

## **CANTAR Y CONTAR: ANTONIO MACHADO A VIVA VOZ**

Si el verso y la música son artes del sonido, la poesía es la voz del poeta. Hace la poesía el mejor uso posible del sonido del lenguaje, un uso más complejo y deliberado que cualquier otra forma de expresión lingüística oral.

La poesía pocas veces puede alcanzar su valor propio y distintivo, a menos que sea escuchada tanto como entendida. Reducida a las páginas de un libro, yace postrada, en estado de hibernación. El lector pierde una parte del arte del poeta si sólo atiende al significado, al contenido (que le es dado en su contacto con el texto escrito), si no le es dado escuchar la voz, la sonoridad, la musicalidad, no sólo con los ojos abstractos del pensamiento, sino con su oído.

El lenguaje poético no sólo apela a la inteligencia del hombre, sino también a sus emociones, a su imaginación, a sus sentidos, a través del sonido, con música y ritmo, que realmente oímos al decirla o leerla a viva voz. Es decir, junto a la dimensión intelectual, el lenguaje poético posee otras dimensiones, la imaginativa, sensual y emocional. Al objeto de ejecutarlas, la poesía apela a sus propias técnicas y recursos lingüísticos, alguno de los cuales (ritmo, métrica, rima) requieren la dimensión oral.

Oír en lectura correcta y apropiada los versos de un poema, escuchar los sonidos de todas sus palabras, puede contribuir sensiblemente a su comprensión. Muchos versos, que consideramos excelentes al ser leídos por nosotros mismos, en silencio, resultarán aún más efectivos al oírlos.

Restituírle, por consiguiente, su dimensión oral, es como devolverle la voz a su poeta, es como recuperar para la poesía los valores orales de su arte. En realidad, la apreciación oral de un poema es garantía de hallarnos ante verdadera poesía, es el sello de su legitimidad.

El objeto de esta ponencia es considerar la actitud de Antonio Machado respecto al recitado y a la dimensión oral del poema; la cuestión de cómo leer los versos de Machado, y la posibilidad de alcanzar una mejor interpretación de su poesía, en correcta lectura, a viva voz.

Hacia 1912, el mismo año de la primera edición de *Campos de Castilla*, Antonio Machado escribía el siguiente comentario: «Sólo recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitados, sino para que las palabras creen representaciones»; y «La mayor tortura a que se me puede someter es la de escuchar mis versos recitados por otros»<sup>1</sup>.

Quizás alterado por la contundencia de su afirmación anterior, en el mismo artículo, en la misma página, exactamente cinco líneas después, se desdice, virtualmente, al afirmar: «Nunca estoy más cerca de pensar una cosa que cuando he escrito la contraria»<sup>2</sup>. Y dos líneas después: «Cuando un poeta teoriza sobre poesía, puede decir cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo de sí mismo»<sup>3</sup>.

Aunque con este comentario, que pone en entredicho sus propias palabras, podríamos dar por zanjada la cuestión, siempre quedaría en el aire un cierto tono de incoherencia o de ligereza que, ciertamente, no va con el espíritu de claridad, de verdad y decoro a los que nos tiene Machado acostumbrados.

\* \* \* \* \*

En los años finiseculares, los hermanos Machado, Antonio y Manuel, iniciaban sus primeros pasos en los medios literarios y artísticos de la Corte restaurada. Antonio Machado mostraba una gran afición por el teatro y quería ser actor. Para ello, se dispuso a pasar la dura prueba de aprendizaje que exigía la profesión a los aspirantes a actores en Madrid.

Hacia 1893 —tenía entonces veinte años—, entró de meritorio en la compañía de Mendoza. Fernando Díaz de Mendoza, aristócrata viudo, arruinado y sin preparación profesional, encontró su *modus vivendi* dedicándose a la industria del teatro, estableciendo su propia compañía en el teatro de la Comedia, encabezada por María Guerrero y por Ricardo Calvo.

