



## *La lírica de la paradoja*

Vicente Cervera Salinas

Una de las más sutiles formas de renunciar a la lógica de la explicación racional, sin renunciar por ello al pensamiento intuitivo, consiste en el uso de la paradoja. Etimológicamente, el término griego que acuña por primera vez el concepto, nos revela su contenido semántico distintivo. El prefijo «Para» introduce el término de la contradicción, y lo que queda contrapuesto es la entidad sustantiva de la voz «doza» que representa la «opinión», es decir, la paradoja como limitación impuesta a los sentidos habituales y, por emplear un tópico de la escuela literaria del formalismo ruso, «automatizados» en la experiencia intelectual<sup>1</sup>. A lo cual habría que añadir un sentido superpuesto; no ya sólo lo que «desautomatiza», sino -simultáneamente- lo que introduce la vertiente auténtica de lo comúnmente aceptado. Cabe, por lo tanto, afirmar, que la «paradoja» como elemento reflexivo y lo «paradójico» como impresión resultante de dicha facultad, estriban en una dualidad opositiva de puntos de vista (la «opinión» tradicional y el «envés» de su moneda) que, sin llegar a -ni pretender- destruirse, configuran una noción superior que los contiene y algunas veces sintetiza, hermanando lingüísticamente unos sentidos que, sin ella, se verían aherrojados a los ámbitos de la incomunicación, del imposible diálogo.

Pero la paradoja, como modo de integración de los pensamientos opuestos por medio de la expresión verbalizada, no sólo se contenta con presentar los extremos de un razonamiento, sino que puede también evidenciar la negatividad de su armonía. Los términos se alían, mas su alianza supone el contrapunto de la identificación. Blanco y negro, integrados por la síntesis de la paradoja, no producen la simbiosis del color gris, sino, muy al contrario, la interrelación de sus diferencias cualitativas, vistas desde un mismo prisma lumínico que no tiende a confundirlos, pero que evita separarlos. Si el resultado es el «absurdo», aceptamos ese espacio de existencia en que, a despecho de la lógica -o, quizá, precisamente como consecuencia de la estricta lógica-, la paradoja habita y donde ha conformado una historia. Y así, para uno de los grandes maestros de la paradoja, el danés Sören Kierkegaard, «el resumen de toda sabiduría de la vida»

consiste en una heroica afirmación de los valores irreductibles de un continuo proceso de elección que, pese a sus bifurcaciones, conduce siempre, como el jardín de senderos borgesiano, a un mismo punto conclusivo: «Si te ríes de las locuras del mundo, lo sentirás; si las lloras, también lo sentirás. Las rías o las llores, lo mismo lo sentirás [...]. Si te ahorcas, te pesará; si no te ahorcas, también te pesará. Te ahorques o no te ahorques, te pesará igualmente»<sup>2</sup>.

Dicha sentencia parece ilustrar neta y cabalmente la noción vivificante que, para la «gran salud» del entendimiento humano, propone Ernst Mach con respecto a la actividad paradójica del fenómeno gnoseológico: «No solamente la paradoja -asevera Mach- nos hace sentir más vivamente la naturaleza de una cuestión cuyo contenido plantea ya un problema, sino que los elementos contradictorios no dejan más a nuestros pensamientos en descanso, ellos son el punto de partida del proceso que hemos llamado experimentación mental»<sup>3</sup>.

Pues bien, dicho punto de partida basado en un estímulo ilimitado del pensamiento<sup>4</sup>, es el que quisiera tomar para insertar en él la constitución de una modalidad lírica específica en cuya naturaleza alienta el signo de la paradoja, como material de un proceso creativo formalizado en el poema. Tomaré tres textos ilustrativos para la discusión preliminar:

Dices que yo te olvido, Celio, y mientes,  
en decir que me acuerdo de olvidarte,  
pues no hay en mi memoria alguna parte  
en que, aun como olvido, te presentes.  
Mis pensamientos son tan diferentes  
y en todo tan ajenos de tratarte,  
que ni saben ni pueden olvidarte,  
ni si te olvidan saben lo que sientes.  
Si tú fueras capaz de ser querido,  
fueras capaz de olvido, y ya era gloria  
al menos la potencia de haber sido.  
Mas tan lejos estás de esa victoria,  
que aqueste no recordarme no es olvido  
sino una negación de la memoria.

