MACHADO: DOS *ARTES POÉTICAS*, DOS TALANTES DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

DARÍO AND MACHADO: TWO *POETIC ARTS*, TWO STYLES OF HISPANIC AMERICAN MODERNISM

Fernando Valcheff García

Universidad Nacional de Mar del Plata

ABSTRACT

This paper compares the work of two of the most representative authors of the Hispanic-American Modernism through an analysis of two *ars poetica* in verse: «Yo persigo una forma...», by Rubén Darío, and «De mi cartera», by Antonio Machado. These vindicating manifestos unveil the principles of modernism's contrasting qualities: the preciousity rehearsed by the Nicaraguan author in *Prosas Profanas* (1896) and the vitalism displayed by the Spanish poet in *Nuevas canciones* (1924). The examination of these two different conceptions highlights the productivity of the artistic movement, showing its diverse and heterogeneous condition.

Key words: Hispanic-American Modernism, Darío, Machado, *ars poetica*, preciousity, vitalism.

RESUMEN

El presente trabajo se propone comparar dos de las poéticas más representativas del

movimiento modernista hispanoamericano a partir del análisis de dos poemas centrales en el seno de su producción: «Yo persigo una forma...», de Rubén Darío, y «De mi cartera», de Antonio Machado. Estas *artes poéticas*, que dan cierre a los respectivos volúmenes que los contienen, funcionan como manifiestos reivindicatorios del ideario de ambos autores en sus etapas de encumbramiento, condensando los principios de dos talentos contrapuestos del modernismo: el preciosismo ensayado por el nicaragüense en *Prosas Profanas* (1896) y el vitalismo desplegado por el español en *Nuevas canciones* (1924). La presencia de estas líneas diversas en el seno de una misma corriente da cuenta de su eclecticismo, resaltando su carácter heterogéneo.

Palabras clave: Modernismo, Darío, Machado, Arte poética, preciosismo, vitalismo.

Fecha de recepción 12 de junio de 2019.

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2019.

Cómo citar: Valcheff García, Fernando (2019), «Darío y Machado: dos *artes poéticas*, dos talentos de modernismo hispanoamericano», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3: 123-141.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.006>

«Juntar la grandeza o los esplendores de una idea con el cerco burilado de una combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio»

Rubén Darío en «Catulo Méndez (sic.): Parnasianos y Decadentes» (1888)

«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 animada al contacto del mundo»

Antonio Machado en el «Prólogo» a *Soledades* (1917)

INTRODUCCIÓN

Son numerosos los críticos que coinciden en señalar el carácter ecléctico y las múltiples modulaciones del Modernismo hispanoamericano. Dicho consenso responde, en gran medida, a los diversos talentos que este movimiento cultural y estético de carácter transatlántico adquirió durante su apogeo entre fines del siglo XIX y principios del XX. Autores del ámbito español como Richard Cardwell e Iris Zavala hablan de una «sincronía de heterogeneidad» (1994: 89), mientras que otros, como José Carlos Mainer, reconocen en el Modernismo un «amplio entrecruzado de tendencias, influencias y coincidencias» (1980: 47) provenientes de ámbitos variados. En la misma línea, los argentinos Saúl Yurkiévich y Graciela Montaldo aluden a una «poética del bazar» en la que observan la imbricación de una sumatoria de elementos a modo de *collage*, «prolífico *potpourri*, *patchwork* voraz, *puzzle* o ensamblaje pletórico» (Yurkiévich 1986: 53) que da lugar a una «estética de lo discontinuo y fragmentario», según titula Yurkiévich su artículo del año 1986.

Ante este panorama de confluencias divergentes que caracteriza al Modernismo - producto, en gran medida, de los profundos cambios sociohistóricos y culturales del *fin de siècle*- no resulta improcedente que dos poéticas¹ disímiles como las de Rubén Darío (1867-

¹ Utilizamos el término según la segunda acepción que Víctor Zonana (2007) recupera de Tzvetan Todorov en su libro *Poétique* (1971). Zonana afirma, en un primer momento, que «la palabra *poética* significa actualmente muchas cosas» (15), para luego dedicarse a precisar el alcance del término en relación con la propuesta de

1916) y Antonio Machado (1875-1939) se inscriban en la misma corriente artística. Siendo dos de los máximos exponentes del movimiento en los ámbitos latinoamericano y español, respectivamente, ambos se erigen como representantes paradigmáticos de modos contrastantes del Modernismo. Por un lado, el Darío de *Prosas profanas* (1896), inclinado por el preciosismo y los decorativismos retóricos, receptor de las influencias del Parnasianismo y el Simbolismo francés; por otro, el Machado de *Nuevas canciones* (1924), anclado en el dominio de lo vital y deudor de una sensibilidad poética de corte filosófico heredada de la influencia krausista que retoma la Generación española del 98'.

