

“Un Poema Típicamente Machadiano”

(Análisis de una poesía de Antonio Machado) *

GUSTAV SIEBENMANN

La sorpresa que desencadenó la aparición de las primeras poesías de Antonio Machado y la gran admiración que se sintió por ellas a más tardar hacia 1917, tuvieron su origen en algo difícil de concretizar, en ese algo especial que caracteriza casi todas las composiciones líricas (en particular las más extensas) de este poeta lírico escéptico y soñador. La crítica califica estas composiciones de “poemas típicamente machadianos”, fórmula un tanto abstracta, que puede significar a la vez repulsión y simpatía. Lo característico de estos poemas machadianos (prescindiendo ahora de que produzcan simpatía o repulsión) es tan fácil de advertir, como difícil de concretizar, de aprehender (en el sentido etimológico de este vocablo). Si volvemos la mirada hacia sus temas, tropezaremos sin duda con los sentimientos entrañables del poeta andaluz, castellano por adopción, con sus imágenes preferidas y sus motivos favoritos; en una palabra, con el mundo íntimo de Machado y sus símbolos. De este modo, sin embargo, alcanzamos a tocar únicamente lo típico de sus representaciones, mas no lo característico de su poesía. Su poesía es algo más que su temática y produce en sí un efecto diferente al efecto derivado de los temas.

Aquí radica el que, en la búsqueda del efecto característico producido por un poema machadiano, sea preciso dar la

* Ensayo publicado en alemán, en *Germanisch Romanische. Monatsschrift*, 1968.

prioridad a la forma poética; tarea ingrata, precisamente tratándose de Machado, si tenemos en cuenta la aparente falta de forma de su lírica. Apenas se encuentra desde Bécquer otro español tan incondicionalmente comprometido con su mundo interior. Ya sus mismos temas se mueven de lleno en el campo de la tensión entre la realidad externa y la interna, entre el momento y la eternidad. Machado intentó encerrar en sus poemas la emoción ocasionada por dicha tensión. Esto significaba para él, evitar toda sonoridad y todo tono oratorio. En medio de la embriaguez del triunfante Modernismo, tuvo Machado que luchar contra el gusto de su tiempo, y a la hora de dar forma a su lírica, tuvo que procurar que dicha forma no supusiera un estorbo para su fondo. Bajo este punto de vista —y teniendo en cuenta la producción de Rubén Darío— puede decirse que la lírica de Machado no es propiamente un arte de la palabra. Apenas existe en España, fuera de los Romances, otra obra lírica cuyos medios técnicos, cuyos artificios, sean menos llamativos. Incluso Bécquer resulta más formalista que Machado. La situación estilístico-histórica, a la que Machado pertenece, se ha intentado esclarecerla en otra parte. (1) Y sin embargo, como queda dicho, al pretender acercarse a la misteriosa impresión que produce un poema típicamente machadiano, nos vemos obligados a preguntarnos por su forma.

Intentaré aquí, con los ojos puestos exclusivamente en el elemento formal, acercarme a un determinado poema de Machado, ordenando y, al mismo tiempo, interpretando los resultados. Elijo la poesía "Hacia un oasis radiante", (2) por ser una de las composiciones machadianas que más extrañeza causaron en el momento de su aparición, debido a que chocaba contra toda expectación "poética" y a que se diferenciaba en extensión y en métrica de las normas estilísticas de la poesía española tradicional, a las que Machado normalmente se adhiere con predilección. El haber elegido este poema se debe a la forma que le dio el poeta mismo, pero sobre todo al especial interés que en mí despertó su lectura. He aquí el texto:

(1) Sobre la cuestión estilística—histórica me permito hacer referencia a mi libro *Die Moderne Lyrik in Spanien* Stuttgart, 1965.

(2) Esta poesía lleva el número XIII desde la primera edición de *Poesías Completas* (1917) así titulada por el propio Machado. Aún no se encontraba en *Soledades* (1903). Por primera vez aparece en *Soledades. Galerías y otros poemas* (1967). Recordemos que Machado excluyó en ediciones posteriores al menos doce poemas de los editados en *Soledades* (1903), nuestro poema sin embargo no fue suprimido. Citamos aquí por la edición de Espasa-Calpe *Poesías Completas*. Madrid, 1955. p. 24—27 La edición más crítica hasta el presente, la edición de Losada (Colección Cumbre) incluye este poema en las págs. 66 y siguientes. Esta edición se citará en adelante con el nombre de 'Obras'.

