PROVERBIOS Y CANTARES EN ANTONIO MACHADO

Domingo Melero Ruiz
Profesor de Instituto

1.1. Quien se adentra en el estudio de los PyC[1] y quiere aprender de lo que sus mayores han dicho de ellos, se encuentra —simplificando— con dos valoraciones hasta cierto punto contrapuestas y hasta cierto punto complementarias[2]. En ambos casos se opina sobre ellos a partir de una consideración global de la trayectoria y, por tanto, de la obra completa del poeta.

Unos valoran al primer Machado, lírico, simbolista, intimista, con menoscabo —a veces— del segundo. Opinan que, a raíz de unos acontecimientos biográficos, hubo una decadencia poética y que entró en un período de sequedad y de tránsito a una prosa de escaso valor estético. Siempre tuvo, eso sí, hasta el final, momentos de gran poeta, pero ya no recuperó una línea firme de creación. Los PyC, en consecuencia, se ven en esa perspectiva de decadencia.

Otros interpretan de modo unitario y progresivo su itinerario estético. En un tiempo en que se comenzaba a revisar la vigencia de los cánones tradicionales, románticos o modernistas, lo ven ensayando nuevos derroteros como poeta y escritor moderno. Consideran su hallazgo de los apócrifos, de su tono y de su prosa, como del mismo valor estético y poético que su poesía anterior. Y a veces, incluso, le descubren, a ese período segundo, una profundidad que hace parecer superficial el primero. Entre ambos períodos, eso sí, conoció un largo trecho de prueba, de "noche oscura", compuesto aparentemente de meros restos y tanteos. Los PyC, para éstos, formarían parte de ese camino progresivo.

Resulta sumamente interesante y aleccionador seguir los matices con que se expresan esas dos valoraciones, y, también, completarlas con las que pronuncian otros críticos y poetas excelentes[3]. Pero es imposible presentar aquí y ahora toda la riqueza de observaciones que se puede recoger en su lectura. Esta cuestión, por sí sola, merece una exposición aparte que en otra ocasión pensamos hacer.

Nuestra intención es estudiar los PyC por sí mismos. Pero, como punto de partida, hemos de contar con el trabajo realizado. Confesamos, pues, por un lado, nuestra simpatía por una de las partes —en concreto, por la segunda: aquella que mira la trayectoria creativa de Machado de modo unitario y progresivo— a la que creemos que nuestro trabajo complementa en algunos aspectos. Y, por otro lado, pasamos a discutir la primera valoración en lo que creemos que atañe a los PyC.

1.2. Los PyC —en el prisma de esa primera valoración— aparecen, en la obra de Machado, en una posición (al final de CdC) y con una brevedad —en cuanto a su forma— que parece que sean signo de la llegada de la "sequedad" motivada por la pérdida de Leonor y el comienzo de sus estudios de filosofía. Sin embargo, esta primera impresión no es más que una "ilusión óptica" sobre cuya inexactitud volveremos cuando tratemos de la cronología y de la extensión del "corpus" de los PyC. Ahora expondremos brevemente los datos y razones que nos parece que superan la fuerza aparente de los dos motivos que se suelen aducir para esa sequedad y decadencia.

En cuanto al origen de su interés por la filosofía, Machado habla de él como del nacimiento de un "yo": "¿Juan de Mairena? Sí... Es mi "yo" filosófico, que *nació en épocas de mi juventud* (...) un poco influenciado por su época de fines del siglo pasado, lo cual no basta para que ese juicio de hace veinte o treinta años pueda seguir siendo completamente actual dentro de otros tantos..."[4].

El uso de esa imagen biológica del nacimiento implica que Machado considera que ese interés es intrínseco a su propia —pero múltiple, contraria y complementaria— personalidad[5]. Un intento de datación a partir de declaraciones de Machado —contando con la "plasticidad" con que trataba el pasado— nos llevaría a fechas más tempranas que 1911-12[6]. Según E. Barjau: "En una carta a Federico de Onís, fechada el 22 de junio de 1932, leemos: "Mis estudios de filosofía, en Madrid, han sido muy tardíos (...) La necesidad de un título académico fue, en verdad, el pretexto para consagrar unos años a *una afición de toda mi vida*"[7].

Por ello, críticos como Gutiérrez-Girardot han podido afirmar que: "*Soledades* (1903) no es menos metafísica que *NC*"[8].

En esta cuestión es obligado aludir al poema XCV. El texto empieza y acaba con la copla tantas veces citada: "Poeta ayer, hoy triste y pobre / filósofo trasnochado, / tengo en monedas de cobre / el oro de ayer cambiado.". En una primera lectura queda claro que el tránsito de oro a cobre y de poeta a filósofo son dos imágenes o motivos para expresar el paso irreversible de la juventud perdida a la vejez que, a su vez, son una imagen poética de la vivencia machadiana del tiempo que "huye" —de nuevo otra imagen—. Es obvio, por tanto, que los términos de poeta y de filósofo son términos irreales. A esto se añade que un poema de fecha tan temprana (se publica en 1907) no puede ser "prueba" de algo biográficamente posterior (los estudios de filosofía como causa de la decadencia del poeta). A lo sumo, podemos tomarlo como "premonición"[9]. Pero, aún así, cabe preguntarse de qué es premonición: si de una sequedad acaecida a raíz de una tragedia imprevisible con cuatro años de antelación, o bien del final de un camino poético presentido por el poeta precisamente al llegar al límite de *SGOP (1907)*.

1.3. En cuanto a la pérdida de Leonor y sus consecuencias en Machado, hemos de distinguir cuidadosamente tres cosas. Primero, la crisis espiritual de su vacío. Segundo, una crisis, anterior, de la adhesión del poeta a su "instrumento poético" que ya no le resultaba adecuado para lo que quería expresar, cantar. Y, tercero, las sucesivas interpretaciones que dio el autor a ambas crisis. Primero, quizás, las confundió; después, lo admirable es que las diferenciase (aunque relacionándolas con perplejidad), y, por último, las separó y, de hecho, se orientó poéticamente hacia tanteos que resolviesen la segunda, la crisis del lenguaje poético; crisis que pasó a enfocar ya no como problema individual, sino como problema

cultural colectivo. De ahí sus búsquedas en la tradición popular, su defensa de la "temporalidad" para la poesía, su crítica del barroco conceptual y su polémica con los nuevos poetas y su "poesía pura", sus ensayos —en suma— de teoría poética, y —por último— su distanciamiento apócrifo del yo-biográfico, necesaria complementación del esfuerzo límite de poetizar (y publicar) algo tan íntimo como el recuerdo de Leonor.

El poema en que Machado mejor formula su situación quizás sea el XCLI ("A Xavier Valcarce"): "Mas hoy..., *¿será porque* el enigma grave / me tentó en la desierta galería, / y abrí con una diminuta llave / el ventanal del fondo que da a la mar sombría? / *¿Será porque* se ha ido / quien asentó mis pasos en la tierra, / y, en este nuevo ejido / sin rubia mies, la soledad aterra? / *No sé,* Valcarce, mas cantar no puedo; / etc." Poema de 1913, es lógico que asocie —como decíamos— la crisis espiritual difusa de Soledades y la concreta de la pérdida de Leonor. Pero, lo que es de admirar es que no las confuda y que —como decíamos—, a pesar de la intensidad de la segunda y a pesar de su "no saber", mantenga la entidad de la primera[10].

En este sentido, resulta impreciso afirmar que la pérdida de Leonor fuese el motivo de la sequedad del poeta. Pues no hay que olvidar que compuso el ciclo a Leonor de CdC precisamente desde el recuerdo y la ausencia y que, a partir de esa experiencia, siguió viva en él hasta la Guerra la capacidad de evocación poética de Soria y su paisaje. Es más, los poemas del ciclo a Guiomar deben su hondura, en gran parte, a todo el trabajo previo hecho en el vacío de esos años.

Lo que sí es cierto, en cambio, es que *desde Leonor* no pudo volver a cantar inmediatamente a su tierra. Le falló el enlace afectivo entre el paisaje y el alma (cfr. CXXV: "¡Oh tierra en que nací!, cantar quisiera"; "Mas falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazón, el ancla a su ribera, / o estas memorias no son alma.../ "). Sin embargo, ese "hilo" fue surgiendo poco a poco desde la distancia de sí mismo (un humor quizá de fondo triste, pero no amargo), desde la infancia recordada y desde la atención a lo popular en la que se inserta la "evolución" de los PyC. El aprecio por el folklore y lo popular le viene de familia y por formación y ello es una prueba más de que los PyC no son mera consecuencia de una decadencia ni de una claudicación ante la abstracción de la filosofía. C. Segre introduce una distinción acertada cuando dice que en la poesía filosófica de Machado "encontramos un culmen de pureza —no ya de abstracción—"[11].

