

CLAVES DE LA POÉTICA MACHADIANA EN *PROVERBIOS Y CANTARES*

Los *Proverbios y Cantares* se publicaron por primera vez en *Revista de Occidente* – sin la dedicatoria a José Ortega y Gasset, en 1923. Un año después, al recogerse en *Nuevas Canciones*, se omitieron varias piezas y se incluyó la dedicatoria mencionada; en la portadilla figuraba la fecha [1917–1920]. *Poesías Completas* de 1928 incorpora *Nuevas Canciones*, suprimiendo cuatro composiciones más de *Proverbios y Cantares*, de manera que quedaron las 99 coplas que forman la versión definitiva. El sentir que transmiten es el del autor en los últimos años de su estancia en Baeza y primeros de Segovia, período clave en su evolución, para cuyo estudio es inestimable la ayuda que nos ofrece su cuaderno de apuntes, publicado póstumamente bajo el título de *Los Complementarios*. Estamos ante una obra de transición tanto por el momento vital en que se escribió (Baeza-Segovia), como por enlazar poéticamente y sin rupturas dos momentos culminantes en su hacer literario: el mundo de *Campos de Castilla* y el de sus apócrifos; y lo hace, dando vida independiente a una sección ya concebida en *Campos de Castilla*, en cuyo seno se da a luz al término que precisamente definirá parte de la obra de Abel Martín, me refiero al término “complementario”: “Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario” (XV).

Antonio Machado, consciente de atravesar como ser humano y como creador un momento de cambio, reflexiona y proyecta los múltiples referentes a que ha dado y dará forma poética, referentes que constituyen la motivación profunda de toda su obra. Esto es lo que pone ante el lector atento, y lo hace de la forma que él cree más adecuada a la magnitud de tal contenido, la copla popular.

Ya en julio de 1912, en una carta dirigida a José Ortega y Gasset, declara:

Hay poesía en el poema del Cid, en Berceo, en Juan Ruiz y sobre todo, en romances, proverbios, cuentos, coplas y refranes (*Prosas* 1212).

El 17 de septiembre de 1920 describe así el trabajo literario que en ese momento desarrolla:

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 la 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 (*Prosas* 1512).

Del mismo modo que para Antonio Machado el elemento popular – inimitable e insuperable – no es un elemento ingenuo, tampoco lo es el contenido de sus *Proverbios y Cantares*. Tal como dice una de sus coplas, sus versos son para ser leídos “de frente y al sesgo” (LXXI). El título *Proverbios y Cantares* no sólo responde fielmente a la forma de las coplas que componen la obra y al contenido de las que remiten a algún tipo de sentencia o refrán, sino a la significación que el elemento popular desde diversos puntos de

vista adquiere en ella. Tampoco olvidemos que para Antonio Machado “la mejor poesía / se canta en el tono del / cuento de la buena pipa...”

Otredad-fraternidad

En este marco, se inscriben dieciocho de los poemitas que constituyen la obra: I, II, III, IV, VI, XIV, XV, XVII, XXXVI, XXXIX, XL, XLII, XLIII, L, LXVI, LXXIV, LXXXV y LXXXVI.

Tras la dedicatoria a Ortega, comienza con la rotunda afirmación de la realidad del otro y su primacía sobre el “Yo”:

I

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

Tema clave en su poética, a través del cual conectan armónicamente la pluralidad de facetas que integran su obra (poéticas, filosóficas, sociales...); para ello utiliza de modo recurrente dos motivos: el ojo y el espejo, los cuales no sólo sirven para cuestionar los límites del yo, sino los límites y la naturaleza de la realidad misma. Con todo,

conviene anotar esto: el hombre actual no renuncia a ver. Busca sus ojos, convencido de que han de estar en alguna parte. Lo importante es que ha perdido la fe en su propia ceguera. /Supongamos por un momento que el hombre actual ha encontrado sus ojos, los ojos para ver lo real [...] los tenía en la cara [...] Esto quiere decir que empieza a creer en la realidad de cuanto ve y toca. El mundo como ilusión – piensa – no es más explicable que el mundo como realidad [...] Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven. Lo absoluto está para mí tan inabarcable como ayer. Pero mi relación con lo real es real también (*Prosas* 1656–57).

Antonio Machado aclara el sentido de la copla: aunque la naturaleza de lo real (límites objetivo-subjetivo) sea compleja y a veces inabarcable, la certeza de mi relación con esa realidad – de compleja naturaleza – es patente y manifiesta. Certeza que se encarna en ese ojo que es a la vez objeto y sujeto de percepción, rotundamente afirmado como “otro”: “es ojo porque te ve”. La primacía que el poeta da a la relación con “el otro” sobre el solipsismo, es radical en la copla siguiente:

II

Para dialogar,
preguntad, primero;
después... escuchad.

Solipsismo que para él no es más que narcisismo – “viejo vicio feo” (III), un viejo vicio que hay que superar: el vicio “de los poetas de ayer, cuyo canto era la melodía interior con que hechizaban el húmedo rincón de sus lágrimas” (*Prosas* 1659).

¿Cómo se supera? No entregándonos a la propia contemplación, sino buscando en el espejo de nuestra conciencia, en nuestro “Narciso”, “al otro que va contigo” (IV). Dice Antonio Machado en sus reflexiones:

El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud que

el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir, la fe en la impenetrable opacidad de lo otro (*Prosas* 1659).

O dicho en forma de copla:

VI

Ese tu Narciso
ya no se ve en el espejo
porque es el espejo mismo.

Ese ojo, objeto-sujeto de percepción, necesita “lo otro” para cumplir su función, no hay objeto sin sujeto, ni sujeto sin objeto, ambas realidades opuestas pero complementarias culminan en la comunidad con el otro en diálogo fecundo. Así lo dirá Abel Martín: “Sin el impulso hacia lo otro sería la conciencia, un anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo” (*Poesías* 685). Incluso la frontera del yo procede de “lo otro”:

XIV

Nunca traces tu frontera,
ni cuides de tu perfil;
todo eso es cosa de fuera.