Posiblemente como consecuencia de estas notorias diferencias, pocos estudios han abordado comparativamente la obra de los dos poetas tomando como punto de partida sus artes poéticas. Sin pretender circunscribir su producción a vertientes unívocas u homogéneas, y lejos de asociarla con itinerarios fijos, el presente artículo busca contribuir a dicha indagación siguiendo la metodología de análisis interdiscursivo propuesta por Tomás Albaladejo (2008). Para ello, se tomará como eje de trabajo la lectura crítica de «Yo persigo una forma...» y «De mi cartera», artes poéticas² en verso que cierran *Prosas Profanas* y *Nuevas canciones* a modo de reflexión metaliteraria en la que se abordan aspectos relativos a la concepción de Darío y Machado sobre el arte en general y sobre su propia obra.

Como toda arte poética, los poemas seleccionados suponen dos ejemplos manifiestos de «metapoesía», es decir, poemas en verso en los que, en términos de Federico Peltzer, el poeta «enuncia un programa estético, propone y realiza la creación mediante el poema mismo (...) desnuda las vicisitudes del acto creador, los interrogantes que lo asedian» (1994: 19). Como señala el crítico español Leopoldo Sánchez Torre (1993), estos poemas, en tanto literatura que se muestra en su «hacerse a sí misma», funcionan como eficaz elemento catalizador de sentidos que sirve para explorar la práctica poética del autor, explicitando, simultáneamente, sus principios rectores y constitutivos. En ellos, la materia verbal se torna autorreflexiva, revelando el trasfondo de un complejo proceso según el cual el poema se mira al espejo para proyectar toda una serie de variables relacionadas con el

Todorov. Según el teórico búlgaro, se pueden identificar tres vectores de sentido vinculados al término *poética*: «a) la poética en tanto teoría o reflexión acerca de la literatura o de fenómenos asociados a ella; b) en tanto conjunto de elecciones de un autor entre todas las posibilidades constructivas del objeto literario; c) en tanto conjunto de disposiciones o reglas prácticas adoptadas por determinada escuela literaria, reglas que permiten identificar su estilo» (Zonana, 2007: 17). En este caso, cuando hablamos de las poéticas de Darío y Machado, hacemos alusión al conjunto de elementos temáticos, formales, estéticos y discursivos que caracterizan su obra (es decir, la acepción B).

² En este caso, el sintagma nominal remite al primer vector de sentido señalado por Todorov y recuperado por Zonana (2007) (ver Nota 1).

quehacer poético, las disquisiciones acerca del proceso de engendramiento de la escritura, los factores que conciernen a la poética³ en la que la producción del autor se inscribe y, en suma, todos aquellos elementos que sustentan los principios de un ideario poético llevado a la práctica.

1. «YO PERSIGO UNA FORMA...», Rubén Darío

A primera vista, «Yo persigo una forma...» adopta la forma de un soneto clásico, composición poética que responde a un molde estrófico y de versificación fijo y predeterminado. No obstante, este poema se distancia del modelo clásico por introducir una innovación métrica: a pesar de distribuirse en dos cuartetos (con rima consonante que sigue la forma ABBA) y dos tercetos (con rima consonante CCD), presenta versos alejandrinos en lugar de endecasílabos. La elección de Darío, lejos de ser casual, se manifiesta como un mecanismo estratégico para la puesta en acto de los principios de su poética según la concibe en *Prosas profanas*, poemario estrechamente vinculado con los postulados y principios estéticos del simbolismo en relación con el elemento musical. Su trabajo con la sonoridad, el acento y la cadencia de los versos alejandrinos suele considerarse como uno de los aportes fundamentales del poeta nicaragüense, quien supo imprimir a esta forma métrica un ritmo inédito en la lengua española. En efecto, los alejandrinos darianos condensan un equilibrio prosódico que responde al despliegue de la armónica orquestación de elementos formales. Por lo tanto, si observamos nuevamente el título, podremos notar que la carga semántica del sustantivo «forma» sugiere que estamos ante una poesía que se refleja y realiza en la propia configuración estructural del poema. En este sentido, las curvas tonales de los versos, así como las cesuras que los dividen en dos hemistiquios, y todos aquellos elementos vinculados con lo sonoro, contribuyen a dar cuenta de la ejecución de un diseño rítmico efectuado materialmente en los versos del poema.

No obstante, también es necesario considerar que el sustantivo «forma» funciona en el título como complemento del verbo «perseguir» y, por lo tanto, como objeto pasible de ser buscado por un sujeto que se hace presente tanto en el pronombre personal de primera persona del singular «yo», como en la flexión del verbo, también en primera del singular. En

³ Aludimos aquí a la tercera acepción que Zonana (2007) recupera de Todorov (ver Nota 1).

consecuencia, esa «forma» que se persigue sólo puede plasmarse en el poema como aproximación, como acción persecutoria realizada por el sujeto poético, como movimiento de rastreo que comporta un intento por captar esa forma «que no encuentra mi estilo». Este segundo hemistiquio, por el que el sustantivo «forma» termina de adquirir una acepción que excede lo estrictamente formal, profundiza la conciencia de no poder alcanzar aquello que se persigue, poniendo de manifiesto, según palabras del propio Darío, su adscripción a una «estética acrática» basada en la reivindicación de la libertad de creación artística «que apunta tanto al rechazo de las escuelas literarias como del pensamiento sometido a principios irrevocables» (Zanetti 2008: 530). En este sentido, se genera una distancia insalvable entre aquello que se busca y lo efectivamente encontrado: la forma encarna un ideal que nunca se alcanza⁴ y supone una indagación incesante vinculada con la palabra poética que se materializa en el segundo verso en la imagen de la rosa como símbolo tradicional de la poesía⁵. A su vez, la figura de la Venus de Milo que aparece en el último verso se relaciona con la rosa, no sólo en tanto simboliza la belleza femenina, sino también como reforzador de lo inasequible/inalcanzable representado por su «abrazo imposible».

