

Antonio Machado hacia afuera

Emilio J. García-Wiedemann, *Los proverbios y cantares de Antonio Machado*, prólogo de Pedro Cerezo Galán, Granada, Dauro, 2009

SELENA SIMONATTI

Alrededor de 1917, en un momento crucial para la poesía española, cuando Juan Ramón Jiménez empezaba con mucha más fuerza a indicar el camino de las galerías interiores, Antonio Machado ya había dejado las suyas por los campos de Castilla y su poesía había empezado a tomar una forma más épica: el canto de una experiencia de vida quedaba suplantado por la urgencia de expresar los muchos sentires que habitan el ánimo de un hombre y que lo acercan de manera especial a los otros. Los primeros síntomas de ese giro conceptual ya se podrían rastrear a partir de 1903-1904, y aunque parezca demasiado arriesgado aventurar una fecha tan temprana, hay indicios que confirman el dato: en sendas cartas que Machado dirige por aquellos años a Miguel de Unamuno y a Juan Ramón Jiménez y en su reseña a *Arias tristes* (1903) se presiente ya cierto hastío por un transvase indiscriminado de la vida en la literatura, por una idea de arte perentoriamente subjetivo. Incluso algunos textos poéticos, muy anteriores a la serie de los *Proverbios y cantares*, como las «Coplas elegíacas» o «Fantasía de una noche de abril» (*Soledades*, XXXIX y LII), podrían preconizar, como advierte Caravaggi, la orientación aforística y epigramática que se impone a partir de los años 1909-1913, cuando Machado empieza a publicar en revistas literarias breves textos que reúne bajo el título de *Cantares, proverbios, sátiras, epigramas* y que luego troca en *Apuntes, parábolas, proverbios y cantares*¹.

El libro de Emilio J. García-Wiedemann, que atentamente estudia y edita el *corpus* poético más íntimamente relacionado con este cambio estético, se centra precisamente en la exploración de la conciencia reflexiva de Machado, que mediante los recursos más ‘pobres’ de la tradición poética peninsular (el romance, la sentencia, el proverbio, los cantos y letrillas populares) «busca lo universal en todo, más que el puro sentimiento único de cada uno» (p. 46). García-Wiedemann nos acompaña por los recorridos que trazan las elecciones y las razones de esa ‘marcha hacia afuera’: sopesa los textos editados con los paradigmas filosóficos subyacentes, coloca las ideas esenciales de los versos en una densa red de referencias textuales, ilustra la cercanía de la meditación poética de Machado con los ritmos de un pensamiento especulativo y evidencia como el valor trascendente de ese ‘trayecto al afuera’ asienta en la progresiva afirmación de una identidad oblicua, definida a partir de fronteras impuestas o sugeridas por la alteridad.

Lejos del seguro cobijo del *yo*, de ese centro definitorio y nido íntimo que es uno mismo, Machado penetra en el perímetro inestable del otro, cuyo encuentro plantea una infinita serie de problemas gnoseológicos y existenciales. La mayoría de ellos empiezan justo en la mirada —filtro subjetivo de tanta poesía simbolista— que para Machado es ante todo la manifestación y la definición visual de lo exterior: «los ojos en que te miras/ son ojos porque te ven», nos

¹ «Le dieci quartine di *Coplas elegiache*, per esempio, rappresentano un preludio interessante di quella meditazione assiomatica, allineando in forma deprecativa, con probabili funzioni catartiche, un campionario malinconico di delusioni esistenziali, non privo di qualche venatura ironica»: Giovanni Caravaggi, «Definizione e sviluppo dell'intimismo nella poesia di Antonio Machado», in Antonio Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura e con due saggi introduttivi di Giovanni Caravaggi, trad. di Oreste Macrì, Giovanni Caravaggi e Eugenio Maggi, Milano, Mondadori, 2010, p. LXXXI.

avisa el poeta (CLXI y XL), como para restablecer un orden jerárquico injustamente invertido por una dialéctica 'yo-mundo' que ha situado al sujeto en el lugar de la 'verdad más auténtica'. Se apunta así a la matriz complementaria de la existencia humana, incluso en sus implicaciones sentimentales, donde los ojos, lejos de proporcionar al sujeto un reflejo de sí mismo, han de ser un tránsito hacia el *tú*.

