



Gonzalo Sobejano

**La verdad en la poesía de Antonio Machado:
de la rima al proverbio**

University of Pennsylvania

Desde un principio, y con sólo pocas excepciones, Antonio Machado tendió hacia un tipo de composición breve; la «rima», según él mismo solía llamarla. En gran parte de Campos de Castilla esas rimas se hacen más amplias, tanto que resulta difícil seguir denominándolas así, y, junto a ellas, aparecen «proverbios y cantares», que después, en mayor número, serán molde predilecto en el libro Nuevas canciones.

Relacionar el paso de la rima al proverbio con la verdad perseguida por el poeta, es el propósito de las consideraciones que voy a hacer. Propósito acaso no inútil, pues sabido es que los lectores de Machado, por lo común, se inclinan a estimar los proverbios muy por debajo de las rimas, viendo en aquéllos cobre filosófico y en éstas oro lírico. ¿Es justa semejante apreciación?

Recuérdese ante todo que en la obra de Machado no se da un descarte sucesivo de tipos de composición: «rimas» son casi todas las poesías de su primer libro, pero algunas tienden a la concisión de la sentencia y otras a un mayor desenvolvimiento; en el segundo libro predomina la composición extensa de carácter descriptivo, «cuadro» podría llamarse, pero hay algunas rimas breves y aparecen ya proverbios y cantares; en el tercer

libro éstos son, por su abundancia y calidad, lo más destacado, pero no faltan rimas, sobre todo extensas. Advertido lo cual, puede con todo mantenerse, para mayor claridad, esta distinción básica: Soledades es el libro de las «rimas», Campos de Castilla el libro de los «cuadros», Nuevas canciones el libro de los «proverbios». Me importan en especial la rima y el proverbio, o sea, el molde breve inicial, y el molde aún más breve posterior, como cauces de la verdad buscada por el poeta y en relación con el aparecer de esa verdad.

Pues lo que Machado sale a buscar como poeta no es la belleza a través de la sensación, ni la sinestesia de las correspondencias simbólicas, ni la sorpresa fecunda mediante una inédita yuxtaposición de imágenes, ni la palabra poética despojada de los argumentos del vivir humano, ni la liberación del subconsciente por conducto de la escritura desatada: lo que persigue es la aparición de la verdad, la revelación de los «universales del sentimiento», de «lo esencial castellano» y de «lo eterno humano», de «las directas intuiciones del ser que deviene»¹. Las «pocas palabras verdaderas» que Machado aguarda, laborando por su advenimiento, quedan desde muy pronto, pasados los primeros tanteos modernistas, fuera de esta o aquella poética programática. Lo cual no significa que el poeta se colocase al margen de su tiempo; vivió muy atento a éste, pero por eso mismo pudo ver claro que lo importante no era el relevo efímero de las innovaciones, sino la orientación del esfuerzo hacia la verdad: desde la soledad individual, a través de la preocupación comunitaria, hacia la confraternidad esencial.

Partiendo de la soledad, disponiendo su sentimiento del tiempo en proyecciones sómnicas a través de una expresión que transparentase la intuición genuina, Machado escribía porque le era necesario. Necesidad subjetiva porque lo cantado y contado había sido vivido en profundidad. Suposición bastante de que esa necesidad subjetiva formaba parte de una esfera mayor de necesidad humana genérica. Predecibilidad desde dentro: las palabras verdaderas debían llegarle como una «humilde ola» que nada distrae, interrumpe ni detiene. Proceso de decantación, no por paciencia y habilidad de artesano, sino por paulatino empleo de la experiencia al servicio de la comunicación. Necesidad de los mismos objetos cantados, que por eso no son múltiples, sino escasos y siempre los mismos.

Esas pocas palabras verdaderas, al principio no llegan escuetas, sino albergadas en un contexto breve (rimas), y cuando tienden a ofrecerse por sí solas (proverbios) un homogéneo discurso meditativo hace visible su conexión. Pero, con aspecto más trabado o más suelto, esas palabras quieren permanecer siempre religadas a la persona en su entereza.

No voy a considerar las palabras verdaderas de Antonio Machado desde el punto de vista de los modos y técnicas de condensación, aspecto ya estudiado con sumo acierto por Ricardo Gullón en los dos últimos capítulos de *Una poética para Antonio Machado* (1970). Voy a atender sobre todo al valor de enunciado sentencioso con que esas palabras se ofrecen al lector. Así, no me ocupará tanto la composición entera como el verso o los versos en que se contienen esas pocas palabras verdaderas hacia las cuales la composición confluye (rimas) o en las cuales la composición consiste (proverbios). Ver si entre rimas y proverbios se descubren concordancias en el logro de la dicción que permitan reconocer su eficacia, es mi

intento. Medida y rima eran necesarias para Machado: el verso libre (algo tan simbolista primero y tan surrealista más adelante) nunca le atrajo, por rebelde a la precisión memorable de esas pocas palabras de verdad que él buscaba; las cuales habían de conseguir más firme permanencia en un metro, en unas rimas, que en una libre ordenación ajena a rima y a medida. Contra esa engañosa primera impresión de que una poesía de Machado es una emisión fluida o indistinta, debe notarse que el poeta tiende naturalmente al verso, rehuyendo los despliegues estróficos uniformes o prolongados, como si saliera al encuentro de las pocas palabras verdaderas con voluntad de abreviatura. La composición parece ser para él el mínimo contexto que sitúe el hallazgo de unos pocos versos verdaderos; verdaderos porque son sentimiento existido como pensamiento válido para sí y para los otros. Ciertamente que la instintiva propensión al verso no opera siempre lo mismo. La «rima» es verso dentro de estrofa, pues con su dominante acento emocional, presenta la verdad embebida en la atmósfera del alma. En el «cuadro» se destacan más las estrofas que el verso, porque en él hay una tentativa de superar la subjetividad a través de un correlato objetivo que pide ser descrito. Cantares y «proverbios» son verso más que estrofa: aquí se quiere enunciar una idea; pero, a fin de que esta idea preserve su condición de vivida, Machado apela, entre otros medios, a la colocación de la unidad reflexiva en un conjunto, en una especie de autodiálogo protagonizado por su persona moral.

Que esta solución de la voz meditadora que conexiona sus pensares y los autodiálogos no llegó a satisfacer a Machado, lo atestigua el hecho de que, finalmente, fuese él a parar a la prosa aforística y fragmentaria y a los versos-ejemplo de sus apócrifos, meditadores que entonces cobran, cada uno, su biografía, o su novela. De un cancionero apócrifo y Juan de Mairena se nos aparecen así como último estadio de una aventura en busca de la expresión más comunicativa de la verdad.