XIII

- 1 Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
4 tras de los álamos verdes de las márgenes del río.
- 5 Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
de la cigarra cantora, el monorritmo jovial,
entre metal y madera,
8 que es la canción estival.
- 9 En una huerta sombría,
giraban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.
12 Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta.
- 13 Yo iba haciendo mi camino
14 absorto en el solitario crepúsculo campesino.
- 15 Y pensaba: "¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa
toda desdén y armonía;
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía
18 de este rincón vanidoso, obscuro rincón que piensa!"
- 19 Pasaba el agua rizada, bajo los ojos del puente.
Lejos la ciudad dormía,
como cubierta de un mago fanal de oro transparente.
22 Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.
- 23 Los últimos arreboles coronaban las colinas
manchadas de olivos grises y de negruzcas encinas.
Yo caminaba cansado,
26 sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.
- 27 El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,
bajo los arcos del puente,
29 como si al pasar dijera:
30 "Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
33 Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.
- 34 Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
35 (Yo pensaba: ¡el alma mía!)

- 36 Y me detuve un momento,
 en la tarde, a meditar...
 ¿Qué es esta gota en el viento
 39 que grita al mar: soy el mar?
- 40 Vibraba el aire asordado
 por los élitros cantores que hacen el campo sonoro,
 cual si estuviera sembrado
 43 de campanitas de oro.
- 44 En el azul fulguraba
 un lucero diamantino.
 Cálido viento soplaba
 47 alborotando el camino.
- 48 Yo, en la tarde polvorienta,
 hacia la ciudad volvía.
 sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
 51 Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.

Este largo poema sin título irradia un encanto especial, al que no es fácil sustraerse, un encanto, sin embargo, que no se explica sin más. Lo más llamativo en él es precisamente la carencia de todo medio poético que llame la atención, lo mismo atendiendo al contenido que atendiendo a la forma. Algunos críticos extrañados se preguntaban entonces, en el momento de su aparición, cuándo comenzaba en Machado el verdadero poema; ¿se estancaba acaso en los preliminares? No se estaba acostumbrado entonces a semejante carencia de fábula y, al mismo tiempo, a una renuncia tal a usar elementos retóricos.

Externamente no se ve, al primer golpe de vista, ningún principio estructural evidente: versos y estrofas son desiguales, la rima varía de continuo. Es cierto que aquí y allá aparecen los mismos motivos en una casi terca repetición, pero falta, por ejemplo, la regularidad de un estribillo. Sólo después de observar el curso formal del poema desaparece esta primera impresión un poco desorientadora. La primera unidad estructural la constituyen las tres primeras estrofas (versos 1-12): las tres se componen de cuatro versos de rimas cruzadas. Desde el verso 13 al 35 la composición de las estrofas es más irregular: hay primero una estrofa de dos versos (un pareado), inmediatamente después tres de cuatro versos, pero rima-dos entre sí de modo diferente (rimas abrazadas, cruzadas, pa-readas), sigue a continuación una sorprendente estrofa de tres

versos, después una de cuatro versos y, finalmente, lo mismo que al comienzo de esta segunda parte (versos 13 y 14), otra de dos versos pareados. Desde el verso 36 en adelante encontramos una última unidad estructural, compuesta por las últimas cuatro estrofas del poema, todas ellas de cuatro versos, y todas ellas de rimas cruzadas. Tenemos pues, al menos desde el punto de vista externo, una división simétrica tripartita del poema.

La cuestión ahora está en averiguar el alcance de esta división: ¿responde al orden del enunciado? Vamos a enumerar los temas, a definirlos y a observar la forma de su reiteración.

Para simplificar nos serviremos de un esquema:

Partes de la compo- sición	Verso	Tema	Función	Partes del enun- ciado.		
I	1—4	ocaso	<i>canción estival</i> <i>noria</i> <i>tarde polvorienta</i>	Imágenes	A	
	5—8					
	9—11					
	12					
II	13		yo anecdótico	Imágen	B	
	14	ocaso				
	15—18	ocaso (cita)	yo mental	Motivo		
	19		puente—río	Imágen		
	20		(ciudad) yo anecdótico			
	21	ocaso		Imágen		
	22		puente—río	Imágen		
	23—24	ocaso			C	
	25		yo anecdótico			
	26					
	27—29			puente—río	Imágen	
	30—33		(cita)	río	Motivo	
	34			puente—río	Símbolo	
	35			yo mental		
	36			yo anecdótico		
37	ocaso		gota—mar	Motivo	D	
			yo mental			
III	40—43		<i>canción estival</i>	Imágen		
	44—45	ocaso		Imágen		
	46—48		(ciudad) tarde polvorienta		E	
	48—49		yo anecdótico			
	50—51		noria	Símbolo		