Y aún más, en lo hondo del “yo” late siempre el “otro”:

XV

Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo,
y suele ser tu contrario.

Para que la búsqueda en las profundidades del Yo – búsqueda iniciada en *Soledades* – sea fructífera, tiene que avanzar hacia el otro, pues la soledad deforma la percepción de lo real (lo subjetivo-objetivo, opuesto y complementario):

XVII

En mi soledad
he visto cosas muy claras
que no son verdad.

XXXVI

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta
sino el tú esencial.

Antonio Machado insiste en la existencia del “otro”, su auténtica convicción, propiciada precisamente por el escepticismo que le produce la distancia entre la realidad heterogénea y el pensamiento lógico. Lo único cierto.

XL

Los ojos porque suspiras,
sábelo bien,
los ojos en que te miras
son ojos porque te ven.

“Otro” al que hay que amar, pero no como un reflejo de mi “yo”, sino en su “otredad”:

XXXIX

Busca en tu prójimo espejo;
pero no para afeitarte,
ni para teñirte el pelo.

XLII

Enseña el Cristo: a tu prójimo
amarás como a ti mismo,
mas nunca olvides que es otro.

XLIII

Dijo otra verdad:
Busca el tú que nunca es tuyo
ni puede serlo jamás.

Antonio Machado nos muestra el camino hacia la única verdad que por fin él ha encontrado: el camino de la fraternidad, cuyo valor no se hereda “por amor del hombre a sí mismo y a su prole”, sino que se comparte por “amor fraternal que nos saca de nuestra soledad”. Así lo expresa en una carta a Unamuno de enero de 1918 (*Prosas* 1599–602), el poeta entiende la fraternidad como un momento de evolución histórica que no puede aparecer hasta que el hombre no sea capaz de superar el cainismo, el cual perdura, a pesar del Cristo; pasa del individuo a la familia, a la casta, a la clase y hoy lo vemos extendido a las naciones, en ese sentimiento tan fuerte y tan vil que se llama patriotismo.

Y añade:

Yo no tengo derecho a convertir a mi prójimo en un espejo para verme y adorarme a mí mismo, este narcisismo es anticristiano; mi hermano es un espejo, es una realidad tan plena como la mía, pero que no soy yo y a la cual debo amar con olvido de mí mismo. Amar no es deleite sino sacrificio. No hubiera Cristo ordenado el amor [...] si hubiere creído que podía el hombre hacerse la barba y aguzarse el bigote mirándose en el alma de su prójimo. Con el inmenso amor que sientes por ti mismo [...] ama a tu hermano, que es igual a ti, pero que no eres tú.

Fraternidad humana que es una forma de universalidad que no expresa el pensamiento abstracto, “que no es hija de la dialéctica sino del amor” (*Prosas* 1234):

L

Con el tú de mi canción
no te aludo, compañero;
ese tú soy yo.

Ese camino hacia la comunión cordial, hacia la fraternidad, no puede recorrerse en solitario, por lo que el poeta nos insta desde sus coplas a acompañarle en esa tarea común; de lo contrario, habremos paralizado, como reconoce en su discurso *Sobre literatura rusa*, “los íntimos resortes de la misma civilización de los pueblos” (*Prosas* 1237).

LXXXV

¿Tu verdad? No, la Verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya, guárdatela.

Alerta social

A partir del poema XXIV se suceden una serie de llamadas de alerta que transmiten la actitud beligerante del poeta frente al “encharcamiento” social de su contexto histórico, son trece las coplas que incluyo en este grupo: XXIV, XXV, XXVIII, XXX, XXXIV, XLV, LI, LVII, LX, XCI, XCII, XCVI y XCVII, en el que la imagen atroz de la “cucaña seca” encarna la amenaza de “renovación” que mata todo intento de vida nueva. Actitud que así expresa Antonio Machado en una nota de sus apuntes – *Cocheros locos*, donde tras recordar unas palabras de Alfredo de Vigny, en las que éste compara los políticos que gobiernan bien o mal con los cocheros que conducen hábil o zurdamente sus carruajes, señala:

Si el auriga sabe su oficio, sigamos con él y paguémosle puntualmente su salario. Si guía mal, habrá que despedirlo. Porque dentro de su coche vamos todos. Mas ¿qué haremos con un cochero loco o borracho que nos lleva a galope y alegremente al precipicio? Habrá que arrojarlo a la cuneta del camino, después de arrancarle por la fuerza las riendas de la mano. Revolución se llama a esta fulminante jubilación de cocheros borrachos. Palabras demasiado fuertes. No tan fuertes, sin embargo, como romperse el bautismo. / Madrid, 1 enero, 1915 (*Prosas* 1173).

Sin embargo, el poeta insiste en la idea de “dar tiempo al tiempo”, utilizando la imagen del vaso que para rebosar necesita ser llenado:

XXIV
Despacio y buena letra:
el hacer las cosas bien
importa más que el hacerlas.

XLV
¿Todo para los demás?
Mancebo, llena tu jarro,
que ya te lo beberán.

LI
Demos tiempo al tiempo:
para que el vaso rebose
hay que llenarlo primero.

Dicho de otro modo, para que el pueblo tome las riendas de su destino y no se deje despeñar por un “cochero loco”, es preciso que se prepare, y esta preparación pasa inevitablemente por la cultura:

No soy yo partidario del aristocratismo de la cultura, en el sentido de hacer de ésta un privilegio de casta. La cultura debe ser para los más, debe llegar a todos; pero, antes de propagarla será preciso hacerla. No pretendamos que el vaso rebose antes de llenarse. La pedagogía de regadera quiebra indefectiblemente cuando la regadera está vacía. / Baeza 1918 (*Prosas* 1201)

Los partidarios de un aristocratismo cultural piensan que mientras menor sea el número de los aspirantes a una cultura superior, más seguros estarán ellos de poseerla como un privilegio. Arriba los hombres capaces de conocer el sánscrito, y el cálculo infinitesimal; abajo una turba de gañanes que adora al sabio como a un animal sagrado (*Prosas* 1227).

