

LA METÁFORA POÉTICA: ¿UN ENFRENTAMIENTO GENERACIONAL?

Por uno de los tópicos más arraigados en la crítica literaria, se suele proclamar con insistencia la incomprensión fundamental entre las generaciones poéticas que se enfrentan en España en los años veinte, la de los «maestros», que representan la ya gloriosa tradición del modernismo y noventayochismo, y la de los jóvenes que pretenden desarrollar un papel renovador, desde diferentes posturas de «vanguardia».

En particular, las relaciones entre Antonio Machado y los exponentes del creacionismo, ultraísmo y otros *ismos* tan programáticamente revolucionarios han sido consideradas en varias ocasiones¹, sobre todo desde el punto de vista de las polémicas, a veces bulliciosas, desatadas por unas declaraciones que tenían, más o menos, vigencia de manifiesto poético, expresando intenciones en algunos casos difícilmente realizables. Se han puesto en evidencia las manifestaciones reiteradas de un sustancial desacuerdo, pero casi siempre marcadas por una forma de respetuosa cortesía.

Momento central del enfrentamiento se suele considerar el que corresponde a los años de la primera afirmación de la nueva generación poética, entre 1924 y 1927, cuando ya se estaba agotando el empuje innovador de las primeras vanguardias y se empezaba a percibir algunos anuncios del superrealismo; sin embargo no faltan testimonios anteriores.

1. Cfr. especialmente las Actas del Coloquio *Antonio Machado. Hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, II y III. Las citas machadianas del presente estudio remiten a *Poesías Completas y Prosas Completas*, ed. de O. Macrí, Madrid, Espasa Calpe – Fundación Antonio Machado, 1988.

En aquellos años, dominados políticamente por una dictadura que no encontró mucho favor entre los intelectuales, se iban entrecruzando también manifiestos programáticos y afirmaciones teóricas de diferente orientación, cuyo cotejo permite percibir la vitalidad de los debates literarios. Entre otros aspectos, convendría destacar unas coincidencias cronológicas significativas.

El 26 de octubre de 1924 Ortega y Gasset publica en *El Sol* un artículo, «Diálogo sobre el arte nuevo», donde se anticipan pareceres destinados a un desarrollo más sistemático, poco meses más tarde, en *La deshumanización del arte* (Madrid, 1925), intento fundamental de trazar una perspectiva racional del arte nuevo y hacer inteligible el proceso estético que conduce hasta aquella «álgebra superior de las metáforas» en que estriba la *poesía pura*.

En diciembre de 1924 Fernando Vela, amigo de Federico García Lorca, publica en la *Revista de Occidente*² un artículo, «El Suprarrealismo», donde se analiza (no sin algunas observaciones irónicas) el *Manifiesto* de Breton; después del éxito apreciable conseguido en Francia (la séptima edición del *Manifeste du surréalisme* apareció el 15 de octubre del 1924), empieza así a difundirse en España aquella teoría, de arraigo freudiano, del «automatismo síquico puro mediante el cual se propone expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento [...] en la ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral...».

El 18 de abril de 1925, en la Residencia de Estudiantes, el poeta Louis Aragon pronuncia una conferencia en francés sobre *Le surréalisme*, donde, entre proclamas iconoclastas y ásperas invectivas contra la sociedad burguesa, se exaltaba «la llegada de un nuevo espíritu de rebeldía, un espíritu decidido a atacarlo todo».

En mayo de 1925 se publica en Madrid el libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, primer balance constructivo de amplio radio y apreciable vigor crítico.

En junio de 1925 se publican en la *Revista de Occidente* las «Reflexiones sobre la lírica» de Antonio Machado, que se volverán pronto a mencionar.

2. VI, pp.428-434. Cfr. también J. García Gallego, «La recepción del surrealismo en España», en G. Morelli (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991, pp.157-176.

Al final de 1925 o comienzos del año siguiente se puede colocar la redacción de la conferencia que Federico García Lorca pronuncia en el Ateneo de Granada el 13 de febrero de 1926 sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora», auténtica celebración de los valores creativos de la metáfora.