Ambos aspectos manifestados (la poesía como idea y como belleza) se enlazan en el poema a partir del despliegue de un contrapunto entre lo racional, cifrado en el «botón de pensamiento» del segundo verso, y el erotismo, que se filtra en «el beso que en mis labios se posa» del tercero. Estas imágenes no sólo recuperan dos componentes fundamentales de la poética de Darío, sino que introducen la dicotomía que Nietzsche elabora en *El nacimiento de la tragedia griega en el espíritu de la música* (1872). Según el filósofo, «el arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco» (1998: 59), tendencias que se contraponen y complementan a la vez. Si Apolo representa la racionalidad, Dioniso encarna la sensualidad desatada, contrapunto dialéctico que en *Prosas profanas* cobra una importancia central⁶. En este sentido, el ingreso de la mitología clásica en el poema supone otro de los componentes centrales de la poética dariana en esta etapa de su producción. La recuperación del pasado grecolatino, influencia proveniente del parnasianismo, también funciona en Darío como un

⁴ La reelaboración dariana del absoluto romántico (ver Paz 1965: 28) constituye una de las filiaciones más claras con aquel movimiento y reafirma la condición heterogénea de una obra que, en palabras de Octavio Paz, «es la de un romántico que fuese también un parnasiano y un simbolista» (1965: 31).

⁵ Rama (1985) sugiere que la rosa en Rubén Darío simboliza una acabada expresión del artificio, tal y como el propio poeta lo señala en «Catulo Méndez (sic.). Parnasianos y Decadentes», artículo del que citamos un fragmento a modo de primer epígrafe del presente trabajo.

⁶ «El coloquio de los centauros» es uno de los poemas centrales de *Prosas profanas* y pone el foco en la figura de esta criatura en la que convergen física y espiritualmente los principios del instinto sexual (aspecto animal) y del intelecto (parte física humana), siempre tensionados entre el mundo natural y el orden de lo cultural.

rescate de lo superado por la modernización que entra en conflicto con un contexto signado por las condiciones adversas de la modernidad y los valores de la burguesía, tal y como el propio poeta sugiere en sus «Palabras liminares» a *Prosas profanas*: «A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa» (1985: 180).

En la misma línea, la segunda estrofa, cargada de elementos desligados de la cotidianeidad urbana, refuerza el torremarfilismo que Darío implementa como refugio, puesto que «si la Belleza no estaba en lo real, era en el Arte donde había que buscarla» (Montaldo y Osorio Tejeda 1995: 3190). Los dos versos que abren esta segunda cuarteta, separados por punto y coma, se presentan como imágenes autónomas que, no obstante, comparten un lenguaje pulcro en el que se expresa un gusto por el refinamiento poético. El inicio de la cuarteta alude nuevamente a la cultura clásica antigua por medio de la imagen visual de una construcción cuyo estilo arquitectónico supo ser típico de las civilizaciones grecorromanas (el peristilo). Asimismo, el verso recurre a los colores verde y blanco para adjetivar las palmas y los peristilos, respectivamente, y se encuentra encabezado por el verbo «adornar» en tercera persona plural. Esta constelación de lexemas y figuraciones poéticas pone de manifiesto una estética del ornato de estrecha filiación con el Parnasianismo⁷ que caracteriza esta etapa de la poesía dariana.

En el segundo verso aparecen aludidos el orden de lo cosmológico («los astros») y el de lo mitológico («la visión de la Diosa»), ambos estrechamente vinculados con el mundo grecolatino. Asimismo, y al igual que en la primera estrofa, el sujeto poético vuelve a hacerse presente bajo la forma del pronombre personal «me» (y del posesivo «mi» en el verso siguiente). Esta aparición insistente de la primera persona, que no se produce en el resto de los poemas del volumen, resulta elocuente si se tiene en cuenta su naturaleza autorreflexiva. Puesto que se trata de un arte poética, Darío parece querer enfatizar el carácter personal de su poesía. Lejos de tratarse de un metapoema de carácter prescriptivo, «Yo persigo una forma...» refrenda la estética acrática dariana y postula la búsqueda perpetua como estrategia tendiente a garantizar la plena realización de una poesía propia, según lo señalado por el autor en sus «Palabras liminares» a *Prosas profanas*: «Yo no tengo literatura mía para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro

⁷ El Parnasianismo abogaba por la búsqueda de la armonía, la belleza y la perfección formal del verso, concibiendo la poesía como un trabajo escultórico con la palabra, una labor de orfebrería y pura técnica artística en el que predominan la artificiosidad, el ornamento lingüístico. Para un análisis pormenorizado acerca de las influencias parnasianas en la obra de Darío, consultar Fera (2016) y Campbell (1966).

personal» (1985: 179). Este sello auténtico del quehacer poético se reafirma en tanto el sujeto poeta⁸ es presentado como un elegido, un demiurgo a quien le ha sido concedido el privilegio de la visión («me han predicho»).