Esta contratendencia objetiva de Antonio Machado, ese proceso de 'desyoización', como lo define García-Wiedemann, implica una serie de ajustes formales que, al recuperar los rasgos y las modulaciones de la lírica tradicional, producen un alejamiento extremado de la metáfora y de otros recursos retóricos que, para el poeta, son la consecuencia de una progresiva y condenable intelectualización del quehacer poético. El respeto y la devoción que Machado siente por el pasado literario, por ciertos motivos pretéritos o evocadores de lo pretérito forjan también su lenguaje y dirigen su manera de concebir los elementos prosódicos hacia la recuperación de ese pasado, lo que acarrea también un uso frecuente de arcaísmos y formas sintácticas definitivamente apartadas del modernismo literario. Esa «fuerza conservadora» de la actitud poética de Machado es, para García-Wiedemann, un «rasgo positivo» (p. 113) en el sentido de que los elementos lingüísticos, sintácticos o métricos que se pueden calificar de arcaizantes no suponen un «lastre de casticismo retardatario» ni son meros adornos formales o estéril purismo escenográfico. Al contrario, forman parte integrante de la aspiración a una 'desnudez auténtica' en la que cabe también distinguir, arguye Wiedemann, «un rasgo más de su [de Machado] devoción al tiempo» (p. 114) o, como había subrayado Sobejano, una «profunda querencia de permanecer en el ayer»².

La perplejidad de Machado frente al proceso de desintegración de lo viejo y al culto del verso libre —que para él significa ante todo 'libre del tiempo', o sea 'canto marcadamente afónico'— es lo que lo aleja definitivamente de la nueva estética: «Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día», escribe en 1931, «ellos propenden a una destemporización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva»³. Si es cierto que «después de Juan Ramón, las cosas se ven —o se sienten— de otro modo»⁴, estas palabras de Machado, al insertarse en el marco de la *Antología* de Gerardo Diego, nos hacen medir toda la distancia que por entonces lo separaba de la producción lírica coeva. Su desviación es elección consciente, fórmula reparadora de una efusión lírica que él desapruueba y califica de inanidad barroca. «Machado no entendió el barroco», advierte Alvar, «y no entendió la elección de los poetas jóvenes, por más que la admirara. Pensó, entonces, que bajo la apariencia había doblez, cuando precisamente lo que se buscaba era autenticidad»⁵. Quizás sea verdad. Pero Machado no puede menos que leer a través de su lente estética y ese 'no entender' es ante todo un 'entender desde otra ladera', como se desprende del comentario que escribe a un poema de Moreno Villa, *Voz madura*, y que incluye en *Los complementarios*, donde se llama la atención sobre los 'elementos intuitivos' y «específicamente líricos» del poema, «imágenes en el tiempo con que el poeta pretende expresar lo inmediato psíquico»⁶. Merece la pena volver sobre este texto para situarlo en el ámbito de las consideraciones que el libro de García-Wiedemann

² Gonzalo Sobejano, «Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado», *Romanische Forschungen*, 66, 1/2 (1954), pp. 112-151 [151]. En su planteamiento Wiedemann concuerda plenamente con Sobejano y admite como él que semejante tendencia conservadora «se manifiesta quizás, del lado negativo, en la falta de innovaciones léxicas, sintácticas y métricas, que salta a vista de cualquier lector» (p. 114).

³ Antonio Machado, «Poética», en Gerardo Diego, *Poesía española [Antologías]*, ed. de José Teruel, Madrid, Cátedra, 2007, p. 144. El texto está incluido en el *Apéndice* de la edición de García-Wiedemann.

⁴ Manuel Alvar, «Introducción» a Antonio Machado, *Los complementarios*, ed. de M. Alvar, Madrid, Cátedra, pp. 11-59 [32-33].

