

1977

## La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación con la poesía española de posguerra: algunas puntualizaciones

José Olivio Jiménez

---

### Citas recomendadas

Jiménez, José Olivio (Primavera-Otoño 1977) "La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación con la poesía española de posguerra: algunas puntualizaciones," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 5, Article 3.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss5/3>

## LA CRÍTICA ANTE EL TEMA DE ANTONIO MACHADO Y SU RELACIÓN CON LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA: ALGUNAS PUNTUALIZACIONES\*

José Olivio Jiménez

La presencia de Antonio Machado en los poetas españoles de la posguerra sólo puede evidenciarse cabalmente mediante la comprobación factual y sistemática sobre textos y declaraciones de éstos que aquella presencia acrediten. Mas, y sólo como vía de introducción, no deja de tener interés el atender a algunas ratificaciones incidentales de tal hecho por parte de la crítica. A más de que ellas mismas, por distintos caminos, nos conducirán a nuestra personal valoración del tema.

Será útil comenzar con las opiniones al respecto de Luis Cernuda, por pertenecer a la generación que mantuvo relaciones más distantes con el poeta. No extrañará, por otra parte, que fuese Cernuda, entre los miembros del grupo generacional de 1927, quien más prontamente se percatase—o al menos expresase—esa inmediata repercusión de Machado sobre la nueva poesía: también fue el autor de *La realidad y el deseo* quien primero y más radicalmente se alejó de los supuestos estéticos de su época inicial—tanto en su búsqueda de la pureza poética como en el subsiguiente proceso de des-cristalización y apertura temática y expresiva—y que, en ritmo paralelo, incorporase al acto poético un enérgico ademán crítico-moral, por el que vendría también a coincidir—e influir—en la poesía posterior. En 1957, o siquiera en las páginas de un libro suyo publicado en tal año, resume Cernuda el tránsito de la acción magisterial ejercida sobre la poesía de los nuevos tiempos con estas palabras:

Hoy, cuando cualquier poeta trata de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado. De pronto, en uno de esos virajes que marcan el tránsito de una generación a la otra, la obra de Machado se nos ofrece más cercana a la perspectiva que la de Jiménez. Y es que los jóvenes, y aun los que han dejado de serlo, encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez.<sup>1</sup>

El "viraje" o "tránsito" hacia Machado no comenzó precisamente en los

jóvenes del 50, sino desde mucho tiempo atrás; es decir, a partir de la generación de 1936, y aun antes de ese preciso año: tal vez a ello aluda Cernuda cuando incluye en sus observaciones no sólo a los que eran jóvenes en dicha década sino también "a los que han dejado de serlo". Y al poner énfasis en cómo esos poetas descubren en Machado un "eco de las preocupaciones del mundo que viven", pudo tener presente una de las primeras y más conocidas definiciones machadianas de la poesía: aquella que, fechada en 1917, puso al frente de *Soledades. Galerías. Otros poems*: "[poesía] es lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo" (47).<sup>2</sup> Y resulta importante destacar que esa ecuación entre *alma* y *mundo* es la única clave legítima para llegar, en Machado, a la *verdad* de todos (la del "yo fundamental" y la del "tú esencial"), que sólo la palabra integral, como trasunto poético (esto es, individualizado) del pensar genérico, puede expresar.

No importa que muchos de los poetas de ese *hoy* de que habla Cernuda propendiesen, por las exigencias de la hora, a centrar su atención en las inmediatas concreciones históricas del mundo sobre el cual vivían, tan urgidas de denuncia y protesta. En la lección de Machado, sin embargo, estaban igualmente el escrutinio lírico de las secretas galerías del alma, su punzar tembloroso el misterio del tiempo personal, y la enunciación objetivada y reflexiva de las más universales y compartibles certezas. Cernuda lo sabía; pero lo que hace es subrayar, con mayor relieve y como elemento diferenciador, uno de los términos de la inseparable ecuación total, a tenor de lo que veía producirse en el momento.

No faltan, desde luego, pasajes de su estudio donde se declara que los mejores poemas de Machado son los primeros, al considerar que éstos encierran lo más hondo y perfecto que llegara a escribir y coincidiendo en ello con las preferencias generalmente suscritas sobre la obra de aquél por casi todos los poetas del 27. También anota Cernuda la importancia y el poder profético de la prosa machadiana desde aproximadamente 1925, poniéndola incluso a mayor altura en tal sentido vaticinador de la que, por esas mismas fechas, iba dando a las prensas Ortega y Gasset. Aclara, no obstante, que esa prosa comienza a manar "cuando el impulso poético ya declina en Machado" y, con mayor firmeza, que "el poeta se había acabado antes que el escritor". De otro modo, que de la supuesta extenuación de la vena poética en Machado surgen *De un cancionero apócrifo* y *Juan de Mairena*. Es obvio que Cernuda no repara—pues ni la menciona—en la gran poesía contenida en ese mismo *Cancionero*; y con ello ayuda a extender la tesis de que en Machado el nacimiento del pensador se produjo a expensas de la sequedad del poeta, lo cual es un punto muy cuestionable y que ya se intentará dilucidar más adelante.

Un gran poeta de la posguerra, José Hierro, y aquí hablando también en plan de observador crítico, reafirma el mismo parecer respecto a la posición

central de Machado sobre la lírica de su tiempo. Hierro acepta que "es innegable que el que se acerca hoy a las páginas de Machado lo hace a sabiendas de que se trata del 'gran poeta' español del siglo XX"<sup>3</sup>, al paso que recuerda obligadamente cómo Juan Ramón Jiménez había desempeñado el mismo papel treinta años atrás. Pero Hierro escribe este prólogo cuando el declive de la estimación general de Machado comenzaba a insinuarse. Por eso, aunque sin tocar este problema ni de él parece darse cuenta, su ya amplia perspectiva le hace posible sugerir algunas de las aristas que más habrían de preocupar dentro de la prolongada vigencia machadiana, aquéllas que precisamente condicionarían tal declive en la por entonces naciente y última promoción. Se pregunta si esa vigencia, como antes la de Juan Ramón, no descansó principalmente en cuestiones temáticas; y hasta diríase, añadimos, que en el apogeo "machadista" de mayoritario alcance, sólo se puso interés en *algunos* de sus temas. Y ni en él, ni en ningún gran poeta, advierte Hierro, son los temas lo decisivo, sino la emoción que ellos despiertan en el espíritu del poeta y que luego reconstruirá el lector. Y esto tanto como la superior validez que, dentro de la poesía, ha de tener el *cómo* de la representación sobre el *qué* representado.

Son inquietudes que ya introducen una conciencia de análisis crítico en el mismo fenómeno registrado, posibilidad inimaginable un decenio antes. Por eso puede ir el crítico directamente a la raíz del desenfoque y lo coloca a la luz de la historia literaria general vivida en la posguerra:

En los últimos treinta años la lírica ha salido de su torre de marfil, de su intimismo, para preocuparse del compromiso, de la denuncia, de los problemas generales. No sé si ocurrirá en esto como en los museos de pintura, donde una buena parte de los espectadores admiran en los cuadros no lo que en ellos hay de arte, sino lo que hay de imitación de la realidad. Según este punto de vista, es probable que atraiga de Machado su visión de España, lo que en *Campos de Castilla*, sobre todo, hay de protesta y de dolor. Y conste que no se trata de una opinión sin fundamento: basta leer o escuchar las opiniones más jóvenes sobre la poesía de Machado para darse cuenta qué pocas veces se citan, por ejemplo, poemas de *Galerías* o de *Nuevas canciones*.<sup>4</sup>

Atento a ello, revaloriza Hierro la última colección mencionada, *Nuevas canciones*, libro del cual cree que "se ha hablado menos de lo debido, y cuando se ha hecho ha ido para destacar—o silenciar piadosamente—que se trata de un libro de decadencia, juicio que me parece inexacto y precipitado".<sup>5</sup> Y se detiene con justicia en la poesía breve y sentenciosa de los proverbios, que "daría una nueva dimensión a su obra: el escepticismo, una manera de romper la atmósfera de encantamiento de sus *Galerías*, de alejarse de su paisaje tan real como simbólico, de pensar sin emoción aparente".<sup>6</sup> Y

no descuida tampoco el recordar muy expresamente los magistrales poemas que van de las "Canciones a Guiomar" a "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela" y "Muerte de Abel Martín", olvidados por Cernuda. Esa visión de Hierro, que aprehende en su síntesis la obra poética total de Machado, no le impide a aventurarse en la que cree la más certera definición de éste: uno entre los poetas que mayormente "se auscultan a sí mismos", como Bécquer y Cernuda, en cuya compañía cercana le cita. Según ello, Machado fue ante todo un poeta "interior", aunque no para quedar encarcelado en su propia interioridad sino para desde ella asomarse al mundo y al otro, así como para enunciar y defender una palabra poética que en su integridad expresase el sentir de ese *todos* universal que cada hombre lleva en su intimidad.