(Sor Juana Inés de la Cruz, «No quiere pasar por olvido lo descuidado») <sup>5</sup>.

Si recordar fuera olvidar,  
entonces no te recordaría.  
Y si olvidar fuera recordar,  
qué cerca de olvidar estaría.  
Y si echar de menos, fuera divertido  
y llorar, alegría,

¡Cuán dichosos serían los dedos  
que juntaron esto hoy!

(Emily Dickinson, Poema n.º 33)<sup>6</sup>.

Cosas de hombres y mujeres,  
los amoríos de ayer,  
casi los tengo olvidados  
si fueron alguna vez.

(Antonio Machado, «Proverbios y Cantares», n.º XXII en *Campos de Castilla*)<sup>7</sup>.

Observemos que si en algo coinciden los textos de este curioso triángulo lírico es el hecho de que la construcción poemática se ha realizado a partir de un espacio tensional en que se mueven las nociones de «ser» y de «olvidar» (con sus ramificaciones semánticas pertinentes en el campo denotativo de la memoria). Y si quisiéramos rastrear el origen conceptual de ese espacio de conjeturas, habríamos de retrotraernos a la noción de la «anámnesis» recogida del pensamiento órfico-pitagórico por los diálogos de Platón. La digresión -en apariencia, ociosa- nos permitirá comprobar cómo la sustancia filosófica del «olvido» contiene en su misma raíz el contenido paradójico distintivo, del que hacen gala las versiones poemáticas configuradoras del triángulo. Así, en el *Menón*, y en un punto concreto del proceso dialogístico que en torno a «la virtud» mantiene Menón -discípulo del sofista Gorgias- con Sócrates, expresa este último una idea relativa a la verdadera entidad del conocer. Tras citar el maestro del razonamiento dialéctico unos versos de Píndaro concernientes a la creencia en la inmortalidad de las almas, propone abiertamente a Menón:

«Así, pues, el alma, inmortal y diversas veces renacida, al haber contemplado todas las cosas, tanto en la tierra como en el Hades, no puede menos que haberle aprendido todo. No es, pues, sorprendente que acerca de la virtud y de lo demás tenga recuerdos de lo que sobre ello ha sabido anteriormente. Al ser homogénea toda la naturaleza y al haberlo aprendido todo el alma, nada impide que un sólo recuerdo, que los hombres llaman saber, le haga encontrar de nuevo todas las demás [...]; porque la investigación y el saber no son en definitiva más que reminiscencias»<sup>8</sup>.

Fácil resulta descubrir la contradicción latente entre los términos del razonamiento; si conocer es recordar, todo conocimiento implica un previo olvido del objeto cognoscible y, por lo tanto, el conocer es una forma de olvidar. Comprobemos, pues, con este ejemplo la dualidad irreductible de la paradoja. Pero observemos, sobre todo, su alto valor como materia de una potencial elaboración poética. En este sentido, señala Manuel Durán que «la paradoja es aquel procedimiento esencialmente dinámico, adecuado a pintar el cambio, el devenir que puede situarse en el discurso poético, bien como "símbolo" y "bandera" o bien como "simple adorno" o "artificio para engalanar el estilo"»<sup>9</sup>.

En el caso que nos ocupa, los tres poemas anteriores manifiestan un común acercamiento lírico a la idea ya esencialmente paradójica de la reminiscencia en Platón<sup>10</sup>. Y, sin embargo, los modos de formalización poética y, por ende, de creación artística de la teoría difieren sobremanera. Y así, en el poema de Emily Dickinson, la noción de «reminiscencia» como expresión equivalente al fenómeno del olvido, permite construir toda una red de identificaciones paralelas que, además de hacer posible un «método formal» basado en las condicionantes anafóricas («Si recordar fuera olvidar»/ «Y si olvidar fuera recordar»/ «Y, si echar de menos fuera divertido...») que estructuran el poema en parejas versales complementarias), provoca el magistral efecto de reducción paradójica en los versos condicionados (2-3-5), donde queda establecida la pretensión de posibilidad, de una «lógica de los contrarios», más que su enfrentamiento destructivo.