Este análisis de la estructura interna nos ofrece, contra toda esperanza, resultados suficientemente claros. Las tres unidades externas de la composición se encuentran aquí confirmadas. Sólo la segunda parte del poema necesita ser subdividida más sutilmente entre sí en tres, de forma que a las tres partes de la composición correspondiente cinco partes del enunciado. Los versos 1 al 12 contienen cuatro imágenes tomadas del paisaje de una tarde de verano (A). Sólo desde los versos 13 al 18 aparece el yo anecdótico: el poeta va de paseo. Las cuatro imágenes de la parte A pueden considerarse como etapas o vivencias del paseo y forman una unidad temática. De nuevo una evocación del paisaje solitario y crepuscular e inmediatamente surge, por vez primera, una idea. En forma de cita se ensalza la belleza del atardecer, para alivio de la propia melancolía. Para ello se sirve el poeta de varios tópicos, como la armonía de las esferas celestes de Pitágoras, el consuelo que el hombre, al menos desde Rousseau, busca en la correspondencia entre sentimiento y naturaleza, y el humilde reconocimiento de la propia limitación hasta hacer del hombre un "modesto rincón que piensa". La imagen del atardecer aparece en esta ocasión vitalizada y adquiere el rango de motivo, puesto que sirve al mismo tiempo de factor unitivo entre la potencia afectiva y la fantasía. Además de esto el poeta está aún presente y experimenta dicha vivencia.

En la parte C del enunciado (versos 19 al 35) surge una nueva imagen: el puente sobre el río. Al mismo tiempo es posible que la fábula aluda al término del paseo y al comienzo de la vuelta, pues ahora el poeta vuelve su mirada a la ciudad (verso 20). Con rara paciencia se repiten una y otra vez las imágenes del atardecer y del puente sobre el río. El yo mental nos comunica ahora, ya sin rodeos, su "corazón pesado" (26) y determina expresamente con las palabras "melancolía" (17) y "melancólicamente" (27) su estado de ánimo. En este punto asciende también la imagen puente-río a categoría de motivo, cosa que igualmente sucede en forma de cita. Se refiere a la fugacidad de la vida. De nuevo se observan varios tópicos: la vida como viaje, la barca sobre la corriente, el morir del río en el mar. La imagen puente-río aparece en esta ocasión por cuarta vez (19, 22, 28, 34). Gracias a la preparación que el lector posee a estas alturas del poema, se entiende ahora, a pesar de la extrema sencillez del enunciado, el que dicha imagen se haya convertido en motivo e incluso, teniendo en cuenta la despersonalización de estos versos y su falta de nexos gramaticales con los anteriores, en símbolo. El simbolismo es interpre-

tado por el poeta entre paréntesis (35). En la cuarta parte del enunciado D (versos 36-39) surge de nuevo la sucesión, si bien en un ritmo más corto, del yo anecdótico, del atardecer y de la meditación. Sin la menor preparación se presenta entonces en forma interrogativa el motivo gota-mar. Esta vez no se hace en forma de cita, sino que se percibe la propia voz del poeta. Se trata de nuevo de un tópico; un tópico cuyo objeto es expresar la propia pequeñez y nadería ante el Universo. Tenemos pues, dentro de la segunda parte de la composición, tres imágenes distintas, que ascienden a categoría de símbolos. Estas tres imágenes son parecidas entre sí e indican, como hemos podido observar, la melancolía del poeta ante la nulidad humana y la caducidad de las cosas. La quinta y última parte del enunciado E (versos 40-51) se corresponden por su tema exactamente con la parte primera A. La única diferencia es que el orden de las imágenes aparece trastoçado, y que en la quinta parte aparece además el yo anecdótico, quien se dirige —así podemos suponerlo— de nuevo a la ciudad, a la vuelta de su paseo (49). Las dos “imágenes” acústicas (canción estival, y noria) figuran aquí, al final del poema, acentuadas de manera especial. La imagen de la noria y del ruido que engendra, produce aquí, como colofón final, un efecto extraordinario. La noria, en cuanto tal, y la repetición casi al pie de la letra de versos anteriores (versos 10 y 11) producen ahora un acorde, que eleva de plano la imagen y le conceden casi carácter simbólico.