Convendría subrayar, preliminarmente, una diferencia considerable entre las actitudes que los exponentes de la nueva generación poética asumieron con el tiempo, y en particular después de la trágica experiencia de la guerra civil. En efecto, la distancia temporal y en muchos casos también espacial (con referencia a los poetas que se exiliaron) permitió una revisión más equilibrada de los acontecimientos literarios anteriores, en la que el filtro de la nostalgia operaba con frecuencia reanudando lazos sentimentales relajados y matizando opiniones demasiado rígidas. Esta atenuación se verifica, por ejemplo, en las reflexiones críticas de Jorge Guillén y Luis Cernuda, que aún reiterando a distancia de varios años sus respectivas convicciones sobre la disidencia recíproca entre Antonio Machado y los así llamados «poetas del día», vuelven a considerar el problema «con tiempo suficiente para serenar la perspectiva», según la acertada observación de Francisco Javier Díez de Revenga³. Por otra parte, los «encuentros y desencuentros» de Antonio Machado con Gerardo Diego y Jorge Guillén han constituido también el objeto de sendas investigaciones de José Luis Bernal⁴ y Francisco J. Díaz de Castro⁵. En estos estudios atractivos se releva además el acrecentamiento del prestigio y consideración del que gozó la obra poética machadiana, con el transcurrir de los años, en la evaluación de Gerardo Diego, Rafael Alberti y Dámaso Alonso.

Desde luego José Luis Cano ya había intentado, veinticinco años antes, una valoración de las relaciones entre Antonio Machado y los jóvenes poetas emergentes en una conocida comunicación, «Machado y la generación poética del 25», con la que se cerraba el homenaje machadiano de la revista *La Torre*⁶.

3. F. J. Díez de Revenga, «Antonio Machado y los del 27. (Encuentros y desencuentros)», en *Antonio Machado. Hoy*, cit., II, pp. 365-377.

4. J. L. Bernal, «Antonio Machado y Gerardo Diego. ¿Algo más que un paralelo soriano?», *ibidem*, II, pp. 271-283.

5. F. J. Díaz de Castro, «Antonio Machado y Jorge Guillén», *ibidem*, II, pp. 343-364.

6. XII, 45-46, Puerto Rico 1964, pp. 483-504.

Al contrario, desde el punto de vista de la definición teórica, la opinión de Antonio Machado sobre la poesía pura no parece variar mucho a lo largo de unos veinte años, desde la primera época de Baeza hasta la vigilia de la guerra civil, y empieza a manifestarse en los apuntes de *Los Complementarios*, como reflexión secreta, no destinada todavía a publicarse (véase en particular la nota del f. 46 v: «Todo lo que contiene este cuaderno son apuntes que nadie tiene derecho a publicar. Pueden, sí, ser utilizadas las ideas. Pero téngase en cuenta que el autor, antes de darlo a la luz, lo hubiera revisado y puesto en correcta forma literaria»). Más tarde el pensamiento estético del poeta debía manifestarse mediante reseñas críticas y otras reflexiones enviadas a periódicos y revistas literarias. Sin embargo no faltaba en Antonio Machado la percepción de sus propios límites y la conciencia de los riesgos de un compromiso personal, como al observar que «cuando un poeta teoriza sobre poesía, puede decir cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo de sí mismo» (*Los Complementarios*, f. 26 v).

Una muy temprana alusión polémica se encuentra en los apuntes de *Los Complementarios* con fecha «marzo 1914» (f. 8 r); Machado transcribe en su cuaderno la «Leyenda de la mora Argentea» («Argentea se vistió / de monja en un monasterio...»), desde la colección poética *Garba* de José Moreno Villa, y observa: «El peligro que puede correr este joven poeta es el del conceptismo. Hay en él imágenes que responden a intuiciones vivas; pero otras son coberturas de concepto».

De manera análoga, tres años más tarde, habiendo copiado el poema «Balanza de lo perenne, / hunda tu plano siniestro...» desde *Estío* de Juan Ramón Jiménez, anotaba al final esta sintética reflexión crítica, fechada en Madrid a 1º de mayo de 1917:

Juan Ramón Jiménez, este gran poeta andaluz, sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica -de J. Ramón- es cada vez más barroca, es decir, más conceptual y al par menos intuitiva. La crítica no ha señalado esto. En su último libro *Estío* las imágenes sobreabundan, pero son cobertura de conceptos (ff.27 r -27 v).