Es reconfortante haber podido llegar a esta mirada abarcadora de José Hierro, al fin posible después de un testimonio en contrario tan parcializado y fuerte como el que ahora vamos a considerar, y emitido con alguna anterioridad. Se trata del que encontramos en la conocida antología *Veinte años de poesía española* (1939-1959), realizada por José María Castellet y ampliada después con algunas adiciones—que no alteraron su original proyección al mantener intacto el prólogo—y ya entonces como *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Nos interesa ahora la fecha de su primera aparición: 1960. El libro había sido compuesto, pues, hacia el final de los años 50, en el auge mayor del social-realismo en las letras peninsulares. Es el momento de engarce de la primera generación poética de posguerra—la asociada a la tendencia social, aunque no sólo se redujo a ella como es sabido—y de la siguiente o segunda promoción. Desde esta otra se escucharán, al alcanzar su cohesión y maduración crítica, voces admonitorias muy rotundas—y no procedentes, por cierto, de poetas "evasivos"—ante las falacias de un realismo temático, o sea de un realismo sólo de superficial modo entendido. Algunas de las postulaciones de esas voces necesitaremos utilizar ya en la conclusión de este artículo. En principio, a una y otra hornada les unía su no desatención de la realidad circunstante (Machado, pues, a la vista de ambas); y ocasionalmente les acercó también, en 1959, la coyuntura del vigésimo aniversario de la muerte de aquél, efemérides en cuya celebración convergen miembros de las dos promociones. Ello resultó en una serie de homenajes que llevan las firmas de los poetas mayores y más jóvenes de entonces; es decir, pertenecientes a esas dos sucesivas promociones.

Como uno de estos homenajes, además de ir explícitamente dedicada a su memoria, ha de verse dicha antología de Castellet. En el panorama que allí se despliega, Machado aparece como el precursor de la muerte de la tradición simbolista en poesía y de su sustitución por otra de "objetivismo realista", en lo cual el antólogo veía—siguiendo en ello a Edmund Wilson—el eje de vertebración de lo sucedido en la lírica a lo largo de nuestro siglo. Y sobre ese mismo criterio se procedió en la selección de poetas, y de textos.

Sin ánimo de enjuiciar ahora detalladamente este libro (innecesario ya: mucho sobre él se ha escrito y aun olvidado . . . hasta acaso por su autor), hay que aclarar muy en breve el sentido con que se lo concibió, para que después se entienda restamente el alcance que allí se les conceden a los valores "anticipadores" atribuidos a Machado. Nos bastarán dos datos. Uno, el final del prólogo, cuando el antólogo apunta, esperanzado, cómo "la poesía que escriben hoy [1960] muchos de esos jóvenes poetas es el preludio de lo que podría ser un realismo histórico", indicando a la vez que tal realismo habría de ser conseguido no sólo en el objeto, "sino también formalmente, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa".<sup>7</sup> Y no será necesario volver a narrar lo conocido: cómo la poesía de la década que entonces comenzaba—la del 60—, sin rechazar en grandes áreas una aguda postura crítica en lo moral y lo social, se encauzará muy marcadamente por caminos bien distintos a los de un tópico realismo histórico, sostenido de modo sistemático en los dos recursos expresivos señalados (y todo ello, ya se verá, antes de la irrupción más combativa y extremada de los "novísimos").

La otra señal anunciada se cumple con una sencilla observación: notando cómo una antología que incluye otros grandes poetas coetáneos del exilio (León Felipe, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda), prescinde del estorbo nombre de Juan Ramón Jiménez en las selecciones—como también, lo cual se ha hecho ya lugar común, de Emilio Prados. La injusticia va por barrios, venía a decir José Hierro en su estudio antes glosado, al notariar el olvido (y aun negación) de las poetas de la posguerra hacia Jiménez. El volumen que ahora comentamos vino a consagrar temporalmente, con la autoridad de quien lo llevó a cabo, esa injusticia. Aunque deba añadirse, en seguida, que posteriormente aquél mismo ha ayudado a repararla, al propiciar la publicación de una excelente muestra de la obra poética del autor de *Espacio: la Nueva antología* de Juan Ramón Jiménez, edición de Aurora de Albornoz (Barcelona: Península, 1973). No hará falta mayor documentación para que se comprenda que la antología *Veinte años de poesía española*, con todo lo útil que resulta para seguir un cierto movimiento en las direcciones poéticas de ese período (no *toda* la poesía del mismo, como su título hace suponer), había sido estructurada desde una muy dirigida actitud ideológico-literaria, y que todas sus afirmaciones prologales deben ser remitidas a esa actitud y analizadas a partir de ella para evitar serios extravíos interpretativos.

Así visto tal esfuerzo, no sorprenderá que "El arte poética de Antonio Machado", al que se dedica Castellet un apartado de su introducción, aparezca como basado exclusivamente en dos fundamentales trabajos teóricos del poeta: sus "Reflexiones sobre la lírica" (1924) y el proyecto del discurso de ingreso en la Academia Española (1931). Ni que de ellos se extraigan, como apoyo, sólo las ideas convenientes: el anhelo machadiano de un saludable retorno a la *objetividad* y la, *fraternidad*, que en él no estaba

reñido con la defensa de una poesía nacida de "aquella cálida zona de nuestra psique que construye nuestra intimidad"—como en ese mismo discurso escribe. Por modo previsible, convicciones como esta última quedan ahora discretamente silenciadas. Y el conocedor de la obra de Machado tiene que recordar, y sólo por cuenta suya, que de esos mismos años son los poemas complejos "extraños" y trascendentes del *Cancionero apócrifo*, tan distanciados de todo esbozo o premonición de ninguna suerte de realismo histórico. En consecuencia, y esto es a lo que nos interesaba llegar: de una faceta teórica de Machado se alza, en las disquisiciones que seguimos, sino la imagen total del poeta, sí la que supuestamente de él habría de perdurar. De otro modo: se sugiere que Machado interesará en la posguerra por su profecía de tal realismo histórico, descrito en los términos ya vistos (y el cual, por otra parte, hacia 1960 más miraba a un serio replanteamiento crítico de sí mismo que se insinuaba como "preludio"). Por ello, cuando bajo la imposición de tales premisas se quiere resumir lo que aquél habrá de aportar a la poesía del porvenir, nos encontramos con este diagnóstico: "Con la revaloración del contenido y del lenguaje coloquial, abre Machado las puertas de la futura poesía española"<sup>8</sup>. Y estos dos conceptos-clave— contenidismo y coloquialismo—exigen en su obra una investigación que aunque lo parezca no es modo alguno marginal, para dirimir al final la veracidad de estos asertos, cuánto en tales rumbos le debe esa "futura poesía española" a Machado, y, junto a ello, valorar el sentido exacto de la posible deuda. En el transcurso de lo que nos proponemos irán surgiendo incitaciones accidentales—tampoco a nuestro juicio dispensables—, de todo lo cual se armará una larga pero inevitable digresión puntualizadora. En su momento oportuno recogeremos los cabos, para que el hilo central de nuestras consideraciones no quede demasiado suelto.

Veamos primeramente a lo que se llegó, a base de desnaturalizarlo lamentablemente, desde un postulado crítico como el de "revaloración del contenido". Para un amplio sector de la poesía de posguerra, "contenido" vino a hacerse corresponder sencillamente con "tema": fue, sin más, *lo dicho* en el poema, su mensaje. Pudo así hablarse de contenidos circun-staciados o evasivos, reales o teñidos de irrealidad, comprometidos o narcisistas; y, dentro de estas dualidades, el imperativo ético del período hizo marcar siempre la inclinación natural hacia el primer término de cada una de ellas. Revalorar el contenido supuso, así, dignificarlo moralmente, lo cual hasta aquí no entraña ningún peligro; pero también, y ya en ello si apunta tal posible peligro, asentar que el poema se mide y se salva por (la índole de) su temática.

Este principio andaba indisolublemente unido a otro aledaño: el de la comunicación. Vicente Aleixandre había afirmado, dentro de un contexto inpecable, que "poesía es comunicación"; pero lo que de aislar tal enun-

ciado, y de aplicarlo de manera mecánica, advino masivamente en esos años, no es de hecho para entusiasmar. Menos se tuvo en cuenta (y hubiera sido de mayor provecho) que el mismo Aleixandre, y en una fecha tan temprana como la de 1950, había sostenido, y ya más referido al punto que tratamos de clarificar, lo siguiente:

Conviene recordarlo siempre. En poesía, el contenido, por densidad que pretenda poseer, si carece de la irisación poética que hubiera hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe. Es una gárrula suplantación.<sup>9</sup>

En un poeta auténtico, la "exigencia" del contenido (que no es sino "búsqueda" del contenido) no daña porque ya, de entrada, tal poeta sabe dos cosas: una, que contenido no equivale a tema o ideas a transmitir; y que, además, el contenido real (el hondo contenido de verdad que el poema devela) alcanza sólo su *existencia* mediante el acto poético (la "irisación poética" de que habla Aleixandre, anticipando así el postulado básico de la poética de toda la segunda promoción de posguerra), y no es por tanto susceptible de ninguna racionalización previa. En breve, que no puede ser revalorado como algo distinto y superior a la forma. En manos de ese verdadero poeta, la poesía sale ilesa porque la materia instrumental con que ella se hace—¿será necesario advertir que no es otra que el lenguaje, la palabra?—es dominada de tal modo que, con dicho instrumento, logrará elevar el contenido a *forma*. Y esto es, en rigor, el poema, aun cuando su sostén más firme—más real—sea la verdad que *sólo* al moldear esa forma ha sido simultáneamente conocida y comunicada por el creador. Mas en poetas mayormente movidos por la bondad o la urgencia de lo que por contenido entienden, la consecuencia será la forma pobre, la no-forma, o la repetición mecánica de unas maneras planamente discursivas, más propias de la prosa, que transparenten de diáfana manera la "justicia" del asumido contenido (temático). Y ya se ha admitido que lo que hemos acabado de describir no fue un caso singular o extraño en la posguerra, sino por el contrario algo que en ella se dio con demasiada frecuencia. (Siempre que señalamos hechos de tal naturaleza, compréndase que nos referimos sólo a ciertas zonas de esa poesía; pero por resultar molesto, y ya innecesario, nos eximimos en lo adelante de anotar siempre esta no poco importante salvedad).