⁵ *Ibidem*.

⁶ Antonio Machado, «Sobre el libro *Colección del poeta andaluz Moreno Villa*» en *Los complementarios*, cit., p. 103.

despierta, ya que las meditaciones de Machado sobre la estética de Moreno Villa se enmarcan también en una reflexión general sobre la poesía, como indica el título bajo el cual el poeta la incluyó, *Reflexiones sobre la lírica*:

Déjame tu caña verde,
Toma mi vara de granado.
¿No ves que el cielo está rojo
y amarillo el prado;
que las naranjas saben a rosas
y las rosas a cuerpo humano?
¡Déjame tu caña verde!
¡Toma mi vara de granado!

Para Machado el fondo conceptual de los versos citados, lejos de ser la contemplación subjetiva de un paisaje sustancialmente transformado que refleja, gracias al juego de las sinestesias, la disposición anímica del poeta, es sencillamente 'la invitación a ser otro', como lo expresa el dístico inicial, repetido al final en tono más invocatorio. Ese *tú* probablemente femenino, convocado al centro de la mirada de quien habla, abre paso a posibles intercambios, a posibles complementariedades. Lo que Machado, pues, parece valorar de ese poema es su capacidad de romper las fronteras subjetivas y deshacerlas en la conciencia de que 'todo pueda trocarse', de que la otredad constituya la base ontológica del sujeto: «pues ya nada, o casi nada [esas rosas] tienen que ver con las naranjas y las rosas que nosotros pensamos en huertos y jardines», comenta Machado, «sino con una íntima y singular experiencia del poeta que nos invita a realizar»⁷. Los versos de Moreno Villa, finalmente, le sirven a Machado para ilustrar un empleo de la metáfora que no enturbia el poema, que no tapa su realidad emotiva ni prescinde del todo de un sentido más conceptual de la palabra, como se desprende de una versión más elaborada de esa prosa, de la que entresaco el pasaje siguiente:

No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica. Esta verdad, turbiamente vista, o vista a medias, divide todavía, a gran parte de los poetas modernos, en dos sectas antagónicas: la de aquellos que pretenden hacer la lírica al margen de toda emoción humana, por un juego mecánico de imágenes [...] y la de aquellos otros para quienes la lírica, al prescindir de toda estructura lógica, sería el producto de los estados semicomatosos del sueño. Son dos modos perversos del pensar y del sentir, que aparecen en aquellos momentos en que el arte —un arte— se desintegra o, como dice Ortega y Gasset, se deshumaniza⁸.

Machado, pues, valora el simbolismo de Moreno Villa porque lo considera una clara muestra de equilibrio entre los elementos clave de un poema: los lógicos, que pertenecen a la esfera meditativa del pensamiento (vigilia), y los intuitivos que se adscriben a lo 'inmeditao psíquico' (intuición, sueño). El Machado que se enfrenta a la estética simbolista, con la que en un principio tuvo relaciones muy estrechas, polemiza especialmente contra el uso de un conceptismo que acaba por restar valor a la raíz intuitiva de la poesía: en esta diatriba, escribe Wiedemann, «se encuadra toda la clarividente y matizada polémica que [Machado] mantiene contra la metáfora, o, mejor, contra el metaforismo» (p. 118). Cabe precisar que lo que condenó el poeta no es el simbolismo (o el metaforismo) en sí, sino su metamorfosis en «un juego

⁷ *Ibidem*.

⁸ Antonio Machado, «Reflexiones sobre la lírica. El libro *Colección* del poeta andaluz José Moreno Villa (1924)» *Revista de Occidente*, VIII (1925), pp. 359-377 [356]; ahora recogido en Antonio Machado, *Antología comentada (II. Prosa)*, al cuidado de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la torre, 1999, pp. 96-109.

mecánico de imágenes», en «un arte combinatorio de conceptos hueros»⁹, como él mismo avisaba. Que las deducciones críticas de Machado sobre la poesía, incluso las más severas, se manifiesten alrededor de los años de publicación de *La deshumanización del arte* es bastante significativo, como asimismo es significativo que Machado considere el ensayo de Ortega y Gasset no como una indicación normativa o sugerencia estética, sino como una fotografía crítica de las tendencias literarias de entonces¹⁰.

