



Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado

Gonzalo Sobejano

(Mainz)

La obra lírica de Antonio Machado ha venido cobrando justamente un relieve cada vez más pronunciado durante estos últimos años. De la genialidad de Machado no cabe dudar, sobre todo después de haber sido destacada a la luz de ciertas afinidades con las últimas preocupaciones y tendencias de la poesía por diversos críticos¹. La impregnación de toda la poesía machadiana en esa onda nutricia del fluir heraclitano, tan eludida por los poetas eternizantes, enemigos de Cronos, y la definición que Machado propone y formula de la poesía como *palabra en el tiempo* manifiestan, con claridad tal vez un poco retrasada, la originalidad del poeta de Castilla frente a los líricos modernistas y vanguardistas coetáneos suyos.

No nos proponemos aducir aquí más testimonios ni nuevas razones en defensa de tal originalidad. Tampoco vamos a ahondar en la concepción temporalista de la lírica machadiana, aunque un problema como el de la remembranza y la evocación en Machado está reclamando un estudio competente. Pretendemos sólo esclarecer con ejemplos e interpretaciones una

característica bastante acusada en la poesía de Machado y que al parecer, sólo al parecer, podría estimarse en disonancia con esa recia originalidad del poeta: la tónica conservadora, tradicionalista que, en lo literario, presenta su obra.

Todo lector puede percatarse fácilmente de la carencia de pretensiones y, digámoslo así, de la modestia que caracteriza al poeta Machado desde el punto de vista de la expresión frente a la tendencia innovadora y decorativa que en este aspecto anima a la poesía modernista y frente a la intención progresiva que, tanto para destruir como para construir, alienta a la poesía creacionista y surrealista e incluso a la poesía pura y a la neogongorina, corrientes entre todas las cuales se desenvuelve impávida la producción machadiana. Si en ocasiones sorprendemos en ella vestigios del modernismo, siempre desde luego más legítimamente rubenianos que de mimético secuaz, el influjo de la lírica modernista es, sin embargo, tan comedido y escaso que, a pesar de que cronológicamente sería lo lógico, nadie que yo sepa ha pretendido filiar a Machado entre los modernistas. Ni, en verdad, cabe hacerlo.

El modernismo, limitado a la esfera de lo estético, no podía dejar una impronta acentuada en Machado y, desde luego, apenas la dejó. Esta parquedad de la influencia modernista la advierte fácilmente todo lector, y mucho más notable es la incomparecencia de otros influjos poéticos coetáneos. Se tiene así la impresión de que Machado hubo de escribir siempre en respuesta fiel a su dictado interior, sin hacer caso de grupos, escuelas y corrientes del día. A una obra independiente y fiel a sí misma como la de Machado se adecua perfectamente la incomprometida neutralidad de su forma expresiva. Ni arrastres modernistas ni lugares comunes de tendencia literaria determinada. Y ello explicaría esa falta de pretensiones, esa modestia de que hemos hablado: una permanente actitud de oído a lo interior y de desinterés por la novedad literaria del momento.

Pero no es sólo que Antonio Machado no sea un innovador. La lectura atenta de su obra nos evidencia, como rasgo positivo en correlación con ese otro, la fuerza conservadora que hace de la actitud de Machado una actitud

llena de respeto y devoción al pasado literario, proclive a guardar sus formas inveteradas. En un lírico anterior al brote modernista esta tendencia conservadora, que presentaría además trazos muy distintos, no sería virtud, sino necesidad; en Machado significa una preferencia y es, por tanto, un hecho de estilo. De otro lado, tal tendencia conservadora, que a veces toca en ligeramente arcaizante, no se produce por desconfianza ante las nuevas formas ni menos por ignorancia de ellas o incapacidad para manejarlas. Revela más bien una lúcida indiferencia ante lo instrumental y la convicción de que bajo una forma escueta y digna, sin que haya por qué entregarse a arduas disciplinas de estilización, la poesía se encuentra más cerca de la verdad y de su rostro sensible, la belleza. Junto a ello, cabe también distinguir en esta inclinación conservadora de Machado un rasgo más de su devoción al tiempo.