No puede atenderse con preferencia a la formación de una casta de sabios, sin que la alta cultura degene y palidezca como una planta que se seca por la raíz (*Prosas* 1227).

El poeta pone en guardia a ese “arbolito de ojos verdes y savia nueva” (XCVI, XCVII), frente a la “cucaña seca”, esos renovadores “desde arriba” – la vieja y agotada burguesía – cuya creencia en la irremediable ruina de España no es más que un perverso modo de enmascarar su servilismo a mezquinas ambiciones personales (XCI, XCII). La cucaña – medio de alcanzar algo rápida y cómodamente – y, al mismo tiempo – palo clavado en el suelo, es la antítesis de ese árbol nuevo, esperanza del poeta en el pueblo y el trabajo:

XCVI

¿Ya sientes la savia nueva?
Cuida, arbolillo,
que nadie lo sepa.

XCVII

Cuida de que no se entere
la cucaña seca
de tus hojas verdes.

Más explícito aún será el Mairena de la guerra:

Siempre he creído, con Benedetto Croce, en la índole moral – la naturaleza práctica – del error. Los tópicos más solemnes y equivocados son hijos de voluntad perversa, no sólo de razón extraviada. Muchos son verdaderos sacos de malicias o cajas de Pandora. Algún día tendremos que agarrarnos a donde bien podamos, para ver los que lleva dentro eso *de la revolución desde arriba*. ¡Revolución desde arriba! Como si dijéramos – comentaba Mairena – renovación del árbol por la copa. Pero el árbol – añadía – se renueva por todas partes, y, muy especialmente por las raíces. Revolución desde abajo, me suena mejor (*Prosas* 2316).

Agua-sueño

El agua y el sueño, símbolos vertebradores de la obra machadiana, no podían faltar en un momento clave en su evolución, al ser epílogo y prólogo de sendas etapas de su producción artística. Son veinticinco las ocasiones en que se usan ambos lexemas, o bien otros cercanos de su campo semántico, destacando entre ellos el “despertar”. Precisamente, el “despertar” al que nos incitan sus coplas, “despertar” que permite hacer realidad los mejores sueños, los de la vigilia. Son diecisiete las coplas que incorporan esta simbología: V, VII, VIII, IX, X, XII, XIX, XX, XXVI, XXIX, LIII, LXIV, LXIX, LXXXI, LXXXII, LXXXVII y XCIII. La copla XCIII expresa así la síntesis de ambos símbolos:

¿Cuál es la verdad? ¿El río
que fluye y pasa
donde el barco y el barquero
son también ondas del agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?

Antonio Machado busca la verdad – “¿Cuál es la verdad?”, búsqueda que inició en *Soledades*, mirando “lo que está lejos dentro del alma” (*Poesías* 472) porque “lo más hondo es lo más universal” (*Prosas* 1470); pero... ¿qué verdad?: “¿Tu verdad? No, la Verdad, / y ven conmigo a buscarla: / La tuya, guárdatela” (LXXXV), porque “mientras nuestra alma no se despierte para elevarse será en vano que ahondemos en nosotros mismos [...] Seremos confeccionadores de sensaciones narcóticas, con las cuales muchos gustarán de embriagarse” (*Prosas* 1470–71), aludiendo así a la dimensión colectiva que finalmente descubrirá como objeto de su búsqueda.

Seguidamente plantea dos interrogantes encontrados – “¿El río que fluye [...] o este soñar del marino [...]?” – que proyectan la lucha de dos modos de conciencia divergentes pero complementarios: la racional del filósofo y la intuitiva del poeta. Lucha que genera al hombre poeta-filósofo una íntima contradicción revelada por el sinfín de dualidades que contiene su obra. Aunque el escepticismo del poeta ante la filosofía es conocido de

todos – “el intelecto no ha cantado jamás”, ello no es óbice para que ésta lo atraiga como ser humano lleno de interrogantes y ávido de respuestas.

Antonio Machado opone dos modos de conciencia divergentes pero complementarios, cuya unidad, posiblemente, forma parte de esa Verdad que busca:

Conciencia racional

Conciencia intuitiva

Lo firme de la ribera	↔	Lo fluido del río
La “litoralidad” del ser:	↔	la “fluvialidad” del ser:
“siempre con ribera y ancla”	↔	“donde el barco y el barquero son también ondas del agua”
Oposición fundamental a la que se vinculan otras muchas en su obra:		
Concepto	↔	Intuición
Homogeneidad	↔	Heterogeneidad
“cogito, ergo sum”	↔	“cogito, ergo non sum”
Nada	↔	Ser
Lo superfluo	↔	Lo profundo
Imágenes lógicas	↔	Imágenes líricas
Cambio	↔	Movimiento
Cantidad	↔	Cualidad
Memoria	↔	Recuerdo
Sucesión:	↔	Fluidez:
(naturaleza discursiva de la razón cuyas unidades se excluyen)		(naturaleza continua de la vida del ser)
Pensamiento catalogador	↔	Sentimiento creador
Filosofía	↔	Poesía

A las que hay que añadir: sueño como recuerdo ↔ sueño como futuro

De cuya unión surge la realidad del ser como continua creación del porvenir (¿despertar?). Dualidad ésta última que recuerda la que establece Unamuno entre historia e intrahistoria y que ilustra en *En torno al Casticismo* con la imagen de un mar cuyas tumultuosas y superficiales olas son a la Historia lo que su hondo volumen es a la esencia de ese mar donde se desarrolla su vida cotidiana, “la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras”.