1.4. Al artículo más conocido de esta valoración que discutimos, lo titulaba Dámaso Alonso: "Fanales de Antonio Machado" y a su último epígrafe: "¿Filosofía o emocionados fanales?". En él se contrapone lo espacial a lo temporal y, para ejemplificar el tipo de poesía espacial, se termina comentando el estupendo poema LXII de SGOP (1907)[12]. El trabajo se centra en los primeros versos ("Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo, / y en un fanal de lluvia / y sol el campo envuelto./") y en los de la tercera estrofa ("...¡El limonar florido, / el ciprés del huerto, / el prado verde, el sol, el agua, el iris..., / el agua en tus cabellos!..."). Su estilo nominal y su contenido espacial apoyaban su tesis.

No obstante, esos mismos versos se podrían comentar, lo mismo que el conjunto del poema, en clave "temporal". El sueño, el despertar, el esfuerzo por recordar el sueño, el reconocimiento súbito de su secreto tras la *aceleración* enumerativa, se prestarían a ello. Sin embargo, lo que resulta realmente significativo para comprobar el imposible corte, la íntima relación entre el "primer" Machado

y el "segundo" —pues ambos son el siempre meditativo y hondo— es que precisamente ese poema termine con los versos: "Y todo en la memoria se perdía / como una pompa de jabón al viento". Son, en efecto, unos versos: 1.º) extraordinariamente "temporales" (en el plano sintáctico, por la copulativa y por el pretérito imperfecto, y en el plano léxico por el verbo "perderse", por la mención de la "memoria" y por la imagen); 2.º) con un cierto aire de proverbio-cantar (esos versos en el poema desempeñan una "función" generalizadora en posición de epifonema; pero se pueden leer fuera de contexto gracias al posible sentido universal del pronombre "todo" como sujeto; y se pueden reducir a pura sentencia —ya sin el aire de "cantar"— eliminando simplemente la conjunción y cambiando el tiempo a presente gnómico: "Todo en la memoria se pierde como pompa de jabón al viento") y, por último, 3.º) son unos versos que expresan por primera vez la imagen que, dos años después (1909), presidirá precisamente la serie de "Proverbios y Cantares".

En otro lugar[13] hemos estudiado la imagen de las pompas de jabón que dura en Machado hasta 1937, unida a la infancia, a la angustia y al pensamiento[14]. Pero, ¿qué significa que abra la serie de PyC de CdC (CXXXVI)?

Nuestra respuesta es que, lo mismo que el "Retrato" sirve de prólogo a todo el libro, este poema y su imagen desempeñan idéntica función al comienzo de la serie. Y pensamos que Machado debió de ser consciente del significado de su posición. En ambos poemas, se establece el "yo" —el "hablante lírico"— y el "tono" que se va a emplear. En nuestro caso, se establece por tres rasgos: 1) la modestia ("Nunca perseguí la gloria"), 2) el anonimato del "coplero" —según se autocitará después, en los apócrifos[15]— ("ni dejar en la memoria / de los hombres mi canción")[16], y 3) la imagen que sintetiza la intención de los cantares y proverbios: palabras esenciales en el tiempo, como pompas de jabón al viento, podríamos decir.

1.5. Machado —buen poeta— lanza por delante una imagen como mejor y más exacta expresión de la intención que le guía. Sin embargo, lo que se revela acertadamente como primero en la intención no se logra realizar siempre en el primer intento. Los primeros PyC dejan demasiado al descubierto su pretensión de "esencialidad" y, en cambio, cuesta percibir en ellos la "temporalidad". Carecen —al menos aparentemente— de dos cosas: 1) de aquel elemento de "juego" y ligereza de "los mundos sutiles, / ingrávidos y gentiles /", que le gusta "verlos pintarse / ...volar / bajo el cielo azul...", y 2) de aquel otro punto trágico que, tras la capa ligera del juego, Machado suele insinuar: "...temblar / súbitamente y quebrarse"[17].

Señalar la carencia de estas dos notas tan características de la "temporalidad" machadiana sería el punto de razón de quienes critican —aun reconociendo el acierto de algunos de los poemillas— el valor poético del conjunto de la serie.

Sin embargo, no hemos de olvidar que Machado trabajó en este género durante muchos años y en diferentes entregas. De modo que el "vago regusto campoamoriano", que, con expresión de Valverde, reconocemos, en efecto, en las primeras entregas, desaparece más adelante.

Aquí es donde situamos la entrada hacia el análisis interno de los PyC. ¿Cuál es el motivo de ese "vago regusto"?, ¿cuál fue la evolución del proverbio-cantar en Machado para superarlo, es decir, para adecuar a su intención su realización? Tales serán las preguntas-guía de nuestro análisis de las series de 1917 y 1924. Sin embargo, en esta comunicación nos ceñiremos a analizar los aspectos

sonoros (o fonético-fonológicos) más característicos, mientras que los aspectos morfosintácticos y léxicos los dejaremos únicamente indicados. Pero antes, aunque nos demoremos un poco más, convendrá que establezcamos dos cosas: los hitos de una cronología de los PyC y una caracterización del género.

1.6. La sección que con el núm. CXXXVI leemos ahora dentro de "CdC (1907-1917)" en las PC está compuesta —como sabemos— de 52 poemillas de fechas diversas que abarcan diez años de elaboración. La primera sección de PyC que apareció en CdC (1912) constaba sólo de 29 poemas. Sabemos además que CdC fue entregado a la imprenta hacia finales de 1910 y que antes, en 1909, los 20 primeros poemillas de la serie se publicaron en *La Lectura*. La fecha, por tanto, del principio de esta veta poética se adelanta, de forma significativa, a unos años antes de la encrucijada de 1912.

En 1913, Machado llega a concebir la idea de editar un volumen formado exclusivamente con poemas de este género. En la "Autobiografía para una proyectada antología de Azorín" se dice: "Tengo terminados tres volúmenes "Hombres de España", "Apuntes de paisajes", "Cantares y Proverbios" que irán saliendo sucesivamente"[17bis]. Posteriormente, Machado debió desistir de su proyecto y, en 1917, al editar las PC por primera vez, añadió 26 composiciones y suprimió una, con lo que ya tenemos la serie tal como la conocemos.

La creación experimenta una progresión creciente. 29 composiciones en 1909, 52 en 1917 (ocho años después), con lo que el número se ha doblado. Y, en 1922-24 (cinco años después), la serie de NC vuelve a doblar prácticamente el número, con sus 99 composiciones.

Ahora bien, según la ordenación y titulación que Machado dio a sus composiciones, hemos de añadir a ese recuento: 1.º) los siete poemillas de "Soledades a un Maestro" y los otros siete de "De mi cartera" (ambos al final del CLXIV de NC); 2.º) las otras pequeñas composiciones que encontramos en los textos de sus Apócrifos, tanto en "Abel Martín" (CLXVII), como en "Juan de Mairena" (CLXVIII)[18]; 3.º) las restantes composiciones "sueltas", aparecidas en revistas, pero no en libro, o bien retiradas por el autor en ediciones sucesivas[19]; 4.º) los poemillas editados en tarjetas postales por el Ministerio de Comunicaciones de la República en 1937[20].

Con estos datos se nos hace patente, primero, la amplitud del "corpus" de PyC que extraeríamos del total de la Obra de AM, y, segundo, el amplio arco temporal —unos 30 años, desde 1909 hasta su muerte— en que el poeta cultivó este género[21]. En arco temporal semejante, la clave biográfica de la encrucijada de 1912 queda estrecha. Y, por otro lado, el cultivo del género en un ciclo de tiempo tan largo hace previsible una evolución que asimile nuevas posibilidades y modelos con vistas a adeudar las realizaciones a las intenciones[22].

1.7. Sin embargo, cabe todavía *adelantar* más el punto de partida de ese "arco temporal" que trazábamos y *ampliar,* además, los límites del "corpus" que buscábamos para estudiar el "proverbio-cantar" en Machado.

En cuanto a lo primero, hemos de plantearnos la siguiente posibilidad: ¿no tendrá el género de proverbio-cantar una "prehistoria" en su obra?, o, dicho de otra manera, ¿no habrá ya en *SGOP* inicios de los que luego cristalizará en un género cultivado aparte y de forma consciente?[23]. No entraremos ahora en la discusión de los poemas o versos que formarían esa prehistoria, ese substrato.