García-Widermann no se adentra directamente en el terreno de las relaciones de Machado con la joven poesía española de los años Veinte. Está claro que su edición le impone otro rumbo y otra meta. Pero ese aspecto se perfila igualmente en algunos de los textos re-
producidos en el *Apéndice* del libro (los prólogos del poeta a sus poemarios y varias reseñas o introducciones críticas), que guardan la huella de un enfrentamiento más o menos abierto hacia el cultivo de una poesía deshumanizada, al que Machado opondría los poetas de su *Antología*, con su «lírica otra vez sumergida en las 'mesmas aguas de la vida'»¹¹, como si los Apócrifos tuvieran también la función de sanar con su poesía lo que la historia de la poesía estaba negando o traicionando.

En los *Proverbios y cantares* Antonio Machado asume plenamente el papel de 'poeta vigilante', con esa «despierta intelectualidad» que le es necesaria a quien escribe poesía para huir el «ilogismo sistemático captado en las cerebraciones semicomatosas del sueño»¹². Porque la ensoñación, como tal ensimismamiento, abre paso a una recreación falsificada de la realidad o a la pérdida de la específica autonomía del otro; y la vida, que es el revés del sueño, puede inducirnos a falsificaciones diferentes. De aquí Machado opone la 'tercera vía' del *despertar*, un estado intermedio de la conciencia que conjuga sueño y vigilia en un *sentir meditativo* o *meditación emocional*. En efecto, la idea de intemporalidad que proporciona la sencillez expresiva de los *Proverbios y cantares*, el intimismo psicológico que a la vez logra alcanzar cierta universalidad mediante una descripción impresionista del paisaje o la cavilación filosófica sobre la esencia de lo humano son todos elementos que atestiguan la doble inspiración del poeta —intuitiva y reflexiva—, y confieren a su expresión un lugar marcadamente original en el ámbito del regeneracionismo hispánico: «de lo que se trataba» apunta García-Wiedemann, «era, pues, encontrar nuevas pautas existenciales en las que la solidez del mundo externo, tamizado por un ojo que nunca podrá dejar de ver "desde dentro", le permita una creativa conjunción del tiempo subjetivo y el tiempo de la vital y moviente cotidianidad, con la que trata, y a la que siente cada vez más unido por lazos solidarios» (p. 31). Esta progresiva de-
centralización del sujeto no implica, pues, el abandono o el rechazo de una inflexión interior, sino que añade a la incuestionable presencia del ser la conciencia incuestionable de la realidad considerada en sí misma. Lo que interesa es la permeabilidad de las fronteras que hacen chocar la percepción de los límites con el ansia persistente de buscar anclajes definitivos que sólo pueden ser instantes súbitos de verdad. De aquí la valoración de la verdad como tarea dialógica, indagación colectiva: casi nunca un dictado supremo; pocas veces un descubrimiento

⁹ Antonio Machado, «Reflexiones sobre la lírica. El libro *Colección* del poeta andaluz José Moreno Villa (1924)» *Revista de Occidente*, cit., p. 364.

¹⁰ «La deshumanización del arte —señalada con profundo trino por Ortega y Gasset—, es hoy un hecho indudable, aunque, a mi juicio, no podamos sacar de ella una norma estética. Tampoco creo que fuera esta la intención del filósofo»: Antonio Machado, «Reflexiones sobre la lírica. El libro *Colección* del poeta andaluz José Moreno Villa (1924)», *Revista de Occidente*, cit., p. 364.

¹¹ Antonio Machado, «Poética», cit., p. 144.