El giro de cierta poesía joven de hoy hacia un trabajo apuradamente artístico y aun "formalista" de la palabra, nace de aquí: de tan large primacía "contenidista", que va paralela a la del soberano dominio de un realismo epidérmico y mal interpretado. Por ello no fue obligatorio esperar, como quedó insinuado, el surgimiento de esa nueva poesía juvenil. Tal mal entendimiento del contenido fue ya rechazado, casi como programa, por varios de los más destacados miembros de la segunda generación de la posguerra (y no seguido tampoco por aquéllos de la primera que en todo momento se mantuvieron alertas frente a esos riesgos, los cuales nos son por

esto actualmente más cercanos). Ya en 1963 Claudio Rodríguez se plantea el problema del contenido o tema como razón primera y última del ejercicio lírico, y de su abusivo empleo como cartabón para medir la calidad poética; y todo ello en relación directa con la poesía de los años en que escribe. Volviéndose precisamente contra lo que él mismo llama la "obsesión del tema", que en aquélla prevalecía, indica Rodríguez con oportuna convicción:

Se cree que un tema *justo o positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos y cuántos poemas injustos. ¿No son estas razones suficientes, entre otras, para explicar el hecho evidente de la general atonía, de la falta de estilo profundo, en la mayor parte de nuestra poesía actual.<sup>10</sup>

El "estilo profundo": he aquí, y no la sobrevaloración del contenido, lo que en la posguerra hubiese de verdad abierto las puertas de la gran poesía. Ya con alguna antelación al juicio de Claudio Rodríguez, otro poeta coetáneo, José Angel Valente, al analizar los peligros con que la "tendencia" (esto *es*, la formalización del tema) amenaza al "estilo", había afirmado la presencia de dos elementos apriorísticos que conspiran desde flancos opuestos pero con igual gravedad sobre aquél. Uno es el *a priori* estético, prevalencia de la autonomía verbal y conversión del estilo en manera; otro, el *a priori* ideológico, prevalencia de la autonomía del tema y disolución del estilo en esquema demostrativo. Y concluye con una defensa precisamente del contenido, que sólo puede cristalizarse de manera efectiva si no se descuida el estilo resistente que le dará entidad verbal y comunicable. Valente no rehuye hablar del contenido en el alcance correcto del término {o sea, del "contenido de realidad" que la obra debe albergar}; pero sabe muy bien hacia dónde se precipita la poesía cuando lo que se intenta es ceñirse escuetamente a esa otra modalidad sucedánea del contenido: el tema o asunto de la composición poética. Por ello, de ambas formas de ese *a priori* enemigo puede sostener:

Se trata de dos mecanismos de abstracción que en último término, aunque por vías distintas, coinciden en escamotear el posible contenido de realidad de la obra literaria. Y justamente en la capacidad de alojar ese contenido y de producirse única y exclusivamente en función de él—y no en supuestas categorías estéticas o en razón de la oportunidad o incluso necesidad de ciertos temas—reside la virtud del estilo.<sup>11</sup>

La atención al contenido no condujo, en la obra misma de Machado, a desmayos o caídas en exceso entorpecedores. Cabe verlo así en general; pero también puede reconocerse que, cuando en *Campos de Castilla* cede emo-

cionalmente al empuje de ciertos temas álgidos (en los textos que, a la vez, tanto le magnifican moral e históricamente), Machado, por la naturaleza misma de esos temas, se desprende del poder de honda sugerencia interior de *Soledades*, y tampoco alcanza aún el rigor y la penetración poéticos de los momentos más logrados de *Nuevas canciones*. Ello no significa subestimar ese volumen (o las piezas de él recién aludidas), ni mucho menos sospechar que no debieron éstas de haberse dado en su obra, como sí lo pensaba Juan Ramón Jiménez. *Campos de Castilla* es un libro complejo y heterogéneo, y tiene un lugar muy significativo e indispensable en el proceso dialéctico entre intimidad y objetividad que traza el pensamiento poético de Machado. Y aún más (o por encima de ello, al situarnos en otra diferente perspectiva pero que no es en lo axiológico de menor importancia), esos poemas críticos, si de hecho no se integran en el nivel de mayor excelencia poética del autor, sí definen una de las cimas más empinadas y de más firme vigencia en la historia de la conciencia cívica y el dolor español en nuestro siglo. Ahora bien: cuando muchos de los poetas de todo un período centran su casi total interés en aquellas composiciones cuyas donde las imposiciones temáticas determinaban unos condicionamientos expresivos menos afortunados (adjetivación tópica, impostación retórica de la voz, predominio de lo discursivo sobre la intuición . . .), la índole de los resultados no será difícil de prever. Y en este caso, las conclusiones a que hay que llegar a partir de ese contenido, así (engñosamente) revalorado, no pueden ser muy satisfactorias.

Por otra parte, no se descubre en las argumentaciones teóricas de Machado una sistemática prédica de tal posición poética. Bien es cierto que alguna vez afirmó ser poco sensible a "todo cuanto en literatura no se recomienda por el contenido" (843). Pero que una obra se recomiende desde ese contenido, no hace suponer que se justifique sólo por él, en lo cual sí consistió la turbadora desviación sufrida en la poesía de posguerra. Más: el deseado retorno de Machado a la *objetividad* y la *fraternidad* sólo designa, como metas, unos hermosos y compartibles *valores*, y no sugiere concreciones temáticas específicas y dominantes. Al confundir ambas, únicamente se subraya, y de modo desorientador (pues se lo presenta como elogio), que el maestro se ganó su mayor discipulado allí donde, inevitablemente, estos discípulos tendrían que ser más proclives a un entendimiento incorrecto y desvirtualizador. Y es que, en verdad, y junto a la defensa de tales valores, lo que poéticamente fue la más alta y permanente enseñanza de Machado es su reiterada voluntad de restaurar a la palabra, en la poesía, toda su potencialidad *integral*. Por ello, más adelante habremos de volver sobre este asunto (el de la poesía o la palabra integral), que no puede en absoluto quedar asimilado al designio de aupar el predominio del contenido (y más el contenido "temático", que fue lo ocurrido) a la suprema categoría valorativa de todo un estado histórico de la poesía.

Enfrentémonos ahora con el otro problema que se nos ofrecía: el de un

pretendido "lenguaje coloquial" como norma léxica general desde donde Machado anuncia también la poesía futura. Hemos de reconocer previamente esta necesidad: que las pautas críticas aceptadas en las demás latitudes de la literatura universal deben ser rigurosamente aplicadas en su mismo exacto sentido a las letras españolas (pues de otro modo la crítica misma ayuda a confinar a éstas al rango adjetivo de una "provincia" menor dentro de esa literatura universal). Y en la moderna poesía de Occidente (desde un T.S. Eliot hasta un César Vallejo, para sólo mencionar dos autores procedentes de ámbitos geográfico-lingüísticos bien distantes), se entiende por lenguaje coloquial la incorporación al verso del normal lenguaje de la conversación, tal como en su trato diario lo practica ese hombre culto y de ciudad que es el poeta. Puede, por tanto, incluir desde las expresiones más espontáneas (o "sencillas") hasta las voces más "sofisticadas", siempre que unas y otras se sientan como naturales en ese lenguaje cotidiano del poeta.<sup>12</sup> Sobre ese entramado del habla urbana normal vendrán a incidir, potenciándolo, efectos expresivos más o menos disonantes, más o menos sorprendidos: configuraciones simbólicas disémicas, con su carga secreta y menos visible de múltiples planos de significación; imágenes insólitas, ingeniosas o visionarias (irracionales); rupturas continuas de sistema y superposiciones de todo tipo (y manejamos aquí algunos de los más característicos mecanismos del fenómeno poético moderno, según la nomenclatura técnica de Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*). De tales choques y potenciaciones surgirá entonces la "modernidad" en poesía, dentro de su más generalizado y legítimo alcance estético. Mas lo que está en su base, antes de que esos "procedimientos" la individualicen poéticamente (o sea, el habla consuetudinaria del hombre que es el poeta), es el verdadero lenguaje coloquial contemporáneo.

Frente a lo descrito, Machado parece menos inclinado a valerse de ese lenguaje común de la urbe moderna, que voluntariamente dirigido a la "naturalidad" máxima dentro de una lengua en principio ya poética. Mairena, como es bien recordado, aconsejaba a sus alumnos que, si daban en escritores, debían ser meros taquígrafos del pensamiento hablado. Mas aquí se da otra vez lo que en tantas ocasiones ha ocurrido en la interpretación de *su* poesía: el juzgarla desde lo que él—las más de las veces a través de sus apócrifos—formuló sobre *la* poesía. Y en su obra lírica lo que predomina en general—hay sus excepciones—fue sencillamente ese empleo de un lenguaje poético "natural" al que acabamos de hacer referencia (no importa la complejidad aun expresiva de que en algunos momentos lo dotara: los grandes poemas del *Cancionero apócrifo* así lo atestiguan). A esta naturalidad le llevaba su temor al artificio, al culto supersticioso de lo aristocrático y a la expresión indirecta o perifrástica, suma de resistencias suyas que adquieren su más coherente exposición en un texto citado, "El arte poética de Juan de Mairena". Pero en Machado son más difíciles de registrar las "caídas" prosísticas y los "ascensos" cultistas que en el auténtico coloquio del poeta

moderno caben simultánea y armónicamente, y casi como principio general. Hay textos suyos en que esto también sucede: en "Poema de un día. Meditaciones rurales", de *Campos de Castilla*; o, entre alucinadas ráfagas oníricas, en "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela", del *Cancionero apócrifo*. Mas la misma extrañeza que experimenta el lector ante estas composiciones, denota su casi excepcionalidad en el conjunto de la obra de su autor. Lo que sí ejerció Machado, con total conciencia, fue la evitación de los "tics" y amaneramientos de una lengua artificiosamente "poética", ya en trance de engendrar de sí un "dialecto" artístico—amenaza constante de esa suerte de eterno de barroco latente en la poesía hispánica. Y él repudió esa amenaza tanto frente al preciosismo de una de las líneas más fuertemente imperante en sus años modernistas, como ante el barroquismo conceptual que creía ver en la poesía "intelectual" de la generación del 27.