Simplemente mencionemos la "Glosa" (LVIII) o el XXXV ("Ya nuestra vida es tiempo...") entre los de *Soledades (1903),* y el LVII, 1-11 ("Este amor..." y "Moneda que está en la mano / ...") y los dos versos finales del LXXXIX ("De toda la memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños.") entre los de SGOP (1907)[24].

Esta hipótesis nos permite plantear —al tratar del proverbio-cantar en Machado— la necesidad de distinguir entre el género y el estilo. La afirmación general es la siguiente: en los poemas de Machado —no sólo en los anteriores a 1912, sino también en los posteriores—, encontramos con cierta frecuencia versos (uno, o grupos de 2, 3 ó 4) que hubieran podido formar parte de las series de PyC y que desempeñan dentro de sus poemas una "función" de carácter "sentencioso"[25]. Con lo cual, el campo de estudio se amplía en extensión y también en método, pues ya no sólo habría que atender a la "forma" del "proverbio-cantar", sino también a su "función". Función que podríamos definir como "sapiencial" y que consistiría en la introducción de un pensamiento "infinito" (generalizador) en una cuestión "finita" o particular[26].

En cuanto a esa "función" del "proverbio", hemos de citar un fragmento del Mairena en que elogia el trabajo de Cervantes en el Quijote por "la asimilación y el dominio de una lengua madura de ciencia y conciencia popular". En ese texto se ven dos cosas: 1) cómo Machado reparó en la "función" del texto breve dentro de un texto más amplio, y 2) la posibilidad —que podemos imaginar— de que Machado reconociese en Cervantes una confirmación y una afinidad en su cultivo de la sentencia[27]: "Un "Refranero del Quijote", por ejemplo, aun acompañado de un estudio, más o menos clasificativo, de toda la paremiología cervantina, nos diría muy poco de la función de los refranes en la obra inmortal. Recordad lo que tantas veces os he dicho: es el pescador quien menos sabe de los peces, después del pescadero, que sabe menos todavía. No. Lo que los cervantistas nos dirán algún día, con relación a estos elementos "folklóricos" del Quijote, es algo parecido a esto: *Hasta qué punto Cervantes los hace suyos; cómo los vive; cómo los utiliza y maneja; cómo los crea, a su vez, y cuántas veces son ellos molde del pensar cervantino. Por qué ese complejo de experiencia y juicio, de setencia y gracia, que es el refrán, domina en Cervantes sobre el concepto escueto o revestido de artificio retórico...* " (OPP, 459-60). "Fue Cervantes, ante todo un gran pescador de lenguaje, de lenguaje vivo (...) *El material con que Cervantes trabaja, el elemento simple de su obra, no es el vocablo, sino el refrán, el proverbio, la frase hecha, el donaire, la anécdota, el modismo, el lugar corriente, la lengua popular, en suma... (OPP, 880)*"[28].

1.8. En estos párrafos sobre los refranes en Cervantes, queda clara también una nota común al proverbio y al cantar: su *carácter popular*, de transmisión oral, no erudita. Vale la pena que, a partir de esa nota, entremos en las características del género. El mismo título de las colecciones nos da la clave. Se trata de *sintetizar* dos géneros en principio independientes, aprovechando sus características comunes.

El "proverbio" pertenece a la tradición sentenciosa y gnómica. Tiende, por la pendiente de la idea, hacia la prosa, libre de cualquier esquema rítmico. El cantar, en cambio, por su lado lírico, tiende a la copla, a la canción. Ambos confluyen en un "aforismo rimado" que, en el caso de Machado, está estrechamente unido al conjunto de su obra.

El intento no es fácil —y prueba de ello es, como veremos, la evolución de Machado—. Consiste en que el cantar —o la copla— dé un marco poético al pensa-

samiento. De ese intento se puede decir lo que dice Mairena de la máquina de Meneses: "...es un medio, entre otros, de racionalizar la lírica, sin caer en el barroco conceptual. La sentencia, reflexión o aforismo que sus coplas contienen van necesariamente adheridos a una emoción humana. El poeta (...) es un folklorista a su manera, y un creador impasible de canciones populares..." (OPP, 356).

Machado, adelantándose a quien pusiese en duda el valor poético de estas pequeñas piezas, comentó así en el Mairena una copla de Enrique Paradas que decía: "El hombre, para ser hombre, / necesita haber vivido, / haber dormido en la calle / y, a veces, no haber comido": "*Yo no sé si esto es poesía ni me importa saberlo en este caso*. La copla —un documento sincero de alma española— me encanta por su ingenuidad (...) Y este 'a veces', tan desvergonzadamente prosaico, me parece la perla de la copla. Por él injerta el poeta —¡con cuánta modestia!— su experiencia individual en la canción..." (OPP, 510-11)"[29].

Otras dos notas comunes a ambos géneros son: *la brevedad y la pretensión de universalidad*. La brevedad hará que los poemillas oscilen generalmente entre 1 y 4 versos y que los enunciados sean frases de unas características determinadas. En cuanto a la universalidad, conviene que precisemos, porque la del proverbio y la de la copla son *diferentes*.

La universalidad de la sentencia es por generalización, por extensión; es propia de la razón hecha ingenio. Su arte está en la exactitud del contenido de la enunciación. Una enunciación de apariencia neutra pues no suelen haber signos del "hablante" ni del acto de enunciación. En cambio, a la universalidad de la copla, se llega más por percusión que por extensión; su objetividad es la del corazón. En la enumeración del cantar cabe la presencia de los elementos del acto de enumeración[30]. Ambos tipos de universalización son diferentes, pero se complementan. Juntas, la generalización del proverbio y la profundidad de la copla, crean el efecto de "gracia" que evita el escollo de lo meramente conceptual. Recordemos que en "Abel Martín" se habla de: "toda la *metafísica* y la *fuerza trágica* de aquella insondable solear: 'Gracias, Petenera mía: / en tus ojos me he perdido; / era lo que yo quería.'" (OPP, 324).

Los cantares aportan dos notas más: la variedad métrica —que permite las variaciones que veremos aprovechar a Machado en su "evolución"— y el posible complemento musical, que también debió de interesarle.

En cuanto a la *variedad métrica* de los "cantares", en una entrevista de 1938, decía: "Soy hombre extraordinariamente sensible al lugar en que vivo." y, preguntado por el tema andaluz, añadía: "Este tiene en mí dos orígenes. De una lado, una tradición familiar que vive entre Sevilla y los Puertos. De otro, mi traslado desde Soria a Baeza, donde permanecí siete años. Y aquí, lo mismo que en Castilla antes, mi contacto íntimo con la masa popular —seguía gustándome mi manía andariega y perderme entre serranías—, produjo esas composiciones a que se refiere. *En Castilla* empleé el romance, que buscaba el entronque con nuestros viejos poemas de gestas; *en Andalucía fue el cantar, la composición breve, concisa, sentenciosa, de sabor popular, que refleja el modo de ser de aquellas gentes...*"[31]

En cuanto al interés por el *aspecto musical* de los "cantares" y su aportación a la reflexión, *un ejemplo extremo* es su tratamiento de una adversativa tan normal y gramatical como "sin embargo". En el Mairena, se le define con una metáfora musical y popular estupenda: "Sin embargo —el 'sin embargo' de Mairena era siempre la nota del bordón de la guitarra de sus reflexiones—, ..." (OPP, 464)[32].

En síntesis, ¿qué buscaba Machado con esa unión de la sentencia y de la copla; con ese cultivo de un género menor, mixto, popular, breve, universalizador, de forma versal variada y con posibilidades musicales?

Lo hemos visto al hablar de Cervantes y de las sentencias, Machado buscaba su modo propio de tratar poéticamente, emotivamente, el pensamiento y evitar así su abstracción y su falta de gracia. "Adrede os cito coplas populares andaluzas —o que a mí me parecen tales— (...), y coplas amorosas, a nuestra manera, en que *la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa*". (J. de Mairena I, 1: OPP, 572)[33]. Y declaraba en 1920: "Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular (inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica), sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el *alma que canta y piensa en el pueblo*. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo".

En definitiva, a Machado se le podría aplicar el poemilla que dedicó a Francisco de Icaza: "*En su claro verso / se canta y medita / sin grito ni ceño*" (OPP, 342).

