

INTERPRETACION DE LOS ELEMENTOS SONOROS DEL POEMA (SONIDOS/SILENCIOS) A TRAVÉS DE UNA IMAGEN: LAS POMPAS DE JABON

Domingo MELERO

Este artículo reproduce un apartado del Capítulo dedicado a: Elementos Fonético-Fonológicos de la Tesis de Licenciatura de Domingo Melero Ruiz, titulada *Proverbios y Cantares de Antonio Machado*, que obtuvo la calificación de Sobresaliente por Unanimidad en lectura celebrada en la Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona en setiembre de 1984. El Tribunal calificador estuvo formado por los doctores Luís F. Díaz Larios y Santiago Mollfulleda como Presidente y Vocal respectivamente, y por la doctora Esther Forgas Berdet como Directora.

1. En uno de los párrafos que encabezan este artículo, Humboldt, hablando de la lengua, propone, tras haber descendido al análisis minucioso, «*la nécessité, si l'on veut dégager nettement la forme, de revenir à la totalité intuitive*», y recurre, como recurso, a la comparación de los «rasgos» que orgánicamente se integran en el todo del «rostro». Recurre a una *imagen*.

De la misma manera, nosotros, después de nuestro análisis y valoración de los elementos fonéticos-fonológicos del poema único, que con el número CXXXVI leemos en las *Poesías Completas* de Machado, necesitamos volver a la «totalidad intuitiva» de una imagen que confirme nuestra interpretación.

En efecto, tras haber recorrido con detalle los aspectos sonoros del poema «Proverbios y Cantares» tal como aparece en 1917, nos ha parecido que no sólo había que reparar en los sonidos significativos, sino también en los silencios elocuentes. De manera que, si bien la «temporalidad» poética y, por consiguiente, el «valor» poético de los proverbios y cantares podían resentirse por una excesiva regularidad en los versos y en las rimas, sin embargo, dicha «valoración» mejoraba con sólo caer en la cuenta del «*ritmo superior del silencio*», puesto de manifiesto en elementos discretos pero reales, tales como el desorden temático de los fragmentos y los blancos de las pausas y de la numeración. De ahí que, frente al predominio excesivo del

octosílabo y de la rima fonética consonante, hayamos llamado la atención respecto del carácter fragmentario y de «rima temática asonante» del poema. Elementos que permiten y apelan a la reflexión del lector, y que nos remiten, en último término, a la propia reflexión del autor, de la que nos revelan su peculiar ritmo interior⁽¹⁾

Se podría pensar de esta opinión-interpretación que brota de la voluntad laudatoria de nuestro trabajo pero que carece de fundamento en el texto. Por ello, nos ha parecido encontrar una *confirmación* afortunada y exacta en el propio Machado. Precisamente en el primer poemilla de la serie, que él consideraba como «prólogo», Machado lanza por delante —como buen poeta— la imagen que mejor expresa el espíritu e intención que le interesa. Es más, este poema (aparecido en *La Lectura* ya en 1909), anuncia el elemento de juego y ligereza que pretende y que no logra del todo en la serie, excesivamente rotunda, de 1917, aunque sí lo logrará en las siguientes entregas.

...
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.
Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul, temblar
súbitamente y quebrarse.

Cantares como pompas y silencio del temblor y del quebrarse. Esa es la imagen. Y como le damos un fuerte valor de conocimiento (es, en verdad, la mejor definición de lo que son los proverbios y cantares), vamos a mostrar brevemente su importancia dentro del contexto de la obra del poeta.

2. Hemos indicado la *fecha temprana* del poema: 1909. Si nos remontamos en el tiempo, encontramos por primera vez dicha imagen en uno de los poemas de *Soledades* de 1907, el LXII:

Desgarrada la nube; el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol, el campo envuelto:
Desperté. ¿Quién enturbia
los mágicos cristales de mi sueño?
Mi corazón latía
atónito y disperso.
...¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris...,
el agua en tus cabellos!...