Tal aventura presentaría las siguientes etapas: 1) El sentimiento subjetivo se condensa a veces, y a veces no, en unas pocas palabras de pensamiento general: rimas de Soledades; 2) El sentimiento no alcanza a menudo, o alcanza raras veces, la verdad general del pensamiento, perdiendo inmediatez a causa de la interposición de correlatos objetivos, sin conquistar por eso más densa validez ideal: cuadros de Campos de Castilla; 3) Busca el poeta la verdad pura del pensamiento y, para no desprenderla de su aura concreta, ensaya tímidamente la inserción de las ideas en una alocución del yo fundamental al tú esencial: proverbios de Nuevas canciones; 4) Permaneciendo en el ámbito del pensar, atribuye poesías, o aforismos y fragmentos en prosa irónica, a unos personajes de consistencia fictiva casi unamuniana: Abel Martín, Juan de Mairena ante sus alumnos. De este último modo queda sobrepujada la lírica intimista de los comienzos (esa lírica que Machado había intentado superar a través de cuadros y de proverbios), gracias a una forja novelesca de poetas con nombre y con historia que ya no enuncian ideas, sino ejercitan la búsqueda de verdades en forma al fin coloquial.

Cuando Machado escribía sus rimas, dialogaba consigo mismo (o con la fuente o con la tarde, fantasmas de su conciencia solitaria). Cuando escribía sus cuadros, trasfundía su alma en cosas o personas, correlatos con los que no dialogaba o a los que invocaba sin poder comunicarse con

ellos. Cuando escribía sus proverbios, iniciaba y armonizaba la relación al tú esencial. Mediante los apócrifos, crea personajes de ficción por conducto de los cuales habla y entre los cuales urde por fin el anhelado coloquio. El proceso expresivo va así de la lírica pura, pasando por cierta épica descriptiva y cierta ética enunciativa, de seguros valores, hacia una novela dramática que tiene por asunto no ya la verdad buscada sino la búsqueda y el ensayo de verdades. Es un proceso de la soledad a la compañía. Yo no voy a llegar a la prosa de la novela. Me detengo a examinar, mediante algunos ejemplos, el paso de la verdad en la rima a la verdad en el proverbio, haciéndolo así por creer que la fase de poesía sentenciosa es la más crítica en el aludido proceso y aquella que menos atención ha suscitado.

En Soledades, galerías y otros poemas desde el título mismo se anuncian la soledad y la interioridad soñadora. El sujeto solitario canta en ese libro, o cuenta la melodía, de muchos recuerdos soñados y de motivos a través de los cuales el tiempo se siente huir no en el cómputo mecánico de las horas sino en la modificación del alma. El amor es aquí, como Dios, una ausencia, y el poeta soñador busca la plenitud del sentir unido: la hospitalidad del amor, la ilusión animante, la verdad de las cosas del mundo en su representación íntima. Unas veces surge la nada del hastío, otras la forma entrevista de unos frutos de oro, o del corazón como fontana, colmena o sol. Lo que el sujeto ha vivido, trata de redimirlo en el espejo de los sueños, dejándolo a lo lejos para hacerlo más suyo. La amenaza de la total finitud anega al alma en melancolía, en el presagio de que toda labor se disuelva en polvo y viento; y, sin embargo, el don de evocar los sueños proporciona consuelo y fe en la fecundidad de ese esfuerzo cuya recompensa son «unas pocas palabras verdaderas».

Pues bien, en el seno de un libro como éste, hecho de rimas tan próximas al estilo de Bécquer, ya se abre paso el decir sentencioso, la propensión a enunciar lacónicamente un pensamiento de validez general cuya verdad, o conformidad de lo dicho con lo vivido, quiere llegar a todos, y no aparece subordinada, o sólo levemente, a la situación individual esbozada dentro del texto. Cierto que estas sentencias se dan, cada una, en contexto, como fruto no separado todavía de la rama, salvo unos casos a los que luego me refiero. Pero tales sentencias son en número y calidad suficientes para que podamos sorprender de manera relativamente fácil la temprana tendencia de Machado hacia la expresión condensada de la verdad.

Esas sentencias, como brotadas ahí de la intimidad solitaria que vaga por galerías y entre nieblas, pocas veces son exhortativas: «¡Alma, que en vano quisiste ser más joven cada día, / arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía!» (XVIII). Son casi siempre declaraciones: «Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera», XIII; «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio», LXI. Pueden ser sentencias relativamente comunes, lugares comunes, como las recién citadas; pero suelen ser (aunque más diáfanas que enigmáticas) sentencias que se graban en la mente por virtud del acento que las realza, sea ese acento la sobriedad comprobatoria («Un golpe de ataúd en tierra es algo / perfectamente serio», IV) o sea la exquisita sencillez de una percepción elemental («Y algo que es tierra en nuestra carne siente / la humedad del jardín como un halago», XXVIII).

Algunas sentencias plasman en imágenes cuyo timbre tradicional no impide su eficacia: el río que acaba en el mar, la última gota de la clepsidra, la barca amarrada a otra ribera, la muerte puntual a sus citas, el polvo y el viento de la disolvencia. Pero a veces consigue Machado la enunciación libre o casi libre de imágenes en el más desnudo decir ideativo: «De toda la memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños» (LXXXIX). No quieren ser estas sentencias, eso no, impersonales. Sostenidas en el vástago de la estrofa, como la estrofa en el tallo de la rima, vienen casi siempre vinculadas a la conciencia personal del sujeto emisor («Poeta ayer, hoy triste y pobre / filósofo trasnochado, / tengo en monedas de cobre / el oro de ayer cambiado», XCV), o rectamente dirigidas al destinatario («tú no verás caer la última gota / que en la clepsidra tiembla», XXI), o encaminadas a un nosotros colectivo («Las más hondas palabras / del sabio nos enseñan / lo que el silbar del viento cuando sopla / o el sonar de las aguas cuando ruedan», LXXXVII). Junto a esta personificación, aparece, si bien levemente, el impulso a poner la sentencia, cuyo tiempo verbal propio es el presente, en un ámbito de pasado («Y era un plañido solitario el soplo / que el polvo barre y la ceniza avienta», XIV) o en un ámbito de futuro («Dormirás muchas horas todavía / sobre la orilla vieja, / y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera», XXI). No pretendo hacer creer, con lo que digo, que Soledades sea una colección de sentencias. Estas afloran sólo de un modo incipiente. Las rimas de este libro, por lo común, son mensajes de subjetividad emocionada. Pero conviene, a pesar de ello, atender al nacimiento del decir sentencioso, ese decir que tan pronto aleja a Machado del modernismo hispánico y del simbolismo francés, reacios a la intromisión de juicios o ideas en el poema, el cual, por metafísico que fuese en última intención, debía provocar ante todo sutiles sinestesias y complejos estados de ánimo. Machado no; Machado parece buscar la sentencia incluso en rimas que se dirían, a primera vista, quinta potencia emotiva. Arquetipo de la rima machadiana inicial me parece aquella tan conocida:

Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas.

(LXXIV)

Esta rima es un suspiro y, como tal, no se sabe si queja o exultación. Puede leerse en clave de resignación, y entonces la rima se escalonaría en una triple serie de disminuciones concesivas: «casi / con placidez de alma», o sea, con imperfecta placidez; «para ser joven», pero eso sería

pedir demasiado y, por lo menos, bueno sería haberlo sido de veras una vez; «para tener algunas alegrías», pero también eso sería pedir demasiado (tenerlas ahora) y por tanto, gracias por haberlas alguna vez tenido. En suma, sería el sentido: dulce es siquiera el recuerdo. En clave de plenitud, la rima podría verse graduada en una serie de aumentos perfectivos: la tarde sería tan tranquila como un alma en estado de placidez; mejor que ser joven sería haberlo sido, como un estado de más plena experiencia; «para tener algunas alegrías» sería algo excesivamente trivial, y mucho más deseable tenerlas lejos y estar así en condiciones de sentirlas y comprenderlas a fondo. El sentido sería ahora: sólo es dulce el recuerdo. Pero esta rima, en apariencia pura emoción, posee en su concisión extrema, en su desgranarse de infinitivos balbucientes, y en la soltura de su verso último, tras el dificultado murmullo de los encabalgamientos que le preceden, el valor de una sentencia implícita. Como hay también una sentencia potencial delineada bajo la más hermosa expresión de Machado de su amor a la verdad:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada.

como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.