Biblioteca de Letras

Después de este ensayo de análisis, no puede dudarse que Antonio Machado compuso su poema con plena intencionalidad formal. Si ahora nos preguntamos por el objeto perseguido con el extenso poema, tendremos que conceder que dicha intención no se basa en el contenido romántico-convencional, es decir en el tan socorrido tema del llanto que produce la fugacidad de la vida. Machado quiso precisar y evocar, en un determinado estado de ánimo, la unisonancia entre la naturaleza y su espíritu. Lo que los primeros críticos sorprendidos consideraban como meros preliminares, como introducción del poema, era para Machado su objeto último. El intento de una exacta representación de un bien determinado estado de ánimo, explica la longitud de esta poesía, que nunca se apoya en la sugestión o en la magia, sino que “ nombra ” de continuo las cosas con llaneza y sencillez. Para dar carácter unitario a la representación de su estado de ánimo, aparece, junto al uso de variadas imágenes, el uso intencionadamente repetido de la imagen del “ocaso”. Al final de la poesía vuelven a

repetirse también las restantes imágenes evocadoras del ambiente: "canción estival" versos 5-8 y 40-43; "noria" 9-11 y 50-51; "Tarde polvorienta" 12 y 46-48. Estas repeticiones, enlazadas entre sí como en cadena, dan unidad a este largo poema y le otorgan una fuerte textura y cerrazón.

Hay que tener presente, sin embargo, que la forma de composición analizada, no responde a un principio ordenador de índole estética o a una estructura retórica determinada. En caso contrario sería más evidente. Antes bien debemos pensar que la estructura que acabamos de ver se basa más que en ningún otro principio, en la reiteración. Cada repetición de una imagen, responda o no a una rítmica regular, es esencialmente temporal, atrapa en sí una porción de tiempo. Con esto nos adentramos en uno de los secretos de la poesía de Machado. Don Antonio contestaría una y otra vez a la pregunta sobre la esencia de la poesía, con la misma fórmula lapidaria: "La poesía es la palabra esencial en el tiempo". (3) Esta definición de la poesía seduce, indudablemente, pero, a primera vista, lo que dice no es mucho. Naturalmente que en ella se encierra la antigua opinión de que el manantial más abundante de la lírica es el recuerdo. El recuerdo está por encima del tiempo, despierta la conciencia de su continuo fluir y lo hace nuevamente recuperable en un plano imaginario: recordar es actualizar el pasado. La repetición de imágenes y motivos en este poema de Machado hay que entenderla también de esta forma: a través de ella logra Machado insertar dichas imágenes y dichos motivos en el tiempo. Cuando los encontramos de nuevo, aparecen, de esta forma, ennoblecidos y producen una fuerte emoción lírica. ¿Ha compuesto pues Machado su poema bajo el signo de la repetición? ¿Lo ha logrado? Ciertamente que es difícil probarlo con objetividad. Pero una nueva lectura del poema, lo que se recomienda a estas alturas, una lectura mu-

(3) Esta expresión aparece por ejemplo en el autorretrato de Antonio Machado en *Poesía española. Antología*, editada por Gerardo DIEGO, Madrid, 1934, p. 152, y respectivamente en *Obras* p. 49. El aspecto del tiempo en Machado ha sido ya muy estudiado, Cf. Carlos CLAVERIA. "Notas sobre la poética de Antonio Machado". En *Cinco estudios de literatura española moderna*. Salamanca, 1945, p. 93—113; el mismo CLAVERIA vuelve sobre el tema en "Seis estudios norteamericanos sobre Antonio Machado" En *Cuadernos Hispanoamericanos* (CHA) Madrid Nº 11—12. Sep — Dic. 1949, p. 617—622. Recensiones sobre los dos estudios siguientes: J. LOPEZ MORILLAS. "Antonio Machado's Temporal Interpretation of Poetry". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. VI. Dic. 1947, p. 161—171. Richard L. V. PREDMORE. El tiempo en la poesía de Antonio Machado, en *PMLA*, v. LXIII jun. 1948, p. 696—711. También el importante estudio de Ramón de ZUBIRIA: *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, 1959, cae bajo el mismo signo: *El tiempo raíz de su poesía*.