Pero en esta ilustración de una intensidad lírica, que sólo la paradoja puede alquitarar, se trueca, en el poema de la humanística mexicana, en juego de equilibrio entre el concepto y sus variaciones circunstanciales. Y así, se sirve Sor Juana Inés de la teoría platónica citada para negar la validez de toda forma de existencia del pretendiente amoroso en el espíritu de la voz poética presente; por ello el argumento del olvido queda desbaratado por la reflexión lírica que acude a la «anámnesis» del griego: «pues no hay en mi memoria alguna parte/ en que, aun como olvido te presentes»... de donde surge este concepto innovador que es todo un logro estético de la paradoja: «que aqueste no acordarme no es olvido/ sino una negación de la memoria».

Y finalmente, en el cuarteto de versos machadianos, el tratamiento lírico del material paradójico parece apuntar a direcciones bien dispares; ni el férreo discurso quasi-silogístico de Sor Juana Inés, ni la construcción de «mundos posibles» característica de la norteamericana, sino una dicción lírica severa, irónica y emparentada con una nostalgia de signo lúdico. La sonrisa del «desprendido» recorre el breve texto. El olvido como forma de ser queda completamente relativizado ante el talante indiferente del sujeto del poema; ser o haber sido parecen finalmente reducirse a una misma realidad: el escepticismo ante las varias articulaciones formales del tiempo. El «si fueron alguna vez» apenas introduce la incertidumbre propia de toda condición y así pues, la paradoja dimana no ya de las contrarias opiniones, sino de la actitud de innecesaria trascendencia.

A partir de esta primera conclusión, considero justificado establecer una propuesta de tres niveles poéticos donde la paradoja rige la concepción temática del texto, y la modulación característica de la misma está concedida al temple personal introducido por el autor. La posible arbitrariedad de la tipología queda superada en virtud de la interrelación final de los espacios teóricos que presento:

## 1) **Ámbito paradójico-conceptista: Sor Juana Inés de la Cruz**

La transmutación lírica de la paradoja con la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz responde a una recepción del programa estético del conceptismo español, vertido en el «odre nuevo» de su sensibilidad artística personal. Y así, como el propio Manuel Durán ha señalado, «la España del Siglo de Oro, empobrecida por los caudales de oro que le llegan de las colonias, abrumada bajo el peso de su propia gloria, es ya en sí un país paradójico. Sus poetas parecen comprenderlo así, y las paradojas -de largo abolengo medieval y clásico- se multiplican en sus versos en forma prodigiosa, obsesionante»<sup>11</sup>. Recordemos que en la *Agudeza y arte de ingenio* Baltasar Gracián decretaba en este «código del intelectualismo poético»<sup>12</sup> una estética de la agudeza como el arte de relacionar cosas distantes o diversas, conferida por el juego racional de los conceptos. Y así, en el discurso VII confiesa el jesuita que la «verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado»<sup>13</sup>.

Pocos autores contemporáneos supieron, sin embargo, atraer los contenidos doctrinales de la poética conceptista con tan peculiar entonación intelectual como ocurre con la obra lírica de la «décima Musa» mejicana. Haciendo incluso abstracción de textos medularmente paradójicos, como el *Primero Sueño*<sup>14</sup>, y ciñéndonos al «corpus» más tipificado de sonetos y romances (moldes arquitectónicos perfectos para el recurso que comento) nos es dado comprobar cómo el edificio verbal del texto lírico es construido por Sor Juana con el cimiento estructural de la fecunda paradoja.