En la escena privaba el melodrama, la alta comedia, la obra de salón y el tremendismo seudorromántico —un teatro, del que Echegaray era entonces autoridad máxima, de juegos de colores, de explosiones sonoras y efectistas y de pirotecnia verbal—. Con la compañía de Mendoza iniciaba Machado su *vía crucis* como actor meritorio. En *La calumnia como castigo* su papel consistía en quedarse escondido, entre bastidores, «para hacer murmullos»<sup>4</sup>. Después de dos años de meritoriaje, el papel más largo que se le confió

1. MANUEL Y ANTONIO MACHADO: *Obras completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1962, pág. 1.183.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. MIGUEL PÉREZ FERRERO: *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Editorial Rialp, Madrid, 1947, pág. 75.

(según testimonio personal de Machado a su biógrafo Pérez Ferrero) fue el de un asirio en una obra de Calderón, en la que pronunciaba exactamente nueve palabras:

«¡Viva Minias, nuestro rey!  
¡Viva el sucesor de Mino!»<sup>5</sup>

A nivel del espectáculo, lo que dominaba la escena era la tiranía del actor —o la actriz— sobre el hecho dramático. El arte histriónico, un arte individualista, de gratificación lúdica y de escapismo, se caracterizaba por su estilo melodramático, lleno de latiguillos, sensiblero, ampuloso y declamatorio. Era esta la orientación que se seguía en las reales y académicas escuelas de arte dramático, cuya asignatura principal, Declamación, consistía en aprender técnicas del recitado de versos.

A falta de espacio para todos en la escena, muchos egresados nutrían los tablados de los cafés-cantantes, entonces muy en boga, convirtiéndose así en recitadores de oficio. Cafés estos (como el de la Marina, en la calle de la Reina, el Naranjero, en la plaza de la Cebada, o el café del Pez) que los Machado, en estos años de mocedad y de bohemia, solían recorrer y frecuentar, así como las tertulias de Fornos y Benot<sup>6</sup>.

En estas circunstancias, su temprana vocación, o inclinación, se fue ahogando ante la mediocre realidad del teatro en España, acabando por repugnarle tanto la situación del teatro comercial de ese período como el divismo y el histrionismo que dominaba la escena. Contra todo lo cual se pronunció y manifestó su desagrado, en más de una ocasión, ostentosamente, en los teatros, junto a sus compañeros de generación, del lado donde se colocaba el público.

En consecuencia, lo que Machado, en aquel texto de 1912, había rechazado era el estilo falso y declamatorio, viciado y afectado de los llamados «recitadores» y «actores de verso» de su época. Tiempo después, al referirse Abel Martín a Juan de Mairena (los *alter ego* de Machado), hacía el poeta una matización importante respecto a aquella temprana afirmación, de la que podrían extraerse sus premisas y condiciones para una correcta lectura de su poesía:

*«Mairena no era un recitador de poesías. Se limitaba a leer sin gesticular y en un tono neutro, levemente musical. Ponía los acentos de la emoción donde suponía él que los había puesto el poeta. Como no era tampoco un virtuoso de la lectura, cuando leía versos —o prosa— no pretendía nunca que se dijese: “¡qué bien lee este hombre!”, sino:*

5. MIGUEL PÉREZ FERRERO: *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Editorial Rialp, Madrid, 1947, pág. 78.

6. *Ibid.*, págs. 64-68.

«¡qué bien está lo que este hombre lee!», sin importarle mucho que se añadiese: «¡lástima que no lea mejor!». Le disgustaba decir sus propios versos, que no eran para él sino cenizas de un fuego o virutas de una carpintería, algo que ya no le interesaba. Oírlos declamados, cantados, bramados por los recitadores y, sobre todo, por las recitadoras de oficio, le hubiera horripilado. Gustaba, en cambio, de oírlos recitar a los niños de las escuelas populares»<sup>7</sup>.

Evidentemente, el problema de la poesía a viva voz era para Machado el problema del intérprete, para rechazar a los recitadores, rapsodas o declamadores de oficio de su época, que usaban la poesía y el trabajo creador de los poetas en propio beneficio y para su propio lucimiento. Crítica que en esos mismos años encontraría su correspondencia con la que también haría don Antonio de los malos poetas modernistas, por entonces legión:

«Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.  
A distinguir me paro las voces de los ecos,  
y escucho solamente, entre las voces, una»<sup>8</sup>.