¹² Es frase polémica contra la nueva estética de la que Machado sustrae a Moreno Villa: «No es Moreno Villa, ciertamente, hombre que se abandone y entregue a su demonio interior, ni ha de tentarle ese ilogismo sistemático captado en las cerebraciones semicomatosas del sueño, con que algunos sedicentes novadores —¡bien rezagados a fe mía!— pretenden asombrarnos. De tales peligros libra al poeta su capacidad de reflexión, su siempre despierta intelectualidad»: Antonio Machado, *Los complementarios*, cit., p. 101.

inesperado o una iluminación; casi siempre la construcción de un sentido mediante la confrontación paradójica de lugares comunes, planteamientos que se pretenden axiomáticos, refranes populares, enigmas filosóficos, adivinanzas, conforme un método de adquisición mayéutica aparentemente elemental. Así que la fórmula sapiencial o aforística aspira a realzar la objetividad por encima del 'ojo que ve' y a la orientación hacia el concepto de verdad objetiva, nacida de la necesidad de justificar la consistencia del mundo, se corresponde necesariamente una distinta manera de ubicarse en él: ya no en el centro neurálgico de todo, sino accidente de una 'tradición eterna', para emplear un léxico unamuniano. En sus flujos, la vida —incluso la vida poética— no es más que una llamarada de la sustancia única e infinita que no se pierde y lo conserva todo, en detrimento de los seres individuales, condenados a perderse. García-Wiedemann apunta al *humus* filosófico que alimenta los cantares relacionados con esta idea (*Proverbios y cantares*, XLII, XLIII y XLIV) invocando por un lado el *todo fluye* heraclítico y, por el otro, la idea del tiempo en Spinoza y el «concepto hegeliano del universal concreto» leído a través de Kierkegaard¹³. Finalmente, la idea de una existencia en las manos del azar se complementa con la noción de una poética intrascendente: los «caminos sobre la mar» son, en la vertiente de la escritura, grabaciones en la 'piel del agua', como muy machadianamente escribiría más tarde Ángel González¹⁴.

De *Campos de Castilla* a *Nuevas canciones* la estética de Machado no se ha alterado en lo fundamental y el *corpus* de los *Proverbios y cantares* son como la extrema y más cumplida tesela de ese fondo coherente y unitario que García-Wiedemann evidencia en la trayectoria del poeta, la parte más lograda, quizás, de su *metafísica existencialista*. Esa «más alta y desesperada pretensión a lo objetivo»¹⁵, que el poeta vislumbra como un camino de salvación para la poesía, es a la vez una forma de racionalizar la duda, la cifra positiva de un escepticismo por el cual Machado se pronuncia cada vez más conscientemente y cuya vertiente más sombría, más negativa, lleva hacia el *cero integral* de los Apócrifos, es decir hacia 'el ojo que mira sin ver' de Abel Martín. Y sin embargo, la ficción cronológica nos impondría que mirásemos al revés: si acudir a los Apócrifos significa construirse *a posteriori* un origen, una tradición filosófica y poética ideal a falta de una real, la vía metafísica negativa antes aludida sería para Machado una derivación, no una salida y quizás por eso sea su escepticismo menos perentorio del de sus 'maestros'. Su forma de dudar no tiene mucho que ver con el desenfadado *nihil scitur* renacentista ni con el caviloso escepticismo del pensamiento griego: «hay en la declaración machadiana un soterrado grito de tragedia» (p. 144), advierte Wiedemann. Tomar conciencia de que «todo es nada» (*Proverbios y cantares*, XVI) no significa abolir las preguntas, callar toda indagación: la pregunta de Machado, si no desemboca en un silencio consolador, tampoco encierra una aceptación nihilista. Él es ante todo un pensador *emocional* y su especulación en verso despierta en el lector la percepción de una poesía «sentida estéticamente como el último acto de la vida» (p. 131). Con todo, los *Proverbios y cantares* nos devuelven también la imagen de un hombre fotografiado en la «hora desesperada» (p. 146), en el momento crucial de pasar revista, con grave desencanto, a la maldad del género humano, a su hipocresía inmarcesible, su ocultación programática e ineluctable vanidad. Ese aspecto debe valorarse como la emanación más amarga del estado reflexivo de la conciencia del que nacen los *Proverbios y cantares*,