Y todo en la memoria se perdía
como una pompa de jabón al viento.

Que encontremos precisamente en este poema la imagen de las pompas de jabón, nos trae un puente que nos muestra el imposible corte y, por el contrario, la *intima relación entre el «primer» Machado y el «segundo»*. Los «Proverbios y Cantares» brotan del único Machado siempre meditativo y metafísico. En efecto, resulta altamente significativo que Dámaso Alonso, en su artículo crítico del Machado posterior a 1912, encabece el último apartado de su análisis y valoración disyuntiva («¿filosofía o emocionados fanales?») haciendo alusión a los versos 3-5 de éste, que en su texto comenta por extenso. Dámaso Alonso olvida, o no se fija, en la imagen final del poema que asocia y compara la palabra esencial en el tiempo («...todo en la memoria se perdía») con «una poma de jabón al viento». Imagen que, como acabamos de resaltar es la que da el «tono» de los «Proverbios y Cantares» tan peyorativamente considerados por este crítico. ⁽²⁾

3. La imagen, además de temprana, es infantil, es decir, *está tomada de la infancia*. Es un ejemplo claro de cómo Machado transforma los hechos triviales de la realidad en materia poética. De la infancia vivida (es conocido su aprecio por esa edad primordial del hombre), a través del sueño-recuerdo, a la elaboración del adulto. El proceso de esa elaboración (que aplicamos ahora al paso y entronque entre la imagen de la infancia, la poesía de *Soledades* y la nueva veta de los «Proverbios y Cantares») se expresa muy bien en las dos estrofas primeras —sobre todo en la segunda— del poema «Últimas lamentaciones de Abel Martín»:

Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.
— — Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario.)
— — ¿Tú conmigo, rapaz?

— — Contigo, viejo.

Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero:
tibias palomas en la piedra fría,
en el cielo de añil rojo pandero,
y en la mágica angustia de la infancia,
la vigilia del ángel más austero. ⁽³⁾

Además de señalar la afinidad descriptiva que, a pesar de su distancia cronológica, une un poema de 1907 («...¡El limonar florido, etc.!») con otro de 1933 («Soñé la galería, etc.»), ¿tendremos que subrayar la amplitud vivencial del lapsus temporal que se abre entre los dos últimos versos? ⁽⁴⁾

4. La infancia, según el penúltimo verso, va unida a «la mágica angustia»

que, para Machado, *implica una preconsciencia de la nada*. Un texto de la prosa apócrifa servirá para comentar los versos del poema anterior, también «apócrifo»:

Pero antes de que llegue o no llegue el Día, con o sin mayúsculas, hay que reparar no sólo en que todo lo problemático del ser es *obra de la nada*, sino también en que es preciso trabajar y aún construir con ella, puesto que ella se ha introducido en nuestras almas muy tempranamente, y *apenas si hay recuerdo infantil que no la contenga* (OPP, 495) ⁽⁵⁾

Pero lo que ahora nos interesa mostrar (apoyándose en un nuevo texto en prosa) es que el tema de la angustia y de la nada unido al recuerdo de la infancia *nos devuelve de nuevo a la imagen de la pompa de jabón*:

... en verdad, el mundo del poeta, su mando, es casi siempre materia de inquietud («Zuhandenes»). A todo despertar —decía mi maestro— se adelanta una mosquita negra cuyo zumbido no todos son capaces de oír distintamente, pero que todos de algún modo perciben. *De esa pinta diminuta y sombría, surge el globo total, la irisada pompa de jabón de nuestra conciencia*. (OPP, 621).