Normalmente, el empleo de su dinamismo en los textos de Sor Juana supone la manifestación verbal de sentimientos que en sí mismos encierran la más absoluta contradicción. Así, en el soneto «Quéjase de la suerte; insinúa su aversión a los vicios y justifica su divertimento a las Musas» expone la voz poética un discurso retórico fundado en la traslación situacional de dos conceptos que se excluyen y repelen y, por lo tanto, componen una red de paradojas léxico-semánticas que «juegan» a ser variaciones de una misma antinomia esencial:

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento  
poner bellezas en mi entendimiento  
y no si entendimiento de bellezas?  
y así, siempre me causa más contento  
poner riquezas en mi entendimiento  
que no entendimiento en las riquezas<sup>15</sup>.

Este «método de composición» regido por la lógica de la paradoja halla su más perfecto campo de aplicación en el dominio de la lírica amorosa, donde el sentimiento ya de por sí contradictorio, presenta un espacio para la conjetura reflexiva sin parangón en cuanto a fertilidad poética. Los «efectos contrarios del amor» que tan

admirablemente había añadido Lope de Vega, actúan en la literatura de Sor Juana como los extremos de una misma paradoja en que la única claridad posible estriba en el acto especular de los conceptos:

Yo no puedo tenerte ni dejarte  
ni sé por qué al dejarte o al tenerte  
se encuentra un no sé qué para quererte  
y mucho si sé qué para olvidarte.  
Pues ni quieres dejarme o enmendarte  
yo templaré mi corazón de suerte  
que la mitad se incline a aborrecerte  
aunque la otra mitad se incline a amarte.<sup>16</sup>

Si de Silvio me cansa el rendimiento,  
a Fabio canso con estar rendida;  
si de éste busco el agradecimiento,  
a mí me busca el otro agradecida;  
por activa y por pasiva es mi tormento,  
pues padezco en querer y ser querida.<sup>17</sup>

Pero la atracción del conceptismo paradójico no se circunscribe en su poesía al nivel temático de la ambigüedad amorosa, sino que se amplía notoriamente a la misma actividad mental del conocimiento. De esta manera, el hermoso romance «Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil, aun para saber, y nociva para vivir», evidencia esa cualidad de la poetisa, tan certeramente señalada por Alfonso Reyes, sintetizable en su «equilibrado conceptismo». Acendrada propensión al intelecto que, al decir de su compatriota y admirador, se traduce en creaciones líricas cuyo «vaivén pendular» traza un sinuoso recorrido, pues que «pintan exactamente lo que borran, propia imagen de la perplejidad, para rematar en algo como un fallo inapelable sobre la disyuntiva o encrucijada que es toda meditación sobre la conducta»<sup>18</sup>. Y meditando sobre la verdadera eficacia de la sabiduría es como estampa Sor Juana Inés uno de sus más preclaros procedimientos contrapuntísticos:

El ingenio es como el fuego,  
que, con la materia ingrato,  
tanto la consume más  
cuanto él se ostenta más claro.  
Es de su propio señor  
tan rebelado vasallo

que convierte en sus ofensas  
las armas de su resguardo.<sup>19</sup>

Una metáfora y un símbolo antitético apuntalan el sentido contradictorio del «ingenio»; la metáfora del fuego nos lo muestra conservando -es decir en proceso de destrucción- como manifestación esencial de su naturaleza; cuanto más acrecienta su cualidad -cuanto más fuego es- más propende a consumir lo que a su paso encuentra<sup>20</sup>. Asimismo el ingenio actúa simbólicamente como el señor que fuera su propio vasallo, contrapunto conceptual que nos revela su paradójico sentir en el trueque de sus armas (defensivas) en sus propias ofensas personales. Por tanto, aquí, la operatividad del rigor conceptual actúa en su más alto grado vasallo y señor son el ingenio, mas no como elementos susceptibles de reducción sintética, sino como exponentes de una contradicción que lo define, y que halla en el artificio conceptista su canalización verbal más adecuada.