Entre los apuntes de 1921 se encuentra una primera acotación sobre la poesía de Vicente Huidobro, que indudablemente Antonio Ma-

chado estaba leyendo con mucha atención; sin embargo parece marcar enseguida su disidencia con una observación genérica (f. 42 v.): «Bajo la abigarrada imaginería de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo eso será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta, es el culto de las metáforas».

A este juicio tan radical sigue en la misma hoja una simple referencia bibliográfica a tres colecciones del poeta chileno, las dos primeras ya leídas, la tercera todavía por procurar:

Vicente Huidobro:

Horizon carré (leída).

Ecuatorial (id.).

Poemas árticos (pedir a Pueyo).

Las breves notas constituyen el prelude de una compleja reseña sobre la poesía de Vicente Huidobro⁷ que comienza a esbozarse en los mismos *Complementarios*, intitulada «Sobre las imágenes en la lírica (Al márgen de un libro de V. Huidobro)» (ff.43 r-46 v), continuando en hojas sucesivas («Sobre el empleo de las imágenes en el arte», f.47 r; y sobre todo «Sobre el empleo de las imágenes en la lírica», ff. 48 r- 49r, etc.), con expresiones de rechazo radical de la metáfora conceptista, como: «Sólo un espíritu trivial, una inteligencia limitada al radio de la sensación, puede recrearse enturbiando conceptos con metáforas...» (f. 44 r), y consideraciones de un hondo pesimismo, como: «En medio de una imaginería de bazar, el poeta siente su íntimo fracaso [...] Los corazones están desorientados; lo que quiere decir que buscan otro oriente» (f.48v-49 r).

Que las metáforas no deban ser «cobertura de conceptos» es el reproche fundamental que se repite sistemática y obsesivamente en las más conocidas intervenciones críticas de Antonio Machado sobre la lírica contemporánea. Merece que se destaque, en primer lugar, el largo ensayo que aparece, bajo la fecha genérica de 1925, en los ff. 196 r-207 r de *Los Complementarios*, intitulado «Sobre el libro ‘Colección’ del poeta andaluz José Moreno Villa», primera redacción del artículo

7. Sobre la influencia de Huidobro, cfr. G. Morelli, «Huidobro y la imagen creativa en la vanguardia española», en *Treinta años...*, cit., pp. 157-176.

publicado (con importantes variantes) en la *Revista de Occidente*⁸, casi con el mismo título: «Reflexiones sobre la lírica. El libro 'Colección' del poeta andaluz J. Moreno Villa».

De estas primeras reflexiones proceden los más conocidos ensayos de poética de Antonio Machado, desde los párrafos sobre la lírica que se imaginan entresacados del libro de estética, apócrifo, *Lo universal cualitativo* de Abel Martín hasta *El Arte Poética de Juan de Mairena*, en las *Poesías Completas* (1924-1936, CLXVII y CLXVIII respectivamente), y varias lecciones (a veces caricaturescas) sobre poesía barroca del Juan de Mairena, la carta a Ernesto Giménez Caballero del 1 de marzo de 1929 subtitulada «¿Cómo veo la nueva juventud española?», el proyecto de un *Discurso de ingreso* en la Academia Española de la Lengua (1931), la *Poética* que acompaña la selección de versos publicados en la famosa *Antología* de Gerardo Diego (1932), y la utópica disertación «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia»⁹, aparecida en la revista *Octubre* en junio de 1934.

Sin embargo a un nivel personal las relaciones machadianas estaban marcadas por posturas bastante diferentes, que podían variar entre una simpatía de fondo y un desapego algo irónico.

En los ff.56 v-57 r de *Los Complementarios*, por ejemplo, Machado transcribe un poema de *Imagen* de Gerardo Diego, el «Nocturno funambulesco», y añade un comentario sintético, que se podría definir anfibiológico (con fecha «Sevilla 1922»): «Gerardo Diego ha encontrado el título y emplea el tono que mejor cuadra a la nueva poesía» (¿se trataría pues, de una poesía funambulesca?)