El texto pertenece al cap. X del *Juan de Mairena* posterior a 1936 (OPP, 618-625), en que Machado comenta las impresiones de su lectura de Heidegger. Y, si leemos un poco más adelante en la misma página, podemos encontrar una nueva expresión acertada del sentimiento que Machado quiere expresar con la «pompa de jabón al viento» y su «...temblar/súbitamente y quebrarse». Machado nos habla del hombre y de «*su esencial desamparo frente a lo infinito, impenetrable y opaco*». Ese es el sentimiento común a la infancia y a la lucidez vigilante del adulto. ⁽⁶⁾

5. Por consiguiente, el sentimiento de angustia, unido a la imagen de las pompas que Machado sitúa al principio de los «Proverbios y Cantares», dan la *nota de «temblor»* a los poemas; nota que podemos reconocer en las pausas, en los silencios meditativos y en la falta de orden de la serie (y también en el vigor poético de muchos de los poemillas), a pesar de la excesiva redundancia fonética que nos deja una primera impresión no lograda de excesivo aplomo en las afirmaciones.

El temblor, el quiebro y el silencio meditativo nos llevaron a tratar por extenso (en el capítulo primero) el contexto biográfico de los «Proverbios y Cantares»: en la edad madura, ni joven ni viejo, en que Machado los compone y avanza en su «noche oscura» (Valverde), un verso de «La muerte de Abel Martín» (CLXXV), puede resumir ese lado patético de su experiencia:

«y en su mudo desierto caminaba»

Todo el poema (OPP, 375-377), desde su epigrama inicial, nos habla del ámbito biográfico de esos 15 años de trabajo que desembocan en las for-

mas más logradas, con más «gracia», de los «Proverbios y Cantares» de *Nuevas Canciones* (1924-28) y de las coplas y glosas atribuidas a sus primeros apócrifos. (7)

6. *Pero la infancia no sólo es temblor. Es también juego* («...los mundos sútiles,/ ingrávidos y gentiles...»).

«... La calidad de lo gracioso /.../ sólo se produce cuando el arte, de puro maestro, llega al olvido de sí mismo, y a hacerse perdonar su necesario apartamiento de la naturaleza»,

dice Juan de Mairena en su «Arte poética» (CLXVIII; OPP, 348). Según esto, podemos decir que Machado vio desde el comienzo la necesidad de ligereza y gracia para sus proverbios y cantares pero la maestría en dicho géneros no la alcanzó; en cuanto a la forma y al tono, por completo, a la primera. Machado evolucionó, y por ello, podemos decir que experimentó lo que, además de la prosa que acabamos de citar, se dice en

«la sentencia popular que encierra la solearilla andaluza:

(Pa tener gracia
se ha menester reunir
muchas circunstancias.)» (OPP, 655)

Solearilla que seguramente toma de su padre pues éste la cita en el prólogo a su colección: *Cantares flamencos*.

Y, de acuerdo con lo que acabamos de señalar, no deja de ser significativo que el último poemilla de la serie de 1924, en simetría con el primero de la primera serie que comentamos, coincida en hablar del aspecto de juego en el arte:

«- ¿Mas eñ arte?...
- Es puro juego,
que es igual a pura vida,
que es igual a puro fuego.
Verás el ascua encendida.» (CLXI, xcix)

7. La asociación de «juego» y «vida» nos evoca una *movilidad* (heraclitana) que si, en la imagen de *aire* merece la múltiple *adjetivación* de «mundos sútiles,/ ingrávidos y gentiles...», en la imagen análoga de *agua*, nos habla de «peces vivos,/ fugitivos,/ que no se pueden pescar,» (CXXXVI,xxxv).

La misma adjetivación que califica a los peces, califica al agua en otro poema («Poema de un día», CXXVIII) que, como vimos, es el que mejor presenta la contidianidad en la que se fraguaron los proverbios y cantares:

Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial.



La «movilidad» tiene, además de la característica de ligereza propia del juego, otra que nos devuelve al sentimiento de «angustia» pero, por así decir, *dominado*. En efecto, tanto en el aire (las pompas de jabón) como en el agua (los peces, o el mismo correr de ésta —y podemos recordar al hombre que camina sobre el mar) *no hay «fundamento»*:

...poesía, cosa cordial.
¿Constructora?
— *No hay cimient*
ni en el alma ni en el viento—.
Bogadora,
marinera,
hacia la mar sin ribera.