1.9. Con el bagaje de todo lo visto hasta aquí —y que al final resumiremos—, podemos volver a abordar la cuestión del "vago regusto" de los PyC y entrar así en el análisis de los poemas. Estudiaremos la serie de 1917 comparándola con la de 1924; pero, en este trabajo, nos limitaremos a los aspectos "sonoros" (fonético-fonológicos), aunque de los otros aspectos haremos algunas observaciones.

2.1 Consideramos la serie de CdC (CXXXVI) como *un gran poema conjunto* —uno de los más extensos del libro—[34]. La condición fragmentaria y abierta del Poema es innegable, sin embargo. Por estos dos motivos, su unidad externa y su fragmentariedad interna, el poema permite un par de usos o lecturas: la lectura seguida de todo él —según uno va recorriendo linealmente la Obra de Machado tal como se nos presenta editada— o bien la lectura o uso ocasional de alguna de las pequeñas unidades que forman el conjunto. Sin embargo, aparte de los tipos de lectura —sobre los que volveremos—, nuestro análisis ha de buscar, por un lado, las repeticiones y las regularidades, y, por otro, las singularidades y variantes de las unidades y del conjunto. Del balance de ambos aspectos resultará la valoración final.

Partimos de la medición de Macri para extraer unas observaciones generales de las que sacaremos nuestras conclusiones[35].

En cuanto a la versificación, hay un claro predominio del arte menor, sobre todo el octosílabo. El endecasílabo sólo aparece en 7 poemas alternando con los de arte menor. Lo más significativo, en cuanto a la evolución de su estilo, es que —a excepción del poemilla XI— el alejandrino se da sólo en poemas de 1909. ¿Debió resultarle excesivamente serio y solemne a D. Antonio? Es lo más probable[36].

En cuanto a las estrofas, a simple vista destaca que 34 de los 53 poemas sean de 4 versos. De los restantes, hemos de añadir, a esos 34, otros 9 porque están formados por combinaciones de las mismas formas simples (dísticos, redondillas, cuartetas o romances).

Predomina la rima consonante salvo en 19 poemas asonantes. Consonante o asonante, la rima favorece un ritmo binario en el desgranarse de los versos —ya de por sí unidos en estructuras pares—, puesto que predomina la rima alterna. Al ritmo binario se le atribuye un valor más cerebral que intuitivo.

Hay, además, unas constantes de tipo morfológico que recargan la rima. De los 307 versos de que consta el poema, si reparamos en las palabras con que terminan —esta posición es más importante en poemas breves—, 102 lo hacen en verbo y 165 en nombre. De los primeros, 22 son infinitivos y 38 son presentes de indicativo, 30 de los cuales son de tercera persona del singular. Fonéticamente, significa un predominio de dos vocales "a" y "e" y cierta importancia de la rima aguda —por los infinitivos— reforzada por otras formas de futuro o imperativo ("pasará", "velad", "quedará"). Las terminaciones de los sustantivos refuerzan, en parte, el efecto de las de los verbos[37].

El verso es unidad de "cantar" y la frase de "proverbio". Por ello, la relación verso/frase es indicativa de la síntesis del proverbio/cantar. En concreto, nos interesa estudiar la relación entre pausas (o silencios) versales y sintácticos. Los encabalgamientos son escasos: sólo 22 en 17 poemas[38], que comprometen a 44 versos de los 307 del total de los 53 poemas. Además, de ellos, 7 encabalgan versos de fuerte unidad binaria. No parece, por tanto, que hagan sombra —la quizás necesaria sombra— a la frecuente coincidencia de pausas versales y sintácticas (esticomitia). Dada la pretensión de generalización y de cierto didactismo, es normal que el esquema rítmico sea elemental[39].

El conjunto de estas observaciones (verso octosílabo, estrofas de cuatro versos, ausencia de encabalgamientos, esticomitia y rima binaria, consonante y aguda) nos descubre la razón de aquel "vago regusto": una regularidad excesiva que transmite una contundencia a los poemillas demasiado patente. La colección, de tan "pensada", aparece, en conjunto, exenta de la ligereza y gracia necesarias. Como decíamos más arriba, la intención lúdica —que no anula un patetismo indirecto— es clara en el primer poemilla introductorio, que data ya de 1907, sin embargo, el conjunto no logra realizarla.

2.2. La Serie de NC (CLXI) corrige el lastre de esa excesiva redundancia. La base sonora de la nueva serie es mucho más suelta y ágil. Veámoslo.

Todos los versos, desde el principio son, prácticamente, de arte menor. Los 99 poemillas, como estrofas, son, en su gran mayoría, de tres versos (soleares), salvo un poemilla de un solo verso —"Hoy es siempre todavía" (viii)—, 6 de un par de versos, y 16 de cuatro. La rima ya no es consonante, sino que predomina el asonante; y es, además, impar, por las soleares. El cambio en el efecto sonoro, sólo por estos elementos, es notable: hay una mayor ligereza y gracia.

¿A qué motivos atribuir este cambio? Resulta verosímil imaginar que Machado mismo sintiese lo insatisfactorio de sus primeros resultados y que, a través de un contacto prolongado con Andalucía, adoptase la forma de la copla[40]. Machado, por tanto, llegó a una forma, en 1922-24, satisfactoria por dos motivos que podemos expresar en sus mismos términos: alcanzó la "calidad de lo gracioso"[41] y alcanzó un mejor cumplimiento de aquella paradójica propuesta para la poesía de ser "palabra esencial en el tiempo". La primera serie de PyC resultaba demasiado patentemente "esencial" tanto en su aspecto sonoro como en sus contenidos. La segunda, en cambio, resultó más "temporal".

2.3. Ahora bien, reparar en este cambio no ha de hacer que pasemos por alto dos elementos sutilmente "temporales" que ya están en la primera serie. Nos referimos al *valor de las pausas*, ya no versales sino estróficas, que, en poemas tan breves, son pausas entre poema y poema, entre fragmento y fragmento, dentro de la unidad total de la serie, y al *valor del desorden* de los poemas.

En cuanto a las pausas, por decirlo así, nos referimos a los blancos en el papel que son los signos del silencio y que nos recuerdan "...la sombra: la pizarra[42] oscura / donde se escribe el pensamiento humano" (OPP, 350). Mairena citando a Martín definió el silencio como el "aspecto sonoro de la nada" (OPP, 579) y lo que es sonoro es "temporal" (la audición es el sentido temporal por excelencia, a diferencia de la visión). El silencio, por tanto, es temporal. El "tic-tac" escuchado y poematizado es la prueba material.

Pero, ¿a qué tiempo se refieren o, mejor, qué temporalidad aportan esos blancos y silencios? Aventuremos una respuesta: la condición fragmentaria de la serie hace referencia, en último término, al tiempo interior del pensamiento del poeta y apela al del lector. Ya no leemos los poemas de un autor, sino que, en cierto modo, leemos al autor en su silencio[43].

Apelamos a la experiencia de la lectura de los PyC. La brevedad de estos poemas es tal que apenas permiten la emoción que se va gestando en un poema largo y construido. La emoción es otra, y surge en la alternancia palabra breve / silencio. La lectura de fragmentos es peculiar y lo mismo el tipo de goce que procuran. Nos lo confirma esta observación de Serge Meleuc a propósito de las máximas: "On ne perçoit plus un paragraphe, mais une suite de paragraphes séparés par des blancs. La lecture de ce texte est donc particulière, elle est contituée par une alternance rapide lecture-pause, qui est á l'opposé de la lecture littéraire la plus habituelle..."[44].

2.4. En una serie fragmentaria y abierta (son "apuntes") hay que preguntarse por la disposición de los elementos, por la razón de su sucesión. Caben dos posibilidades: el orden y el desorden. Desorden, en nuestro caso, significa que encontramos a los poemillas dispersos, mezclados unos con otros, y que, sin embargo, vuelven a retomar cada uno su hilo temático.

La serie de PyC de 1917 presenta una disposición desordenada (de "torpe aliño", podríamos decir)[45]. Pero, precisamente ese "desorden" temático dominante *compensa* la excesiva redundancia sonora y sintáctica. La impresión que ese "desorden" causa en la lectura es la de algo que podríamos denominar *asonancia temática*: una cierta recurrencia de temas, no de sonidos, que, más que repetirse, se olvidan y recuerdan. Gracias a ese recurso, sentimos la palabra puesta en el tiempo, esto es, en el curso temporal del pensamiento y expresión del poeta que canta, piensa y medita a un tiempo[46]. Veámoslo a partir de algunos ejemplos.