(LXXXVIII)

Es decir: cuando alcanzamos a percibir la oculta armonía de la totalidad, llegan hasta nosotros unas pocas palabras verdaderas. Si el sembrador de estrellas procede de Rodó o de Víctor Hugo, importa poco. Cualquiera que sea la reminiscencia que en Machado obrase, él supo expresar como nadie la arribada límpida de una revelación a las playas del alma.

Pero hay en Soledades una rima que es, toda ella, sentencia: «Al borde del sendero un día nos sentamos. / Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita / son las desesperantes posturas que tomamos / para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita» (XXXV). Y hay tres composiciones de carácter sentencioso hasta en sus títulos. La primera es «Coplas elegiacas» (XXXIX), cuyas diez estrofas son otros tantos ayes de acento popular-tradicional, no sin cultas e irónicas modulaciones. Es una prueba de esa técnica de Machado de engarzar sentencias, por asociación de motivos agrupados, que encontraremos en los proverbios ulteriores; aquí los motivos que se suceden son la sed y la saciedad, la ilusión y la desilusión, el llanto y el canto, el jardín y la luna, el mal amor y el

buen amor. «Consejos» (LVII) es un par de coplas de parecido tono y donde surge uno de esos versos oraculares de que el Machado posterior gustará tanto: «¡Ayer es Nunca jamás!». En «Glosa» (LVIII) parafrasea el poeta la sentencia fluvial «nuestras vidas son los ríos...» y parece como si admirase a Jorge Manrique más por lo sentencioso que por lo temporalista. Al pasar al segundo libro, Campos de Castilla, se percibe un cambio en la orientación de Antonio Machado hacia la verdad y la expresión de ésta. Ni la soledad, ni la temporalidad, ni la ensoñación, ni lo intuitivo del lenguaje, desaparecen en este libro, cuya diferencia más sensible respecto al primero reside en que ahora centra el poeta aquellos elementos, en vez de en su ánimo, en una especie de objetiva proyección de la misma: la tierra, el pasado, y el hombre de Castilla. Proyección porque no es que el poeta se enajene, sino que se infunde: se infunde en aquella región cordial española que él tomó por patria.

En Campos de Castilla hay un intento de desbordar el cerco de la soledad individual, al que no es ajeno el ejemplo de Unamuno y otros pulsadores de España. Los primeros poemas son paisaje castellano, o historia y presente del hombre castellano. Se suceden luego las poesías «en muerte de Leonor», escritas unas como si el poeta estuviese todavía en Soria, o estándolo efectivamente, y otras desde la lejanía andaluza; y la más angustiosa nota la dan en esta parte los versos de «Otro viaje», allí donde el poeta comprueba: «Soledad, / sequedad. / Tan pobre me estoy quedando, / que ya ni siquiera estoy / conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando». Es la soledad sin espejo, la soledad de la inconsciencia, la material inercia del fardo.

En el resto del libro se encuentran poesías de reflexión sobre la España negra, o gris, del presente; deploraciones de la España ciega, ruda y desquijotizada; y, además de «elogios» y otras composiciones circunstanciales, una serie de 53 «Proverbios y cantares» y otra de 8 «Parábolas», cumplido muestrario de poesía gnómica.

En las rimas y cuadros de Campos de Castilla no faltan versos enunciativos de la verdad pura del pensamiento, pero el predominio de la actitud descriptiva hace que sean, proporcionalmente, más raros que en el primer libro. Tales, por ejemplo: «quien habla solo espera hablar a Dios un día» (XCVII), «Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira; / cambian la mar y el monte y el ojo que los mira» (XCVIII), «Algo importa / que en la vida mala y corta / que llevamos / libres o siervos seamos; / mas si vamos / a la mar, / lo mismo nos han de dar» (CXXVIII); «se engendra en el pecado, / se vive en el dolor. ¡Dios está lejos!» (CXXXII), «lleva quien deja y vive el que ha vivido» (CXXXIX), y algunas estrofas de la composición dedicada a Narciso Alonso Cortés.

Los «Proverbios y cantares» (CXXXVI) demuestran, sin embargo, que ya para el autor de Campos de Castilla, paralela a la tendencia objetivadora por el camino «hacia lo esencial castellano», operaba otra tendencia hacia «lo eterno humano», cuya manifestación más lograda no había de ser, según el poeta esperaba, «La tierra de Alvar González», sino precisamente este modo sentencioso de poesía de los cantares y los proverbios. De los 53 que integran la serie definitiva, 20 se habían publicado ya en 1909, dos años después de la segunda edición de Soledades; los demás son de 1912, 1913 y 1917, año este último en que la serie queda cerrada.

En la mayoría de estos proverbios y cantares la sentencia parece constituirse sola, como emisión aislada de una verdad suficiente. Por ejemplo: «¿Para qué llamar caminos / a los surcos del azar... / Todo el que camina anda, / como Jesús, sobre el mar» (ii). Sería, sin embargo, imperfecto modo de lectura, leer estas sentencias sin ponerlas en conexión. Aunque escritos y publicados algunos grupos en fechas diversas, el poeta fue recogiendo las unidades bajo un solo número capital de sus Poesías completas y bajo un mismo título genérico: «Proverbios y cantares». Pero sobre todo, leída la colección, pronto se advierte que las unidades, aunque no dispuestas en un orden riguroso, forman un conjunto armónico de variaciones acerca de unos pocos temas fundamentales. No son reflexiones inconexas, sino momentos de un meditar coherente sobre ciertas verdades (morales y de conocimiento) que por manera característica preocupan al poeta. El conjunto recuerda una composición del tipo de la de Lope de Vega: «A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, / porque para andar conmigo / me bastan mis pensamientos», modelo de poesía sentenciosa en que la reflexión va cuajando en dichos que parecen desordenados pero que revelan su unidad de fondo en una intensa preocupación por los errores humanos contemplados desde la serenidad del recogimiento.

Temáticamente se pueden distinguir aquí los siguientes grupos, por orden de mayor a menor reiteración: Saber y no saber; el hombre malo; ilusiones y desilusiones; la muerte; caminar es lo que importa; el bueno; Dios; la caridad; España. Y el mensaje que estos temas conciertan podría compendiarse así: Las dudas acerca del saber y acerca de los límites y formas del saber llevan al sujeto a la clarividencia de la necesidad o maldad y al reconocimiento de las propias ilusiones y desilusiones, siembran en su conciencia oscuras sospechas sobre el fin del vivir y suscitan en él relaciones activas y reactivas frente al Dios posible, conduciéndole en todo caso a adoptar como guías del comportamiento la afirmación del caminar y el ejercicio de una caridad que siempre esté presta y nunca demande ni exija.