8. Por último, la movilidad nos lleva a considerar la *necesaria utilización del fragmento, del aforismo*.

Hemos empleado, en efecto, una serie de asociaciones y perspectivas basadas en textos del propio Machado, a partir de la imagen inicial de las pompas de jabón, para presentar la temporalización que Machado logra ya no sólo por la rima y la versificación, sino también —y en este caso sobre todo— por el silencio de las pausas y de los espacios blancos que unen a los poemillas como «fragmentos» cuyo sentido último está referido a la vida y pensamiento del autor.

En el mismo «Poema de un día», unos versos más arriba de los citados, encontramos una nueva serie de adjetivos semejantes a los que venimos destacando. Esta vez se aplican a calificar —también en la línea de «movilidad»— la filosofía de Unamuno: «esta tu filosofía/ que llamas *diletantesca/ voltaria y funambulesca*,/ gran don Miguel, es la mía./ Agua del buen manantial, etc.». Se trata, en definitiva, de una filosofía y modo de pensar que, casi podríamos decir, «por sistema» se niega a ser sistema. Su «movilidad» es la nota viva. Eustaquio Barjau lo constata, a propósito de los apócrifos en prosa, de una forma que nos parece muy aplicable al espíritu e intención que nos parece descubrir en el cultivo del «proverbio-cantar» por Machado:

Recordemos el hormiguar de los apócrifos, esta *sensación de incesante movilidad del espíritu* que todo lector de la obra en prosa de nuestro autor habrá experimentado ante muchas de sus páginas...
...*ausencia de punto de apoyo*, por una parte, y el *incesante movimiento del espíritu*, por otra. /.../

De ahí el efecto especial que produce la lectura de muchas de las páginas de nuestro autor. El pensamiento de Machado no es un pensamiento cerrado, es una *reflexión que pone inevitablemente en marcha otra reflexión*, una continua invitación a meditar!...⁽⁸⁾

Pues bien, esa «continua invitación a meditar» que, como decimos, es común a los apócrifos y a los «Proverbios y cantares», nos parece que en

ambos casos se debe a su carácter fragmentario. El fragmento, por así decir, obliga al lector a hacer la misma operación fundamental del autor: pensar. El autor de fragmentos no nos invita tanto a que pensemos lo mismo que él, como a que pensemos. No le preocupa tanto qué pensemos, sino que pensemos. Sacrifica una pretensión de exactitud, propia del desarrollo minucioso, por una llamada a la actitud: «Velad» (n.º xxxiv), «¡Alerta!» (xlvi), «despertar» (CLXI, lxxx). La función referencial o de representación deja prioridad, en cierto modo, a la función conativa o de llamada.⁽⁹⁾

9. Resumamos. De la imagen de las pompas de jabón (CXXXVI, i), por la comparación de éstas con los recuerdos que se pierden en la memoria (*Soleidades*, LXII), a la infancia (CLXIX). En la infancia, por un lado «temblor» y quiebra de «mágica angustia» (cfr. CLXIX, y fragmentos en prosa sobre Heidegger), pero, por otro, «juego» ingrávigo y gentil de lo vivo y «gracioso» («Arte poética de J. de M., en CLXVIII, y CLXI, xcix). Entre los dos aspectos anteriores: movilidad e inquietud sin «cimiento» del pensamiento (cfr. adjetivaciones parecidas para pompas, peces, agua y filosofía). Y, de ahí, la *necesaria utilización del aforismo, del «fragmento»*. De esta forma, por una hilación de asociaciones que creemos exacta, a partir de la imagen dominante del cantar que sirve de prólogo a la serie de «Proverbios y Cantares», nos parece que atinamos con el sentido poético y temporal de la misma que se expresa en los elementos sonoros (sonidos, pero también silencios) analizados en este apartado.

NOTAS

1. Conviene que recordemos la situación de los «P. y C.» ante la Crítica para comprender nuestro análisis. Valverde reconoce que la serie de 1917 —la que estudiamos— deja «un vago regusto campoamoriano» y que sus afirmaciones tienden a ser excesivamente rotundas. De ahí el punto de razón de Dámaso Alonso, que no valora poéticamente estos poemillas.