Y si después observamos el lenguaje de los poetas de posguerra a quienes se supone como seguidores más inmediatos de ese "coloquialismo" de Machado, descubrimos realidades que también ponen en cuestión tales criterios. O bien trataron de emularle en sus maneras populares—innegable en bien definidas parcelas de su producción—; o, con mayor frecuencia, hicieron suyos el ademán enfático y el acento retórico que el dolor y la denuncia condicionaban. También—pero ya esto no tiene que ver con Machado ni, en rigor, con la poesía—se escudaron en un bronco realismo prosaico para la expresión directa de sus cogitaciones y avisos. Si hubo algo cercano al verdadero lenguaje coloquial en la posguerra, tal se insinuó por vía de Luis Cernuda; aunque ello ha de aventurarse igualmente con alguna cautela, pues este mismo poeta reconocía, en su "Historial de un libro" (escrito a propósito de la 3a. edición de *La realidad y el deseo*, de 1958), cuán pocas veces había verdaderamente logrado ese "lenguaje hablado" que, sin embargo, y desde muy temprano en su trayectoria, se había autoim-puesto como uno de los más importantes objetivos en su trabajo poético.

La alusión, líneas arriba, a una modalidad popular en Machado requiere también algunas precisiones. Es cierto que él se inspiró en lo popular—concretamente, en el folklore andaluz—dentro de amplios tramos de su labor creadora. Pero, del mismo modo, hay que cuidar el no desenfocar excesivamente este hecho; y llegar a afirmar que, frente a los seguros avances hacia el coloquialismo moderno, tal como desde Hispanoamérica se dan en el Leopoldo Lugones de *Lunario sentimental* y en Ramón López Velarde, fuesen sencillamente Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez por esos mismos años los realizadores de una "vuelta al lenguaje popular".<sup>13</sup> Lo que de verdad haya en ello, y de hecho la hay aunque sólo parcialmente, no justifica el que pensemos en ambos, sin más, como poetas "populares". Ciertas valoraciones críticas, correctas en un *particular* momento de una panorámica visión literaria (y no otro sentido tiene el juicio anterior en las páginas de Octavio Paz de donde lo tomamos) suelen derivar de si erróneas secuelas al otorgárseles una dimensión totalizadora. Menos legítimo nos

parece que cuando, para sostener que la lírica española de principios del siglo estuvo escindida entre dos direcciones irreconciliables ("popularismo" y "modernismo") se concluya que "si se puede hablar propiamente de un estilo de grupo en el popularismo es, sobre todo, gracias a él [Machado]"<sup>14</sup>. ¿Cabe entender de ello que existió un "grupo popularista" cuya cabeza unificadora de esa afirmación, lo incontrovertible es que el concepto de "popularismo"—escolarizado en tendencia, al ser ya susceptible la voz "popular" de asimilar el genérico sufijo *ismo*— resulta a todas luces angosto e insuficiente para calificar el lenguaje *total* de Machado. Y entender la obra íntegra de éste a partir de tal concepto es una manera, siquiera no mal intencionada, de torcer su exacta caracterización poética, tanto como lo era el presentarlo en calidad de un maestro hacia el futuro de un verdadero lenguaje coloquial.

Lo que tratamos de documentar—y aquí ya vamos recogiendo velas—es el error que comporta fragmentar (o aun desfigurar) a Machado para poder resaltar adecuadamente (pero en definitiva equívocamente) la oportunidad de su magisterio. Porque nos hemos encontrado ya que ni coloquialismo ni popularismo son rótulos acertados para designar, en su totalidad, las modulaciones lingüísticas—por el hecho mismo de que éstas fueron variadas—del poeta. Y cuando en la posguerra se vuelva hacia él, comprobaremos que no una sola sino *todas* esas modulaciones fueron atendidas por estos o aquellos autores del período. Y en ello sí consistió su *presencia* en la poesía de dicha época: presencia en la cual creemos, pero no amputada interesadamente. En consecuencia, y no para repetir lo sabido sobre Machado sino porque conviene tenerlo presente a los efectos de nuestro tema, se impone aquí el recorrer, del modo más somero que nos sea posible, esas distintas modalidades de su léxico poético a través de sus sucesivas entregas.

Su poesía inicial—la de *Soledades* en sus dos salidas: la original de 1902 y al ampliada de 1907—cae de lleno dentro de las generales tendencias modernistas-simbolistas que dominaban en aquellos años, como ha podido demostrar J.M. Aguirre.<sup>15</sup> Sólo quienes concentren su atención en "los elementos decorativos que por pereza mental algunos rezagados siguen considerando lo esencial de la época"<sup>16</sup> se negarán a aceptar la filiación modernista de Machado en esta etapa, y aun más allá. Y es que el modernismo fue un complejo y dinámico movimiento sincrético, y su recta inteligencia se hace sólo posible a partir de esa misma y aun contradictoria complejidad. Dentro de ella, la orientación simbolista fue la más alta y honda de las estéticas que allí se dieron cita. Y no faltó tampoco en ese movimiento una inclinación léxica "natural" (la abre muy tempranamente el José Martí de los *Versos sencillos*), opuesta al oropel del lenguaje sólo exterior y brillante que ha pasado a ser (y no con justicia) su faz identifica-dora. La combinación de una y otra de esas tensiones (simbolismo y palabra

natural) es lo que define al primer Machado, como antes a Bécquer. Aquél, rehuendo el vacuo regodeo esteticista, lo que persiguió y alcanzó aquí fue, como ha explicado Carlos Bousoño, "una lírica desnuda de artificio, en que, mágicamente, las palabras más simples se cargan de la más activa emoción".<sup>17</sup> Le fue dado entonces un lenguaje misteriosamente sencillo, con que oponer "naturalidad" a "artificiosidad". Y el gozne de ese mágico logro consiste, según Bousoño, en su peculiarísimo uso del símbolo disémico tanto como el eficaz manejo de otras técnicas de implicación, propias de la poesía contemporánea, que le alejan de la grandilocuencia y le permiten llegar a "un compromiso con la objetivación, sin abandono del subjetivismo".<sup>18</sup> Machado fue así, desde sus mismos inicios, un poeta "natural", un poeta de lenguaje voluntariamente "sencillo", con toda la profundidad que éste ocultase; y usando ambos términos sólo para por contraste distinguirlo del preciosismo retórico por el que se había encaminado la paralela y opuesta rama del modernismo.

Después, *Campos de Castilla* recoge, en sus poemas líricos, análoga disposición, mas con un obvio aumento en el grosor de realidad concreta que adensará a los símbolos manejados. Tiene allí también otros textos de diapason más levantado, los cuales fueron por su ineditéz en la obra de Machado los que para muchos parecen dar más carácter al libro. Son sus mencionadas piezas cívicas y españolistas, con el paisaje castellano o sin él, donde el autor no se libra de lo que, con exactitud, Gustav Siebenmann ha llamado el "lastre de la tradición oratoria" en la moderna poesía española. Y está también, por primera vez, la poesía de pensamiento que busca apretarse en textos breves, sentenciosos o aforísticos: sus "Proverbios y cantares", que se continuarán en la homónima serie de *Nuevas canciones*, y en los cuales se va ya entrando por formas más afines a la poesía popular.<sup>19</sup> En principio, la sobrecarga de conceptualización y la concisión expresiva, que nacen de su voluntad por transmitir del modo menos digresivo posible una sólida verdad de pensamiento, parecerían reñidas con la fluencia natural de la lengua. Pero no con la poesía popular, en su casi misteriosa aleación de brevedad, agudeza y aun toque lírico que aquélla alcanza en sus logros más auténticos. Descubrir esta solución, que progresivamente va ganando terreno en la poesía sentenciosa de Machado, no fue uno de sus hallazgos menores en esa decisión suya de un lenguaje abierto a los oídos de un amplio auditorio receptivo.

Frente al "realismo" y la denuncia cívica de vasto aliento verbal del libro anterior, *Nuevas canciones* destaca por la palabra justa, objetivada y tensa, a través de la cual retorna (por enunciarlo de algún modo) a la expresión de la intimidad, no abandonada ni siquiera en *Campos de Castilla*. Este equilibrio se evidencia mayormente en los sonetos, que aparecen originalmente en Machado, y en los cuales realiza otra importante conquista expresiva: paliar la servidumbre a tal clásica y rígida forma con un lenguaje cálido y en nada neoclasicista. Bien es cierto que algunos conservan aún un

respeto por la "propiedad" poética (el que comienza, por ejemplo, con el verso *Las ascuas de un crepúsculo, señora. . .*); pero otros, los más, se desenvuelven en un lenguaje inmediato y natural: *Esta luz de Sevilla . . . , Huye del triste amor . . .* También en este libro lleva a su más perfecto desarrollo la asimilación entrañable del folklore andaluz, que hace dar la nota más alta de su en verdad poesía popular: los nuevos "Proverbios y cantares", artísticamente superiores a los de *Campos de Castilla*, las "Canciones", los otros grupos de canciones (las de "Tierras altas" y "del Alto Duero"), la serie "De mi cartera".<sup>20</sup> Esta línea no desaparecerá en el *Cancionero apócrifo*—recuérdense allí los "Consejos, coplas, apuntes" de Abel Martín—al lado entonces de impulsos muy contrarios como ahora mismo se verá.