Así como el orden cósmico se manifiesta cual revelación de un exterior inefable en el segundo verso, el alma se hace presente en el tercero como expresión acabada del «reino interior» dariano y cual sinécdoque del poeta demiurgo en quien «reposa la luz», factor que se suma al cromatismo mencionado anteriormente y a la musicalidad de los versos como parte de una tríada de procedencia simbolista. El sesgo estetizado de estas figuraciones poéticas, cifrado en el conjunto de procedimientos aludidos, se proyecta en el último verso con la imagen de «el ave de la luna sobre un lago tranquilo». Todos estos versos, portadores de una fuerte carga simbólica, recuperan elementos (palmas, luz, ave, luna, lago) de una naturaleza estilizada que, lejos de constituir un referente mimético-realista, se configura a partir de una retórica discursiva recargada, dando lugar a la atmósfera artificiosa que sobrevuela el poema y alcanza su clímax hacia el final. Como señala Ángel Rama, la naturaleza en Darío es comprendida como un artificio poético y concebida en tanto sistema de signos a partir del cual «Darío irá construyendo su ‘selva sagrada’ mediante una articulación de símbolos, de tal modo que ella sea lo que no es la sociedad humana: una ardiente unidad en la que todos los opuestos puedan existir sin dañarse» (1985: XXXII).

Por su parte, la penúltima estrofa ratifica la perseverante exploración del poeta, cuyo fracaso en capturar la palabra que persiste en su escape («Y no hallo sino la palabra que huye») supone, al mismo tiempo, el potencial de vislumbrar una serie de figuraciones poéticas vinculadas con imágenes sensoriales del orden de lo visual y lo auditivo. El segundo verso del terceto presenta «la iniciación *melódica* que de la *flauta* huye», manifiesta alusión a la impronta musical de la poesía dariana que da cuenta de cómo «el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo» en el que «las imágenes poéticas son las expresiones (...) de ese ritmo plural y único» (Paz 1965: 28). En «Palabras liminares», el autor reflexiona acerca de estos aspectos: «¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un

⁸ En su artículo «Metapoetas de carne y verso» (2013), Laura Scarano señala el carácter ambiguo del sujeto poético en la poesía de Darío: «constaté que ese ‘yo’ del poema no estaba absolutamente desligado del ‘autor-Darío’ que firmaba su obra (...) sin desconocer la naturaleza inevitablemente retórica del *yo lírico* como ser discursivo, en ese deíctico complejo también se jugaba la palpación de un *autor representado*, que parecía exceder el fatal aislamiento del lenguaje» (212). Resulta posible, por lo tanto, establecer una conexión entre el sujeto de la enunciación y el poeta, tanto en su figuración textual como en su dimensión empírica autoral, más aún si tomamos en consideración los «fenómenos meta» (Gil González 2011: 69), inherentes al arte poética, como favorecedores de esta presencia simultánea.

alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una *melodía* ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces» (Darío 1985: 180). Como señala Laura Scarano, en este fragmento de «Palabras liminares» la pregunta inicial por el aspecto formal se traslada hacia «una progresiva preocupación por el segundo elemento: la idea a la que llama «alma» sugiriendo su contrario «cuerpo», para el primer elemento» (1985: 254). De este modo, el factor inherente a la palabra que el poeta asocia con «la idea» (el alma, la «melodía ideal») se transpone al verso mediante una inscripción formal del plano sonoro (el cuerpo, la «armonía verbal»), haciendo devenir la poesía en instancia creadora consustanciada con lo musical⁹.

Darío expande este planteo hacia el final de su prólogo a *Prosas profanas*: «La gritería de trescientasocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora *flauta*, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía» (1985: 181). Aquí, el autor hace nuevamente alusión a la cuestión de la música en relación con su defensa del estilo poético personal. «Toca para los habitantes de tu reino interior», sugerirá más adelante, intentando afianzar esta postura que imbrica la musicalidad y lo sonoro con el alegato de la singularidad, la innovación y la estética propia. En este sentido, la melodía y la flauta, metonimias de lo musical a las que se hace referencia tanto en el verso transcrito de «Yo persigo una forma...» como en los fragmentos de «Palabras liminares» consignados previamente (ver los términos destacados en negrita), funcionan como rasgos *per se* de la autenticidad, erigiéndose, así, como fundamentos de la estética acrática rubendariana.

El verso siguiente evoca la mitología clásica una vez más al referirse a «la barca del sueño», que recuerda a Caronte (barquero del Hades), al tiempo que funciona como una filiación manifiesta con los estados intermedios por los que los modernistas sienten una atracción particular. Asimismo, resulta importante destacar que los tres verbos con los que concluye cada uno de los versos de la penúltima estrofa («huye», «fluye», «boga») poseen una connotación semántica que se asocia de manera directa con el movimiento que perdura a lo largo de todo el poema reafirmando la persecución invocada en el título.