Invitado a una lectura pública de *Imagen* en el Ateneo de Madrid (Sábado Santo de 1922), había contestado «No voy nunca a estas cosas, pero avíseme». En efecto no quiso ir, pero poco después subió cinco pisos hasta la habitación de Diego para buscar un ejemplar del poemario¹⁰. Y enseguida escribió una reseña favorable (fecha en Segovia, mayo de 1922), que publicó pronto en *La Voz* de Soria, el 29 de setiembre (en la serie *De mi cartera*), bajo el título: «Gerardo Diego, poeta creacionista».

8. III, XXIV (6-1925), pp. 359-377.

9. Esta perspectiva de Antonio Machado está relacionada estrechamente con su visión política, no menos utópica; cfr. Paul Aubert, «Antonio Machado entre l'utopie et l'épopée: une vision idéaliste de la révolution de la Russie et du Marxisme», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVI, 3 (1990), pp.5-51.

10. Cfr. A. Gallego Morell, *Vida y poesía de Gerardo Diego*, Barcelona, 1956, pp. 40-41.

Menos matizado parece haber sido el trato con Jorge Guillén, hasta la famosa carta fechada en Madrid a 16 de julio de 1933, en la que Machado quiso sustraerse a una invitación a colaborar en la revista *Los Cuatro Vientos* con palabras de ostentada modestia: «Tengo muy poco inédito [...] Sólo me quedan virutas de mi carpintería, dignas del viento, pero no de ninguno de esos cuatro...»; y al expresar una cortés apreciación de la revista, aprovecha la ocasión para añadir una exhortación bastante irónica:

Muy bella esa revista, tan ampliamente acogedora, que leo y releo con deleite. Mas creo que debieran Uds. –los jefes de la nueva escuela poética– dedicar algunas páginas a exégesis de la propia obra, ya que la crítica, aun la mejor intencionada, apenas diría de Uds. cosa que no descamine al ingenuo lector.

Se desprende de las numerosas notas e intervenciones machadianas sobre el empleo de las metáforas en la lírica un rechazo de los programas más abstractos o más chocarreros, pero al mismo tiempo una apreciación de ciertos resultados expresivos alcanzados por la nueva generación poética.

Indudablemente Antonio Machado leía con asiduidad los poemarios que se sucedían con tanta lozanía y estaba bien enterado de las novedades más importantes; cabe también la posibilidad de que no quedase totalmente insensible a esta creación tan sugerente.

Lo que no cesa de sorprender es la extraordinaria concomitancia de resultados que se perciben en poemas machadianos, sobre todo en los primeros años de su estancia en Segovia.

Los años ultraístas de Machado se han evocado con rica documentación en un ensayo atractivo de José María Barrera López¹¹, donde se destaca, entre otros aspectos, la colaboración del poeta en revistas de tan marcada orientación estética como *Alfar* y *Horizonte*, y se subrayan varios «atisbos» ultraístas en las *Nuevas Canciones*, como rupturas sintácticas atrevidas, imágenes metafóricas sorprendentes, construcciones de segmentos líricos en esticomitia y alguna otra valoración mimética de los *haikais* japoneses. En efecto es la estructura misma de la imagen machadiana la que parece modificarse sensiblemente.

11. J. M. Barrera López, «El 'maestro novecentista' Antonio Machado y el Ultra», en *Antonio Machado. Hoy*, cit., II, pp. 253-273.

No falta, desde luego, en los apuntes machadianos una reflexión sobre la creatividad de la palabra poética. En 1924 se publicaron en Madrid (Ed. Jorro), por la Biblioteca Científico-Filosófica, *Los fundamentos de la Estética*, traducción española de la segunda edición del manual de Theodor Lipps (1851-1914), *Aesthetic. Psychologie des Schönen und der Kunst*¹², obra que Antonio Machado poseía y utilizó en varias ocasiones, citándola a partir del f.147 v de *Los Complementarios* (1º de agosto de 1924), donde se reproduce una definición esencial: «La poesía es, ante todo, un resultado de las palabras»¹³.

En los años ya triunfales de las vanguardias literarias, cuando la concepción formalista de la creación poética se valorizaba en detrimento de la función referencial del mensaje, no podía escapar a Antonio Machado el enriquecimiento del valor connotativo producido por la imagen poética. Su misma técnica de construcción de la metáfora parece indicarlo.