Para dar idea de cómo se establece esta convivencia de motivos en la serie, observemos por ejemplo el tema del camino. El proverbio o cantar número dos es el ya mencionado: «¿Para qué llamar caminos / a los surcos del azar?... / Todo el que camina anda, / como Jesús, sobre el mar».

Pasadas veinticinco unidades, el tema resurge en el proverbio xxviii («Todo hombre tiene dos / batallas que pelear: / en sueños lucha con Dios; / y despierto, con el mar»), donde la imagen del milagro se ha transformado en otra de lucha y riesgo, y en el proverbio xxix:

«Caminante, son tus huellas / el camino, y fiada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante, no hay camino, / sino estelas en el mar», sugestivo desarrollo del proverbio dos en el sentido de una aserción voluntaria atemperada de melancolía. Catorce unidades más adelante, el proverbio xlv nos trae de nuevo el tema, pero en una cuarteta transida de humana condolencia: «Todo pasa y todo queda, / pero lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar», versos que ha de leerse como réplica a dos proverbios inmediatamente anteriores: «¿Dices que nada se

pierde?» (xlii) y «Dices que nada se pierde» (xlili). Finalmente, pasadas otras dos unidades, que refieren a la muerte y a Dios, el proverbio xlvii vuelve al tema: «Cuatro cosas tiene el hombre / que no sirven en la mar: / ancla, gobernalle y remos, / y miedo de naufragar», que es decir que el hombre está llamado a caminar por el mar de la vida sin detenerse, sin servirse de ningún instrumento que no sean sus propias plantas, y sin temer a la muerte.

Cualquier otra veta temática, entre las señaladas, mostraría igualmente esta acorde reaparición de pensamientos y motivos a través del conjunto. Desde el punto de vista de la expresión, estos proverbios y cantares, cuya extensión va del máximo de 16 versos al mínimo de 3, aunque lo normal sea la unidad de 4 versos, se distinguen de los versos sentenciosos de las «rimas» y los «cuadros» por su autonomía: son sentencias completas. Pero es grande su variedad: unas, más para dichas (proverbios) y otras más para cantadas (cantares), y no faltan los cantares con sentencia más deductible que explícita, ni las composiciones concebidas como fábulas o parábolas (xxvi, xxxv, lii) o como anécdotas (xxxix).

Curiosamente, de las 53 unidades de la serie, sólo dos, y las dos referidas al ideal de caridad, presentan forma exhortativa: «¿Dices que nada se crea? / No te importe, con el barro / de la tierra haz una copa / para que beba tu hermano» (xxxvii), «¿Dices que nada se crea? / Alfarero, a tus cacharros. / Haz tu copa y no te importe / si no puedes hacer barro» (xxxviii). La actitud dominante es comprobadora, y el modo adecuado la enunciación. Pero sería un error considerar dogmáticas estas enunciaciones de verdades; al contrario: son escépticas, en el sentido de observar, inquirir y sembrar inquietudes: «Dime tú: ¿cuál es mejor? / ¿Conciencia de visionario / que mira en el hondo acuario / peces vivos, / fugitivos, / que no se pueden pescar, / o esa maldita faena / de ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar?» (xxxv), «¿Dices que nada se crea?», «¿Dices que nada se pierde?», etc. Sólo para el necio, el bruto, el envidioso, el rapaz, sólo para el hipócrita, el vanidoso, el frígido reserva Machado fórmulas contundentes. Pero así va saliendo el poeta de sus moradas de ensueño hacia una realidad que exige ser desenmascarada y sancionada. El acento crítico-satírico de algunos epigramas de observación traduce una experiencia de los males, que pone a la persona ética en guardia frente al lírico del ensimismamiento:

El hombre, a quien el hambre de la rapiña acucia,
de ingénita malicia y natural astucia,
formó la inteligencia y acaparó la tierra.
¡Y aún la verdad proclama! ¡Supremo ardid de guerra!

(ix)

No prolongaré este examen de la poesía sentenciosa anterior a 1917, aunque quisiera añadir que lo más frecuente en ella es la tercera persona

objetiva (25 casos), después el tú casi siempre transitivo y sólo rara vez inmanente (10 casos), y luego el yo empírico o ejemplar (9 casos), el nosotros de coincidencia en el destino (6 casos) y el vosotros didáctico (3 casos). Hay pues como una propensión a la objetividad impersonal, pero no por eso se incurre en árida abstracción, pues aun tomando como ejemplo uno de los proverbios de lenguaje menos plástico, hallaríamos que la función poética se cumple, no anulada por la función referencial (de referencia a la idea), que es, con todo, el papel específico de cualquier sentencia:

Dices que nada se pierde,
y acaso dices verdad,
pero todo lo perdemos
y todo nos perderá.

(xlíii)

No hay aquí imagen alguna que haga percibir sensorialmente la idea declarada. Esta se enuncia en su desnudez, y, sin embargo, es poesía de pensamiento: el «Dices» propone una animación dialógica, la concesión («y acaso dices verdad») entabla alusivamente el diálogo, y los dos versos últimos, con su paralelismo y su diferencia sintáctica y semántica («todo lo perdemos», «todo nos perderá») graban en la memoria la admonición, ambigua además, ya que «todo nos perderá» puede leerse como 'todo quedará sin nosotros' y como 'todo acabará por destruirnos'.

Pero no me detendré más en esta parte, ni tampoco en las «Parábolas» (añadidas en 1917, salvo «Consejos» y «Profesión de fe», recogidas ya en 1912). Es en el libro siguiente donde encontramos la culminación de ese proceso de la rima al proverbio, o en otros términos, desde la lírica por todos admirada hacia la gnómica por tantos puesta en tela de juicio. La producción en verso coleccionada en *Nuevas canciones* abarca el período 1917-1924, y fue aumentada después con obra de los años 24 al 29. Toda ella se diferencia más marcadamente de lo anterior que los dos primeros libros entre sí. La diferencia mayor consiste en una patente preocupación filosófica o trascendental.

En el orden definitivo adoptado dentro de la última edición de *Poesías completas* el libro *Nuevas canciones* se abre con una larga composición, «Olivo del camino», donde resuenan motivos muy importantes en la meditación del Machado de aquellos años: la fructuosidad del olivo tan rico de contenido como parco de adorno, la regeneración del hombre por contagio de un aliento divino, la vigilia de la inteligencia, y la paz (rama de olivo) contrapuesta a la ambición (leño flotante en los mares). Otras poesías cantan el campo andaluz y el castellano en una atinada armonía de emoción popular y reflexión individual evocadora de las soledades de siempre y de las más recientes de la iniciada vejez. En «Galerías», una de las rimas largas más perfectas que escribió Machado, el

paisaje se desgrana en una sucesión de instantáneas de estereoscopio borradas cuando el contemplador experimenta angustiado la súbita parálisis del tiempo y la anulación de todas las imágenes. Y precisamente esta angustia late al fondo de algunos de los «Proverbios y cantares» que, dedicados a Ortega y Gasset, se publicaron en 1923 en la Revista de Occidente y fueron luego aquí recogidos (CLXI). Su número definitivo quedó en 99. De ellos 69 son trísticos o «soleares», 19 coplas de cuatro versos, 7 dísticos, y finalmente hay una pieza que parece constar de un solo verso, y sendas que contienen seis y doce en tirada de romance.