Porque también en *Nuevas canciones* hay otras "Galerías" cercanas a las de su libro primero. Tomemos casi al azar dos de ellas. Sea una aquélla que se inicia así: *El iris y el balcón./Las siete cuerdas/de la lira del sol vibran en sueños* (CLVI, iv). Y esta otra: *En el silencio sigue/la lira pitagórica vibrando, ¿el iris en la luz . . .* (ibid., vii) ¿Puede hablarse aquí de un lenguaje coloquial o popular? ¿Es válido, ante ello, admitir que al cabo Machado se desprendiera totalmente de ese modernismo "natural" o "interior," como lo designara Juan Ramón Jiménez? Valga esto sólo como advertencia frente a quienes nos proponen un avance ininterrumpido en Machado hacia una poesía de la absoluta "objetividad realista". Más ratificadora de tal miopía crítica es la lectura de los grandes poemas de *De un cancionero apócrifo*, desde los profundos sonetos del de Abel Martín—"Primaveral", "Rosa de fuego", "Al gran cero"—hasta los más complejos textos del de Juan de Mairena: "Últimas lamentaciones de Abel Martín", "Siesta", "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela", "Muerte de Abel Martín", "Otro clima". Y ya se adelantó que estas composiciones fueron escritas más o menos por los mismos años de sus declaraciones ardorosas en favor de una poesía objetiva y fraterna. Un poeta tiene que ser valorado ante todo sobre lo que *desde* su obra nos dice, y no sólo (aunque sin esto menospreciar) en relación a las ideas generales de poética marginalmente expresadas. (¿Es cierto, como se nos afirma, que la "autenticidad" de Machado como poeta radica en su conformidad sin quiebras entre teoría y práctica?) De esos densos y magníficos poemas, de perturbadora ubicación al haber sido compuestos más de veinte años después de *Soledades* y después también del realismo histórico de *Campos de Castilla* (y los cuales tienen que ser convenientemente soslayados cuando se pretende elevar etiquetas como coloquialismo y popular-ismo a categorías genéricas y últimas de Machado) ha escrito atinadamente José María Valverde:

Sería muy fácil decretar que se trata de una "alienación transitoria", pero entonces nuestra lectura total de Antonio Machado resultaría demasiado sencilla y—por así decirlo—edificante: también es suyo ese lado de misterio, ambivalencia

y horror, no por nada potenciado, en este período, con los mismos recursos modernistas del primer estilo poético machadiano, sólo que ahora exacerbados.<sup>21</sup>

A todos los tonos léxicos de Machado examinados aquí han vuelto, por individualidades o por grupos y tendencias, los poetas de la posguerra. Hubo así quienes supieron captar la sutil habilidad suya para religar las inquietudes más íntimas con los soportes o correlatos simbólicos de la realidad, el paisaje principalmente incluido (manteniendo así la vigencia de los supuestos esenciales del simbolismo, no su dicción, más allá de su dictaminado "réquiem" oficial). Algunos le siguieron en la línea "menor" o popular; y se dieron a escribir coplas, canciones, cancioncillas, uniendo en ellas verdades objetivas con vislumbres líricas. Otros, los más comprometidos, y que son los que con mayor notoriedad se han apropiado de Machado (y para completar el cuadro general que estamos ahora delineando, tendremos que repetir aquí algo ya dicho), echaron mano a sus profesiones de fe en el lenguaje hablado, de lo que se ha dado en llamar su lenguaje coloquial. Aunque lo que con mayor frecuencia hicieron fue desviar ese posible temple expresivo hacia un lenguaje riesgadamente "directo", o incurrir en la inevitable modulación retórica de ese mismo acento. Esto último, ya se vio, estaba aun en el maestro, y ahora se imponía por la necesidad de convencer y conmover: curiosa resurrección en nuestros tiempos del sentimentalismo neoclásico.

La concentración, por los poetas y gran parte de la crítica, en un solo aspecto de Machado, y la erección de ese aspecto en efigie única, o al menos capital, de aquél, es lo que hemos venido señalando como turbador y desorientador en el entendimiento justo y cabal de su obra. Se nos confirma que todavía es ello un enfoque no superado al revisar una buena parte de la bibliografía última sobre nuestro autor, donde sin embargo hay ya algunos empeños por captar la totalidad de su trabajo siquiera desde las inevitables perspectivas personales de cada crítico. De la revisión de esa bibliografía ha surgido un tanto, y en algunos casos por parcial disenso, el punto de vista más comprensivo que nos hemos impuesto como únicamente válido para nuestro objetivo. Por ello, y para dar crédito de paso a las aportaciones más valiosas de esos estudios cercanos, no creemos tampoco inoportuno el dar rápida cuenta aquí de algunos de ellos, aparecidos mayormente en la ocasión del centenario del poeta.

Uno de esos empeños totales, y el que tal vez por su mismo carácter resumido rinde una mayor utilidad, es el *Antonio Machado* de José María Valverde, consignado en la nota 21. La única impaciencia que asalta al lector de este libro opera en un sentido inverso al que guió a su autor al redactarlo: llevado de su avidez por llegar al momento en que, a su juicio, comienza para

Machado "la hora de la verdad" (y que se situaría, de acuerdo a su tesis, hacia los años de *Nuevas canciones*), se siente algo así como un ritmo crítico-expositivo demasiado veloz sobre el primer Machado, o sea el de ambas *Soledades*. Y en estas, para nosotros, Machado alcanza cumbres, casi insuperadas en su obra, de altura poética. Si pueden ellas ser consideradas como "preparatorias", pero sólo dentro de la dinámica concepción de una poesía cada vez más abierta al otro, no lo son de modo alguno en términos de un nada secundario acendramiento lírico, con todo lo que ello supone de hondura, penetración y misterio (valores que no son en absoluto "menores" si en poesía andamos). Cuando más se demora Valverde en esos volúmenes es precisamente para destacar, lo cual es en sí de gran interés, las vislumbres que ciertos momentos de los mismos arrojan hacia el porvenir de esa dinámica estética del poeta-pensador. Por ejemplo, el surgimiento de la "crisis de la sinceridad" en Machado, como la llama el crítico, y que dentro de *Soledades. Galerías. Otros poemas* apunta tempranamente en el poema XXXVII (*Oh dime, noche amiga, amada vieja. . .*) y en el VIII (*Yo escucho los cantos . . .*), originalmente titulado este último en 1902 "Los cantos de los niños", y donde se concretan "las dos bases de la poética machadiana": la temporalidad y la comunidad.<sup>22</sup> El análisis de estos dos textos que, en tal dirección, practica Valverde, es realmente iluminador.

Esa misma etapa inicial, la más urgida de exégesis en Machado, es la sola que atienden, en cambio, otros dos libros publicados en estos años. Uno es el de Domingo Yndurain, *Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)* (Madrid: Turner, 1975), centrado en un muy preciso examen de la evolución del poeta entre las fechas que el título delimita. Yndurain nos enseña, entre otras cosas, cómo ya dentro de esa misma fase auroral el lenguaje de Machado exhibe una lúcida y creciente aproximación a una realidad verbal cada vez menos distanciada de la tangible realidad, proceso que se intensificará al superar de modo voluntario los ámbitos más vagarosos del simbolismo en las etapas subsiguientes. Y el segundo libro anunciado es el que ya se mencionó de J.M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista* (véase nota 15). Con objeto de demostrar que aquél "pertenece por completo a las tendencias poéticas de su tiempo, es decir, las simbolistas y modernistas" (p. 373), Aguirre se ciñe a *Soledades. Galerías. Otros poemas*, considerando este libro (como lo hacía su autor) uno solo con las *Soledades* de cinco años atrás; aunque cuando le resulta conveniente, y procediendo así del más correcto modo, sus comentarios se extienden a las piezas "líricas" de *Campos de Castilla* y aun de *Nuevas canciones* y *De un cancionero apócrifo*. Para verificar el simbolismo en Machado, el crítico se vale de una distinción entre "lírica" y "poesía", aceptando que la última se da también en Machado y que ella "sí admite algunos aspectos no simbolistas" (p. 18). Con ello pareciera sugerirse algo que, aunque extendido como opinión general, es siempre inquietante y por lo mismo requerido de mayor desarrollo: que las verdades de pensamiento y las inquietudes solidarias no suelen ir entrañadas

a lo más genuino y visceral de la intimidad del poeta, y vividas como urgencias intransferibles suyas. La cuestión es polémica en sí y no cabe mayor ahondamiento por ahora en ella. De todos modos, sobre este punto nuestra posición se inclina más hacia la advertencia emitida en su día por José Angel Valente (y referida al contexto general de la poesía de posguerra, lo cual hace oportuno recordarla aquí) sobre la "esquizofrenia lírica" que resulta de admitir dos "voces" diferentes para la expresión respectiva de la experiencia personal y la experiencia colectiva. "Ya que los temas arrancados de la experiencia colectiva—aclara Valente—sólo pueden alcanzar auténtica expresión poética en la medida en que existan en la conciencia personal con la misma profundidad que los correspondientes a la expresión privada, tradicionalmente asignados al lírico como exclusiva parcela. No hay, por consiguiente, dos voces: si hay, una sonará a falso cuando no ambas".<sup>23</sup> Independiente de hacia dónde se vayan nuestras individuales preferencias, Machado a nuestro parecer no suena nunca "a falso", ni en su "lírica" simbolista ni en su "poesía" no simbolista: prueba—creemos—de que en él hay *una sola voz*, aunque ésta se dirija hacia distintos y aun opuestos objetivos temáticos, modulando correspondientemente aquélla según los imperativos de éstos.