En la predicación metafórica la realidad considerada por el poeta se transfigura siguiendo un recorrido que obviamente implica el paralelismo esencial entre términos presentes en el mensaje y términos presentes en el código lingüístico. Imprescindible resulta pues el intermediario más o menos explícito de una comparación, con el que se realiza un acercamiento de nuevo tipo entre palabras. En efecto, la creación metafórica contribuye a crear una realidad virtual por desviaciones semánticas sobre el eje de las relaciones paradigmáticas o de selección: «Una palabra es desviada hacia un significado diferente del habitual, el mismo significante asume un nuevo significado»¹⁴. Sobre la imagen poética machadiana ya existen investigaciones de valor considerable; me limitaré, pues, a algunas consideraciones sobre el recorrido machadiano hacia la metáfora, prestando atención particularmente a la producción poética de los años veinte. Dicho recorrido sigue etapas lógicas, pasando por la comparación (más o menos directa), en su variada tipología, incluso las formas de identificación directa, o «ecuación comparativa»; naturalmente la eliminación de cada enlace comparativo produce la simple aposición de los núcleos semánticos, y en concreto se acercan así con criterio analógico dos realidades distintas, real y figurada.

12. Leipzig 1903; 2º 1906.

13. Estudié esta fuente machadiana en una investigación de hace ya varios años, «Teoría del linguaggio poetico in Antonio Machado», en *Linguistica e Letteratura*, III,1 (1978), pp.65-100.

14. C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 227.

Predomina en las *Soledades* el tipo impresionista («La blanca cigüeña, como un garabato», LXXVI,2) y sobre todo intimista («el alma mía era, / bajo el azul monótono, un ancho y terso río», XLIX, 2-3; «el mar es un sueño sonoro / bajo el sol de abril», XLIV, 6-7); se implican muchas veces asociaciones sinestéticas: «y son lirás de aroma estos jardines, / dulces lirás que tañe el viento frío» (S.XXII, 13-14), que se extienden también a colecciones sucesivas («los chopos son la ribera, lirás de la primavera», CIII, 34-35; «los alamillos del soto, /sin hojas,/ lirás de marzo» CLVIII,IX,10-11). Se imponen en *Campos de Castilla* ejemplos de tipo militarista, a veces con una concentración impresionante; véase «A orillas del Duero» (XCVIII, 15-22):

Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
y una redonda loma, cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra
-harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra-,
las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero
para formar la corva ballesta de un arquero
en torno a Soria. - Soria es una barbacana,
hacia Aragón, que tiene la torre castellana...

Véase también, por ejemplo, «La tierra de Alvargonzález» (CXIV, vv.183-190); y además «Guadalquivir, como un alfanje roto / y disperso, reluce y espejea» (CXVIII, 11-12); no faltan sin embargo otros tipos, por ejemplo intimistas («agria melancolía / como asperón de hierro / que raspa el corazón», CXXII,II 9-12).

En una fase distinta del proceso creativo la atención se concentra sobre la imagen trasladada, que se adelanta a primer plano, sometiendo el término referencial a una relación subordinada. Antonio Machado parece favorecer este resultado de la concentración expresiva especialmente en los años veinte. En efecto, sus metáforas más sorprendentes aparecen sobre todo en las *Nuevas Canciones*, abarcando un período entre 1917 y 1930.

Indudablemente algunos ejemplos de estas construcciones existen ya en las *Soledades*, compareciendo sobre todo en la definición de una honda y misteriosa realidad interior («la honda cripta del alma», LXIII, 6; «las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños» LXX, 4-

5; «los yunques y crisoles de tu alma» LXXVIII, 11; «las galerías / del recuerdo» XCV, 14-15; «el profundo espejo de mis sueños», LXI, 3), o para señalar la amargura de las decepciones existenciales y la dulzura del sueño («la arena del hastío» XXVII, 8; «El sólo amado enjambre de mis sueños», S.XVI, 5; «las doradas / abejas de los sueños» LXI, 23-24; «colmenares de mis sueños», LX, 1), etc. No faltaba además la metáfora fundada en la síntesis de impresiones sensoriales diferentes (cfr. por ejemplo: «al suspirar fragante del pífano de abril», XX, 3-4). Pero algunas de estas metáforas se pueden considerar más o menos cristalizadas, en cuanto pertenecen a la tradición simbolista (cfr. por ejemplo los poemarios de Tancredi de Visan -alumno de Bergson-, *Excursions aux grottes de la conscience*; *Sur la crête de l'ame*, en *Paysages introspectifs*, 1904).