La sucesión de imágenes sensoriales continúa en la última estrofa, cuyo primer verso introduce la figura de la Bella Durmiente y, con ella, un motivo artificioso vinculado con el mundo de los cuentos de hadas al que Darío era afecto por su rechazo a la representación realista. Como señala en «Palabras liminares», «veréis en mis versos princesas,

⁹ En este sentido, la «forma» que «no encuentra mi estilo», tal como se enuncia en el primer verso del arte poética, adquiere una dimensión más precisa en tanto se trataría de un postulado que asume la paradoja inherente a un programa poético de corte acrático.

reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer» (180), por lo que las referencias a lo maravilloso se consolidan como refugio frente a un contexto epocal hostil al poeta. En la misma línea, el verso siguiente intensifica la dimensión artificial del poema al atribuir caracteres humanos al chorro de una fuente, cuyo «sollozo continuo» da cuenta, a partir de la aludida personificación, de un fluir incesante que vuelve a remitir al desplazamiento de la palabra poética en fuga. A continuación, el poema cierra con una imagen climática que persiste en la obra de Darío: la de «el cuello del gran cisne blanco que me interroga». Así como sucede en otros poemas, la figura del cisne, saturada de tradición, adquiere una connotación metafórica abierta y sin decodificación precisa que, no obstante, se vincula con aspectos como la nobleza, la pureza, la belleza, e incluso la «estirpe sagrada». Al respecto, resulta significativa la lectura de Silvia Molloy acerca de las diferentes estampas del cisne en Darío:

Imagen heráldica, se erige como símbolo que operará, según el poema, de modo diverso. Por dar sólo unos ejemplos, el cisne –y nótese que para Darío, arquetípicamente, es *el* cisne– es cultura ("Blasón"), es la nueva poesía ("El cisne"), es enigma de la creación artística ("Yo persigo una forma..."), es erotismo (los poemas sobre Leda), es hispanismo (el primer poema de la serie *Los cisnes*), en suma, símbolo volante que Darío, con su habitual tendencia a colmar, llena, motiva, con todas las cargas posibles (1983: 17).

Como señala la autora, en «Yo persigo una forma...» el cisne es incógnita e interrogante, figura asociada con una apertura semántica que se plasma corporalmente (y, en el poema, como imagen sensorial visual) en su cuello suntuoso con forma de signo de pregunta, materializando el carácter inapresable de su significación y, con ella, la persistente y perpetua indefinición del acto poético.

2. «DE MI CARTERA», Antonio Machado

Así como el arte poética de Darío explicita en su título la presencia de una primera persona singular que identifica la voz de un sujeto enunciador, en «De mi cartera» el pronombre posesivo «mi» cumple la misma función¹⁰. No obstante, el sustantivo al que

¹⁰ Al igual que sucedía con «Yo persigo una forma...», el arte poética de Machado problematiza la instancia del yo al producirse una inevitable correlación (al menos parcial) entre el sujeto lírico y el empírico.

modifica, lejos de remitir a un ámbito elevado, tiene como referente un objeto de la vida diaria que marca la primera diferencia fundamental con respecto a la poética torremarfilista de Darío. Si en «Yo persigo una forma...» la poesía se vincula con el plano de lo artificial e inaccesible, en tanto la palabra huye sin poder ser alcanzada, el poema de Machado la concibe, sin nombrarla explícitamente, como práctica inscrita en el orden cotidiano. De acuerdo con esta línea, los versos no provendrían de una dimensión trascendente, sino «de mi cartera», es decir, de un objeto de pertenencia propio del ámbito de lo coloquial. Además, «En cierto modo, parece que nos hallamos frente a una poesía hablada» (1995: XXXII), según comenta José Carlos Mainer, aspecto complementario que puede apreciarse en la elección de una métrica octosilábica que, por su cadencia en el idioma español, evoca, al decir de Octavio Paz, «el habla concreta, fluida, común y corriente. El habla popular» (1979: 53).

La primera estrofa del poema refuerza esta línea al anteponer, en los dos primeros versos y de manera reiterada, la conjunción copulativa con valor de negación «ni» a tres elementos: el mármol, la música y la pintura. El primero de ellos, material ostentoso que también alude a las obras confeccionadas con este tipo de roca, aparece como emblema del decorativismo y la tendencia escultórica propios de la poesía dariana, que Machado rechaza debido a su artificialidad. Los adjetivos que califican al mármol, denotan su carácter rígido y atemporal por oposición al vigor de una poesía relacionada, como veremos, con un *tempo* vital que busca eludir el anquilosamiento y el estatismo. El segundo elemento impugnado, la música, da cuenta de un nuevo contraste con la poética dariana, atravesada por el factor rítmico-sonoro y por la incesante búsqueda de una «melodía ideal». La pintura, por su parte, constituye el tercer elemento objetado en tanto manifestación artística en la que se plasma el uso de los colores.