Nuestro análisis viene a corroborar el juicio intuitivo de Valverde. En efecto, a través de nuestras «mediciones» hemos mostrado la excesiva redundancia fonética (regularidad y monotonía exageradas) de los siguientes elementos: predominio del octosílabo, de las estrofas y de cuatro versos, de la rima consonante y alterna (binaria por tanto), coincidencia abundante de pausas versales y sintácticas (marcada por signos de puntuación) y coincidencia —también— de terminaciones de versos en que se acumulan factores no sólo fonéticos, sino morfológicos y semánticos (terminaciones de infinitivos o de nombres abstractos, por ejemplo).

Sin embargo, la simple lectura atenta de la serie de 1924 manifiesta que Machado ha evolucionado notablemente en la forma: predomina la «solea» de tres versos —impar— y la rima asonante, por ejemplo. Por ello volvemos a coincidir con Valverde y a discrepar con Alonso, pues el enfoque de nuestro trabajo ha sido considerar la evolución interna de un género que durante más de quince años Machado cultivó y, por tanto, mejoró.

A partir de esta visión, más matizada, nos abrimos a valorar los «significantes» del silencio. Y encontramos una confirmación teórica valiosa de ello en Serge Meleuc: «Structure de la Maxime», *Langages* n.º 13, 1969, pp. 69-99. El siguiente paso, hacia los «significados» referenciales del «mundo» del poeta, era ya obvio.

Dámaso Alonso ha influido decisivamente en la crítica y valoraciones positivas del «primer» Machado, poeta, con menoscabo del «segundo» Machado, filósofo. Cfr: «Fanales de Antonio Machado» en *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 137-184. Su influencia en la enseñanza (a través de Manuales tan extendidos como los de Tusón-Lázaro C.) es también un hecho.

La *esquemización* es simple y además encuentra un *apoyo* aparentemente incuestionable en dos hechos biográficos: la pérdida de Leonor en 1912 y el inicio de sus estudios de Filosofía, ambos repetidos hasta la saciedad.

Frente a este *tópico*, nuestra *reivindicación* de los P. y C. se ha hecho fuerte en algunos hechos y en la discusión de algunas interpretaciones.

Los *hechos* son de tipo cronológico: Machado empieza a componer proverbios y cantares bastante antes de aquella encrucijada; podemos reconocer muestras de ellos en algunos versos de sus poemas más líricos e intimistas; cultivó este difícil género desde 1907 hasta 1937 y nunca se cansó de él ni lo menospreció poéticamente; y, por tanto, no es justo desautorizarlos con parte de la propia teoría poética del poeta.

En cuanto a las *interpretaciones*, culturalmente —y sobre todo en la modernidad— la distinción entre poeta y filósofo, verso y prosa, sentimiento y cerebralidad, calor y frío, etc. no están clara y simple. Esto lo primero. Pero además, en Machado, los P. y C. se han de entender ante *dos desafíos*: por un lado transformar en materia poética el pensamiento (incluso la filosofía) y, por otro, encontrar nuevos caminos para la poesía que superen la «acefalia» del siglo XIX, pero no caigan en los juegos neobarrocos de la «poesía pura». Para ello, Machado, además de la invención de los apócrifos, se apropia de los valores del pueblo «que piensa y canta». Machado considera, en efecto, que en el pueblo, en el «folklore», se puede superar la dualidad y escisión entre el corazón y la cabeza. Y ello lo percibe en una doble tradición: la tradición del refrán («proverbios») y la tradición de la copla («cantares»). Y así como se puede decir que en Shakespeare reconoce una confirmación de sus exploraciones en lo apócrifo, sus maestros en las dos tradiciones populares son Cervantes —para la sentencia— y Manrique, para el cantar. Tales son algunas perspectivas de nuestro trabajo que hemos creído necesario enunciar al menos.