Para colocar la construcción de la imagen poética machadiana en una perspectiva temporal, un útil instrumento de investigación podría consistir en un buen repertorio de concordancias, como por ejemplo el de Alessandro Finzi y Ferdinando Rosselli¹⁵.

Un sondeo efectuado por categorías de imágenes de frecuencia más elevada ofrece la ocasión de comprobar la orientación machadiana entre las *Soledades* y las *Nuevas Canciones*. En la primera producción poética prevalece el molde comparativo («como un alfanje, plateada brilla / la luna en el crepúsculo de rosa» S.XV, 2-3; «como un globo morado, aparecía / la hermosa luna» CII, 28-29), ya con casos interesantes de ecuaciones y aposiciones metafóricas («la luna es un disco morado», XXIV, 2; «¡De amarillo calabaza, / en el azul cómo sube / la luna, sobre la plaza!» LXVI, II). Hacia 1919, en la S.LIII («Noches de Castilla»), la imagen de la luna empieza a configurarse en una estructura metafórica bastante compleja; en la redondilla inicial, la emoción producida por el espectáculo natural se manifiesta enfáticamente: «Luna llena, luna llena, / tan oronda, / tan redonda, / en esta noche serena!»; pero enseguida se perfila una ecuación metafórica que introduce una primera translación (vv.5-8): «Alegre luna de marzo / tras el azul de la sierra, / tú eres un panal de luz / que labran blancas abejas»; sucesivamente el proceso creativo se enriquece mediante una *effiguration* o prosopopeya, destinada a favorecer una nueva comparación (vv.19-20): «Tú y yo, silenciosamente, / trabajamos, compañera, / en esta noche de marzo...»; por dicho tránsito

15. A. Finzi-F. Rosselli-A. Zampolli, *Concordancias y frecuencias del uso en el léxico poético de Antonio Machado*, Università di Pisa, 1977.

se ha podido determinar así un nuevo campo metafórico (vv.13-18): «Yo te veo, clara luna, / siempre pensativa y buena, / con tus tijeras de plata / cortando el azul en vendas, / o hilando la seda fina / de tus gusanos de seda».

Merece la pena subrayar a este propósito que pocos meses más tarde, hacia 1920, al recuperar en parte el esbozo de «Noches de Castilla» en un poema de las *Nuevas Canciones* (CLIX,V), Antonio Machado vuelve a presentar la misma ecuación metafórica, pero más sintéticamente, suprimiendo el verbo (en forma, pues, de aposición): «Luna llena, luna llena, / tan oronda, tan redonda / en esta noche serena / de marzo, panal de luz / que labran blancas abejas!»¹⁶.

Por otra parte la prosopopeya misma debía tener un desarrollo atractivo, una decena de años más tarde, en un poema de 1931, que pertenece ya al *Cancionero Apócrifo de Abel Martín* (CLXXII,V, 2-3): «la luna empieza a tocar / su pandereta...», donde parecen entreverse curiosas semejanzas con *Preciosa y el aire*.

Si se examina una imagen complementaria como la del sol, se llega a conclusiones parecidas; se verifica en efecto una progresiva afirmación de la metáfora sobre la comparación, entre las *Soledades* y las *Nuevas Canciones*: «Hacia un ocaso radiante /caminaba el sol de estío, / y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante...» (XIII, 1-3); «vibra el sol como un harpa» (XLII, 14); «y brille el olifante / del sol, tras de la nube cenicienta» (CII, 47-48, poema de 1917); «la lira del sol» (*N.C.*, CLVI,24), hasta la prosopopeya de un poema de 1931: «El sol las nubes rompía / con sus trompetas de plata» (CLXXII, III, 7-8).

Un examen sistemático permite espigar otros ejemplos de metáforas bastante atrevidas, muy raras en las *Soledades*, como «el sibilante caracol del viento» (XLV,6), más abundantes (y algunas casi gongorinas por su sistema de asociación) en las *Nuevas Canciones*, donde por ejemplo «el blanco del almendro en la colina» se representa admirativamente con el doble tropo «¡oh nieve en flor y mariposa en árbol!» (CLVI,11-12); y aún mucho más tarde, en un poema de 1937, el «jazmín» se transfigura en «ruiseñor de los olores» (S. LII, 11-12).