Pero esta dualidad de niveles de conciencia (la racional y la intuitiva) a que tan gráficamente nos remite la copla, no la podemos identificar con lo objetivo ↔ lo subjetivo, ya que para Antonio Machado como para tantos otros autores de la modernidad, los

límites entre objetividad ↔ subjetividad se han difuminado – matiz que en la copla introduce ese “soñar” del marino. Lo real, lo “objetivo”, ha incorporado elementos antes relegados: intuiciones, sueños, recuerdos... La “fluvialidad” del ser va incorporando elementos de la ribera. Por tanto, ¿qué es la realidad del ser? Lo uno y lo otro, aparentemente contrario, en el fondo complementario. El río va cavando su cauce y éste puede variar en función de los materiales – de las márgenes – que arrastre: sueños libres o “fantasmas fotografiados” (*Prosas* 2084), recuerdos o datos de memoria oficial, elementos intrahistóricos o históricos... Un ser cuya “fluvialidad” y “litoralidad” se encamina siempre a lo porvenir. El límite objetivo-subjetivo se convierte en un problema de punto de vista. La naturaleza de esa “realidad total” que incorpora este multiperspectivismo se convierte en clave en la obra del poeta. Así lo reconoce en el relato autobiográfico que aparece en sus apuntes con el nombre de “Mi caña dulce”, donde tras relatarnos la divergencia de puntos de vista entre su abuela y él en cuanto a la percepción del tamaño de su caña dulce, concluye: “Todo lo que soy – bueno y malo – cuanto hay en mí de reflexión y de fracaso, lo debo al recuerdo de mi caña dulce” (*Prosas* 1168–69). Posteriormente su apócrifo Mairena retoma el episodio con ligeros cambios: “La mía es mayor ¿verdad? [...] No hijo – me contestó mi madre – ¿Dónde tienes los ojos? He aquí lo que he seguido preguntándome toda mi vida” (*Prosas* 2106).

En su prólogo a *Campos de Castilla*, fechado en 1917, explica así el tema de la objetividad-subjetividad:

Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer, entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir (*Prosas* 1593–94).

Luego si vivir es “soñar nuestro sueño” y el agua – ser dual que incorpora la “fluvialidad” y la “litoralidad”, en cuya superficie, como en un espejo, flota el paisaje del borde – “sueña” (*Poesías* 461), ésta le proporciona la imagen de identidad de esa verdad que busca. La temporalidad del margen y la universalidad del cauce no sólo confluyen en el sueño de la vida, sino que éste, como esa “realidad total” con la que a veces se identifica, adquiere en la obra múltiples matices. Por otra parte, gracias a esta confluencia, se hace el cauce-porvenir, que no es inexorable como en J. Manrique: “¿Corre todavía el agua / por el cauce que tenía?” (VII)

Las simbologías respectivas del agua y del sueño, cuya íntima conexión resume el “agua que sueña”, aparecen enlazadas en tres coplas más (IX, XXVI, LXXXVII). En una de ellas el poeta, en una variante de monólogo interior (que recuerda los de *Soledades*) se dirige al Guadalquivir, al que vio “en Cazorla nacer y hoy, en Sanlúcar morir”, entonces “borbollón de agua clara”, hoy “como yo, cerca del mar, río de barro salobre”, produciéndose la identificación río-poeta, para finalmente, preguntarle: “¿sueñas con tu manantial?”

De nuevo, “el agua-poeta sueña” como lo hiciera en *Soledades*: “De toda la memoria, sólo vale el don preclaro de evocar los sueños” (*Poesías* 487), “con la viveza de algunos sueños que actualizan lo pasado” (*Prosas* 1590), pero esta vez, como lo hiciera su “hombre malo, el de los días azules, siempre cabizbajo” (LXX), esto es, utilizando el

sueño-recuerdo como consuelo, como narcótico (término utilizado por A. Machado y ya citado): mediante este sueño-recuerdo recuperamos el pasado y nos “libramos” de la tiranía del tiempo. Sin embargo, el poeta:

LXX

Cazó a su hombre malo,
el de los días azules,
siempre cabizbajo.

Y transformó ese sueño-pasado de consolación en un sueño-pasado creador, el sueño-pasado en función de porvenir, definido así por su apócrifo Mairena: “Para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir” (*Prosas* 2018).

Para Antonio Machado el recuerdo vivo es a la memoria oficial – datos – como la intrahistoria es a la historia, algo que, desde dentro, hace que el porvenir avance en una dirección u otra; así se expresa en sus apuntes: “Sólo recuerdo la emoción de las cosas, se me olvida todo lo demás; muchas son las lagunas de mi memoria” (*Prosas* 1188).

Otras coplas incorporan ambos símbolos (agua-sueño) por separado:

VII

¿Siglo nuevo? ¿Todavía
llamea la misma fragua?
¿Corre todavía el agua
por el cauce que tenía?

Aparece el clásico tema del paso del tiempo asociado al fluir del agua, pero introduce un elemento nuevo: la posibilidad de cambio histórico, el cauce puede variar; lo hace planteando interrogantes que transmiten inquietudes cercanas en el espacio y en el tiempo, la inquietud que le produce la posibilidad de que el viejo siglo perdure. La certeza de esta posibilidad de cambio queda así sentenciada: “Hoy es siempre todavía” (VIII).

La simbología del agua se diversifica según dónde fluya – “¿Sabes, cuando el agua suena, / si es agua de cumbre o valle, / de plaza, jardín o huerta?” (XII), cómo sea – “Un borbollón de agua clara o río de barro salobre” (LXXXVII) o dónde permanezca estancada, quizá en “un cantarillo de barro / -glu-glu- que nadie se lleva” (XIX), curioso refugio, en verdad inútil.

La obra de Antonio Machado es en cierto modo la búsqueda de respuesta a la duda radical sobre qué es lo firme, lo cierto. Duda que ya plantea el autor en la parábola I (*Poesías* 582–83) de *Campos de Castilla*, donde pregunta a la muerte: “¿Tú eres sueño?” y donde, finalmente, afirma: “Todo es soñar”. Podemos interpretar el sueño como símbolo de esa “realidad total” que incorpora el multiperspectivismo que ejemplifica la caña de azúcar, de ahí que soñar suponga la devaluación del mundo de lo aparente en contra de la evidencia que de todo lo palpable nos da el sentido común. El punto de partida para interpretar el sueño machadiano es el que nos da el autor en su prólogo a *Campos de*

Castilla, ya citado, donde, tras considerar la dificultad de poner límites a lo real (lo objetivo-lo subjetivo), concluye: “¿Qué hacer, entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir”. Pero ¿quiénes nos dan el hilo?, ¿qué hilo nos dan? La copla LXIV contiene la respuesta:

¿Conoces los invisibles
hiladores de los sueños?
Son dos: la verde esperanza
y el torvo miedo.
Apuesta tienen de quién
hile más y más ligero,
ella, su copo dorado;
él, su copo negro.
Con el hilo que nos dan
tejemos, cuanto tejemos.