El predominio de la «solear», de la que sólo había un ejemplo en los «Proverbios y cantares» de Campos de Castilla (el número xxx), imprime a estos otros «Proverbios y cantares» de Nuevas canciones una tonalidad homogénea y muy distinta: una tonalidad más ágil y quebrada, de despliegue y repliegue, de pulsación ahora más dilatada ahora más recogida. Pero estas soleares en nada se parecen a las que había ofrecido poco antes, en 1912, en su libro Cante hondo, Manuel Machado. Manuel había compuesto tal libro como ilustración de la fertilidad de las formas populares, y mostraba de todo: malagueñas, polos, cañas, seguiriyas gitanas, soleariyas, alegrías, sevillanas, serranas, tonas y livianas, y 51 «soleares», de las cuales apenas seis cabrían dentro de la poesía sentenciosa, pues casi todas son cantares del querer y el penar amorosos, de timbre anónimo y salpicados de andalucismos. Por ejemplo: «Tu calle ya no es tu calle, / que es una calle cualquiera, / camino de cualquier parte», o entre las más sentenciosas: «Toíto es hasta acostumbrarse. / Cariño le toma el preso / a las rejas de la cárcel». Las soleares de Antonio Machado, en cambio, son más a menudo proverbios que cantares, y de ellas sólo una se refiere al amor. El troquel popular no sirve aquí para emitir madrigales o lamentos a la andaluza, ni arrastra jamás esos «toíto», «queré» o «sendo» tan del gusto del hermano. Antonio toma la solear como escueto y rápido vehículo de un pensamiento que puede ofrecer fines varios (metafísico, cognoscitivo, ético, estético), pero que siempre anhela transmitir ideas -ideas vividas, no conceptos abstractos- al tú esencial.

La primera solear, que podríamos decir marca el tono en que deben leerse todas las unidades, es nada menos que la fórmula poética del reconocimiento de la realidad autónoma del Otro frente a cualquier ilusión solipsista: «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve» (i). Años después escribiría Samuel Beckett que la nada no es tanto ausencia del percibir como del ser percibido². Huelga subrayar la trascendencia del proverbio machadiano. Pero conviene insistir en que es poesía, no definición abstracta. Un comentador opina que el hecho de que se nombre un ojo «complica inútilmente la cosa»³. Piensa, por lo visto, que debería haberse escrito «los ojos». Pero se trata, obviamente, del uso figurado del singular por el plural, una sinécdoque registrada en todas las retóricas. Sinécdoque que cuadra perfectamente al efecto de novedad e intensificación buscado, ya que «ojo», como desviación respecto a la expresión normal, llama la atención sobre sí y pone de relieve la concentración de la mirada en una figura única, el «ojo», que es como el logaritmo de todo mirar. Además, «ojo» aparece en cada uno de los tres versillos en posición inicial, y esta insistencia enfática se enriquece,

en el primer verso, por la rima interna («El ojo que ves no es») y en los dos versos restantes por el paralelismo y la oposición de sujetos («ojo porque tú lo veas; / es ojo porque [él] te ve»). Esta concentración de efectos de lenguaje hace que el proverbio se prenda a nuestra memoria, quedando en ella grabado con la seguridad irrevocable de un oráculo. De otro lado, basta recordar el proverbio xl («Los ojos por que suspiras, / sábelo bien, / los ojos en que te miras / son ojos porque te ven»), para entender que Machado quiso allí decir «ojo» por referirse al Otro sin más alusión, y quiere ahora, aquí, decir «ojos» por estar evocando a la persona amada en términos más patéticos y personificadores.

Pero volvamos a la serie completa. Hay en ella más concordancia que en la serie anterior: no sólo porque la melodía de la solear infunda una tonalidad dominante, sino también porque las reiteraciones temáticas y de imágenes, y los enlaces entre varias unidades, establecen la coherencia intencional de manera más evidente que en la serie de Campos de Castilla. Los temas aquí, en Nuevas canciones, son cuatro: la otredad, la continuidad, la autenticidad y la contemplación.

Otredad: Reconocer la autonomía del Otro; preguntar y escuchar al otro como modo de dialogar con él; buscar en el espejo no al yo narcisista sino al otro que con uno mismo va y suele ser su contrario; reconocer las engañosas claridades, vanidades e inmovilidades de la soledad; buscar el tú esencial, el prójimo como espejo para reconocerse; amar al prójimo como a uno mismo pero sin olvidar que es otro; laborar por la propia plenitud para que otros puedan un día aprovecharla; extinguir en la conciencia al hombre malo; buscar no tu verdad sino la Verdad contigo; dar consejo al otro, no como consejo, sino como confesión.

Continuidad: Soñar-despertar-vivir; vivir-soñar-despertar; comprender que hoy es siempre todavía; saber distinguir el rumor continuo del agua y sus varios orígenes; esperar lo decoroso; escuchar las palabras viejas de la Verdad invariable; reconocer el fuego no apagado; aceptar la textura de miedo y esperanza que forma nuestra vida; preferir el cantar siempre vivo al romance vetusto; soñar con el manantial antes de adentrarse en el mar, y con la ribera y el ancla desde el perpetuo fluir.

Autenticidad: Chupar la flor, no la cera o la miel; beber del formado y olvidado cantarillo de barro, y no de los charcos del suelo; atender a las voces, no a los ecos; no buscar adrede las disonancias; distinguir la palabra, del ruido y de la mudez; verdad inventada mejor que dogma de teatro; decir la verdad entera y no por partes; no confundir el valor con el precio; poner la poesía en generosa circulación de moneda y no en reclusión de joya; ni complicaciones inútiles, ni ascetismo egocéntrico; naturalidad de lengua hablada; rehuir la hinchazón y complicación barrocas; que las plantas humildes no tengan que avergonzarse de su olor; ser árbol que nace de la tierra y no cucaña en el suelo clavada.

Contemplación, o mejor dicho, acción buena y reposada: Ni caracol ni galgo, y menos aún afanoso mosquito de charca; ni lucha superflua ni boxeo forzado, pero derribar los fetiches; mejor que renovarse o perecer, y mejor que navegar, vivir para ir viendo; tan inane es el nuevo ente de acción como el arcaico ente de razón; el pensar no excluye el ser; evitar los rodeos; nada de inútil resistencia a la fuerza del viento, pero nada tampoco de blanda adaptación que anula el carácter.

He parafraseado los temas fundamentales de la serie, a costa de agrupar artificialmente sus momentos. En la serie estos momentos se trenzan y destrenzan, ya formando secuencias homogéneas relativamente prolongadas, ya saltando y alternándose a ritmo vivaz. La vuelta de cada tema se reconoce por la aparición de imágenes preferidas: para la otredad el ojo, el espejo, Narciso; para la continuidad el despertar, el agua que corre, las palabras viejas; para la autenticidad flor y miel, voz y eco, verdad y máscara, moneda y joya, ascua e incendio, árbol y cucaña; para la contemplación frente a la acción, ciertas figuraciones que muestran el desdén hacia ésta: animales, púgiles, gitanos. Y, además del retorno de imágenes, la frecuencia de enlaces sintácticos entre un proverbio y otro, o la reiteración de un mismo enlace (como el «Sin embargo...» situado tres veces a comienzo de sentencia: xxv, xxxiii, lxxxix). Hay así en la totalidad mayor trabazón de lo que a primera vista se cree.