Como puede observarse, la tríada negada condensa los principios estéticos del Parnasianismo, con su gusto por lo escultórico, el ornamento y la conjunción de las artes, y del Simbolismo, impulsor del uso de la sinestesia y de la búsqueda de correspondencias sensoriales. Ante estos elementos rechazados, la conjunción adversativa «sino» que encabeza el tercer verso introduce, por contraste con lo negado, la afirmación de aquello que sí es la poesía, es decir, «palabra en el tiempo». Aunque el término en cuestión continúa sin aparecer hasta el verso siguiente, la mención de la escultura, la música y la pintura, así como del lexema «palabra», permite reponer, primero por contraste y luego por aproximación, la referencia a la poesía. Este desplazamiento progresivo de la alusión desemboca en la definición propiamente dicha, vinculada con una concepción metafísica del tiempo deudora de la

filosofía de Henri Bergson¹¹. En palabras del propio Machado, «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» (1957: 28). En este sentido, lo que a *prima facie* puede parecer una contradicción con lo expresado en el primer verso (es decir, el rechazo a lo «eterno»), supone la precisión de una forma de comprender la poesía en tanto devenir artístico de un ritmo vital condensado en el flujo temporal (es decir, si el presente es lo *intemporal*, lo eterno es lo *atemporal*). «*Un tiempo sin hechos, sin acontecimientos, sin historia, es inconcebible. Sin sucesión de movimientos, sin vicisitudes, casos, sucesos, no habiéramos nunca podido hablar de tiempo*» (1957: 50), sostiene Machado, dando cuenta, en paralelo con la cita anterior, de la relación complementaria – como sugiere el título de la obra recopiladora de sus cuadernos de notas– que forja entre palabra, tiempo y vida.

La segunda estrofa enlaza con la anterior completando la definición iniciada en el verso postrero al afirmar que «Canto y cuento es la poesía». Por su valor semántico aditivo, la conjunción copulativa que liga a los sustantivos mencionados los equipara en un funcionamiento recíproco: se cuenta cantando y se canta contando, por lo que la poesía surge como resultado de estas acciones interdependientes operando en diálogo. Los versos siguientes expanden esta idea al manifestar que «se canta una viva historia, / contando su melodía», lo cual supone la incorporación de dos elementos conjugados con el cantar/contar. El primero, la «viva historia», no necesariamente alude a un contexto referencial o a una realidad concreta, sino más bien a la vitalidad de lo cotidiano, a la vida del hombre común en su medio, al hecho social como materia poetizable que constituye, por sí misma, un canto. El segundo, la melodía, muestra diferencias significativas con respecto a la concepción dariana: el acento de la melodía machadiana no se encuentra en la musicalidad, sino en el relatar, en la dimensión del decir, asunto que se retoma en la estrofa V del poema.

La tercera estrofa, por su parte, condensa una proliferación de elementos de la naturaleza vinculados con un alma que puede asimilarse a la del poeta si tenemos en cuenta

¹¹ «La clave del bergsonismo de Machado radica en su atención a la vida fluctuante de la conciencia, morfología cualitativa e integradora de la experiencia fenomenológica, en tanto que estructura originaria de la individualidad, irreductible a esquemas cuantitativos. Esa experiencia es, además, esencialmente temporal –la *durée*–; pero su temporalidad no puede ser medida con los relojes, operación únicamente posible si se concibe el tiempo espacialmente» (Sánchez 2013: 193). En su artículo, el autor también indaga acerca de la influencia que la crítica de la metafísica propuesta por Nietzsche y Heidegger tuvo en la obra de Machado en relación con una «concepción existencialista del tiempo» (2013: 208).

no sólo las reflexiones iniciales acerca de la poesía, sino también la carga semántica del verbo con el que comienza el primer verso («crea»), factores que, en suma, aluden al acto poético creador. La estrofa siguiente recolecta la mención a las riberas del alma haciéndola dialogar con la imagen del río. Asimismo, pone de manifiesto una tesis central de la poética machadiana según la cual sólo puede ser considerado poesía («imaginería») aquello que provenga del elemento natural («río»), al que se oponen el preciosismo y la artificiosidad (la «barata bisutería»). Así, el movimiento del río que fluye (reforzado por el matiz connotativo del verbo «brotar» en el segundo verso de la estrofa) contrasta con el «mármol duro y eterno» del verso inaugural del poema, contrapunto que vuelve a enfrentar dos concepciones acerca de la poesía: una, emparentada con la estética del ornamento, la retórica del refinamiento lingüístico y el artificio; otra, en la que predomina la filiación con lo temporal, lo vital y lo cotidiano.

Como se mencionó anteriormente, la quinta estrofa recupera el planteo de la segunda en relación con el plano de lo musical, esta vez vinculado al aspecto formal de la poesía. El poeta llama a optar por «la rima pobre / la asonancia indefinida», es decir, propone un desprendimiento de las grandilocuencias sonoro-musicales en términos formales, postura que refuerzan los dos versos siguientes, en los que se pone de manifiesto la inutilidad de la rima cuando no es utilizada en función del contar. En este sentido, no parece casual que el poeta haya elegido una forma estrófica diferente a la que utiliza casi en la totalidad del poema, es decir, la copla (también llamada «tirana»), en la que los versos pares riman asonantados y los impares no presentan rima. La correspondencia entre el contenido de la estrofa y su estructura formal resulta notable, tanto en este caso como en el de las estrofas anteriores y posteriores, en las que se prefiere la sencillez expresiva al artificio superfluo. La séptima estrofa continúa en la misma línea planteada. El primer verso presenta un sintagma nominal cuya aparición por duplicado («Verso libre, verso libre...»), sumada a los puntos suspensivos, enfatiza el desgaste del significado semántico del adjetivo calificativo, en tanto el enunciado que lo contiene se convierte en una etiqueta que, paradójicamente, termina resultando un condicionamiento negativo a la hora de desarrollar una poesía sin ataduras formales. En la misma línea, los dos versos siguientes destacan la necesidad de que el verso se desenvuelva con soltura al margen de cualquier regla compositiva, exhortando a una segunda persona¹² a