Es imposible, desde luego, regatearle a cada crítico su derecho a escoger aquel tema o campo—de un escritor, de una época—que desee alumbrar con su trabajo. Pero sobre Machado, como ya se planteó, se han producido reducciones harto extremosas, cuyas dos formulaciones más radicalmente opuestas nos lo presentan como un poeta soberanamente "simbolista" o como un poeta básicamente "del pueblo". No se ha dado con mayor frecuencia el enfoque equilibrador y totalizador, sólo factible si se atiende a la nada placentera tensión dialéctica que en él se dio entre unidad y contradicción, producto de un espíritu complejo, dividido y en pugna consigo mismo como él dijera de los personajes de Shakespeare. Y a partir de aquí es cómo de modo único podría llegarse a lo más conflictivamente humano de Machado (y éste exuda más humanidad que santidad, aunque otra cosa piense la "beatería"), y a la recta visión *total* del drama que definen su poesía y su pensamiento. Por ello habrá de recibirse con entusiasmo el reciente libro de P. Cerezo Galán, que es el estudio más completo sobre el tema que su título avisa (y en verdad sobre la obra toda del autor): *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, el cual nos compensa de tantas anteriores y fragmentadas versiones. Y hay en él unas páginas, no muy numerosas pero sí suficientemente esclarecedoras (y esclarecidas en el resto del volumen) sobre un provechoso concepto sugerido por Machado: son las que el crítico agrupa en la sección denominada "Hacia una poesía integral".<sup>24</sup> Nos parece de gran servicio observar algo de cerca este concepto por la razón de que los productos más sólidos y resistentes de la poesía de posguerra se vinculan a Machado por esta vía, sabiéndolo o no sus autores. Por tales productos entendemos aquellos librados tanto de

"atomizaciones" en extremo subjetivistas (la valoración es del creador mismo de Juan de Mairena) como de la ciega o mecánica obediencia a exteriores consignas (políticas o no) asumidas *a priori*: aquellos en que se siente a estos poetas actuales en busca de esas *pocas palabras verdaderas* que el maestro fijó como fin de la poesía desde las páginas de *Soledades*, su libro simbolista por definición. Y también porque la aproximación a su obra que favorecemos, del mismo modo que a la proyección de ésta sobre la actividad poética posterior, es, aunque aquí usando el término bajo distinta acepción, *integral*, abarcadura, y en todo lo posible sustraída a las parcializaciones que de modo general hemos hecho notar.

No es la de poesía integral una noción que Machado desarrollara orgánicamente. No más la insinuó, pero con numerosas señas hacia su redondeamiento pues con ese mismo adjetivo calificó reiteradamente a varios sustantivos que designan factores inextricables en el quehacer poético: habló, así, de "conciencia integral" y de "palabra integral", tanto como ya directamente de "poesía integral". Ni podemos decir que alcanzara ésta de una vez en un solo nivel—composición o libro—de su obra. Como no sea que, situándonos en una perspectiva lo necesariamente amplia, la veamos en tanto que suma contrastada de sus diversos temples expresivos, con lo que éstos suponen de exploración verbal en los correspondientes ámbitos de aquella básica ecuación *alma-mundo* (o del *yo* y el *otro*) que esa misma obra revela.

De otra parte, tampoco los poetas de la posguerra se impusieron, crítica o teóricamente, tal meta; aunque, como recién se indicó, algunos a ella han llegado en sus realizaciones mayores. Si junto a otros principios y designios machadianos, en general más tendientes a preocupaciones de índole ética o social, hubieran todos reparado, y de modo consistente, en los valores con que él adensaba el concepto de poesía integral, de más vigorosa sustantividad hubiese sido la historia total de la poesía de la época. Por lo menos, mucho más positiva de lo que dio por resultado la práctica de revalorar el contenido: revaloración que de hecho, y con dogmática exclusión por algunos, lo fue sólo de "ciertos" contenidos.

Siguiendo en lo fundamental a Cerezo Galán—y añadiendo de nuestra cuenta algunos comentarios e ilustraciones—veamos el proceso por el cual se va fraguando en Machado este concepto. Ya sabemos de sus nada ambiguas reservas ante una estética regida por la tentación del *solus ipse* y por la de la música, esa gran disolvedora de la palabra. Machado ve la poesía nacida de tales tentaciones como "enferma de subjetividad", por haber pretendido expresar "lo inmediato psíquico, el fluir de la conciencia individual, lo anterior al lenguaje, al pensamiento conceptual y la construcción imaginativa" (810). A consecuencia de esto, y sin que le estorbe en su defensa de la intuición y la temporalidad (sino más bien como complemento de ello), aboga por lo indispensable que resulta el atender a la estructura interna del

poema y por la ayuda que en esto ha de venir de la lógica. Incluso llega a considerar como "conclusión bárbara" aquélla que prohíbe de la lírica "todo empleo lógico, conceptual de la palabra" (822-823), asunto al que dedica muy afiladas consideraciones en sus "Reflexiones sobre la lírica" de 1925—y obsérvese que aun aquí, al postular la inevitabilidad del concepto y de la lógica, sigue empleando la denominación "lírica" y no la supuestamente más global de "poesía". Y en la "Poética" escrita en 1931 para la *Antología* de Gerardo Diego, apunta hacia la más elevada y última justificación del intelecto, así ya literalmente nombrado, al afirmar que si bien éste "no ha cantado jamás" pues no es tal su misión, "sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad" (50).

Y otra idea, la del pensar genérico—por ello fraterno y comunal-encuentra ancha cabida en sus teorizaciones. En el citado ensayo ("Reflexiones sobre la lírica") sostiene que el poema "carecería en absoluto de *existencia* [el subrayado es suyo] si no estuviese construido sobre el esquema del pensar genérico"; y, pocas líneas después, que tal poema sería aun "ininteligible, inexistente para su propio autor sin esas mismas leyes del pensar genérico, pues sólo merced a ellas puede el poeta captar el íntimo fluir de su conciencia, para convertirlo en objeto de su propio recreo". ¿Pero se mantendrá Machado sólo en este plano exaltador de ese pensar genérico? No, y muy a continuación precisa lo que el poema, para ser tal, requiere de manera insoslayable: "los elementos fluidos, temporales, intuitivos del alma del poeta, como si dijéramos la carne y sangre de su propio espíritu" (823). Otra vez, cuando pareciera inclinar su ideación teórico-poética hacia el polo de la objetividad, sólo conquistable en virtud de lo genérico o universalizador del pensamiento, su atención vuelve en seguida al eje central de lo que la poesía es: intuición, plasmación de la temporalidad, expresión del alma, intimidad. Mas nunca descuidará tampoco esa objetividad a la que, por la razón y el pensar, la poesía debe siempre tender como puente hacia el otro. Y años más tarde hará decir a Juan de Mairena: "La razón humana es pensamiento genérico. Quien razona afirma la existencia de un prójimo, la necesidad del diálogo, la posible comunión entre los hombres" (398). En suma, Machado lo que hace es ingresar el pensamiento genérico, con todo lo que éste aporta de fuerte virtualidad "comunicante", dentro del proceso poético, integrándolo así a las demandas del más estricto lirismo, que sólo por aquél no corre el riesgo de terminar disolviéndose en una vaga, neblinosa impregnación. *Integrando*, se ha dicho: haciendo de ese proceso un acto *integral*.

Estamos, pues, ante un propósito de armonización, más que de excluyente dualidad oposicional; y él, cual bajo expresión entonces menos reducible a formulaciones de teoría poética, había manifestado ya en su misma juventud. En su comentario de 1904 al libro *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez (tenía menos de treinta años y estaba aún en el corazón de su etapa simbolista) había yuxtapuesto estas dos instancias, sólo aparente-

mente contrarias: "Lo más hondo es lo universal" y "Pero mientras nuestra alma no despierte para elevarse, será en vano que ahondemos en nuestra alma" (763). Y un poco más arriba, en la misma página, estampaba su añoranza de "soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante". De aquí su muy pronta conciencia de la urgente abertura al otro y a la objetividad lírica. Pero, podemos preguntarnos otra vez, ¿para quedarse indefinidamente en este nivel de absoluta alteridad? Bastará recordar cómo el ya maduro Juan de Mairena (maduro porque lo es su engendrador) sostiene comprensivamente que ningún auténtico espíritu "en sus momentos realmente creedores pudo pensar más que en el hombre que ve en sí mismo y que supone en su vecino" (320). Lo que Machado nos propone, yendo hacia adelante y hacia atrás en su obra, es un zigzagueante itinerario que nos toca a nosotros enderezar. Si en ello nos empenamos, el resultado será esa *poesía integral*, que no es sino una poesía "totalmente humana" (811) como literalmente la describe, y rehabilitadora de "la palabra en su valor integral" (809). Una palabra, lo aclara él de inmediato, con la cual se puede hacer muchas cosas (música, pintura, tantas otras), "pero sobre todo, se habla". *Se habla*, mas no se limita el alcance de aquello sobre lo que se puede hablar: no se restringen "contenidos", ni siquiera se sobrevalora a éstos por encima de lo fundamental en poesía, la "palabra" misma. Tal plenitud de la palabra poética, definida por Abel Martín como "aspiración a conciencia integral", y en esto concluye Cerezo Galán, puede ser también "pensamiento originario —antes de su reflexión sistemática". Al llegar a este punto, que marca para el crítico "la indiscernible unidad entre poesía y filosofía en la palabra integral humana", agrega aquél: "... y el pensamiento mismo se abre poéticamente desde las intuiciones cordiales del sentimiento".<sup>25</sup> Si nos hemos demorado en examinar este fecundo concepto machadiano es porque nos explica en su obra el paso natural a la prosa, caracterizada en él por su "poético" carácter asistemático, y que por ello algunos han calificado erróneamente de "caótica". Y lo explica en términos más justos y convincentes, al presentarnos esa prosa como de modo íntimo unida a la poesía de su autor, que el suponer tal tránsito provocado por la esterilización y sequedad del poeta, lo cual es la tesis más difundida como se sabe. Y a nosotros nos importa, como se ha establecido desde un principio, registrar la presencia de Machado en la posguerra a partir de su obra total—verso y prosa—, y no como la proyección de dos faces diferenciadas, opuestas y aun negadoras entre sí de la misma.