Aunque el tiempo pueda considerarse en las tres fases de pasado, presente y futuro y cada una de estas tres fases tenga su representación en la conciencia del hombre, la una como recuerdo, la otra como constancia, la tercera como preocupación, lo cierto es que ni la evidencia del instante en que se vive ni el cuidado por lo venidero pesan afectivamente -líricamente- en la conciencia humana con tal intensidad como el pasado. Recientemente se ha pretendido hacer del recuerdo como interiorización (*Erinnerung*) la esencia de la lírica². Creo que ello puede entenderse perfectamente aun sin apelar al estricto significado etimológico del *er-innern*, del *re-cordar*, dejándole al término su significación usual. En un sentido inmediato recuerdo es la representación del pasado a nuestra conciencia, pero recuerdo es también la imagen del presente como pasado y del futuro como pasado. De acuerdo con ello habrá poetas del pasado, los sentimentales, del presente, los contemplativos, y del futuro, los voluntaristas. Pero aquellos, esos y estos inmersos en el ambiente del pasado, sin cuya eficacia pierde el aliento lírico.

Antonio Machado es un poeta del recuerdo de lo pasado, cuando en presente nos expone sus impresiones en el tren o cuando en futuro vaticina el despertar de España, expone o vaticina con distancia de recuerdo. Pero son escasos los poemas machadianos motivados por lo presente o lo porvenir. Casi toda su obra se levanta sobre el pasado. De este culto del poeta por el pasado

es, a nuestro entender, un correlato subalterno, pero interesante por indicador, su conservatismo literario.

Dicho conservatismo se manifiesta, del lado negativo, en la falta de innovaciones léxicas, sintácticas y métricas que a todo lector resulta palmaria. Positivamente se caracteriza por la aceptación obediente y gustosa del acervo tradicional de formas, modos y tónica. Para ilustrar la tendencia conservadora en el vocabulario y la construcción hemos elegido un caso extremo: el arcaísmo. Seguidamente nos ocuparemos de la versificación machadiana. Para completar el perfil de Machado en este aspecto discurriremos en último lugar sobre sus devociones literarias y su posición como poeta y como hombre.

Léxico

Acaso la manera más evidente de aparecer la tendencia conservadora en la poesía de Machado sea el frecuente empleo que en ella encuentran ciertas voces antiguas, unas en vía de paulatino desuso, otras simplemente cargadas de rancia evocación; las cuales, aun tratándose en este caso de lenguaje poético, llaman la atención por su sello arcaico.

Que tal arcaísmo pueda ser el rasgo conservador más presto a aparecer no significa que constituya, a la vez, la nota principal de la tendencia, pues ésta tiene raíces personales y debe mucho más a la actitud literaria íntegra del poeta que a estos o aquellos elementos idiomáticos de su poesía. Pero sobre lo que no cabe vacilar es sobre el hecho de que cuando un poeta es algo más que un oficial del verso, o un adulator de la moda, cuando un poeta lo es madura y enteramente, entre su actitud total como persona y la proyección expresa de su personalidad hasta en los menores de un casticismo retardatario, malmirado por el propio poeta³, ni menos aún prueba de una posición reaccionaria, sino indicios de orden formal que responden a una tendencia general de su criterio poético.

En los versos de Antonio Machado comparecen con no escasa frecuencia vocablos que por su forma o por su significación pueden considerarse como

arcaísmos. Los arcaísmos de forma son aquellas palabras que, como las hojas secas del árbol, han caído del idioma y cuyo significado ha sido cubierto por una nueva palabra. Los arcaísmos de significación son palabras que o bien viven actualmente en otra acepción o bien designan un contenido que, en sí mismo o por la atmósfera a que despierta su mención, se refieren a un pasado inactual. Arcaísmos propiamente tales son sólo los primeros; los segundos son más bien palabras de un mundo arcaico.