¹³ «El ser genérico [...] lo conserva todo, pero el ser individual, único e irreplicable, se va perdiendo a sí mismo y a su entorno. La reflexión está en la línea de la temporalidad en sentido spinoziano (el suceso o acontecimiento que pone en juego la ley universal es de carácter temporal y único), y en un sentido menos metafísico y más práctico-existencial, concuerda bien con la crítica existencial kierkegaardiana al concepto hegeliano del universal concreto» (p. 170).

¹⁴ «Escribir un poema: / marcar la piel del agua» reza el primer verso del primer poema de la sección *Metapoesía de Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977).

¹⁵ Antonio Machado, *Antología comentada*, cit., p. 107.

con los que Machado aspiró más que en ningún otro momento de su creación a 'hacer *floklore* de sí mismo', a buscar su alma en las almas del pueblo, a escudriñar a Abel pasando por Caín¹⁶.

La edición de García-Wiedemann enmarca el *corpus* de los *Proverbios y cantares* en una pluralidad de coordenadas (indicaciones de procedencia de los textos y su primera circulación en revistas, señalación y cotejo de las variantes, reelaboraciones sucesivas, estudio de los diferentes metros...) y en una red sugerente de referencias intra y extra-textuales con las que discutir, por ejemplo, sus coincidencias temáticas con los *Proverbios morales* de Sem Tob o rastrear huellas de motivos o conceptos —en su forma embrionaria o en sus desarrollos posibles— en la obra del mismo poeta, con especial atención a la inspiración pedagógica y sentenciosa del *Juan de Mairena* y a las notas sobre poesía y retórica que aparecen en *Los complementarios*. A pesar de la lucidez expresiva de los versos más logrados, creo que no estaría de acuerdo Emilio García-Wiedemann con el juicio de Geoffry Ribbans que estima que los versos más largos resultan «menos afortunados»¹⁷, o cuando menos este juicio no se infiere de forma rotunda de su exposición.

El recorrido crítico sigue un criterio de estricta sucesión cronológica: arrancando de la controvertida cuestión 'modernismo frente a 98', marco en el que se sitúa a Machado en la línea de una superación de las dos fronteras historiográficas, Wiedemann pasa a ilustrar los problemas de edición y de cronología del *corpus* editado, que es presentado en la segunda parte del libro, conforme un criterio de periodización que respeta la procedencia de cada texto de los respectivos poemarios. El *Apéndice* mencionado arriba es un recurso bien valioso: elemento funcional a la exposición del autor, al que remite sin cesar, enriquece el volumen con un corolario documental que llega a abarcar el absurdo 'rescate' de Machado por los poetas de la Falange.

Que este libro se haya publicado en coincidencia con los setenta años de la muerte del poeta —un año no muy denso, por decir la verdad, de homenajes ni tributos— me parece un elemento que añade a la profundidad del enfoque crítico, la intimidad del recuerdo del lector aficionado, que frecuenta el texto no con la deformación historicista de quien escruta el objeto literario como un documento arqueológico, sino con la actitud de quien se aproxima a él con una mirada poética, que intenta realzar su valor intrínseco más allá del contexto cultural en el que se engendró, y proyectar sus luces en un presente que, como tal poema deshumanizado (en la acepción negativa machadiana), se está volviendo cada vez más metafórico, más abstracto.

¹⁶ Es lo que declara como respuesta a un cuestionario preparado por Cipriano Rivas Cherif, en 1920: «¿Qué es el arte?', '¿Qué debemos hacer?'. Machado contesta de la siguiente manera: 'Yo, por ahora, no hago más que Folklore, autofolklore o folklore de mí mismo. 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 de mí en común con el alma, que canta y piensa en el pueblo»: *ibidem*, p. 52.

¹⁷ Geoffry Ribbans, «Introducción» a Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 79.