En la primera serie, en el n.º CXXXVI (1917), es importante reparar en que el motivo sapiencial del "mar" (salomónico y manriqueño), quizás el más destacado de la serie, aparece con ese "desorden" (en parte debido a las diferentes fechas de su creación, pero en parte no). Aparece al principio, abriendo la serie tras el "prólogo", en el n.º ii (1909), y no lo volvemos a encontrar hasta los n.º xxviii (de 1915) y xxix; luego lo encontramos en el xxxii y xxxv y, por último, en xliv, xlv y xlvii (de 1913).

En la segunda serie, en el n.º CLXI (1924), ocurre lo mismo, por ejemplo con los poemillas de los "ojos" y del "otro", que son, quizás, los dominantes de la serie. Los encontramos al principio —n.os i-iv, vi- y, luego, en xiv-xv, xxxvi, xxxix-xl, xlii-xliii, lxvi. Y podríamos aducir otros ejemplos de poemillas en desorden que vuelven sobre los mismos motivos, como ocurre con el de las abejas y los cantores o el del río.

No obstante —quizás dando un paso más hacia la prosa, que implica la hilación de las ideas—, en esta segunda serie, se da con más frecuencia la unión de algunos poemillas en pequeñas agrupaciones ordenadas.

De este modo, algún poema —a primera vista enigmático— se entiende en relación con los otros que le siguen o le preceden. Sin ir más lejos, en los que acabamos de citar sobre "el otro", cabe leer una serie seguida desde el xxxvi hasta el xliv. Pero las pequeñas series indicadas hasta aquí no tienen más vínculo que la "asonancia temática" cuyo único soporte lingüístico patente es la repetición léxica.

Hay otros poemas que, además, se podrían asociar por la rima. Por ejemplo: vii-viii; ix-x.

Hay otros, que siendo más largos, consisten en una mera yuxtaposición de índole temática, pues muy bien podrían ser poemillas sueltos. Por ejemplo el lxv. Otro de los poemas algo largos tiene una unión disyuntiva: xciii.

Pero, curiosamente, se da con relativa frecuencia la unión adversativa que es, dentro de las formas de coordinación, la que puede revelar mejor la marcha de un pensamiento siempre vivo, que conversa y polemiza consigo mismo. Los poemas unidos por "mas" son: iii y iv; xxvii, xxix y xxx; xxxvii y xxx-viii; lxxi y lxxii. Por "pero": xx y xxi; xciv y xcv. Y por "sin embargo" —la nota del bordón de la guitarra de sus reflexiones—: xxiv y xxv; xxxi y xxxiii; lxxxviii lxxxix. Veinte en total.

Resumiendo. En la serie de 1917 apenas si hay series internas, domina el desorden y la mera asonancia temática. Esto compensa —como decíamos— la excesiva regularidad y redundancia del resto de los elementos sonoros. El silencio de los blancos —de las pausas— entre poemas, junto con el hecho de que los números no sean índice de nignún orden, son el sustrato de temporalidad de la serie.

En la serie de 1924, se dan básicamente las mismas características, pues obedecen a la naturaleza abierta y fragmentaria de los apuntes. Sin embargo, al tiempo que se logra una mayor temporalidad y gracia en su forma versal y estrófica, la serie contiene un cierto grado de mayor hilación temática e incluso sintáctica entre algunos de sus fragmentos. ¿Camino de la prosa? Probablemente. Pero también, en el conjunto, logro y éxito en el arte del "aforismo rimado" como expresión en el tiempo del acto de pensar.

Hemos de concluir. ¿Qué es lo que creemos haber logrado? Simplemente un buen acceso o introducción al estudio de los PyC. Era imprescindible —repasando las aportaciones de la Crítica— situarlos en un contexto biográfico y de itinerario estético adecuados. Para ello hemos contado con los importantes datos de las fechas tempranas (1907-1909) en que comenzó a cultivar ese género y con una constatación de cómo siguió haciéndolo hasta el final. Su "yo" filosófico nacido en su juventud, su estima por lo popular —que le viene por familia y educación— y su intento tanto de hacer una "poesía pensada" como de encontrar nuevos caminos poéticos después de haber llegado al límite de los anteriores, forman el contexto de ese trabajo de los PyC.

Por otra parte, al establecer el "corpus" de los proverbios y cantares, hemos comprobado cómo ese no sólo género sino "estilo" de versos tenía una "función" en poemas de distinas épocas de Machado, incluso en la época de Soledades; función análoga a la que tienen las series de PyC respecto del conjunto de la Obra. Para entender esa función, el mismo Machado nos ha servido de guía con su valoración del uso de la sentencia por Cervantes. Las notas de brevedad y de universalidad —entendida ésta en dos formas complementarias— las hemos estudiado después, a modo de guía para el análisis interno de las Series.

Con todo ello, ha podido quedar claro que el intento de hacer una "poesía pensada" (Guillén). Y, también que no era fácil; que pudo estar claro el objetivo desde el principio como intención (de ahí la importancia del poemilla que hace las veces de prólogo), pero que los primeros resultados no debieron satisfacer tampoco al propio autor. Por eso "evolucionó" aprovechando su nueva estancia y contacto con Andalucía, que le devolvió la copla, la solear.

Nuestro análisis, entonces, se ha centrado en los aspectos "sonoros" de los poemas. Hemos visto en su excesiva regularidad la razón del "vago regusto campoamoriano" de la serie de 1917, a pesar de que ya suponía un progreso respecto de la de 1912. En la de 1922-24, ese "vago regusto" desaparecía por unos recursos que también hemos señalado.

Sin embargo, para percibir la temporalidad básica de estos poemas tan aparentemente esenciales, nos ha parecido importante apelar a la peculiar "lectura" que exige una serie fragmentaria, abierta y desordenada.

Comentar, entonces, la alternancia Sonido/Silencio y el papel de este último —"aspecto sonoro de la nada", significado en los "blancos" de las pausas entre poema y poema— nos ha parecido el mejor camino para mostrar el valor de estas series de poemas ínfimos como testigos del efímero acto de pensamiento. Palabras (ideas) en el tiempo como pompas de jabón al viento. "El 'sin embargo' era la nota del bordón de la guitarra de sus reflexiones" (OPP, 464). En la brevedad de estos poemas leemos, por tanto, no un texto construido sino un pensamiento vivo que avanza y vuelve sobre sí mismo ("asonancia temática"). "Y en su mudo desierto caminaba" (OPP, 376). No abstracción sino pureza (C. Segre). Y, en el tono, una mezcla de humor y juego, por un lado, y temblor y quiebra por otro. "Jamás una pena abstracta. / El hombre siente su herida. /" (J. Guillén)[47]. Las soleares dedicadas a Francisco de Icaza valen para Don Antonio y especialmente para sus Proverbios y Cantares[48]:

De su raza vieja
tiene la palabra corta,
honda la sentencia.

Como el olivar,
mucho fruto lleva,
poca sombra da.

En su claro verso
se canta y medita
sin grito ni ceño.

Y en perfecto ritmo
—así a la vera del agua
el doble chopo del río—.

Sus cantares llevan
agua de remanso
que parece quieta.

Y que no lo está;
mas no tiene prisa
por ir a la mar.

Crea el alma sus riberas;
montes de ceniza y plomo,
sotillos de primavera.