Me ceñiré a un solo ejemplo breve. En su Repertorio de estrofas, bajo el epígrafe «Verso único», hace Tomás Navarro esta observación: «Alguna vez, Antonio Machado se sirvió de este breve molde en la expresión de un pensamiento: [...] Hoy es siempre todavía»⁴. Pero, ocurre preguntar, ¿existe tal cosa como «verso único»? Según recuerda Kayser: «versus significa inicialmente el par de surcos, el movimiento de ida y vuelta ejecutado por el labrador al arar la tierra»⁵. «Hoy es siempre todavía» aparece como proverbio viii de la serie, numerado aparte, es verdad, pero a continuación del proverbio que dice así: «¿Siglo nuevo? ¿Todavía / llamea la misma fragua? / ¿Corre todavía el agua / por el cauce que tenía?» (vii). A esta unidad interrogativa sigue la respuesta: «Hoy es siempre todavía», que no sólo está en relación semántica de respuesta a pregunta, sino en concordancia de metro y rima con los términos de la pregunta. Claro que tomando el verso aislado y por sí solo, si así quiere hacerse, su virtud poética o vaticinadora no disminuye: hay en él una apretada densidad significativa, lograda por el hecho de que las palabras que lo integran (salvo la cópula «es») son tres adverbios de tiempo que nombran los tres tiempo presente, pero en aspectos distintos: Hoy es presente-presente, Siempre es pasado-presente-futuro, Todavía es pasado-presente. La sentencia se hace así verdad medular, concisa enunciación de fundamento. Podría haberla legado a la humanidad Heráclito el Oscuro. Y, desde luego, la pregunta «¿Corre todavía el agua / por el cauce que tenía?» está en evidente relación con las palabras de Heráclito: «En los mismos ríos entramos y no entramos, estamos y no estamos» (fragmento 49a), es decir: podemos entrar muchas veces en el mismo río (dentro del mismo cauce), pero cada vez es otra el agua en que entramos. Pero podemos mirar el verso en cuestión como verso conexionado. Y en efecto, al cabo de treinta proverbios nada menos, hallamos la siguiente reemergencia:

Viejo como el mundo es
-dijo un doctor-, olvidado,
por sabido, y enterrado
cual la momia de Ramsés.

(xxxvii)

Mas el doctor no sabía
que hoy es siempre todavía.

(xxxviii)

No se trata ahora de un verso único ni aun en apariencia, sino de un dístico que, por la rima pareada, podría tomarse como independiente, pero que en su significado no lo es, ya que constituye una frase adversativa referida a la frase aseverativa de la cuarteta anterior. El proverbio queda ahora situado en contexto anecdótico: un doctor ha dicho de alguien (o de algo) que está olvidado y momificado, y la voz crítica del poeta opone al imaginario doctor que todo lo actualmente vivo (el hoy) sigue siendo (siempre es) continuación de un ayer (todavía).

Más aún. A cuarenta y una unidades de distancia, surgen estos otros versos:

Del romance castellano
no busques la sal castiza;
mejor que romance viejo,
poeta, cantar de niñas.

Déjale lo que no puedes
quitarle: su melodía
de cantar que canta y cuenta
un ayer que es todavía.

(lxxix)

Ahora la sentencia se inscribe en un consejo de arte poética relativo a la validez de la buena poesía que debe seguir escuchándose, la cual no ha de ser el romance viejo por ser viejo, sino el cantar infantil o el romance que cada generación hereda y estrena. Y en la serie «De mi cartera» (vii) aún reaparece, también en un contexto de teoría poética, el mismo dicho:

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.

Ocurre con algunos de estos proverbios de Machado lo que se ha observado que ocurre con tantos aforismos: «El aforismo puede desprenderse de su contorno como una hechura autosuficiente [...] y al mismo tiempo recibir su impronta, dentro de una colección, de los aforismos que están en reconocible relación con él, que lo orlan y que lo hacen destacarse en su total significado»⁶.

¿Es esta una poesía de conceptos, una poesía sin emoción? Depende de lo que se entienda por concepto, por emoción y por poesía. Nietzsche, en un breve pódico en verso, definió la canción y la sentencia del siguiente modo: «Compás al principio, rima en los fines, / y por alma siempre la música: / tal divino grito / es lo que se llama canción. Más brevemente: / la canción es 'palabras como música'.- La sentencia está en otro terreno: / puede burlarse, revolotear, saltar, / nunca puede la sentencia cantar; / la sentencia es 'sentido sin canción'. / ¿Me permitís que os ofrezca de unas y de otras?»⁷ Las canciones de Nietzsche eran, desde luego, muy distintas de sus sentencias: aquellas largas, melódicas; éstas breves, filosóficas y a menudo humorísticas. En Machado la distinción no es tan clara: parece como si el verso popular, tan próximo al proverbio anónimo, le hubiera llevado a un tipo de poesía epigramática que funde música y sentido; música, desde luego, rasgueada; rápida notación más que melodía. Pero, más importante que esto (pues al fin las ideas tienen su ritmo propio), lo que Machado vierte en sus epigramas no son conceptos abstractos, sino ideas situadas, animadas, figuradas, «dirigidas a». «Son como cantares de pensador», decía de ellos discretamente Pedro Salinas⁸. Y recuérdese lo afirmado por Machado mismo en la Antología de Gerardo Diego: «El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de la esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir»⁹.

Hugo Laitenberger estima que la mayor parte de estos «Proverbios y cantares» representan una controversia del poeta con su época¹⁰. Y sin duda, pienso yo, el egoísmo, la discontinuidad, la inautenticidad y el ciego activismo (frente a las virtudes aquí dibujadas: otredad, continuidad, autenticidad y contemplación) son instancias que saben y huelen a aquel Occidente de entreguerras. Como quiera que sea, tales sentencias, insertas en el seno de una meditación moral, nunca asientan definiciones fijas de la esencia de las cosas (es decir: conceptos), sino

que proponen ideas, en el sentido de reconocimientos, intuiciones, observaciones: ideas de una razón cordial, de una razón vivida. Respecto a la serie de Campos de Castilla, esta serie se distingue, en la modalidad de la expresión, por dos signos de abertura: la exhortación y el tú, presentes en casi la mitad de los proverbios. Como exhortativos, muchos de ellos son consejos: «Doy consejo, a fuer de viejo: / nunca sigas mi consejo» (xciv), «Pero tampoco es razón / desdeñar / consejo que es confesión» (xcv). Confesiones que exhortan al tú esencial: «Con el tú de mi canción / no te aludo, compañero: / ese tú soy yo» (l). Obra, pues, de reconocimiento de sí mismo y del otro. Las verdades insinuadas no tienen nada de dogmático: son perspectivas morales, a menudo en forma de interrogación o de adivinanza, observaciones desde miraderos cambiantes, y muchas veces no ya sentencias, sino «consejos, coplas, apuntes» como los de Abel Martín, o «donaires, apuntes y recuerdos» como los del profesor Juan de Mairena. El cual profesor invitaba a los cervantistas del futuro a que explicasen un día «por qué ese complejo de experiencia y juicio, de sentencia y gracia, que es el refrán, domina en Cervantes sobre el concepto escueto o revestido de artificio retórico»¹¹, palabras aplicables por entero al estilo sentencioso de quien las escribió.