¹² Un aspecto fundamental de la producción de Machado, especialmente durante esta etapa, es su concepción acerca de la «heterogeneidad del ser». Para el poeta español, la subjetividad se compone a partir de la alteridad. No se entiende como individualidad monolítica, sino como una construcción que surge a partir del vínculo con el otro, puesto que «No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial» (XXXVI en «CLXI

librarse de la servidumbre formal.

La estrofa final, un romance compuesto por ocho versos, recupera y condensa la mayor parte de los índices metatextuales (Leopoldo Sánchez Torre, 1993), que se distribuyen en el poema, así como los elementos poéticos a los que se hace alusión desde un inicio. En primer lugar, vuelve a recurrirse a la herramienta de la definición poética para referir a la rima, que, en este caso, adquiere un valor metonímico por asociación con la poesía. Se explicita, entonces, que «La rima verbal y pobre, / y temporal, es la rica», resaltando como rasgos de la poética machadiana la sencillez y la temporalidad, a los que se suma, tal y como sugiere el adjetivo «verbal», un acento puesto en la acción (movimiento que también es el del fluir temporal en su poesía). A continuación, se califica al adjetivo y al sustantivo, en tanto clases de palabras, como «remansos del agua limpia» —evocando componentes de la naturaleza ligados a una suspensión que contrasta con el movimiento— y como «accidentes del verbo», resaltando su condición accesoria y su carencia de peso propio al funcionar únicamente como complementos o añadidos del verbo «en la gramática lírica, / del Hoy que será Mañana, / del Ayer que es Todavía». Según puede observarse en estos versos que concluyen el poema, la dimensión temporal se hace presente, una vez más, como principio constitutivo del quehacer poético y de esa «gramática lírica» que lo moldea. Las mayúsculas que encabezan los adverbios temporales intensifican la concepción machadiana según la cual el tiempo en el poema es puro presente proyectado retrospectiva y prospectivamente, dando lugar a un flujo de simultaneidad («Todavía») en el que pasado («Ayer»), presente («Hoy») y futuro («Mañana») coexisten.

CONCLUSIÓN

Las artes poéticas analizadas dan cuenta de dos estilos, dos idearios y dos tendencias poéticas contrastantes que se encuadran en un mismo movimiento, enriqueciéndolo significativamente. Lejos de suponer oposiciones excluyentes, las diferencias señaladas demuestran el potencial de una convivencia armoniosa. La amistad de público conocimiento

- Proverbios y cantares»). En el contexto de un poemario como *Nuevas canciones*, que pone de manifiesto esta idea sobre la radical importancia del tú, apelar a una segunda persona (verbos que encabezan el primer verso de la quinta estrofa y el segundo de la sexta) es un gesto elocuente y significativo que puede apreciarse en una de las estrofas más representativas del poemario: «Busca a tu complementario / que marcha siempre contigo / y suele ser tu contrario» (XV en «CLXI - Proverbios y cantares»).



entre Darío y Machado –refrendada por elogiosas referencias y dedicatorias mutuas en sus obras poéticas, así como en sus escritos ensayísticos y epistolares, sumadas a declaraciones a la prensa y entrevistas– pone de manifiesto un vínculo de admiración y pasión por la literatura que se fortalece en sus contrapuntos. Es en ese intersticio signado por la marca del encuentro divergente y el diálogo discordante donde la producción de ambos adquiere un valor incalculable que, luego de prácticamente un siglo, logra perdurar hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, T. (2008): «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», en *Acta Poetica*, Vol. 29, 2: 245-275.
- Arellán, J. E. (2016): «Rubén: maestro de Antonio Machado», en *El nuevo diario* (Nicaragua), suplemento Cultural. 13 marzo 2016.
<http://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/387449-ruben-maestro-antonio-machado/> (último acceso: 26/11/2019).
- Campbell, B. (1966): «La descripción parnasiana en la poesía de Rubén Darío» en *Revista Iberoamericana*, Vol. 32, 6, junio: 91-99.
- Cardwell, R. y Zavala, I. (1994): «Modernismo y Modernidad» en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica: 82-95.
- Darío, R. (1934) «Catulo Méndez (sic). Parnasianos y decadentes». En *La libertad Electoral*, 7 de abril, 1888; reproducido en *Obras desconocidas de Rubén Darío*, Edición de Raúl Silva Castro, Santiago, Universidad de Chile: 166-172.
- Darío, R. (1985): *Prosas profanas* (1896) en *Poesía. Tomo I*, Edición de Ernesto Mejía Sánchez, prólogo de Ángel Rama, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Darío, R. (1980): «Los colores del estandarte», en *El modernismo visto por los modernistas* (1896). Madrid: Guadarrama. 49-57.
- Feria, M. Á. (2016): «La trayectoria poética de Rubén Darío a la luz del parnasianismo. I: de Nicaragua a París», en *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. 45: 183-211.
- Gil González, A. (2011): «En la frontera meta. Coordenadas para una cartografía de la metaficción hispánica y peninsular» en *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, Año XX, 22: 67-92.
- Machado, A. (1971): *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo* (1924), Edición de José María Valverde, Madrid, Editorial Castalia.
- Machado, A. (1957): *Los complementarios y otras prosas póstumas*, Buenos Aires, Losada.
- Machado, A. (1983): «Proverbios y cantares» (selección de *Nuevas canciones*) en *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Mainer, J. C. (1996): «El modernismo como actitud» en *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo VI, Barcelona, Crítica Grijalba, 1980: 45-52.
- Mainer, J. C. (1995): «Introducción» a *Poesía* de Antonio Machado, Barcelona, Vicens Vives.
-