Del mismo modo, el contenido abstracto de la «esperanza» es atraído en un soneto paradigmático desde esta perspectiva contrapuesta a la opinión. También la «diuturna enfermedad de la esperanza» expone la clave de una asociación paradójico-conceptista; el consabido y tradicional sosiego de la esperanza atraviesa en este soneto un proceso de inversión semántica que transforma su contenido en su extremo conceptual: la inquietud y la zozobra subsiguientes a su «univocidad» apariencial.

¿quién te ha quitado el nombre de homicida,  
pues lo eres más severa, si se advierte  
que suspendes el alma entretenida  
y entre la infausta o la felice suerte  
no lo haces tú por conservar la vida  
sino por dar más dilatada muerte?<sup>21</sup>

## 2) **Ámbito paradójico-metafísico: Emily Dickinson**

Sírvanos de engarce conector entre el espacio de la escritora mexicana del Barroco y el de la poetisa norteamericana del XIX, la presentación lírica de la esperanza desde las premisas de la ambigüedad. Recurrámos a un poema de Emily Dickinson para desentrañar las posibles diferencias que separan sus expresiones poético-paradojales:

Ahogarse no es tan terrible

como querer salvarse.  
Tres veces, dicen, el hombre se hunde,  
vuelve a mirar al cielo,  
y luego se hunde para siempre  
en esa aborrecible morada,  
donde la esperanza y él comparten compañía  
pues él está asido del Hacedor,  
por bueno que sea  
se esquivo, tenemos que admitirlo,  
como una adversidad.

(Poema n.º 1, 718)<sup>22</sup>.

El solo reconocimiento de la variación estilística que, desde un prisma comparativo, se observa entre ambos textos es cifra de un proceso de modulación espiritual sobre la temática común de la esperanza. Pero advirtamos cómo la tensión conceptista propiciada por los juegos verbales, característicos de la lírica de Sor Juana, se trueca en los versos de Emily Dickinson en interiorización y subjetivación radicales. Las palabras y sus artificios retóricos tienden ahora hacia la profundidad de la experiencia, y no ya tanto a la complicación externa de sus alianzas fortuitas. Ello, sin embargo, no debe inducirnos a equívoco; no debe deducirse una ausencia de hondura emotiva en la lírica barroca de Sor Juana, ni tampoco, correlativamente, la sencillez o claridad de los elementos constructivos en los versos de la norteamericana. Lo que trato de indicar cabe más bien ser definido como el modo de presentación poética que, en la primera, tiende a la objetivación intelectualizada -de donde surge el conceptismo- y en la segunda al adentramiento subjetivo como forma de dicción, que excluye -de entrada- todo recurso al ingenio distanciado y ostensible.

Mas lo curioso es que ambos modos de expresión admiten el estímulo creador de la paradoja, aunque la «contra-opinión» rechace, en la lírica dickinsoniana, el sometimiento intelectual a la rigurosa formulación silogística, tan cara a la estética de Sor Juana. Y así, en el poema citado, la esperanza no es objeto de argumentación paradójica («no lo haces tú por conservar la vida/ sino por dar más dilatada muerte»), sino que es sentida por la voz poética como paradoja de su espíritu. La paradoja y el «ser» comparten la morada existencial en Dickinson, pero la reiteración de las caídas presagia una fatal superchería: la falsedad de una alianza, donde el consuelo de esperar esconde al cabo su mordaz inanidad. Toda mirada hacia el cielo encubre un encuentro engañoso, ya que «el rostro cordial del Hacedor» termina por cubrir un gesto esquivo, una irrenunciable «adversidad» y, por lo tanto, el frontispicio sentencioso del poema revela realmente su paradójica conclusión: «Ahogarse no es tan terrible/ como querer salvarse». El principio es el final.