En un texto incluido en *Los complementarios*, se refiere Machado a la «fatua declamación» como «un empobrecimiento de la psique» y una «incapacidad de sentir»<sup>9</sup>. En otro, dedicado a don Francisco Giner de los Ríos, a raíz de su muerte, concluía mordazmente: «Yo creo que solo mueren definitivamente —perdonadme esta fe un tanto herética— sin salvación posible, los malvados y los farsantes, esos hombres de presa llamados caciques, esos representantes cucañistas que se dicen políticos, y los histriones de todos los escenarios...»<sup>10</sup>. Y en el poema «Luz» Machado pregunta: «¿Serás acaso un histrión, un mimo de mojangangas huecas?»<sup>11</sup>.

En realidad, a lo que Machado se oponía era a la profesionalización de la emoción, y antes que permitir que los «virtuosos» la trivialicen se la entrega, generosamente, a los niños para que la balbuceen. Frente a la comercialización de la emoción que representaban los rapsodas de oficio, Machado escogerá la ingenuidad y la naturalidad de los niños que, en su estado prístino, poseen todavía una concepción, próxima al poeta, eminentemente mágica y poética del mundo.

Es también interesante notar que, frente a la artificialidad y amaneramiento de los recitadores al uso, Machado insistía en el valor de la naturali-

7. *Obras completas*, pág. 1.020.

8. *Ibid.*, pág. 733.

9. ANTONIO MACHADO: *Los complementarios*, Losada, Buenos Aires, 1957, pág. 112.

10. *Boletín del Instituto Libre de Enseñanza*, julio de 1915, no. 664, pág. 221.

11. *Obras completas*, págs. 27-28.

dad. Al hablar de poesía, oratoria y retórica, Mairena destaca la importancia de «el arte de bien decir»<sup>12</sup>. Y en otra ocasión, afirma que «lo natural suele ser en poesía, lo bien dicho»<sup>13</sup>.

\* \* \* \* \*

Hay entre los aforismos de Machado uno que con frecuencia comenta Mairena:

*«Canto y cuento es la poesía  
se canta una viva historia,  
contando su melodía»*<sup>14</sup>.

«Contar», o sea, referir o decir el verso; «contando su melodía», es decir el ritmo, los distintos aspectos —metro, acento, rima— que conforman el sonido del verso; «se canta una viva historia», referencia al juglar, que es quien cuenta y canta esa «historia viva», con lo cual, lo que parece tener en su mente Machado es el romancero. Ambos, juglar y romancero, son sujetos frecuentes de su poesía («¿y el viejo romancero fue el sueño de un juglar junto a tu orilla?»); y, en el prólogo a la edición de 1917 de *Campos de Castilla*, nos habla del romance como de «la suprema expresión de la poesía», para afirmar que sus propios romances «emanan del pueblo y de la tierra donde se cantaron», enraizándolos, por consiguiente, en una tradición de poesía oral.

La canción, el hecho de cantar, lo fue todo, o casi todo, en la poesía española. Y la lírica de Antonio Machado renueva esa tradición. Una ojeada a su obra nos permite encontrar canciones, cantares, nuevas canciones, cancioneros apócrifos, cantes, cantos, coplas... huellas de la tradición oral en la que el poeta se arraiga. «Yo voy cantando, viajero, a lo largo del sendero», y «mi cantar vuelve a plañir», dice en «Yo voy soñando caminos de la tarde», instituyéndose en nuevo juglar de la poesía castellana.

En uno de los poemas de *Soledades*, el titulado «Los cantos de los niños», se repite, a modo de tema y estribillo:

*«En los labios niños,  
las canciones llevan  
confusa la historia  
y clara la pena».*

12. *Obras completas*, pág. 1.025.

13. *Ibid.*, pág. 1.174.

14. *Ibid.*, pág. 926.

Concluyéndolo así:

*«Seguía su cuento  
la fuente serena;  
borrada la historia  
contaba la pena»<sup>15</sup>.*

Y comentando esta composición, Machado vuelve a insistir en el mismo tema, al proclamar «*el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana*»<sup>16</sup>. En otra ocasión afirma la importancia de la palabra hablada en poesía, al afirmar: «*La palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada*»<sup>17</sup>; así como la importancia de la naturaleza en el proceso de creación artística, al añadir: «*Amo a la naturaleza, y al arte sólo cuando me la representa o evoca*»<sup>18</sup>.