La poesía gnómica de Antonio Machado tiene escasos antecedentes en la tradición española: San Tob (el que afirmaba que la «razón muy granada / se dice en pocos versos»), Santillana, Manrique, cierto Lope de Vega, Campoamor en pequeña medida. Y aunque Juan Ramón Jiménez, por los mismos años alrededor de 1920, cultivase también el laconismo, cuando lo hacía en verso iba más tras la imagen que en busca de pensamientos, para los cuales prefirió el molde del aforismo en prosa. Fuera de España se puede pensar en Goethe y Schiller, en Heine y Nietzsche. Machado admiraba a Nietzsche como «maestro del aforismo y del epigrama», según declararía por boca de Juan de Mairena¹².

En 1921, dos años antes de los «Proverbios y cantares» aparecidos en Revista de Occidente, había publicado el mexicano Francisco de Icaza, en diminuto volumen, sus traducciones de Nietzsche, poeta, donde se contienen «Bromas, ardidés y venganzas», «Cantos y sentencias», y «Símbolos, imágenes y razonamientos». No postulo influencia, y menos aún decisiva, de Nietzsche en Machado, pues éste llevaba dentro la vocación sentenciosa, desde el primer libro, y había escrito ya sentencias puramente tales desde 1909 por lo menos. Pero sí creo muy probable que las traducciones de Icaza, una de las cuales mencionaría más tarde Juan de Mairena, estimularan a Machado a seguir cultivando el género epigramático. Entre los breves poemitas de Nietzsche y los últimos proverbios de Machado existen, en todo caso, semejanzas de forma interior (burla, ironía propensa a la parodia, reflexiva ingeniosidad abrupta e inesperada) y de forma externa (cuartetos, trísticos y dísticos de lenguaje enjuto y con modos de diálogo supuesto). Fuera de la tradición española Machado sólo podía hallar inmediata incitación en Nietzsche. Quienes estiman al Machado de los proverbios muy por debajo del lírico de las íntimas galerías y de los paisajes castellanos, podrían recordar que este meditador en versos lacónicos se parece más a Nietzsche que no a Campoamor, y que de este Machado de los proverbios arrancan las «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos» de Juan de Mairena. Sólo que Mairena deja el verso por la

prosa, transforma el tú invisible en un atento alumnado, y de conciencia moral discursiva pasa a ser criatura de ficción: poeta, y ya no poema. La aforística en verso de Antonio Machado no ha tenido digna herencia en España, con la excepción insigne de Jorge Guillén, el Guillén de los «tréboles» de Clamor y de tantas glosas, sátiras y epigramas de su libro más reciente. Comprobación extraña, pues se trata, creó yo, de un tipo de poesía del que nuestro confuso tiempo podría obtener luces provechosas. Toda buena sentencia es el producto de una experiencia profundizada y, como tal, posee la virtud que posee la palabra del padre, del maestro, del hermano mayor, del buen amigo. Nos acompaña y consuela ver cómo de la maraña del vivir ha sido posible extraer verdades válidas para todos, o para muchos. Éste es, a mi parecer, el más hondo encanto de la palabra sentenciosa. Quien enuncia esas verdades de experiencia, ha ido purificando sus trabajos y sus días a través de engaños y desengaños, y se nos presenta así, en el más misericordioso y menos pedante sentido del término, como un oráculo: la voz de un dios atento a la vida. A este valor de guía y de confortación, quizá pueda añadirse otro, nada despreciable, y es que la expresión sentenciosa, al invitar al lector a repensar por completo las causas, consecuencias y posibles explicaciones de lo que ella dice sucintamente y a menudo en forma paradójica, le hace creer que es él el autor de esa iluminación, de modo que la sentencia, más que entregar al lector una enseñanza, parece llevarle a que aprenda por sí mismo¹³.

Antonio Machado ha influido notablemente, como es sabido, en los rumbos principales de nuestra poesía de postguerra: en la línea existencialista, en la histórico-social, y en la cognoscitivo-narrativa; pero su poesía sentenciosa no ha encontrado el eco oportuno, y sí más bien indiferencia o menosprecio.

Ya al aparecer Nuevas canciones no faltaron comentarios poco comprensivos. Enrique Díez-Canedo atendía más a las canciones que a los proverbios, divagando sobre mudejarismos y japonerías de pertinencia para mí muy dudosa¹⁴. Rafael Cansinos-Assens apuntaba que Machado se hacía sentencioso «a expensas de la morbidez del arte» y que con sus aforismos, conceptos, apotegmas y escolios, de resonancias a veces salomónicas, el poeta asumía «un aire de abuelo que nos enternece a lo humano, aunque artísticamente no nos emocione»¹⁵.

Posteriormente el juicio adverso puede ilustrarse de manera suficiente rememorando las palabras de Dámaso Alonso: «poemas minúsculos, definidores, dogmáticos, condensación de turbias intuiciones puramente cerebrales»¹⁶, o las de Antonio Sánchez Barbudo: «A menudo son poemillas prosaicos; y a veces resultan en exceso enigmáticos, como si Machado hubiera tratado de ponerse a tono con los 'vanguardistas' de la época buscando rarezas. En más de un caso el lector podría dudar si se encuentra en verdad ante un poema, o es que no se trata en absoluto de un poema»¹⁷.

Y después, refiriéndose siempre a los proverbios de Nuevas canciones: «Este soñar de Machado en una nueva poesía [...] quizás contribuyera a secar su propia vena poética, la cual en sus mejores momentos fue siempre intimista. Aunque también pudiera pensarse que, por el contrario, pensaba más en una nueva poesía posible, y escribía sobre la búsqueda del otro, a medida que iba agotándose su voz interior. Él comenzó a filosofar, como sabemos, cuando empezó a eclipsarse el poeta»¹⁸. Más tarde concede el

mismo crítico que los proverbios relativos al otro tienen importancia, pero advierte que eso no quita para que «como poemas, sean flojos», «más pensamiento que poesía», «demasiado conceptuales»¹⁹. Con estos criterios según los cuales la buena poesía es sólo lírica intimista, y con estas estimaciones según las cuales Machado trataba de ponerse a tono con los vanguardistas (cuando en realidad estaba haciendo todo lo contrario) y sólo tenía momentos de auténtica voz interior cuando no ponía pensamiento en sus versos, nada tiene de extraño que el citado comentarista haga un repaso de los «Proverbios y cantares» que podríamos calificar de maniqueo: «algunos [poemas] son líricos» (pág. 360), «un estupendo poemita», «Es también un buen poema el 86» (361), frente a: «son fríos conceptos o extrañas ocurrencias», hay consejos «bastante vulgares, de poco interés» (361), «banales reflexiones que más parecen chistes» (366) y, en fin, «a algunos de estos poemillas no se les ve la punta en absoluto» (368). Otro intérprete reciente, J. M. Aguirre, esforzado expositor del simbolismo de Soledades, dice de «los cancioneros apócrifos, y los poemitas de intención filosófica y sentenciosa, que muy poco tienen que ver con la lírica»²⁰. Afortunadamente tampoco han faltado en los últimos tiempos quienes han comprendido a derechas el proceso poético de Machado, y me limito a recordar aquí las luminosas exégesis de Rafael Gutiérrez Girardot y de José María Valverde.