De esta reflexión cabe extraer un corolario: la cualidad del procedimiento contrastante adquiere en Emily Dickinson claros tintes metafísicos y, de hecho, nos recuerda los aforismos del mayor Maestro de las paradojas existenciales: «Quien halla su vida, la perderá; quien la pierde por amor de mí, la hallará» (Mateo, XI-39). No



resulta pues, excesivamente aventurado entroncar su registro lírico-paradójico con el pensamiento especulativo del anteriormente citado Sören Kierkegaard, precisamente en virtud del estadio ético en que éste cifró sus aspiraciones personales. Tanto en la Dickinson como en Kierkegaard, no accidentalmente contemporáneos, el auténtico valor de la paradoja radica -como ya señaló Thomas H. Johnson en su estudio de la lírica dickinsoniana- en que ambos transitan por un laberinto de disquisiciones espirituales que, aun existiendo en el tiempo, no pertenecen verdaderamente a su dominio<sup>23</sup>:

Siempre -está hecho de ahora-  
es el mismo tiempo-  
salvo para el infinito-  
y el mismo espacio-  
de nuestra experiencia aquí abajo-  
a aquélla -saquen las fechas-  
Que los meses se fundan en meses-  
que los años -en años se exhalen-  
sin luchas -ni detenciones-  
sin días de fiesta-  
y nuestros años serían iguales  
a los del Señor-<sup>24</sup>

«Muy tempranamente fui iniciado en la idea de que conquistar significa conquistar en un sentido infinito, lo cual, en su sentido finito, significa sufrir. Así, pues, esto correspondía con mi melancólico conocimiento de que en un sentido finito yo no servía para nada [...]. Es decir, me veía obligado a ser y era un observador». (Sören Kierkegaard<sup>25</sup>).

### 3) **Ámbito paradójico-lúdico: Antonio Machado**

Leemos, en el número VIII de la colección de «Proverbios y Cantares» de *Nuevas Canciones*:

«Hoy es siempre todavía».<sup>26</sup>

e inmediatamente comprobamos cómo la definición poética, aun a pesar de su cercanía paradójica con respecto al poema de Emily Dickinson, contiene un sesgo original que, habiendo partido anecdóticamente de su cualidad poemática como verso único y aislado, propende a establecer el contenido diferencial de este tercer ámbito. El verso-

sentencia concita agrupaciones lexicales claramente ajenas a la normativa estipulada; y no ya tanto por el recurso de definir adverbialmente a un sustantivo temporal («Hoy es siempre»), sino por la adjetivación del adverbio que califica a otro elemento de singulares características: «Siempre todavía». La paradoja parece, pues, tender a sí misma y busca crecer sobre sus propias expectativas.

¿Es que en Machado la paradoja se «paradojiza»?

Acudamos a otro ejemplo: esta vez, de los «Proverbios y Cantares» de *Campos de Castilla*:

Dices que nada se pierde  
y acaso dices verdad,  
pero todo lo perderemos  
y todo nos perderá.<sup>27</sup>

Observemos aquí cómo el pensamiento lírico no expresa tanto un juicio contrario a la opinión comúnmente aceptada sino que, inversamente, prefiere el punto de vista opuesto a la contra-opinión paradójica («Dices que nada se pierde») que no es sino el juicio común o el juicio vulgar («pero todo lo perderemos/ y todo nos perderá»).

Es decir, lo paradójico en el texto consiste en que la paradoja se deshace, se reduce nuevamente al planteamiento originario, de modo tal que la posible verdad de la paradoja se sume en la profunda relatividad donde el perspectivismo tiene su morada, pero donde, además, brilla una verdad irreductible: el verso que brota de «manantial sereno». «Este pensamiento -según Cerezo Galán- es el específicamente humano, pues se inscribe en el dinamismo constitutivo del hombre; hunde sus raíces en la inocencia de las preguntas radicales de la existencia y está por eso en la línea de la espontaneidad de la razón»<sup>28</sup>.

Un tercer ejemplo corroborará las intuiciones:

Siempre en alto, siempre en alto.  
¿Renovación? Desde arriba.  
Dijo la cucaña al árbol.<sup>29</sup>  
Dijo el árbol: Teme al hacha,  
palo clavado en el suelo;  
contigo la poda es tala.<sup>30</sup>

En este caso, la paradoja está subordinada al relativismo esencial de los puntos de vista, con sus implicaciones éticas pertinentes. La altura de la cucaña es sólo apariencial frente al orgánico crecimiento del árbol, a pesar de su pequeña estatura originaria. La comparación de las características externas de ambos elementos deviene falsa como demuestra la paradoja final reveladora, pues una misma actividad destruye en un caso, mientras que reproduce un ciclo vital en el otro; de esta manera, pues, para la cucaña, «la poda es tala».