3. OPP, 357 (*Obras, poesía y prosa*, Buenos Aires, Losada, 1973). Es el número CLXIX perteneciente al período de los apócrifos, y se publicó por primera vez en 1933. Rafael Sánchez Ferlosio (en el artículo «Cinco siglos de Historia y desventura 1») de *El País*, 13 de junio 1983 pág. 11 lo consideraba «el más alto poema de la lengua castellana»...

4. Aparte de la distancia temporal cuantitativa que expresa la cronología, queremos llamar la atención respecto de la diferencia cualitativa de las «edades» en la existencia de un individuo. En este caso, la diferencia entre la infancia y la madurez. Cada edad tiene sus umbrales, sus iniciaciones y su visión del mundo. Lo admirable, en el orden espiritual del hombre, es que, sin diluir esas diferencias, se puede llegar a concebir una unidad de algún modo más consistente que el paso del tiempo.

El Dr. Jaume Bofill, al principio de una Glosa suya a una obra de Carles Cardó, expresa algo de esto:

Em sembla recordar que és Jean Hyppolite qui, havent de presentar en resum l'afany y l'esperit de la filosofia de Hegel, ho fa dient que és *la identitat entre el pensament espontani i el pensament reflexiu* (...)... confessem-ho: si hi ha una expressió genial de les aspiracions constitutives del pensament, de la vida mental, és certament aquella frase: suficient, per ella sola, per a posar en marxa una filosofia. Que tota la frescor, la ingenuïtat, la meravella d'allò que no és après, d'allò que s'esdevé per primera vegada, vingui a coincidir sense violència, a fondre's en identitat perfecta amb la contenció, amb la responsabilitat del propi llenguatge; que la llibertat com a sinceritat sigui una sola cosa amb la llibertat com a autodomini... (*Obra filosòfica*, Barcelona, Ariel, 1967, pág. 189)

Pues bien, ¿no es esta identidad, a través de las diferencias en las edades, lo que sueña Machado en la segunda estrofa y en todo el Poema, y que se resume en los dos versos escogidos?

5. El texto pertenece al cap. XXXI del *Juan de Mairena* de 1936. Recomendamos leer todo el fragmento para captar cómo Machado gustaba de unir lo metafísicamente hondo con la expresión popular. Allí se dice: «Mi maestro cede al encanto del verso bobo hasta repetido, a la manera popular».
6. ¿Hace falta que recordemos aquel otro poema (LXXVII), más conocido: «Es una tarde cenicienta y mustia...» cuyo verso 8, hablando de la angustia, dice: «sí, yo era niño y tú mi compañera», y cuyos vv. 13 y ss: «Como perro olvidado que no tiene/ huella ni olfato y yerra/ por los caminos, sin camino, como/ el niño que en la noche de una fiesta/ se pierde entre el gentío...»?
7. En el contexto biográfico de Machado, además de la encrucijada trágica de la pérdida de Leonor y de sus estudios, y además de las preocupaciones «teóricas» que hemos mencionado en la nota ⁽²⁾, creemos que es importante considerar las *aficiones* de Machado: pasear, leer y acudir a la tertulia, o sea, conversar. Es fácil reconocer en ellas el marco cotidiano de los proverbios y cantares.
8. Barjau, Eustaquio: *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Barcelona, Ariel, 1975, págs. 107 y 109.
9. En el interesante libro de Norman O. Brown, *El Cuerpo del Amor* (Buenos Aires, Sudamericana, 1972, págs. 197-199) podemos leer:
Carne desgarrada, espíritu partido, habla entrecortada. La verdad es un cuerpo roto: fragmentos o aforismos; en oposición con la forma o los métodos sistemáticos: «Como los aforismos representan un conocimiento fragmentario, incitan a los hombres a seguir indagando; en tanto que los Métodos, que ostentan una apariencia de totalidad, atan a los hombres como si hubieran llegado al extremo.» Roger Bacon (en McLuhan: *Gutenberg Galaxie*, pp. 102-103).