Gutiérrez Girardot no se ocupa de los proverbios, pero sí de la íntima relación verso-prosa, poesía-filosofía, notando lo equivocado de esa «peregrina opinión de que una lírica experimental que se nutre de inteligencia no es lírica», y señalando que la desintegración de la lírica no significa aniquilación de la poesía: «La poesía [aparentemente] desintegrada se extendió por el espacio del mundo y se posó sobre los cínicos, los escépticos, los irónicos, los sofistas, los socráticos, los paradójicos, los modestos y la infinidad de máscaras que pueblan el teatro de marionetas de su soledad, transfigurándolos en rostros de poetas. Por eso, la prosa que ellos hablaron fue poesía. Al menos esa fue la intención de Machado al escribir Juan de Mairena».²¹

Antes que Gutiérrez, ya en 1949, José María Valverde había abarcado la obra entera de Machado como una evolución espiritual desde el subjetivismo a la objetividad, desde la lírica a través de las «pequeñas reflexiones en verso» hacia la gran prosa de Martín y Mairena, en la cual la «forma gnómica, salpicada de 'boutades', y, a veces, de auténticas proposiciones inadmisibles» traduciría un pensamiento de terrible y en ocasiones «excesiva profundidad».²² Valverde ha editado en 1971 *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, y su edición y estudio introductorio me parecen la mejor contribución al conocimiento de esta obra de Antonio Machado, la cual -dice Valverde- «nos trae una angustia serena, sin fondo, que hace ver como casi trivial su poesía anterior, e incluso ésta presente, ya con el alma vuelta a una contemplación última, que después sólo podrá seguir usando el lenguaje gracias a la oblicua ironía de lo 'apócrifo'». En ese libro «empieza de lleno para Antonio Machado 'la hora de la verdad'»²³. Pero tampoco Valverde se detiene lo bastante a apreciar los «Proverbios y cantares», estudiando con especial lucidez, eso sí, *De un cancionero apócrifo*, razón por la que yo, en cambio, nada he dicho ni voy a decir sobre tal cancionero.

He intentado únicamente llamar la atención sobre la continuidad y los valores de la poesía sentenciosa de Machado. La vocación hacia la expresión sentenciosa de ideas vividas -no de conceptos abstractamente definidores- puede fácilmente percibirse desde Soledades hasta Juan de Mairena, y atestigua su anhelo de la Verdad, por encima de la belleza, la intensidad, la sugestión, o el esplendor imaginativo y sensorial.

Agudizada esa búsqueda de Verdad a partir de 1909, la poesía epigramática de Machado viene a ser, al mismo tiempo que una manera espontánea de distanciarse del modernismo (para él, a fin de cuentas, insatisfactorio), una forma de entablar contacto con el tú esencial y salir del subjetivismo lírico hacia una objetividad anchurosamente humana. Pero esta poesía gnómica, contra lo estimado por numerosos lectores, podrá acaso no ser «lirica» según la tradición romántica de esta palabra, pero es poesía con tanto derecho como las «rimas» y los «cuadros».

Existe una poesía de pensamiento tan legítima como la del sentimiento o la de la imaginación, siempre que la expresión, por púdica que sea, atraiga al lector hacia sí misma como forma del mensaje. El pensamiento es tan buen ciudadano de la poesía como la emoción. La sobriedad, la condensación, refuerzan la poesía del pensamiento y son intrínsecamente determinantes de la eficacia que éste alcance en la conciencia y en la memoria del destinatario. No sé que nadie haya puesto en duda la calidad poética de los versos sentenciosos de un Manrique, un Lope de Vega, un Goethe o un Nietzsche: ¿por qué habría que rebajar o negar la de los proverbios de Antonio Machado? El efecto propio de la obra de poesía no ha de ser necesariamente sentimental: si así fuera, difícilmente podría llamarse poetas a Horacio o a Góngora. La poesía puede provocar una emoción afectiva, pero también efectos de enriquecimiento sensitivo, imaginativo, moral, ideal. Dentro de la poesía cabe más de lo que el «lirismo» abarca. Por otra parte, las rimas y los paisajes de Machado admiten algunos parangones, pero lo realmente impar en su obra es su poesía de pensamiento y la prosa poético-filosófica que de ella directamente nace, alada de ironía y aplomada de reflexión. Frente a la exaltación poco menos que exclusiva del Machado emocional, convendría recordar más a menudo cuánto trabajó nuestro poeta en favor de la razón. Comprobando el declinar de la lírica del hombre romántico, escribía en 1931: «Es evidente que en la poesía de los simbolistas el largo radio de los sentimientos se ha acortado hasta coincidir con el radio, mucho más breve, de la sensación; y que las ideas propiamente dichas, esas luminarias de horizonte, inasequibles constelaciones de la mente, se han eclipsado. Pronto no serán las ideas, sino todo elemento conceptual lo que el poeta tienda a eliminar; pronto, el poeta creará expresar el fluir de su conciencia horro en absoluto del tamiz de la lógica»²⁴. Y tres años antes: «esa nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica -ahora lo veo muy claro-, sino en la creación de nuevos poetas -no nuevas poesías- que canten por sí mismos»²⁵. «La razón humana -afirmará después Juan de Mairena- es pensamiento genérico. Quien razona afirma la existencia de un prójimo, la necesidad del diálogo, la posible comunión mental entre los hombres»²⁶.

En no pocos poetas de hoy fatigan (al menos a mí me fatigan) las efusiones

y confusiones de sentimiento individual, los estallidos de imaginación ostentosa y los raudales interminables e inmemorables de palabras autocomplacidas. Machado-Mairena hubiera aprobado, pienso yo, este «Arte de la poesía» en que un poeta de hoy enumera los excesos y falsedades que la envilecen:

Implacable desprecio por el arte
de la poesía como vómito inane
del imberbe del alma
que inflama su pasión desconsolada
de vecinal nodriza con eólicas voces.

Implacable desdén por el que llena
de rotundas palabras, congeladas y grasas,
el embudo vacío.

Por el meditador falaz de la nuez foradada,

por el que escribe ¡ay! y se pone peana,

por el decimonónico, el pajizo, el superfluo, el obvio,

por el que anda aún entre seres y nada
flatulentos y obscenos,

por el tonto tenaz,

por el enano,

por el viejo poeta que no sabe
suicidarse a tiempo debajo de su mesa,

por el confesional,

por el patético,

por el llamado, en fin, al gran negocio,

y por el arte de la poesía ejercida a deshora
como una compraventa de ruidos usados²⁷.

Sólo que Antonio Machado hubiera dicho esto, tal vez, en cuatro versos, y
Juan de Mairena algo parecido, en unas pocas palabras no enfáticas,
irónicamente planteadas, en forma interrogativa, a la benévola atención de
sus alumnos imaginarios.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la
[Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite
el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