Nos hallamos, consecuentemente, ante un modo característico de lírica paradójica que está proporcional y simétricamente ubicada entre los extremos precedentes: las colecciones de *Proverbios* y *Cantares* de Antonio Machado (tanto en *Campos de Castilla* como en *Nuevas Canciones*) son emblema del consabido recelo del poeta ante los artificios conceptuales del Barroco (recordemos los comentarios de Juan de Mairena al célebre soneto calderoniano de *El príncipe constante*<sup>31</sup>). Su arte paradójico, difiere, por ende, del que dibujara la escritora mexicana, como queda patentizado en otro de los «Proverbios machadianos»: «El pensamiento barroco/ pinta virutas de fuego,/ hincha y complica el decoro...». Si bien aquí la paradoja se descubre en su reverso poemático: «Sin embargo.../ Oh, sin embargo,/ hay siempre un ascua de veras/ en su incendio de teatro»<sup>32</sup>.

Pero este recelo, matizable con el «ascua» de verdad, tampoco nos permite instalar su esencia lírico-paradójica en el ámbito existencial y metafísico de la poetisa norteamericana. Frente a ésta, la naturaleza del pensamiento antitético machadiano formaliza un espacio textual en que la paradoja no revela un contrapunto trágico de signo subjetivo, sino tan sólo la serenidad liberal de la ironía, y según el conocido axioma estético de Friedrich Schlegel, piedra angular del romanticismo, «ironía es la forma de la paradoja. Paradójico es todo aquello que es a la vez bueno y grande»<sup>33</sup>:

Cantad conmigo en coro; Saber, nada sabemos,  
de arcano mar vinimos, a ignota tierra iremos...  
Y entre los dos misterios está el enigma grave:  
tres arcas cierra una desconocida llave.  
La luz nada ilumina y el sabio nada enseña.  
¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?<sup>34</sup>

Ante el misterio infranqueable, ante ese «callejón sin salida» que, según la invitación a filosofar de García Bacca a partir del discurso machadiano, termina siempre el pensamiento<sup>35</sup>, se alza imprescindible la paradoja. No ya la paradoja objetiva del concepto en sus múltiples variaciones, ni la paradoja intimista del alma a quien ha sido revelada la trágica verdad de las antítesis, sino la paradoja como acto de lúdica confesión, de aquilatado estoicismo en el tamiz de resonancias folklóricas de lo hispano:

Mas no busques disonancias;  
porque, al fin, nada disuena,

siempre al son que tocan bailan.

o

Doy consejo, a fuer de viejo:  
nunca sigas mi consejo.<sup>36</sup>

Por ello, cabría establecer una curiosa mediación entre los ámbitos propuestos, que vendría a producirse precisamente en virtud del estatuto lírico que reconocemos en los «proverbios y cantares» machadianos. Corroborando la profunda veta humanista que, hace ya cuarenta años, señalara Ricardo Gullón a propósito de la poesía<sup>37</sup>, no parece admitir que ese liberalismo sustantivo de Machado relativice los extremos paradójicos (Sor Juana Inés-Emily Dickinson) mediante la savia nueva de sus irónicas contraposiciones:

¿Dices que nada se crea?  
Alfarero a tus cacharros  
haz tu copa y no te importe  
si no puedes hacer barro.<sup>38</sup>

Un racial asentimiento provoca implícita esta copla. El que despierta ante la luz de una verdad que, sin la tensión barroca ni la tensión del sentimiento subjetivo, comparece líricamente como paradoja. La paradoja de «hacer camino al andar» y la voluntad de haberla siempre sentido «en el corazón clavada».

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

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