Las dos hermosas hadas que hilaban los sueños infantiles en sus Soledades se han transformado en los hiladores de una apuesta inquietante: la vida que soñamos. El cauce del río depende del ganador de la apuesta: ¿la verde esperanza o el torvo miedo? El sueño-vida que hile este último y siniestro personaje mantendrá el cauce presa de pánico, incapaz de arrastrar libremente los materiales de la ribera y progresar en nuevas direcciones. Así lo explica el poeta en *La tierra de Alvargonzález*:

Desatan el haz de nuestros propósitos para mezclarlos con recuerdos y temores [...] que teje y confunde la mano torpe y temblorosa de un personaje invisible: el miedo (*Poesías* 764).

Y al mismo tiempo, “lo que no estaba ya en el campo de nuestras esperanzas, si por azar nos aparece, no logra convencernos de su realidad” (*Prosas* 1768). De manera, que existen dos modos de tejer el sueño que corresponden a dos valoraciones opuestas del “soñar” por parte del poeta: El sueño-esperanza que mira al porvenir, sueño creador que nos impulsa a cambiar la realidad, y el sueño-consuelo que desvía la mirada, escondiéndose de una realidad que pretende ignorar. Sueño inmovilizado por el miedo, a propósito del cual dirá Antonio Machado, en una carta a Miguel de Unamuno:

Nadie piensa en el mañana [...] Yo, sin embargo, quiero pensar que tanta calma y tanta conformidad, son un sueño malo, del cual despertaremos algún día (*Prosas* 1761).

Unos años antes, escribía con sarcasmo en su cuaderno de apuntes:

No está lejano el día en que con un ¡lagarto, lagarto! en boca de nuestros hombres de buen tono, la conciencia española (porque hay una conciencia española-castiza) sacuda esta pesadilla [...] Consejos – oh gran Xenius – al preocupado:

–Piense V. en otra cosa.

–¿En cuál?

–En otra, siempre en otra.

–Pero...

–No lo piense, no lo diga.

Silencio, Batín, silencio.

Madrid 18 Julio 1916 (*Prosas* 1184–85)

El poeta, consciente del peligro de marasmo que entraña un sueño-vida presa del miedo, incita insistentemente a los lectores a despertar (V, LIII, LXXXI, LXXXII, XXIX). Es necesario despertar incluso del sueño-esperanza, pues despertar es crear, cavar cauce, hacer porvenir, es convertir ese sueño-esperanza en realidad, una realidad de todos y de cada uno, una realidad de solidaridad donde, finalmente, halla la Verdad:

V
Entre el vivir y el soñar
hay una tercera cosa.
Adivínala.

LIII
Tras el vivir y el soñar,
está lo que más importa:
despertar.

LXXXI
Si vivir es bueno
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

Serie que completa su apócrifo Abel Martín en De un Cancionero apócrifo (*Poesías* 684):

Malos sueños he.
Me despertaré.

Esta serie propone una oposición fundamental:

mundo del sueño	↔	mundo de la vigilia
Vivir-soñar	↔	vivir-despertar

Oposición en la que el autor toma partido: “Lo que más importa: despertar” (LIII).

La gradación que establece en la LXXXI arroja más luz sobre el análisis:

- 1°- Vivir: tejer el hilo que nos dan.
- 2°- Soñar: sueño-pasado en función de porvenir y
sueño-esperanza que mira al porvenir.
- 3°- Despertar: crear ese porvenir “soñado”.

Así explicaría esta oposición su apócrifo Mairena:

Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos y, a veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quien pasó muchos años de su vida pensando lo contrario. Pero de sabios es mudar de consejo [...] Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la misión vigilante, porque nuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo (*Prosas* 1962).

El soñar machadiano ha ido evolucionando hasta su culminación en el despertar: Sueño-narcótico → sueño-pasado de consolación → sueño-pasado creador en función de porvenir → sueño-esperanza → despertar. Culminación que asoma en la copla de Abel Martín: “Malos sueños he. / Me despertaré”, donde “malos” es ya un epíteto de sueños (oposición radical sueño ↔ vigilia). Hay que despertar.

Retomando la simbología agua-sueño, el fluir del río machadiano culmina en el despertar. Si soñar es, entre otras cosas, hacer eternamente presente el pasado, despertar es hacer presente el futuro y dejémonos ya de “fantasías con que adobar la pereza” (*Poesías* 655). Ciertamente éste es un tema que correlaciona áreas aparentemente dispersas de la obra machadiana; es más, creo que los niveles sueño-vigilia constituyen un eje vertebrador de toda la obra de Antonio Machado, amén de un tema permanente de reflexión para el autor, quien ya en 1904 se preguntaba:

¿No seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante? [...] Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo (*Prosas* 1470).

Abel Martín y Juan de Mairena insistirán en esos niveles; así resume Abel Martín su vida: “Viví, dormí, soñé y hasta he creado” (*Poesías* 735).

No obstante, en *Reflexiones sobre la lírica* (1925), texto clave para interpretar el momento de evolución que muestran sus *Proverbios* y *Cantares*, el poeta no deja lugar a dudas:

No soy ya el soñador, el frenético mimo de mi propio sueño. Tampoco el mundo se viste de máscara para que yo lo contemple. Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven [...] ¿No equivaldría esto a un despertar? [...] este hombre nuevo [...] pretende haber despertado. Su mundo se ilumina, quiere poblarse, no de fantasmas, sino de figuras reales. Este hombre no puede ya definirse por el sueño, sino por el despertar (*Poesías* 735).