De aquellos arcaísmos en sentido estricto, menos frecuentes que los otros, encontramos entre los versos de Machado⁴ formas como: *repaire*, 245; *romeo*, *ibid.*; *halda*, 252; *rimo*, 272, 320; *loor*, 313; *cejo*, 314; *seor*, 375; *lueñe*, 178, 194, 307, 309, 323, 390, *sabrida*, 305; *luenga*, 306; *trovar*, 245; *tornar*, 36, 44, 154, 156; *malhaya*, 64; *desparece*, 122; *guarnido*, 241; *malsina*, 246; *place*, 305, *plugo*, 236; *hogaño*, 184; *a fuer de*, 300; *so* por 'bajo', 80, 201, 314; *un hora*, 338.

Hay ocasiones en que estos arcaísmos vienen motivados por la materia misma del poema y, no son, por tanto, sino elementos auxiliares de que el poeta se sirve para dar decoro a su evocativa retrospección. Así ocurre en *Mis poetas* (CL), pieza en la que Machado obra una intencionada recreación del estilo de Gonzalo de Berceo al tiempo que define poéticamente su devoción por el poeta riojano y traza la estampa de su verso. Aquí usa de algunos de esos arcaísmos -*repaire*, *romeo*, *trovó*- y de otros que lo son por su significación ya periclitada: *acaeció en un prado, nos dice su dictado*. Lo prosaico de una mera enumeración, reforzado por el polisíndeton (*Trovó a Santo Domingo, trovó a Santa María / y a San Millán, y a San Lorenzo y Santa Oria*) le sirve, como aquellos términos arcaicos, de instrumento aprehensor de atmósfera. Y sin utilizar el mismo álveo estrófico del autor de los *Milagros*, empleado en parecida evocación por Ramón Pérez de Ayala, Machado consigue un efecto impresionante de apropiación del tono berceano, sobre el que prima aún con magia de logro la semblanza que nos hace de la mate uniformidad de la cuaderna vía:

Su verso es dulce y grave; monótonas hileras

de chopos invernales en donde nada brilla;
renglones como surcos en pardas sementeras,
y lejos, las montañas azules de Castilla.

Semejante coincidencia de tema y expresión arcaica se da en *Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela* (CLXXII), en uno de cuyos jirones de pesadilla la visión de una horca inquisitorial provoca el léxico adecuado a la época:

Pero a un hidalgo no
se ahorca; se degüella,
seor verdugo.

O en *Glosando a Ronsard* (CLXIV), donde la acomodación del poeta a la ocasión que da pie a sus versos se verifica glosando el estilo de los tiempos de Ronsard, lo que trae por consecuencia que el autor se dirija a una hermosa dama habiéndole de *vos* y, a más de otros rasgos arcaicos que luego mencionaremos, aparezcan aquí también algunas expresiones propiamente arcaizantes:

y si al labio no da fruta *sabrida*

(Son. II)

Pero si *os place amar vuestro poeta*

(Son. III)

En el primer ejemplo no creemos injustificado pensar en una reminiscencia de Berceo, poeta a quien Machado tan devotamente hubo de leer:

El fruto de los árboles era dulz e *sabrido*

(Berceo, *Mil.*, 15 a)

En el segundo ejemplo observemos que junto al *os place*, tan arcaico que vino a ser una de las muletillas de los parodiadores modernos de nuestro teatro clásico, el efecto arcaizante viene reforzado por el acusativo personal sin preposición, construcción insólita en español moderno, salvo excepciones ya previstas, pero usual en poesía clásica.

Frente a tales casos resulta sorprendente que un romance legendario como *La Tierra de Alvargonzález* -bien conocida es la intención restauradora que movía a Machado- presente una factura estilística sin colorido temporal, un lenguaje neutro, ni antiguo ni moderno, fluido como un relato oral, en el que aparecen relativamente pocos arcaísmos.

Pero no siempre el tema es el portador del arcaísmo; en muchos casos, éste viene motivado por la preferencia consciente reminiscente del poeta hacia la palabra antigua. Así en casi todo el resto de los ejemplos arriba agrupados. En algunos de ellos el dejo arcaico del vocablo se alía, para la selección - repito: consciente o reminiscente- del poeta, con una indudable irradiación estética que emana de él. No resulta fácil, por eso, determinar con precisión si esta o aquella palabra debe considerarse como arcaísmo o como voz poética⁵. *Halda, lueñe, tornar* son voces antiguas que nadie usa hoy, pero ¿no son también, simultáneamente, palabras bellas, términos de la lengua poética que superan en aristocracia a sus correspondientes *falda, lejano, volver*, menos refinados por lo mismo que menos raros?