Y es que de no incluir muy escrupulosamente a su prosa, nuestro esfuerzo quedaría en resumen empobrecido; como también, de hecho, el entendimiento del propio Machado. Pablo A. Cobos lo ha visto certeramente así:

... sin lectura y entendimiento suficiente de las prosas de Antonio Machado tampoco es posible una justa valoración de

su poesía, cualquiera que sea la etapa, porque una característica esencial de nuestro gran poeta, nunca desmentida, es su autenticidad, por lo que le encontramos enterito y total en cualquiera de sus momentos. Así, pues, el intimismo, el objetivismo y la metafísica se han de entender como elementos integrantes, nunca excluyentes.<sup>26</sup>

Es lo anterior rotundamente cierto en lo que a la necesidad de la prosa respecta; aunque a la vez nos parezca siempre indispensable, para abarcar al *entero* Machado, un esfuerzo previo de mirada integradora sobre el conjunto de *todos* sus momentos. De lo contrario, se corre el riesgo de dejarnos llevar por el particular matiz de su dialéctica sobre el que ha cargado la mano en este o aquel de esos momentos; ya que no costará trabajo admitir—pensamos—que nadie puede decir *toda* su verdad en cada uno de sus instantes, pues aquella sólo emerge en su nitidez del acercamiento contrastado de todos éstos. Ni se limita el interés de su prosa al servicio an rilar de aclararnos su poesía. No es la suya una prosa de valor poético porque aquí y allí medite de poesía—o de filosofía, ya que poetas y filósofos son "hermanos gemelos si es que no son la misma cosa", como declarara Unamuno y Machado parece confirmar. Es poética porque, en sus aproximaciones a cualquier tema procede desde una férrea disposición subjetiva y más intuitiva que metódicamente ordenadora de un cuerpo reflexivo sobre tal tema. Uno de los que mejor lo han entendido así es Rafael Gutiérrez-Girardot. Dejando sentado ante todo que "la superación de los límites entre poesía y prosa no consiste primariamente en la poetización de la prosa y la prosificación de la poesía o en la fusión de una y otra en el llamado 'poema en prosa'," llega dicho crítico a la etapa última de Machado, la de *Juan de Mairena*, donde ya el ejercicio del verso ha amainado de un modo casi definitivo. Y entonces escribe la siguiente clave, decisiva para entender el intrínseco sentido poético de esa fase :

La prosa machadiana de *Juan de Mairena* está muy lejos de ser esa prosa artística o rítmica o de acercarse, siquiera en parte, a los poemas en prosa de Rubén Darío o de Juan Ramón Jiménez. En Machado la superación de los límites entre prosa y poesía consiste en la anulación de los conceptos tradicionales de prosa y poesía, en el sentido de que para él tanto lo escrito en prosa como lo escrito en verso son poesía cuando expresan la subjetividad, cuando son la respuesta del alma al contacto animado del mundo. La expresión del mundo interiorizado es, pues, poesía, cualquiera que sea la forma en que está escrita.<sup>27</sup>

Mas no es esta correcta actitud integradora, sostenida por Gutiérrez-Girardot, la que en general ha prevalecido. Es cierto que en los últimos años se ha llegado a una más justa estimación de la prosa de Machado. Y hasta se

ha producido un giro de noventa grados en lo tocante a este punto; pues ni faltan ya quienes afirmen que, en aquél, es precisamente su prosa lo que en rigor interesa y conserva una verdadera vigencia. No es difícil comprender que bajo tal posición sigue encubierto el preciso deslinde entre el pensador y el poeta, mantenido por la crítica tradicional. De otro modo: la consideración de su prosa como algo independiente y casi extraño a su poesía. Sendas llamadas de atención sobre éstas creencias, y sobre los extravíos que ciertos disimulados esguinces de ellas pueden acarrear, han expresado dos poetas actuales. Y en nuestro intento de propiciar una ancha comprensión de Machado, resultará válido hacerlas escuchar aquí.

José Angel Valente ha venido en los últimos años emprendiendo una recta cruzada negativa contra una casi inflexible actitud literaria que, a despecho de lo que en la práctica se ha intentado desde el modernismo, parece todavía viva, con lo cual se fortalece la presencia aún del preceptivo siglo XVIII dentro del nuestro. Nos referimos a la estricta delimitación genérica, según la cual cada una de las supuestas modalidades literarias debe permanecer encuadrada dentro de sus rígidos moldes seculares. Al calor de las ideas por él defendidas, e igualmente por Octavio Paz desde la América hispana, la poesía debe ya desentenderse definitivamente de sus arcaicas fronteras aceptadas; puesto que aquélla, la poesía, es en esencia cuestión de visión y no de género, por lo cual es posible que nos aguarde en autores y textos donde una cerrada ortodoxia teórica la hicieran menos esperable.<sup>28</sup> En virtud de ello, al observar cómo lo común ha sido contemplar la prosa de Machado en tanto que consecuencia de la extinción (o extenuación) del poeta, Valente hace elevar tal erróneo juicio al rango lamentable de uno más entre los "falsos apócrifos" que aquél ha padecido. A éste, que considera surgido de los más elementales condicionamientos, lo explica así:

Hay, por ejemplo, el Machado de la supuesta esterilización creadora a partir de la estancia en Baeza, que es invención de profesores capaces de creer que la poesía se reduce a ciertas formas ya catalogadas, que se alimenta por ingestión de más poesía y que se reproduce por partenogénesis. Machado fue hacia formas no agotadas de creación, muy ajenas por cierto a las senectas y señalizadas del poeta vestido, en el mejor de los casos, de harapos de sí mismo . . .<sup>29</sup>

De otro lado, recuperado el prosista, cabe entonces la nada remota posibilidad ya indicada: que a éste se le considere sólo como el escritor emergido de las cenizas del poeta. La conclusión sería desestimar a aquel extinto poeta, espécimen anacrónico que el mismo prosista ha superado. A esta posible falacia ha salido al paso Angel González cuando advierte:

Parece que la crítica comienza a exaltar, ahora unánimemente, la prosa de pensamiento de Antonio Machado, actitud

nueva, justa y sospechosa al mismo tiempo, pues, como es sabido, en nuestro país es prudente preguntarse contra quién van dirigidos los elogios. Es de desear que, al corregir tan injusto desdén hacia el prosista Antonio Machado, no se cometa otra arbitrariedad semejante: la de afirmar al pensador para negar al poeta; opinión que, por disparatada que parezca, comienza ya "casi" a oírse en este año del centenario machadiano.<sup>30</sup>

Por aquí arribaríamos a una parcialización más de las muchas que, por tandas, ha conocido Machado, y de algunas de las cuales ya se dejó constancia en el capítulo anterior. El peligro no reside en elegir este o aquel de sus rostros, para iluminarlo mediante la exégesis o el análisis desapasionado, sino en lo ya advertido: el erigir ese rostro seleccionado en imagen absoluta del poeta. He aquí, como un enérgico testimonio más en tal sentido, este preciso señalamiento del mismo Angel González:

A Antonio Machado le han llamado de todo: desde poeta simbolista hasta poeta civil, desde poeta mágico hasta poeta folklórico, desde poeta castellano hasta poeta japonés; en el ancho mapa físico, político o estilístico de la cultura, apenas queda una parcela en la que no se haya tratado de confinar, con mejor o peor intención y aun variable fortuna, al poeta Antonio Machado. Y aunque muchas de tales denominaciones sean, en cierto modo, justas, es evidente que, por contradictorias e incompatibles, o simplemente por parciales, perturban o lesionan su obra en un espacio mayor que el que definen, niegan más de lo que afirman—especialmente si se aplican con la pretensión de calificar con carácter exclusivo al, para cada quien, "único Machado valioso y verdadero".<sup>31</sup>