Más tarde añade:

Si el soñador despierta, no ya entre fantasmas, sino firmemente anclado en un trozo de lo real, será el respeto a la ley que nos afina en nuestro lugar y en nuestro tiempo, la fuente de una nueva emoción, que podrá tener algún día madura expresión lírica (*Prosas* 1470).

De ahí que el poeta increpe en la copla XXIX:

Despertad, cantores:
acaben los ecos,
empiecen las voces.

Voces ya ancladas en un trozo de lo real, un tiempo y un espacio. ¿Y qué puede despertarlos? Antonio Machado opone dos elementos que remiten a dos ámbitos divergentes: el sol (lo natural, lo inmutable) ↔ la campana (lo social, lo mutable).

LXXXII

No el sol, sino la campana,
cuando te despierta, es
lo mejor de la mañana.

Esta campana pudiera representar la voluntad popular. Las campanas de las coplas populares de sus apuntes inéditos (*Prosas* 1247) señalan precisamente este matiz; por otra parte, la voluntad es un rasgo inequívoco del “despertar” machadiano.

Abel Martín insistirá, conjugando presente y futuro: “Me despertarán / campanas del alba / que sonando están” (*Poesías* 684). Obviamente este “despertar” de las campanas

que puede hacer cambiar el cauce de la vida individual y colectiva (la historia) implica una voluntad humana. Sólo el hombre que habita los paisajes históricos de su obra hace futuro.

Pensamiento poético

La copla XIII anuncia la serie de epigramas que expresan en tono satírico, con precisión y agudeza, su posición frente a aquellos que “asan lo que está cocido” (XXII), clara alusión a los nuevos poetas “neo-barrocos” que en vez de beber de las “mismas fuentes de la vida”, se entretienen jugando caprichosamente con conceptos ya elaborados. Paralelamente, nos impacta con breves y diversos rasgos de su pensamiento poético. Pinceladas que a veces giran en torno a la palabra poética, insistiendo en el valor de las “palabras viejas” y en aquel que se adquiere con “el uso”, frente a los que proponen una poesía elitista: “Mas no te importe si rueda / y pasa de mano en mano: / del oro se hace moneda (LXXII). Son treinta y una las coplas que de un modo u otro expresan la posición del poeta: XIII, XVI, XVIII, XXI, XXII, XXIII, XXVII, XXXVII, XXXVIII, XLI, XLIV, XLVI, XLVII, XLVIII, IL, LII, LXV, LXVII, LXVIII, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXVI, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCVIII, IC. No sorprende, pues, la dedicatoria a Ortega en un momento en el que éste está a punto de publicar su ensayo sobre *La deshumanización del arte*.

Tres poemitas insisten en la unidad de contrarios que late en el fondo de la búsqueda del poeta, y que remite a la misma naturaleza de lo real:

XVIII

Buena es el agua y la sed;
buena es la sombra y el sol;
la miel de flor de romero,
la miel de campo sin flor.

IL

¿Dijiste media verdad?
Dirán que mientes dos vecesla
si dices la otra mitad.

LII

Hora de micorazón:
hora de una esperanza
y una desesperación

Cópulas bellas y fatales que como nos dice el autor en su poema *Apuntes* – fechado en Segovia en 1919 – no hay que desdeñar: “Nunca desdeñéis las cópulas / fatales, clásicas, bellas, / [...] Riman la sed con el agua, / el fuelle con la candela, / la bruja con el rosario / [...] Mas si digo: hay coplas / que huelen a pesca, / si el mar huele a rosas, / sus gafas más negras, / se calan los doctos, / y me latinean: [...] Y las nueve musas / se ríen de veras” (*Prosas* 2334).

La serie de coplas que A. Machado escribe contra la poesía “neo-barroca”, objeto de burla en el poema *Apuntes* ya aludido, comienza con la algo enigmática XIII (quizá imitando irónicamente el tono de esta poesía):

Encuentro lo que no busco:
las hojas del toronjil
huelen a limón maduro.

La cual anuncia uno de los motivos más reiterados en este grupo, el de la abeja (toronjil<ár. *turunyin*, hierba abejera), para evocar la oposición flor ↔ miel, que remite

a la polémica sobre la palabra poética: El canto del poeta es a la palabra, como la miel a las flores; el colmenero, sin embargo, trabaja con miel y cera ya elaboradas, ¿cómo comparar la labor de la abeja – el poeta, con la del colmenero? Antonio Machado incita al poeta-abeja a buscar en las flores la materia prima de la poesía, no en la cera:

XVI

Si vino la primavera,
volad a las flores;
no chupéis cera.

LXVII

Abejas, cantores,
no a la miel, sino a las flores.

Así se expresa Antonio Machado con motivo de una entrevista para el semanario *La Internacional* en septiembre de 1920, para él el mejor artista es el que “transforma en arte lo que no es arte, como la abeja hace miel del jugo de las plantas” y no el que “liba en la miel, y no en el campo, y que somete a una segunda elaboración los productos ya elaborados”. Así lo hace sobre los “poetas novísimos”, anotando a continuación dos obras de Vicente Huidobro que datan de 1917 y 1918 respectivamente, *Horizon Carré* y *Ecuatorial*:

Bajo la abigarrada imaginaria de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo eso será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta, es el culto de las metáforas (*Prosas* 1207).

La preocupación que revelan estas reflexiones y otras posteriores, se proyecta en las coplas objeto de estudio. Unas y otras insisten en la antítesis concepto intuición. Lo específicamente poético es la expresión de la intuición, puesto que el concepto se expresa a través del lenguaje genérico y convencional, de ahí lo superfluo, arbitrario, estúpido, cuando no perjudicial, que es “recrearse enturbiando conceptos con metáforas, silenciando los nombres de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos” (*Prosas* 1208–11). Podría ser, en todo caso, algo nuevo, “si lo es” – apostilla irónicamente – pero en ningún caso, es lírica. Esto es algo de lo que está plenamente convencido el poeta, de ahí su alarma, aunque no deja de valorar lo que él llama “marcada tendencia hacia la objetividad lírica”, considerando este “neo-barroquismo” como mal menor y superable en “el camino de vuelta hacia la poesía integral, totalmente humana” que está, más allá de modas transitorias. Por tanto, no al intelectualismo de la nueva poesía, pero sí a la superación del romanticismo subjetivista.