da, como lo deseaba Machado para sus poesías, (4) despierta en mí la impresión de una creciente intensidad. El reencuentro con las imágenes del principio a lo largo del poema produce en mí una nueva emoción lírica. Mas dejemos de momento esta impresión personal. Busquemos mejor la posible relación entre el lirismo y el tiempo en otros fenómenos. También a otros críticos les ha llamado la atención, el hecho de que las poesías típicas de Machado fuerzan a un ritmo solemne y que transcurren como en tiempo de "ritardando". Gerardo Diego, con su gran instinto musical, se ha ocupado intensamente del problema. (5) En las composiciones literarias no existe la medida del tiempo como en las musicales, pero dicha medida late no pocas veces bajo la métrica y bajo el sucederse de la rima. Versos de 8 y de 16 sílabas alternan, aproximadamente en el mismo número: 27 octosílabos y 24 de 16 sílabas. Su distribución es con todo desigual. Sólo una vez encontramos 4 versos seguidos de 16 sílabas (versos 21-24), mientras que hacia el fin se multiplican los octosílabos: así tenemos por ejemplo seis octosílabos seguidos en los versos 35 y 40 más tarde incluso ocho seguidos (versos 42-49). Obsérvese que en los versos largos disminuye el efecto de la rima. Y, sin embargo, Machado no ha querido prescindir de ella, más aún, ni siquiera se contenta con meros asonantes, como él hace tantas otras veces. La repetición de la rima aquí y allá era lo que Machado necesitaba para su poema. Junto a la concatenación en el conjunto estructural, la hilazón, el entrelazamiento del ritmo musical.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Todavía hay que acentuar otra característica estructural: el "decrecendo". También al hablar de Manuel Machado, el hermano de Antonio, tuvimos ya ocasión de notar este decrecendo, esta especie de amortiguamiento que caracteriza su lírica. (6) El parentesco entre ambos llega aquí hasta el terreno poético. Si buscamos los pasajes más acentuados, en nuestro poema, desde el punto de vista artístico, los pasajes en los que se oyen los tonos más fuertes, las metáforas y ritmos más llamativos, observaremos sin dificultad, que éstos se hallan más bien al principio. En su comparación nos parece el final sencillo y casi inartístico. Este fenómeno, al que nos

(4) "Sólo recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitarlos sino para que las palabras creen representaciones", escribe Machado en sus apuntes: *Los Complementarios*, Buenos Aires, 1957, p. 15, en *Obras*, p. 695.

(5) DIEGO, Gerardo. *Tempo lento en Antonio Machado*. CHA, N° 11, 12, Cf. G. SIEBENMANN. *Op. cit.*, p. 67.

(6) SIEBENMANN, G. *Op. cit.* p. 67.

estamos refiriendo, aparece con especial claridad en la parte A, mas también puede observarse en la parte C. Compárese por ejemplo el "decreciendo" gradual que en el curso del poema presenta la imagen puente-río:

- 19 Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.
- 22 Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.
- 27 El agua en sombra pasaba tan melancólicamente, bajo los arcos del puente, ...
- 34 Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.

Cuanto mayor es la fuerza temática o simbólica de la imagen, tanto más sencilla se vuelve la forma idiomática. La sintaxis del último verso citado es la más corriente. Esta paradoja necesita una explicación más detallada, como veremos después. Este amortiguamiento regresivo se nota también en que Machado va oscureciendo cada vez más las imágenes. En realidad existe una especie de creciente lasitud, en un movimiento apenas perceptible, pero que se expande por todo el poema. Comparemos por ejemplo la primera y la última imagen entre sí. Ambas tienen por objeto el atardecer, el ocaso. En los primeros versos resalta la estridencia de colores modernistas —Machado se sirve aquí de la sinestesia (trompeta gigante) del contraste de colores (rojo, verde) del uso sucesivo de dos palabras rebosantes de ritmo (márgenes y álamos). Por el contrario, al final (versos 44-45), aparece sólo una breve luz diamantina en el azul. El curso del ocaso real no condiciona como tal tamaño decreciendo. Otra prueba de lo que vamos comentando se encuentra, comparando los versos 9-11, con los versos 51-52:

- 9 En una huerta sombría.
giraban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.

- 50 Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.

No es sólo la oscuridad vespertina la que explica la sustitución de la palabra "giraban" en el verso 10; por "sonaban" en el 50, sino también la renuncia en el último a lo dinámico. Y como "el son del agua" (11) no debe repetirse por figurar en el verso anterior del verbo "sonaban" (50), apremiaba encontrar otra variante. Machado encuentra con preciso instinto poético el verbo caer (51), y con él una imagen preñada de sentido y de sentimiento: el arte de la variación interior se revela en el

leve y acertado retoque que Machado hace en este verso, y también comparando las más antiguas redacciones con las más nuevas. Dámaso Alonso, en uno de los pocos textos críticos que existen sobre Machado (7) ha reunido ejemplos convincentes sobre este problema.