Si se hiciese un examen cabal de las voces poéticas que el diccionario y, sobre todo, el criterio propio del lector consideran como tales se llegaría seguramente a la conclusión de que esas voces pertenecen a uno de estos cuatro tipos o a varios de ellos a la vez: arcaísmos, neologismos, cultismos y palabras eufónicas. *Ledo*, por ej., es un adjetivo arcaico que en la poesía galaica de los cancioneros o en cualesquiera textos medievales no es raro tropezar (*Muy complida de byenes anda mansa e leda*, Hita, *Libro de B. A.*, 79 b). *Insombre* es un adjetivo inexistente hasta que Juan Ramón Jiménez lo crea (*el mágico ser solo, el ser insombre*, en el poema *Criatura afortunada*). Un adjetivo tan característico de la poesía gongorina como *canoro* (*su canoro dará, dulce instrumento, Soledades*, Dedic. 36) no es sino un cultismo arrancado a la poesía latina. En fin, *hipsipila* o *crisálida* son palabras de extraño y bello sonar, modelos de eufonía (*¡Oh quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!*, R. Darío, *Sonatina*). Por distintos caminos todas estas voces -*ledo*, *insombre*, *canoro*, *hipsipila*, *crisálida*- vienen a integrar el selecto acervo del lenguaje poético y desentonan, con efecto pedante, de la prosa normal. En el mismo Antonio Machado no es raro encontrar algunas voces típicamente poéticas por las que él muestra una preferencia muy marcada. Tal es el caso de *veste*. En muchos pasajes hallamos esta voz, predilecta del poeta:

su *veste* blanca
flota en el aire de la plaza muerta.

(X)

Amada, el aura dice
tu pura *veste* blanca.

(XII)

tu *veste* alada.

(XLII)

la *veste* blanca y pura
pacientemente hacemos.

(LXI)

no guardes en tu cofre la galana
veste dominical.

(CXLI)

Para expresar la presencia flotante de la primavera, o la envoltura leve de la amada, o la túnica de una Diana ilusoria o la tela inmaterial que tejen sin desesperar los poetas Machado se sirve de esa palabra culta y eufónica, menos usada que *ropaje*, *vestidura* o *vestido*. Pero si *veste* es un término escogido que fácilmente podemos hallar en otro poeta del momento (*Lavemos bien de nuestra veste / la amarga prosa*, R. Darío, *Poema del otoño*), aquellos otros términos arcaico-poéticos que más arriba hemos citado no aparecerían de seguro o sólo muy rara vez.

Arcaísmos, pues, pero arcaísmos de relevante potencialidad poética son muchos de los vocablos mencionados. Así, *lueñe* es un arcaísmo característico de Machado. La voz, primitivamente un adverbio, apenas subsiste hoy en otro uso que en el adjetival en el cliché *lueñas tierras*. Para la visión del poeta la distante, remota presencia de las montañas en su horizonte de peregrino por

Castilla encuentra en ese adjetivo la temblorosa delgadez que necesita su voluntad de expresión en trance de sugerir lo columbrado, lo impalpable:

anchas lomas, *lueñes* sierras.

(CXXXII)

de otra sierra más *lueñe* y levantada.

(CLXIV: El amor y la sierra)

lueñe espuma de piedra, la montaña.

(*Ibid.*: Azorín)

de *lueñe* cerro un resplandor de aurora.

(*Ibid.*: Los sueños dialogados, III)

En cuanto al caso de *tornar*, por ej., la calidad arcaica del vocablo y su eufonía han consagrado este verbo como palabra literaria de uso frecuente en la poesía, y no es, por ello, nada raro encontrarlo a menudo en los versos de Machado.