A través de estos textos don Antonio clarifica y matiza elementos esenciales de su propia poética: el lugar prominente que la facultad de sentir, en la lírica, tiene para el poeta (poesía que apela al pensamiento y que promueve sentimientos; poesía que se dirige, por lo menos, tanto a la facultad de sentir como a la de comprender); que el «contar» y el «cantar» son facultades genuinamente utilizables en la expresión y en la transmisión de la lírica, y que algunos factores que el poeta consideraría primordiales para una correcta interpretación oral de su poesía serían sentimiento, emoción y naturalidad.

\* \* \* \* \*

En sus últimos años se acentuó en Machado su preocupación por la dimensión oral de la poesía y la función del arte. En «Desde el mirador de la guerra» (1938) afirma que «*el arte debe tomar en el futuro una actitud profundamente humana*»<sup>19</sup>. En su casa de Barcelona, durante los últimos meses de la guerra, Machado reunía a los intelectuales que residían en la ciudad en veladas en las que, según testimonio personal de Joaquín Xirau (en aquel entonces rector de la universidad de Barcelona e íntimo amigo de Machado), «*tocaban y cantaban, también don Antonio, sobre todo canciones populares*», y en las que «*se mezclaba la música con lecturas, no sólo de clásicos, sino sobre todo de poesías y coplas populares*»<sup>20</sup>.

15. *Obras completas*, págs. 658-659.

16. *Los complementarios*, pág. 39.

17. *Ibid.*, pág. 107.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, pág. 232.

20. GABRIEL PRADAL RODRIGUEZ: *Antonio Machado: Vida y Obra*, Hispanic Institute, New York, 1951, pág. 12.

Durante esos últimos días de su vida, vuelve a hacer hincapié en la dimensión oral de la poesía, al usar la palabra «voz» (Machado, como otros poetas, asocia o identifica, a veces, «poesía» con «voz»), usándola, indistinta y alternadamente, en un sentido figurado y en un sentido literal:

*«La voz de Lorca se ha extinguido para siempre, pero ha sido escuchada y vive en sus libros; la de Alberti alcanza hoy su plenitud, por fortuna nuestra, en sus labios y en sus libros. Y pienso en una voz que ha enmudecido cuando apenas pudo ser escuchada y, sin embargo, parecía escucharse. Me refiero a otra voz como la de Lorca, asesinada, la de mi amigo Morón, el poeta onubense»<sup>21</sup>.*

Puédese afirmar, en conclusión, que la preocupación por la dimensión oral de la poesía es una constante en Machado desde sus primeros escritos. Primero, como hemos señalado, al mostrar su profundo desagrado hacia la compostura afectada e histriónica de los recitadores de su tiempo, que utilizaban, además, la savia del poeta como modo y oficio de vivir. Más tarde, al lamentarse de la ausencia de verdaderos juglares, a través de las páginas de Juan de Mairena. Y, finalmente, en su actitud vital, y a través de sus testimonios, durante el transcurso de la guerra.

\* \* \* \* \*

¿Quién podría ser hoy un buen intérprete de la poesía de Antonio Machado?

Plausiblemente, aquella persona que reuniera las condiciones y atributos que menciona Mairena: aquella cuyos conocimientos y afinidad con la cultura del poeta le permitiera calar en sus poemas, desvelando sus significados; cuya sensibilidad le hiciera posible captar, sentir y transmitir las emociones, los sentimientos del poema; cuya manera de decir no fuera afectada, sino sencilla, íntima, natural; que, frente a las actitudes histriónicas, mantuviera un grado de suma discreción; que tuviera la humildad suficiente para saber que está al servicio del poeta, y ser capaz de situar su «voz en el ángulo oscuro», que nos refiere Bécquer; de manera, que tiempo después de la audición del recital, los oyentes recordaran el poema más que a la persona que lo interpretó.

ALBERTO CASTILLA  
*Mount Holyoke College*

---

21. Se refiere al libro *Minero de estrellas*, dedicado a los mineros de Riotinto. *Los complementarios*, pág. 244.