- Molloy, S. (1983): «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en *Revista de la Universidad de México*, Vol. 39, 29, septiembre: 14-18.
- Montaldo, G. y Osorio Tejeda, N. (1995): «El modernismo en Hispanoamérica» en *DELAL. Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Tomo II, Caracas, Biblioteca Ayacucho. 3184-3193.
- Nietzsche, F. (1998): *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Edaf.
- Paz, O. (1965): «El caracol y la sirena», en *Cuadrivio*, México, Joaqu. Mórtiz: 9-65
- Paz, O. (1979): «Antonio Machado» en Gullón, Ricardo y Phillips, Allen (eds.) *Antonio Machado*, Madrid, Taurus: 61-66.
- Peltzer, F. (1994): *Poesía sobre la poesía*, Buenos Aires, Botella al Mar.
- Rama, Á. (1985): «Prólogo» en *Poesías de Rubén Darío*, Caracas, Biblioteca Ayacucho: IX-LII.
- Sánchez, J. A. (2013): «El tiempo en la poética de Antonio Machado», en *Dicenda. Cuadernos De Filología Hispánica*, 31: 189-212.
- Sánchez Torre, L. (1993): «Literatura y metaliteratura» en *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo: 28-84.
- Scarano, L. (1985): «Los prólogos de Darío a sus obras en verso: Una poética explícita», en *Anales de Literatura hispanoamericana*, 14: 251-263.
- Scarano, L. (1987): «Perspectivas, fundamentos y alcances de la cuestión de 'la función de la poesía' en la obra de Rubén Darío». En *Anales de literatura hispanoamericana*. N°16, Universidad Complutense de Madrid: 323-338.
- Scarano, L. (2013): «Metapoetas de "carne y verso"», en Scarano, Laura (ed.) *La poesía en su laberinto: AutoRepresentacioneS*, Binges, Editions Orbis Tertius: 225-242.
- Scarano, M. (2015): «Rubén Darío y Francia: un caso de migrancia cultural», en *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*, Universidad Nacional de Mar del Plata: 447-454.
- Swidersky, L. (2000): «Consideraciones sobre la poesía y el arte en la obra de Antonio Machado», en *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, Año IX, 12: 67-87.
- Yurkiévich, S. (1986): «Estética de lo discontinuo y fragmentario. El collage», en *Acta Poética*, Vol. 6, N°. 1-2, otoño 1986: 53-69.
- Zanetti, S. (2008): «El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío» en *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz: 522-543.



- Zonana, Víctor Gustavo (2007): «Introducción» en Zonana, V. (ed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina* (desde 1950), Buenos Aires, Corregidor: 15-44
- Zuleta, I. (1988): «98 y Modernismo», en *La polémica modernista*, Bogotá, Caro y Cuervo: 89-102.



SOBRE EL AUTOR

Fernando Valcheff García

Profesor en Letras (UNMdP). Miembro del Centro de Letras Hispanoamericanas (CeLeHis), del grupo de investigación «Escritura y Productividad» (Dir. Dra. Clelia Moure) y de las cátedras *Introducción a la Literatura* y *Teoría y Crítica Literarias I* (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMdP), donde se desempeñó como adscripto (2014-2017), ayudante estudiante (2015-2018), Becario del Consejo Interuniversitario Nacional (2015 - 2017) y Becario Interno de Investigación (2017-2019). Ha participado en Congresos, Jornadas y Encuentros en calidad de expositor, colaborador y organizador. Publicó reseñas cinematográficas y académicas, actas de congresos, dos capítulos de libro y artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Su investigación se ha centrado en el estudio de la obra de la poeta argentina Amelia Biagioni y su confluencia con otros lenguajes y materias artísticas. Actualmente se encuentra cursando el Masters Erasmus Mundus Crossways in Cultural Narratives (University of St Andrews – Universidade de Santiago de Compostela – Adam Mickiewicz University), coordinado por la Université de Perpignan Via Domitia (Francia) y financiado por el Programa de Becas Erasmus+ de la Unión Europea.

Contact information:

Correo electrónico: fervalcheff@gmail.com/fernandovalcheff@hotmail.com