La copla XXII insiste en la redundancia en que cae esa “pseudo-lírica” que pretende recrear conceptos que ya expresa el lenguaje convencional, y lo hace irónicamente con un precepto de la tradición pitagórica: “quod elixum est ne assato”, porque así como “las artes plásticas trabajan con materia bruta, la materia lírica es la palabra: la palabra no es materia bruta” (*Prosas* 1314):

Sólo quede un símbolo:
quod elixum est ne assato.
No aséis lo que está cocido.

Efectivamente, Antonio Machado establece una clara oposición entre la palabra y la palabra poética, siendo esta última la palabra enriquecida con las emociones del poeta, las

cuales, para dotar a aquella de auténtico lirismo, han de traspasar los límites del yo, esto es, ser compartidas, genuinamente humanas. Sin embargo, para que estas emociones puedan ser transmitidas, la palabra no puede renunciar al valor convencional que le es propio, pues sin él, la emoción no se transmite, y si ésta no se transmite, la lírica, tal como la entiende A. Machado, no existe:

Cuando el arte moderno prescinde del adjetivo definidor o del esquema genérico, para darnos la sensación viva de un objeto único o el temblor momentáneo de un alma singular, hace un sacrificio excesivo. Sacrificio excesivo por realizar una empresa destinada al fracaso [...]; su aspecto lógico, de definición abreviada, no es un obstáculo para que hable a nuestro sentir, si bien no tan agudamente como la visión directa de un objeto único. / Lo inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos, es algo, ciertamente singular, que vaga, azorado mientras no encuentre un cuadro lógico en nuestro espíritu donde inscribirse. Pero esta nota sine qua non de todo poema necesita, para ser reconocido como tal, el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque su singularidad (*Prosas* 1278–79).

En definitiva, la palabra poética para Antonio Machado ni es hermética (pérdida de su valor convencional), ni es trivial (únicamente valor convencional), sino todo lo contrario. No es extraño, pues, que sea la “manera popular” la culminación del ideal poético que sus *Proverbios* y *Cantares* proclaman: ni hermética, ni trivial, ni individual.

La imagen “palabras viejas” aparece insistentemente en estas coplas:

XLI
– Ya se oyen palabras viejas.
– Pues, aguzad las orejas.

LXV
Bueno es recordar
las palabras viejas
que han de volver a sonar.

La copla LXXIX explica el valor de estas “palabras viejas” – su permanente novedad, que troca el “romance viejo” en “cantar de niñas”:

Del romance castellano
no busques la sal castiza;
mejor que romance viejo,
poeta, cantar de niñas.
Déjale lo que no puedes
quitarle: su melodía
de cantar que canta y cuenta
un ayer que es todavía.

Su valor no está en lo castizo – no olvidemos las connotaciones de esta palabra, ni en aquello que “se puede quitar y poner” – fruto de una moda efímera – sino, en todo lo contrario, en lo que tiene de permanente, esto es, su capacidad de “cantar y contar un ayer que es todavía”, en lo que tiene de actual, “de esa actualidad que tiene su raíz en lo eterno”.

La copla XCVIII insiste en la universalidad de la poesía, más allá del yo subjetivista:

Tu profecía, poeta,
– Mañana hablarán los mudos:
el corazón y la piedra.

Porque aunque

no existe un corazón en general que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado [...] Un corazón solitario – ha dicho no sé quien, acaso Pero Grullo – no es un corazón, porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros..., ¿por qué no con todos? (*Poesías* 709–10).

Palabras de Meneses, a través de las cuales se autocita el poeta; recordemos la copla LXVI:

Poned atención:
un corazón solitario
no es un corazón.

La copla XLIV insiste en el valor de la palabra poética; porque el mundo, a pesar de ser ruidoso (aquí interpreto el lenguaje abstracto y sus imágenes conceptuales), es mudo, esto es, no transmite esas intuiciones con valor universal, a las que A. Machado da carácter trascendente (sólo Dios habla) – capacidad de expresar hondas y universales emociones que es, a su juicio, lo específicamente poético:

No desdeñéis la palabra;
el mundo es ruidoso y mudo,
poetas, sólo Dios habla.

Precisamente porque la palabra poética, sin poder prescindir del valor convencional de su materia prima, está cargada de una significación que le es propia, Antonio Machado nos da en la copla LXXI la clave para interpretarla:

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo.

Sus *Notas sobre lírica* de sus apuntes inéditos terminan con esta frase, que aclara definitivamente el sentido de la copla anterior: “ Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto ” (*Prosas* 1314).

Declarada la doble naturaleza de la palabra poética y su valor trascendente de “ cantar que canta y cuenta un ayer que es todavía ”, más allá del subjetivismo, el poeta insiste en la necesidad de comunicación, pues sin ella, la palabra poética no puede cumplir su función y, por tanto, dejaría de ser poesía, y para que se produzca esta comunicación:

LXXVI
El tono lo da la lengua,
ni más alto ni más bajo;
sólo acompáñate de ella.

No es por tanto la comunicación lírica algo que deba ser privilegio de una minoría docta en adivinar “ los nombres de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos”, sino todo lo contrario: La palabra poética se hace tal cuando se hace universal, y ello, sólo es posible, cuando la hace suya la colectividad, colectividad formada por todos los “otros” entre los que se cuenta el “uno” que canta, de ahí que insista el poeta:

LXXII

Mas no te importe si rueda
y pasa de mano en mano:
del oro se hace moneda.

LXXVIII

Crisolad oro en copela,
y burilad lira y arco
no en joya, sino en moneda.