NOTAS

1. Mantendremos la abreviatura PyC para las Series de "Proverbios y Cantares" y, en caso necesario, especificaremos el n.º y la fecha de la serie. A lo largo del trabajo, para facilitar su lectura, utilizaremos las abreviaturas más usuales al citar las Obras de Antonio Machado: distinguiremos *Soledades* (1903), *Soledades, Galerías y Otros Poemas* (SGOP (1907)), *Campos de Castilla* (CdC, (1912) o (1917)), *Nuevas Canciones* (NC, 1922, 1924), *Poesías Completas* (PC). Citamos los poemas por su numeración habitual y los fragmentos en prosa por *Obras, Poesía y Prosa* (ed. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre); Buenos Aires: Losada (2.ª ed.), 1973 (OPP). Citaremos otros textos de Machado por *Los Complementarios* (ed. M. Alvar); Madrid: Cátedra, 1980; *La Guerra, escritos 1936-1939* (ed. Julio Rodríguez-Puértolas y G. Pérez Herrero); Madrid: Emiliano Escobar Editor, 1983.
2. Cfr. J. M.ª VALVERDE: "Introducción" a *Nuevas Canciones*; Madrid: Castalia, 1975, pp. 10-11.
3. Para la primera tendencia, los autores que nos han parecido más significativos han sido L. CERNUDA: *Estudios sobre poesía española contemporánea*; Madrid: 1957, D. ALONSO: "Fanales de Antonio MACHADO"; en *Cuatro poetas españoles*; Madrid: Gredos, 1961, pp. 137-184; J. MARIAS: "Antonio MACHADO"; en *Diccionario de Literatura Española*; Madrid, Rev. de Occidente, 1953; y F. LAZARO CARRETER: "El último Machado"; en *Historia crítica de la Literatura Española*; Barcelona: Crítica, 1979, vol. 6, pp. 447-454. Para la segunda tendencia, R. GUTIERREZ-GIRARDOT: *Poesía y Prosa en Antonio Machado*; Madrid: Guadarrama, 1969, cfr. pp. 17-18, 20-21, 78-79; J. M.ª VALVERDE: "Introducciones" a su edición de *Nuevas Canciones y Juan de Mairena*; ambos Madrid: Castalia, 1975 y 1971; y P. CEREZO: *Palabra en el tiempo (poesía y filosofía en Antonio Machado)*; Madrid: Gredos, 1975, pp. 19, 33-34, 38. Otras opiniones que tercian, matizadamente también, en esta valoración, son las de: Juan Ramón Jiménez (cfr. *La Estafeta Literaria,* 15 de marzo de 1945, n.º 23, p. 7; y en R. GULLON: *Relaciones entre A. Machado y J.R.J;* Universtâ di Pisa, 1964, pp. 82-89), R GULLON: *Una poética para Antonio MACHADO;* Madrid: Gredos, 1970, p. 177; A. SANCHEZ BARBUDO: *Los poemas de A. MACHADO*; Barcelona: Lumen, 1976, p. 369; J. GUILLEN en su "Prólogo" al libro de B. Sesé; G. SOBEJANO: *Nietzsche en España*; Madrid: Gredos, 1967, p. 425; J. BERGAMIN: *Poesías casi completas*; Madrid: Alianza, 1981, pp. 69-112; M. ALVAR: "Antonio MACHADO y la lírica de tipo tradicional"; en *Homenaje a Machado*; Málaga: Diputación, 1980, pp. 149-170; B. SESE: *Antonio MACHADO, el hombre, el poeta, el pensador;* Madrid: Gredos, 1980, p. 212; M. SOCRATE: *Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio MACHADO*; Padova: Marsilio ed., 1972; C. SEGRE: "Introducción" del trabajo de Socrate. Sus opiniones y datos son los que hemos considerado en nuestro trabajo.
4. Cfr. *La Guerra*, pp. 353-4.
5. Cfr. *La Guerra*, pp. 353-4. Sobre las múltiples personalidades que albergamos, cfr. OPP, 776-7. Machado tiene reflexiones muy interesantes para diferenciar el sujeto psicológico y biográfico que crea el poema (el "hombre"), del sujeto-actor (el "poeta") que lo dice siempre que se dice. "Pero, además, ¿pensáis —añadía Mairena— que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno". (OPP, 458).
6. Los datos estarían: en "Pedro Zúñiga, poeta apócrifo" texto de 1928 (OPP, 920): "ahora lo veo muy claro", "hace 20 años"; en las fechas en que Machado sitúa a sus apócrifos (cfr. para esto: J. M. VALVERDE: *Antonio Machado*; Madrid: SIGLO XXI, 1975, pp. 277-8; en la hondura con que vuelve sobre su infancia en el *Juan de Mairena, II*.
7. E. BARJAU, A. M.: *Teoría y práctica del apócrifo;* Barcelona: Ariel, 1975, pp. 18-19.
8. GUTIERREZ-GIRARDOT, op. cit., p. 15. Cfr. Pedro CEREZO, op. cit., pp. 18-19 y 33-34.
9. Cfr. F. LAZARO CARRETER, loc. cit., p. 449.
10. Podríamos conjeturar, incluso, que, gracias a la crisis por la muerte de Leonor, ahondó de veras en la de la expresión poética. Dicho de otro modo: gracias a los poemas de Leonor vio el límite poético de *Soledades*. Versos expresamente debidos a esa pérdida entre los PyC son, quizás, el CXXXVI, xlii, el CLXI, liv ("Le tiembla al cantor la voz. Ya no le silban sus coplas, / que silban su corazón.") y una redondilla en OPP, 821 ("Si hablo, suena / mi propia voz como un eco, / y está mi canto tan hueco / que ya ni espanta mi pena.").
11. Cfr. Loc. cit. nota 3.
12. Este artículo en lo que tiene de reacción y reivindicación del valor poético del ciclo de "Soledades", anterior a CdC, es muy interesante.

13. D. MELERO: "Interpretación de los elementos sonoros del poema a través de una imagen: las pompas de jabón"; en *Universitas Tarraconensis*; Tarragona, 1985, pp. 61-69.
14. Los tres textos machadianos claves para esto son *Juan de Mairena I*, xxxi (OPP, 495), el poema LXVI y *Juan de Mairena*, II, X (OPP, 621).
15. Es notable comprobar que Machado, en 1938, se cita a sí mismo como un coplero anónimo. En el *Juan de Mairena, II*, iv, habla de *"un coplero sevillano*, que vaga hoy por las estepas de Soria", tras citar su copla: "Se miente más de la cuenta / por falta de fantasía: / también la verdad se inventa" (OPP, 593). En un texto de octubre de 1938, leemos: "... un gran incendio de teatro, ciertamente, pero en el cual —*como dijo un coplero*— se oculta una ascua verdadera, que todavía podemos aplicar a nuestra sardina" (OPP, 657). En CLXVI, lviii, lxxx y lxxxviii-lxxix encontramos: "Creí mi hogar apagado, / y revolví la ceniza... / Me quemé la mano. /"; "Concepto mondo y lirondo / suele ser cáscara hueca; / puede ser caldera al rojo. /"; "El pensamiento barroco / pinta virutas de fuego, / hincha y complica el decoro."; "Sin embargo... —Oh, sin embargo, / hay siempre un ascua de veras / en su incendio de teatro".
"... Dejemos para otro día el tratar de la "diplomacia conservadora" que tanto hubiera hecho reír a un Maquiavelo, y que tanto nos recuerda los versos del *coplero español*: "Cuando los gitanos tratan, / es la mentira inocente: / se mienten y no se engañan." (Desde el Mirador de la Guerra, mayo 1938; OPP, 675).
"Hay en el mundo —decía Juan de Mairena— muchos pillos que se hacen los tontos, y un número abrumador de tontos que presumen de pillos. Pero los pillos propiamente dichos, que son siempre tontos, suprimirían de buen grado la mentira superflua, es decir, la mentira que no engaña a nadie, porque, *como dijo un coplero*: "Se miente más que se engaña / y se gasta más saliva / de la necesaria." (Desde el Mirador de la Guerra, septiembre 1938; OPP, 696).
16. Podemos decir que Machado gustó del anonimato para sus coplas lo mismo que del apócrifo para sus prosas. "Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía..." (OPP, 571: JdM, I, 1). En ese sentido, cuando un alumno de 2.º de BUP dice en clase que sabe de memoria el poemilla del "Caminante no hay camino, etc." y añade que es de Miguel Hernández, lo académico se resiente, pero lo vivo quizás no.
17. En la combinación de estos dos elementos, consideramos magistrales los poemas CXXIII y CXXVIII.
17bis Cfr. *Soledades, galerías y otros poemas (1907)* (est. G. Ribbans); Madrid: Cátedra, 1983, p. 279.
18. En PC (1928) se incluyen las NC y los dos primeros textos de los apócrifos machadianos. Estos textos son, en gran parte, glosa y comentario de poemas intercalados. Entre ellos, muchos son de 1 tipo "proverbio-cantar". En esos fragmentos, la poesía y la prosa resultan complementarias e inseparables. Y en el "Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses", es donde por primera vez Machado se cita a sí mismo como un alguien anónimo y a una de sus coplas pero en prosa: "Un corazón solitario —ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo— no es un corazón;" (OPP, 352). Cfr. CLXVI, lxvi; "Poned atención: / un corazón solitario / no es un corazón." Sobre la idea aquí contenida cfr. OPP, 787. Pero lo que nos interesa ahora es percibir la sutil frontera en que se mueve Machado.
19. Cfr. Bastantes de las composiciones en OPP, pp. 820-834.
20. I: "Si vino la primavera / volad a las flores, como las abejas; / volad a las flores, niños; / no chupéis la cera." II: "Pequeñín que lloras / porque te lavan: / tu mejor amigo / sea el agua clara." III: "Siempre al mundo viejo / —trabajo y fatiga— / el niño lo salva / con sus ojos nuevos." IV: "Ved al niño encaramado / en el árbol de la ciencia; / entre sus piernas, la rama; / el fruto, entre ceja y ceja." Antonio Machado, *La Guerra* (escritos 1936-1939), pp. 62-63.
21. El interés por este tipo de poesía siguió vivo en él hasta el final. Recordemos sus comentarios sobre el valor de las coplas en el último capítulo del primer *Juan de Mairena*. O los textos de 1938 en que se cita a sí mismo como un coplero anónimo. O su meditación constante —hasta el final y en diferentes formas— de aquella sentencia "se canta lo que se pierde".
22. La idea de la misión de la crítica, Machado la expresa en un fragmento de *Los Complementarios*. En cierto modo, es aplicable a la cuestión de las intenciones y de las realizaciones en los PyC.
"Al crítico corresponde señalar todo fracaso de un propósito como defecto artístico. En efecto, en arte no salva la intención; el arte es el reino de las realizaciones. Pero el crítico tiene el deber