Estas declaraciones últimas, fácilmente compartibles por su verdad, proceden de dos poetas de la segunda promoción surgida después de la guerra civil. Tuvieron ya sus componentes, desde su misma aparición, una mayor perspectiva que les permitió replantearse críticamente los problemas centrales de la creación literaria emergidos durante ese más amplio período histórico en el cual se alojan. Uno de esos problemas fue, naturalmente, lo que en Machado se debía buscar, lo que éste desde su obra podía ofrecer como magisterio, mas analizando tal magisterio desde un ángulo crítico serio y no como una simple plataforma política o censoria. Otro miembro de dicha promoción, Félix Grande, ha visto también de correcto modo lo esencial de las enseñanzas machadianas. Grande observa en la posguerra la vigencia general de una nueva dicotomía, a la cual califica de "más ambiciosa, más pueril", que había dominado por algún tiempo: "el 'yo' debía ser expulsado; el 'otro' debía cubrir todo el campo de la actividad poética". Ante

ello, afirma, "Machado viene a restituir un poco de orden en ese caos". Y basándose en un significativo pasaje suyo de *Los complementarios*, donde se propone la integración del *yo* y el *tú* en el *nosotros*, concluye:

Con esta negativa a escamotear uno de los dos campos del vaivén de la existencia, Machado no proporciona una solución para el estado exasperado de la poesía española; le proporciona algo mejor: un arma. Un arma que es reflexión, exigencia, serenidad. Una oportunidad para aglutinar todos los elementos de la expresión poética y de la experiencia vital hasta transformarlos en un organismo dinámico.<sup>32</sup>

Por ello es motivo de satisfacción abrir otro libro cercano sobre Machado. Lo firma Leopoldo de Luis, un poeta algo anterior a los últimamente convocados, quien se fraguó así en la vida literaria durante los años donde esa visión fragmentada de Machado conoció, bajo la égida del realismo social, su mayor radicalidad. Es el titulado: *Antonio Machado, ejemplo y lección*. Y al fijar los puntos capitales desde donde esa ejemplaridad se ejerció, acierta el autor a resumirlos así: "Lección de acendramiento lírico, de objetivación desde la subjetividad, de gravedad, de sinceridad, de calidad poética".<sup>33</sup> No fuera fácil añadir otras nociones calificativas, por generales que parezcan, a las más permanentes proyecciones machadianas. De nuestra parte, sólo hubiéramos incorporado todo lo que cabe en un valor señero para el gran poeta como es el de la *verdad*, por él más buscada que la belleza y sin sugerir que a ésta en consecuencia desatendiera. Pero lo gravedad y la sinceridad, sí señaladas, no pueden brotar sino desde la simiente misma de la verdad. Y así, en esta síntesis de Leopoldo de Luis, librada de amputadores partidismos, está concentrado todo lo que de Machado se recibió; y más: todo lo que de él siempre puede esperarse, por encima de los reclamos estéticos del día. En conjunto y resumen: si a lo largo de estas páginas se ha hecho sentir alguna vez nuestra voz disidente, alegra poder cerrarlas con estas valoraciones de Machado, ya rectificadoramente justicieras y comprensivas.

#### NOTAS

\*Estas páginas, ligeramente modificadas para facilitar su unidad y coherencia en lectura exenta, integrarán el capítulo II de mi libro *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra* (México: Porrúa, 1977), de próxima aparición.

1. Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957), pp. 105-106.
2. Todas las citas de Antonio Machado proceden de sus *Obras. Poesía y prosa*, edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires: Losada, 1964). En cada caso se indica, entre paréntesis, la página correspondiente en dicha edición.
3. José Hierro, "Prólogo" a Antonio Machado, *Antología poética*, 2a. ed. (Barcelona: Ediciones Marte, 1971), p. XVII. Es importante consignar el año de salida—1968—de la primera edición de este libro, la cual llevaba el mismo prólogo de Hierro.

4. *Ibid.*, pp. XVII-XVIII.
5. *Ibid.*, p. XVIII.
6. *Ibid.*, p. XX.
7. José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona: Seix Barral, 1960), p. 104.
8. *Ibid.*, p. 55.
9. Vicente Aleixandre, "Poesía, moral, público" [1950], *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1968), p. 1576.
10. Claudio Rodríguez, "Unas notas sobre poesía", en *Poesía última*, ed. Francisco Ribes (Madrid: Taurus, 1963), p. 91.
11. José Angel Valente, *Las palabras de la tribu* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1971), p. 13. El texto del autor que recoge estas declaraciones ("Tendencia y estilo") se publicó originalmente en *ínsula*, No. 180 (1961). Por razones que el lector fácilmente advertirá, interesa destacar esta última fecha.
12. Seguimos aquí las conocidas ideas al respecto de Octavio Paz formuladas en varios lugares de su labor crítica y ensayística. Véase *El arco y la lira*, 2a. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), pp. 95-96; y su ensayo "Una de cal . . .", *Papeles de Son Armadans*, XX, No. 140 (noviembre 1967), p. 181. Paz coincide con el entendimiento generalizado de "coloquialismo" en todos los movimientos occidentales de la poesía contemporánea.
13. Paz, *El arco y la lira*, p. 95.
14. Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid: Gredos, 1973), p. 133.
15. Véase el útil libro de J.M. Aguirre dedicado a este tema: *Antonio Machado, poeta simbolista* (Madrid: Taurus, 1973).
16. Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Madrid: Gredos / Colección Campo Abierto, 1963), p. 128.
17. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 5a. ed. (Madrid: Gredos, 1970), Vol. I, p. 209.
18. *Ibid.*, Vol. II, p. 291.
19. Esta poesía sentenciosa de Machado, la menos atendida por la crítica, ha sido muy bien clarificada por Gonzalo Sobejano en su estudio "La verdad en la poesía de Antonio Machado: De la rima al proverbio", publicado en *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, IV, No. 1 (Spring 1976), pp. 47-73. Esta poesía, para Sobejano, ocupa un punto crítico en la evolución del poeta que va de la "lirica pura" a la "novela dramática" (la de Abel Martín y Juan de Mairena). El crítico la ve como una suerte de *ética enunciativa*, dirigida a la expresión condensada de la comunitaria verdad: "una forma de entablar contacto con el tú esencial y salir del subjetivismo lírico hacia una objetividad anchurosamente humana" (p. 70).
20. Sobre esta última ha escrito Aurora de Albornoz un interesante ensayo: "Antonio Machado: 'De mi cartera'. Teoría y creación", publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 304-307 (oct.-dic. 1975-enero 1976), Vol. II, pp. 1014-1028. Aunque "De mi cartera" no se incluye en la serie de "proverbios y cantares", las formas allí usadas (soleares, coplas y romance) y la modalidad del acento expresivo son las mismas de aquéllos. En este estudio, al analizar dicha secuencia en tanto que teoría y poesía a la vez, hay una observación de la autora que merece ser destacada pues va en la dirección de un Machado que no puede ser desestimado como poeta moderno. Es cuando aquella, al observar ese ejercicio simultáneo del sentido crítico y la intuición creadora, afirma que Machado es "en este aspecto—dentro de nuestro país—uno de los precursores, junto a Juan Ramón Jiménez, de la preocupación—que nos empeñamos en creer novísima—por crear una *poesía crítica de la poesía*" (p. 1018).
21. Valverde, *Antonio Machado* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1975), p. 263.

22. *Ibid.*, pp. 43-60. Otro de esos esfuerzos de examen total de la obra machadiana, aparecido en estos años, es, de Leopoldo de Luis, su libro *Antonio Machado, ejemplo y lección*; pero de éste nos valdremos para cerrar las conclusiones de este mismo capítulo.
23. José Angel Valente, Respuesta a "Encuestas de *ínsula*", *ínsula*, No. 205 (diciembre 1963), p. 5.
24. P. Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado* (Madrid: Gredos, 1975), pp. 439-448.
25. *Ibid.*, p. 448. Nuestra única disparidad con Cerezo Galán es el admitir (y aun cuando Machado hubiera podido con algo de obnubilación pensarlo así) que tal amplio y benéfico concepto de poesía integral quedara cubierto con "una vuelta temática y estilística hacia la lírica popular y el folklore" (p. 445). Consciente de lo controvertible (y controvertido) de esa postura, al referirse a ella dicho crítico aclara que es ésta "una cuestión de tanto litigio".
26. Pablo A. Cobos, *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*, 2. ed. (Madrid: Insula, 1972), p. 85.
27. Rafael Gutiérrez-Girardot, *Poesía y prosa en Antonio Machado* (Madrid: Guadarrama, 1969), pp. 85-86.
28. Véase José Angel Valente, "La poesía. Conexiones y recuperaciones", *Cuadernos para el diálogo*, No. extraordinario XXII (1970), pp. 42-44. Entendiendo la poesía como forma de visión, Valente señala como la primera de sus recuperaciones el abrir las recias compuertas genéricas a que ha estado confinada, e invita a los lectores a no desestimar "los deslumbrantes fragmentos de visión poética" que se alojan en los escritores en prosa.
29. Valente, *Las palabras de la tribu*, p. 105.
30. Angel González, "Originalidad del pensamiento de Machado", *Peña Labra*. Pliegos de Poesía, No. 16 (verano de 1975), p. 27.
31. González, "Antonio Machado y la tradición romántica", *Cuadernos para el diálogo*, No. extraordinario XLIX (noviembre de 1975), p. 22.
32. Félix Grande, *Apuntes sobre poesía española de posugerra* (Madrid: Taurus, 1970), p. 52.
33. Leopoldo de Luis, *Antonio Machado, ejemplo y lección* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975), p. 7. Con un espectro más amplio del que hemos tenido en cuenta dentro de este capítulo (pues abarca desde Jiménez y Darío), Leopoldo de Luis ha comentado también el tema de "Antonio Machado ante la crítica", en un estudio suyo así titulado y publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. y vol. citados en la nota 20, pp. 792-802.