16. Sobre la polivalencia del verbo copulativo en la ecuación metafórica cfr. P.Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil, 1975,VII, § 5, y M. Prandi, «La métaphore: structures conceptuelles et constructions linguistiques», en *Sémantique et rhétorique* (sous la direction de M.Ballabriga), Editions Universitaires du Sud, Toulouse 1998, pp.151-73.

De una extraordinaria densidad expresiva resulta ser la compleja metáfora de las *Galerías* de las *Nuevas Canciones*, que representa por asociaciones sinestéticas el arco iris: «...las siete cuerdas / de la lira del sol vibran en sueños. / Un tímpano infantil da siete golpes» (CLVI, 23-25), con transferencia casi inmediata en un fragmento lírico sucesivo «En el silencio sigue / la lira pitagórica vibrando» (54-55); a los siete colores que brillan en el cielo se superponen en efecto las siete cuerdas que vibran en un instrumento musical. Bastante lejos estamos de la interpretación alusiva, en sentido existencial, que se deslizaba en un poema de *Campos de Castilla*, intitulado «Pascua de Resurrección»: «Mirad: el arco de la vida traza / el iris sobre el campo que verdea...» (CXII, 1-2); y bastante cerca, al contrario, de la transfiguración metafórica con la que se abre la primera de las *Canciones* de Federico García Lorca, la «Canción de las siete doncellas», aclarada oportunamente por el subtítulo: «Teoría del arco iris», y construida sobre una comparación sinestética muy parecida (siete colores fugaces, siete doncellas que cantan, siete pájaros que desaparecen): «Cantan las siete / doncellas. // (Sobre el cielo un arco / de ejemplos de ocaso). // Alma con siete voces / las siete doncellas. // (En el aire blanco, / siete largos pájaros)...»

Por otra parte, desde el punto de vista de sus respectivas construcciones, no se nota mucha diferencia entre una rara metáfora machadiana de alrededor de 1931: «Y el toro de la noche / bufando está a la puerta» (CLXXII, I, 11-12) y la conocida metáfora lorquiana del *Romancero Gitano*: «El toro de la reyerta / se sube por las paredes» (3. «Reyerta», 11-12). En ambos casos, en efecto, la metáfora constituye el resultado sintético de un proceso asociativo que establece analogías entre sensaciones despertadas por la noche o la reyerta, respectivamente, y sensaciones suscitadas por la vista de un toro: amenaza violenta que incumbe o ya se está descargando de manera atropelladora.

¿Es inevitable, entonces, sacar la conclusión de que debió realizarse un intercambio directo de experiencias creativas entre Antonio Machado y los poetas nuevos? No creo necesario llegar hasta ello. Pero tampoco se puede aceptar sin cautela la opinión de José Luis Cano: «Machado, desconcertado por las nuevas formas expresivas y la renovación inesperada del lenguaje poético intentadas por aquellos poetas, no acertaba a descubrir, tras el marco novísimo, la vida y la pasión que

bullían en aquellos poemas aparentemente fríos e intelectuales»¹⁷. Lo que me parece correcto deducir de coincidencias tan evidentes es que Antonio Machado, a pesar de sus explícitas reservas, debió participar intensamente en la renovación expresiva de aquellos años efervescentes. Y para concluir, quizás sería oportuno evocar una reflexión suya que casi cierra, en 1925, el cuaderno de apuntes de *Los Complementarios*:

Sólo un fetichismo literario puede tomar como revelaciones de una nueva estética proclamas y manifiestos en que se pretende la total abolición de la tradición artística y la generación espontánea de un arte nuevo. En los círculos caóticos y bullangueros en que todos aspiran a la novedad, puede asegurarse que nada nuevo se produce todavía. Pero es allí donde lo viejo ha entrado en un rápido proceso de desintegración. Saber esto conviene a quien aspire a descubrir en sí mismo y en torno la humilde palpitación de lo nuevo en medio de los estrépitosos ruidos de lo inerte (f.203 v).

17. J. L. Cano, «Machado y la generación poética del 25», cit., p.497.