de señalar el fracaso con relación al propósito del artista, y está obligado a descubrirlo. Cuando ni por casualidad acierta a señalarlo, es el crítico quien fracasa. Se dirá que el crítico tiene derecho a censurar también el propósito del artista, cuando éste rebasa las fronteras del arte. También es cierto. Pero tendrá la obligación de descubrir este propósito antiestético, y de ningún modo podrá achacar al artista el propósito que no tuvo". (OPP, 771).

23. Las hondas raíces e influencias que en Machado se dan para animarle a cultivar este género nos harían retroceder de 1909 hasta los años de su formación. No vale la pena que nos demoremos en ello. En cambio, vale la pena recordar un dato textual que apunta hacia lo temprano de su afición. En la edición de Valverde de NC se anota que el poema VII de "De mi cartera" ("La rima verbal y pobre, / ...") en *N C (1924)* es la última composición del libro, y lleva un subtítulo: "Apuntes de 1902" y se recuerda que salvo alguna variante aparece en un trozo en prosa con fecha de 1914 en *Los Complementarios* en que se habla de su "estética de 1902".
Sobre la coincidencia del recuerdo de su padre y los tiempos en que Machado se interesa por los estudios de Cejador y Pidal sobre las "canciones" y la lírica popular, resulta muy enriquecedor el trabajo de M. ALVAR: Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional"; en *Homenaje a Machado;* Málaga: Dip. Prov. 1975, pp. 149-170.
24. Podemos encontrar versos sentenciosos en los poemas VIII, XIII, XLVIII, LV, LVI, LXI, LXXXVII.
25. Pongamos algún ejemplo. 1) Podemos comparar el XIII (vv. 36-39), y el XVIII (vv. 7-10) con el CXXXVI, xlv. 2) O los dos versos sentenciosos de mitad del soneto "Adiós" (OPP; 813). 3) O, en el Ciclo de poemas a Guiomar, la composición de tipo gnómico formada por un enunciado inicial, un desarrollo y una conclusión general ("Todo amor es fantasía; / ..." (CLXXIV, ii) y los versos a modo de epifonema que concluyen el CLXXIII, ii ("En un jardín te he soñado..."): "Uno: mujer y varón, / aunque gacela y león, / llegan juntos a beber. / El otro: No puede ser amor de tanta fortuna: / dos soledades en una, / ni aun de varón y mujer." 4) O algunos sencillos versos-sentencia en los poemas de sus apócrifos: "Sólo el silencio y Dios cantan sin fin" ("Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela" CLXXII, viii, 11), o "Quien se vive se pierde..." (CLXXV, v. 13).
26. Para esta característica de la "sentencia" cfr. H. LAUSBERG: *Manual de retórica Literaria;* Madrid: Gredos, 1976, vol. III, pp. 314, 385; vol. II, pp. 269 (párr. 872 y párr. 879).
Sería importante estudiar los esquemas constructivos de Machado. Muchos de sus poemas, por ejemplo, se estructuran como diálogo, tienen una base "hablada" escenificada. Y, en el diálogo, es fácil atribuir una enunciación setenciosa a uno de los hablantes. Cuando escriba las prosas apócrifas seguirá el mismo esquema: un diálogo en que Mairena exponga sus "sentencias" o comente algún cantar, o cuente las que decía su maestro. En ambos casos, tanto en la poesía como en la prosa, son composiciones en que hay un texto-marco y un texto nuclear. En el caso de las poesías, el proverbio-cantar universaliza la cuestión particular; en el de las prosas, el proverbio-cantar concreta, con su brevedad memorable, el pensamiento.
27. Suponemos que O. Macrí se refiere a estos párrafos en su "Introducción", O. MACRÍ: *Poesie di Antonio Machado*; Milán: Lerici, 1969, pp. 165-166. Cabe formular que si Shakespeare influyó en la creación de sus apócrifos, sus maestros para las dos tradiciones populares que tratamos fueron, para el proverbio, Cervantes, y, para el cantar, Manrique.
28. Reparemos en la imagen de los peces, prolongación de la imaginería del mar y del río, tan frecuente en los PyC. Por ejemplo en el CXXXVI, xxxv, donde se adjetiva: "peces vivos, fugitivos, que no se puede pescar"; lo mismo que, en el "Poema de un día" (CXXVIII), se adjetiva al agua ("siempre viva, / fugitiva; /") o a la filosofía de Unamuno ("diletantesca / voltaria y funambulesca,"); o lo mismo que en CXXXVI, i adjetiva: "Los mundos sutiles, / ingrávidos y gentiles".
29. La expresión de "aforismo rimado" la tomamos de Guillén (cfr. "Proverbio-Cantar" en *Alamo,* julio-septiembre 1975). Es importante que, en su "Prólogo" al estudio de B. Sesé, vuelva sobre este poema y se formule la afinidad de la búsqueda de Machado y la suya así: "La copla resuelve el posible conflicto entre la poesía como pensamiento y cómo sentimiento (...) Poesía pensada. ¿Por qué le produjo tanto desasosiego a don Antonio aquella "poesía pura", mero fantasma de los años 20?" La noción de "esquema rítmico", de Lázaro Carreter en su útil trabajo: "Literatura y folklore: los refranes" en *Estudios de Lingüística;* Barcelona: Crítica, 1980. La idea de que la unión meditativa de los PyC con el resto de la obra de Machado establece el tono "reflexivo" y no afirmativo que, según él, señala la tenue frontera que los salva de la "prosa", la encontramos en Gullón (*Una poética* para Antonio Machado; Madrid: Gredos, 1970, p. 221). En su texto, hay

un significativo descuido que puede servir de ejemplo para apreciar la sutil diferencia entre el aforismo prosístico y la poesía. Cuando aduce el proverbio-cantar CLXI, viii, que es de un solo verso, lo cita como "Hoy es tiempo todavía", pero el texto de Machado dice —en ese n.º y en el xxxviii— "Hoy es siempre todavía". Respecto de "todavía" es significativo observar que es un adverbio que no aparece en CXXXVI, donde en cambio encontramos otros adverbios temporales más rotundos: siempre, nunca, jamás. El padre del poeta ya resaltó la importancia de las más leves modificaciones en las coplas (Cfr. *Cantes flamencos*; Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 19.

30. Como en este trabajo no vamos a hacer un estudio sintáctico de los proverbios y cantares, adelantamos, nada más, algunas observaciones referidas a la serie de 1917.
En los sintagmas nominales encontramos frecuentemente rasgos de "generalización": presencia dominante del artículo determinado, de algunos cuantificadores numerales (dos, tres, cien, mil) con aire globalizador, y de "todo". Por contraste, se nota la falta de demostrativos. En cuanto a los pronombres, domina la 3.ª persona, encontramos "todo" y "nada" con cierta frecuencia. Hay escasez de adjetivos y el tipo de sustantivos es también característico.
En los sintagmas verbales, predomina el infinitivo, el indicativo y entre los tiempos el presente. El pretérito imperfecto, significativamente, no aparece en los poemas más característicos de la serie. También predomina la 3.ª persona. El verbo que más veces encontramos es el verbo "ser" en esas formas que hemos dicho. Así como encontramos "todo" y "nada", también aparecen los adverbios temporales "jamás" y "nunca"; pero no, en cambio —lo que sería digno de comentar— "siempre" y "todavía" que serán los adverbios característicos de la serie de 1924.
En cuanto al tipo de oraciones, baste indicar dos datos: los nexos son básicamente coordinados, cuando no hay yuxtaposición, y quizás la mitad aproximadamente de las frases sean en cuanto a su modalidad enunciativas negativas.
Como se puede apreciar, estos datos corroboran un modelo sentencioso que, sin embargo, en esta serie, se atempera porque algunos poemas más "ligeros" aparecen intercalados. Pero las características sintácticas y de modalidad de la serie de 1924 son significativamente diferentes.