La repetición exige la variación, y la variación apoya la repetición en sentido funcional y la completa en sentido artístico. Machado conoce además otros métodos, si bien más problemáticos, para establecer la relación entre el tiempo y la palabra. Todo lo pasado, lo viejo, es para él tiempo almacenado; así se explica el uso de arcaísmos como "lueñe tornar", "so" en lugar de "bajo" y otros parecidos. (8). Así se explica también su predilección por las cosas antiguas, casas viejas, fuentes, jardines. "Noria", "fuente", "ocaso", "camino blanco", "viejos olivos sedientos": las imágenes favoritas de Machado se le imponen por su valor motivístico o simbólico. Pero también otras, que no están en relación tan estrechas con el tiempo, están incluídas en este arte de la repetición, como por ejemplo, la rara imagen de "galgos agudos". La pobreza y la constancia llamativa de los temas puede, asimismo, explicarse por el afán de la reiteración y del efecto nuevo que produce un reencuentro con las mismas imágenes en situaciones distintas. Hay poesía de Machado, que —miradas aisladamente— apenas si llaman la atención. Machado no es tanto el poeta de una poesía, cuanto el creador de un mundo poético, que sólo en el conjunto cobra su auténtico valor.

«Jorge Puccinelli Converso»

Después del análisis del poema "Hacia un ocaso radiante..." y de las conclusiones a que hemos llegado, debemos preguntarnos una vez más, cuáles son los rasgos distintivos de un poema típicamente machadiano. Inesperadamente, y sin consideraciones temático-filosóficas, hemos tropezado con características formales, que corresponden a la idea fundamen-

(7) ALONSO, Damaso. Poesías olvidadas de Antonio Machado. En *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, 1958, p. 103-159.

(8) Compárese el artículo de Gonzalo SOBEJANO: "Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado". En *RF*. Tomo 66, 1954, p. 112—151. particularmente p. 136. Claros son también los siguientes proverbios de Machado:

—Ya se oyen palabras viejas.

—Pues, aguzad las orejas

(Proverbios y cantares, "Poesías Completas" p. 287, "Obras" p. 259).

¿Dices que nada se pierde?

Si esta copa de cristal

se me rompe, nunca en ella

beberé, nunca jamás.

(Ibid. "Poesías completas", p. 217, "Obras", p. 207.

tal de la lírica de nuestro poeta: "La palabra esencial en el tiempo". En un poeta como Machado esta correspondencia no es una simple tautología. Su teoría se halla a menudo en la más crasa contradicción con sus creaciones líricas. (9). Mas no hay por qué extrañarse: el mismo Machado nos ha puesto de sobreaviso. "Cuando un poeta, escribe Machado, teoriza sobre poesía, puede decir cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo de sí mismo". (10). Cuanto más rica es la dimensión temporal, tanto más lírico el efecto de la poesía. Es innegable que este nexo ha determinado el procedimiento y la impresión que produce este poema. Lo típico de Machado, parezca raro o maravilloso, es la renuncia a otros medios más directos y su predilección por los métodos más indirectos de componer. En sus poemas más largos, es decir en sus composiciones más típicas, no se encuentran estrofas aisladas, donde se encienda la llama lírica. Los pasajes más líricos y más íntimos se encuentran al final de un largo camino, y, de ordinario, se trata de versos de gran sencillez y llaneza. Su intensidad deriva no de la impresión que producen por sí mismos, sino de la pródiga preparación que en sí no tiene otro destino que el de intensificar los versos finales.

Así puede explicarse la paradoja a que antes se aludió. Se puede hacer la prueba contraria, entresacando estrofas aisladas de los poemas de Machado: pronto observaríamos que perderían su vigor y que darían una impresión de languidez. No les faltaba del todo la razón a los críticos que preguntaban con cierta malicia, cuándo comenzaba en realidad una poesía de Machado; pues el temple lírico, que es lo que a Machado le importa en realidad no empieza en ninguna parte, sino que fluye del continuo proceso del conjunto de sus versos y estrofas. Lo típico de un "poema típicamente machadiano", así podemos concluir, no brota de algo configurado y presente, sino de un proceso en continua evolución.

(9) Así queda demostrado en un interesante artículo de Eugenio de NORA. "Machado ante el futuro de la poesía lírica". CHA. N.º 11-12, Sep — Dic. 1949, p. 583-592, sobre todo en la p. 591.

(10) En los apuntes "Los Complementarios" Op. cit. p. 16.