Imagen de la moneda que toma el autor de la tradición popular para acentuar la dimensión cordial de la poesía, esa comunión con los otros a la que debe tender el verdadero poeta porque, y me hago eco de nuevo de las palabras de Meneses a Mairena en *De un Cancionero apócrifo*, “no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero pathos no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética” (*Poesías* 709–10); esto es, ese “pathos” del poeta puede ser hondo y sincero, puede ser “oro”, pero si no hay “simpatía”, si no hay “comunión”, si no es capaz de “rodar de mano en mano” y hacerse moneda, no es poesía. El apócrifo Meneses añade sobre la quiebra de la sentimentalidad de la ideología romántica:

Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario [...] El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento [...] Porque lo que a usted le pasa, en el rinconcito de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada (*Poesías* 710).

El autor escribió en su cuaderno de apuntes:

He aquí la parte negativa del problema del lenguaje, que expondremos así: la palabra es valor de cambio, convencional, moneda de curso; el poeta hace de ella medio de expresión, valor único de lo individual; necesita convertir la moneda en joya. / Mas el aurífice hará una joya con el metal de una moneda, fundiéndola, e imprimiéndole nueva forma. Para labrar su joya el poeta no puede destruir y borrar la moneda [...] El poeta hace joyel de la moneda [...] (*Prosas* 1315).

¿Cómo?, la respuesta está en las coplas. La moneda de cambio, que es la palabra convencional, se enriquece con el oro de que la carga el poeta (su hondo sentir, la expresión de lo intuitivo) para que, de nuevo moneda, “ruede de mano en mano” y logre la comunión cordial con los otros que la convierta en verdadera poesía. De ahí que Machado-Mairena declare:

Las obras poéticas, realmente bellas, [...] rara vez tienen un solo autor. Dicho de otro modo: son obras que se hacen solas, a través de los siglos y de los poetas, a veces a pesar de los poetas mismos, aunque siempre, naturalmente, en ellos (*Prosas* 2015).

Ciertamente, Antonio Machado plantea en estas coplas una polémica sobre la palabra poética que dirige a la nueva generación de poetas, y no en vano, las dedica a quien, pretendiéndolo o no, daría cierto marco teórico a la “moderna estética”. El poeta establece una de las paradojas de la nueva poesía: aparentemente reservada a una minoría, pero, de hecho, apta para las más vastas multitudes, por lo universal de su carácter conceptual. Textos posteriores insistirán en las paradojas del “arte nuevo”. Por el con-

trario, se declara “Muy de acuerdo [...] con los poetas futuros [...] cultivadores de una lírica otra vez sumergida en las *mesmas aguas de la vida*” (*Prosas* 1803).

Antonio Machado, quizá heterogéneo en otros planteamientos que se matizan y diversifican a través de sus múltiples apócrifos, nos dejó un pensamiento poético claro y rotundo: lenguaje no conceptual, ni hermético, ni trivial, que sale del hondo sentir del yo para lograr la comunión cordial con los hombres. De ahí que no perdone la dosis de intelectualismo, hermetismo y trivialidad de la nueva estética, que sólo entiende como reacción al subjetivismo decimonónico y como mal superficial en el camino de vuelta a la poesía integral.

Hay un grupo interesante de poemas que constituye el autorretrato del poeta (XI, LIV, LVIII, LIX, LXI, LXII, LXIII, LXX, LXXXIII, LXXXIV, XCIV, XCV, XVII y LXIX), donde éste reflexiona sobre la evolución de la búsqueda que inició en *Soledades* “mirando lo que está lejos, dentro del alma” (LXI):

XVII

En mi soledad
he visto cosas muy claras,
que no son verdad.

LXIX

Lo ha visto pasar en sueños...
Buen cazador de sí mismo,
siempre en acecho.

Búsqueda que culmina cuando:

LXX

Cazó a su hombre malo,
el de los días azules,
siempre cabizbajo.

Los poemas XXI, XXXII, XXXIII, XXXV, LV y LXXVII revelan el conocido interés de Antonio Machado por la filosofía, no olvidemos que precisamente se licencia en esta rama del saber y que en esa “alma dividida en sus entrañas” que es el ser humano Antonio Machado, tiene bastante que ver la pugna filósofo ↔ poeta, la cual se proyecta en las numerosas dualidades que jalonan su obra, pugna que finalmente se resuelve a través de sus apócrifos.

Quedan dos epigramas (LVI y LXXV) que comienzan con el verso “conversación de gitanos”, cuya forma y tono escéptico-satírico apuntan a una intensificación del elemento folklórico, de la que ya da buena cuenta el título de la obra y que en este caso supone un reconocimiento del saber popular.

El poeta siguiendo el proceder natural del pensamiento, la “corriente de la conciencia” no sometida a los rigores de la lógica, transmite sus intuiciones tal cual, de manera que cada copla-pieza encaja en el mosaico de la obra. Obra que llega al lector íntegra y compleja, aunque éste en ocasiones la desintegre. Matices, tonos, dobles sentidos... que nada tienen que ver con la simpleza que esos “doctos que latinean” pretenden atribuir a la sabiduría popular. Antonio Machado lo sabe bien, su conocimiento de “la manera popular” lo lleva a considerarla modelo inimitable e insuperable, “barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos” (*Prosas* 1949).

Bibliografía

Machado, Antonio, *I Poesías Completas*. Edición crítica Oreste Macrí. Espasa Calpe, Madrid, 1989
– *II Prosas Completas*. Edición crítica Oreste Macrí. Espasa Calpe, Madrid, 1989.

PROVERBIOS Y CANTARES ANTONIA MACHADA

Antonio Machado nas v LXXI. kitici *Proverbios y Cantares* pozove, naj beremo njegove verze “naravnost in počez”; če sledimo temu napotku, odkrijemo zapleten svet intuicij, pomenov in medodnosov, ki – kakor pravi omenjeni rek – “osvetljuje v dvojni luči” pretežni del Machadove poezije, predvsem tistega, ki poetično povezuje svet iz zbirke *Campos de Castilla* in tistega iz njenih apokrifov: poetično, jasno in neposredno misel; priznavanje “ljudskega načina”, ki je najmočnejše izpovedan prav v tem delu; žive simbole, ki se vijejo skozenj: oko in ogledalo, vodo in sanje; pesnikove kompromise, vprašanja in gotovosti.