31. Antonio MACHADO: *La Guerra*, p. 353.

32. Tres veces aparece en los PyC de 1924 en un verso que lo repite y que, para ser octosílabo, invita a la sinalefa: "Sin embargo... ¡Oh, sin embargo" (CLXI, xxv, xxxiii, lxxxix).

33. Quizás aquellos consejos programáticos de Unamuno al comienzo de sus *Poesías* (1907), "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento, / "... tu pensamiento, / cuida que sea ante todo / denso, denso./", influyeron en él.

34. Gutiérrez-Girardot llama la atención al valor de la "estructura externa" que Machado diseñó a través de la numeración. Cfr. Op. cit., p. 14.

35. O. MACRI, op. cit., pp. 1.175-1.178 y 1.202-1.204. En la "Nota previa" a su edición de NC, dice Valverde: "No se indica la forma métrica de cada poema, por considerarlo superfluo para los lectores cuyo oído distingue medidas —y más superfluo aún para los demás, si los hay—." De todas formas, gracias al análisis que las mediciones de la edición de Macrí permiten, podremos llegar a algo más superfluo aún para los demás, si los hay—." De todas formas, gracias al análisis que las mediciones de la edición de Macrí permiten, podremos llegar a algo más que a la intuición del gusto, que puede dar resultados tan diversos.

36. Si comparamos el xi, xv y xvi del CXXXVI con otros de más adelante o con, por ejemplo, el xix-xx, xxxi-xxxiii del CLXI, veremos la diferencia.
Sin embargo, no deja de ser interesante consultar en *Los Complementarios* (pp. 261-269), en los versos de Poetas españoles que copia en su cuaderno. Entre los fragmentos de Fray Luis de León hay algunos muy parecidos a estos primeros proverbios-cantares.

37. Por un lado tenemos los que terminan en "a" tónica final: azar (ii), mar (8 veces en ii, xxviii, xxix, xxxii, xxxv, xliv, xlvii), lugar, cantar (lii), bondad, caridad (vi), utilidad, verdad (xxvii), verdad (xxx, xxi), caridad (xxxiv), carnaval (xlviii). Por otro, los de "a" final átona: gloria, memoria (i), conciencia, paciencia, penitencia (xxxv), desconfianza, esperanza, sabiduría (iii), supercherías (xix). Por contraste, hay bastantes los nombres terminados en "o" aguda también a final de verso: canción, jabón (i), sazón, razón (v), corazón, razón (vii), honor, lidiador (xi), Catón (xiv), mansión, ladrón (xvii), Dios (xxviii), corralón, Platón, profesor, esquilador (xxxix), sol, farol (li), Dios, corazón (liii). Como se puede apreciar, las formas verbales son de las más temporalmente neutras y los nombres son bastante abstractos.

38. Poemas con encabalgamiento: i, v, xii, xiv, xviii, xx, xxi, xxiv, xxv, xxviii, xxxiii, xxiv, xxxv, xxxvii,

xlii, xlviii, liii. Por ejemplo: xii: "¡Ojos que a la luz se abrieron / un día para, después, / ciegos tornar a la tierra, / hartos de mirar sin ver!"; xiv: "Virtud es la alegría que alivia el corazón / más grave y desarruga el ceño de Catón"; xxii: "Ayer soñé que veía / a Dios y que a Dios hablaba; / y soñé que Dios me oía... / Después soñé que soñaba."; xxiv: "De diez cabezas, nueve / embisten y una piensa. / Nunca extrañéis que un bruto / se descuerne luchando por la idea."; xxviii: "Todo hombre tiene dos / batallas que pelear: / en sueños lucha con Dios; / y despierto, con el mar.".

39. Visualmente, la presencia de signos de puntuación al final de la mayoría de los versos da una prueba rápida de esta coincidencia.
40. Podemos interpretar que Andalucía le ayudó a seguir su camino poético y estético. Se acabó lo que hubiese en aquel "mas cantar no puedo" y volvió a encontrar la senda que uniese su alma y su tierra. Al cabo de los años, en un emotivo paréntesis decía "—ahora lo veo muy claro—" (OPP, 921) hablando en 1928 de la "nueva objetividad... que yo persigo desde hace veinte años". Su camino no le devolvió a su poesía simbolista anterior, pues obedecía a otras preocupaciones. Lo cual no quita que la evocación de Soria y Leonor siempre se mantuviese viva y que, en los poemas de sus apócrifos, encontremos muchos fragmentos simbolistas afines a aquellas galerías primeras.
41. "... que sólo se produce cuando el arte, de puro maestro, llega al olvido de sí mismo, y a hacerse perdonar su necesario apartamiento de la naturaleza" (OPP, 348).
42. En época "informática", ¿habría aceptado D. Antonio, pese a su crítica del cinematógrafo y del gramófono, cambiar en este poema "pizarra" por "pantalla"?
43. Es fácil adivinar en Machado el contexto cotidiano de silencio. El "Poema de un día" (CXXVIII) nos da su crónica. "Mis aficiones son pasear y leer" (1917) (OPP, 57). "Misterioso y silencioso / iba una vez y otra vez." (OPP, 59). Paseos y poemas: "En Segovia, una tarde, de paseo..." (OPP, 773 y 810); "A la hora de la tarde / viene un gigante a pensar..." (OPP, 806). O este CLXI, lxxxiii: "¡Qué gracia! En la Hesperia triste / promontorio occidental, / en este cansino rabo / de Europa, por desollar, / y en una ciudad antigua, / chiquitita como un dedal, / ¡el hombrecillo que fuma / y piensa, y ríe al pensar: / cayeron las altas torres...". En ese contexto, los PyC, en su calidad de apuntes, testifican lo germinal de un poema (cfr. J. M.ª VALVERDE: *La literatura, qué era y qué es;* Barcelona: Montesinos, 1982, p. 34).
44. S. MELEUC: "Structure de la maxime"; en *Langages*, n.º 13, 1969, pp. 69-99. Cfr.: pp. 70-71. "Como los aforismos representan un conocimiento fragmentario, incitan a los hombres a seguir indagando", decía Roger Bacon (citado en N. O. BROWN, *El Cuerpo del amor;* Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1972, cfr. pp. 197-9). Y Machado, en efecto, es un gran incitador a pensar. Ese es el estímulo que se recibe de sus apócrifos (cfr. E. BARJAU, Antonio Machado: *teoría y práctica del apócrifo*; Barcelona: Ariel, 1975, pp. 107-109). En ese sentido, puede que sus primeros poemillas tuviesen el "vago regusto campoamoriano", pero habrá que reconocer que históricamente Machado coincide con una tradición de calidad en Europa que cultiva el fragmento y el aforismo: "sin pretensión de probar nada (...) quienes estiman al Machado proverbioso muy por debajo del lírico de las intimidades y de los paisajes castellanos, podrían recordar que este meditador en versos lacónicos se parece mucho más a Nietzsche que a Heine o Campoamor" (G. SOBEJANO, op. cit., p. 425). Pero, además, quizás habrá que valorar en su justo valor según su época el esfuerzo de Campoamor por incluir algo de pensamiento en su poesía, cosa que otros poetas de su tiempo —más dotados— reconocieron (Rubén, Unamuno).
45. Cabría identificar una pequeña serie casi ordenada en los números CXXXVI, xxxvii, xxxviii, xli-xliv.
46. ¿Cuidó expresamente este punto D. Antonio? La respuesta sería sí y no. Creemos que reparó en el efecto de ese "desorden" pues atendió a los comienzos de sus series y quizás a algún intercalado. En definitiva, sabemos que en el ordenamiento de todos sus poemas procedió de la misma forma: un aparente desorden al hilo de su elaboración sucesiva, pero, de vez en cuando, una oportuna intercalación por criterios de tipo temático. El suyo sería un desorden meditado.
47. Quizás los versos de Machado más afines a este de Guillén sean aquellos de "Otro clima" (CLXXVI): "Calló el poeta, el hombre solitario, / porque un aire de cielo aterecido / le amortecía el fino estradivario. / Sangrábale el oído."
48. Escogemos unas soleares de "Soledades a un Maestro" y "De mi cartera" (OPP, 302-3 y 307).