La impregnación arcaica queda más de manifiesto por la atmósfera y el tono en que va enmarcado el arcaísmo que por la misma anacronía de éste. Lo que en Jorge Guillén es una gala de improviso purismo, ceñida a la perspicuidad:

Este cristal, *a fuer*
De fiel, me trasparente
La vida, cual si fuera
Su ideal a la vez.

(*Cántico: Presencia del aire*)

resulta en Machado un arcaísmo cabal, ajustado al módulo del proverbio:

Doy consejo, *a fuer de* viejo:
nunca sigas mi consejo.

(CLXI, xciv)

Típico arcaísmo formal es *so* por 'bajo', que encontramos en varias ocasiones:

So el chisporroteo
de las luminarias,
amor sus madejas
de danzas tejía.

(LXV)

Por esta Mancha -prados, viñedos y molinos-
que *so* el igual del cielo iguala sus caminos.

(CXXXIV)

y *so* el arco de mi cejo
dos ojos de un ver lejano.

(CLXIV: Al escultor E. Barral)

Constreñado el uso de esta antigua preposición a unas pocas locuciones fijas como *so capa de*, *so pena de*, *so pretexto de*, la aparición de esta forma preposicional ante otros sustantivos se evidencia como un arcaísmo deliberado, aun en el caso de responder a exigencias métricas. Tales exigencias, en verdad, nunca deberían tomarse como justificaciones de anomalías o peculiaridades en un poema, pues de hecho todo buen poeta siempre puede ser a un mismo tiempo fiel a sí mismo y a la forma que se ha impuesto, y toda desacomodación entre voluntad y forma es un fracaso en el que no incurre nunca. Por eso tampoco consideramos licencia salvadora de apuro -aun como licencia sería licencia arcaica- la forma de apócope del artículo que aparece en el último de estos versos:

¡Cómo en la fuente donde el agua mora
resalta en piedra una leyenda escrita:
al ábaco del tiempo falta *un hora*...!

(CLVII: Guerra de amor)

sino reminiscencia literaria que nos retrae a un estrato de usos poéticos arcaico, inactual. Tal vez, en el oído del poeta sonaba de algún modo el verso garcilasiano:

Pues en *un hora* junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes.

(Garcilaso: *Son. X*)⁶

Lo notable en estos arcaísmos de Machado no es su presencia, su aparición, por otra parte no demasiado frecuente, sino el hecho de que estos arcaísmos no sorprenden ni surgen ex abrupto en su contexto; antes bien, se corresponden perfectamente con la suma estilística del poema y con la tónica del mundo poético machadiano. Representan pequeños salientes formales, breves síntomas de una actitud vuelta hacia el pasado y la tradición.

Esta tendencia queda también de manifiesto en la relativa profusión con que Machado usa de otros términos que, si no arcaicos por su forma, son arcaicos por su significación o por su referencia a un ambiente sin actualidad⁷. Así ocurre en estas expresiones, que espigamos sin intento de agotar el repertorio: *aljaba*, 40, 54, 55, 304, 305; *cuíta*, 44; *toca*, *dueña*, *cautiva*, 66; *guzla*, 67; *arnés*, 11; *tornabodas*, 138; *arcadores*, *perailles*, *rufianes*, *fulleros*, *truhanes*, *tahúres*, 232; *panoplia*, 239; *mayorazgo en corte*, 309; *viola*, 390; *apuesto*, 65; *maltrecho*, 123; *linajes hidalgos*, 135; *diestra*, *siniestra*, 158; cuanto hacia Urbión *alarguemos*, 149; Grandmontagne *se partía*, 310. Etc.

Muchas de estas expresiones las acarrea el tema mismo de la composición. Así, la *Fantasía de una noche de abril* (LII) no es otra cosa que la estampa evocativa de una fantástica ronda de amor en una ciudad andaluza indeterminada y en una época imprecisa del pasado. Tanto por el asunto como por la factura -el tonillo del dodecasílabo bipartito y la redundancia de rimas le hacen empachoso- es éste uno de los poemas menos representativos de

Machado; pero, en cambio, la disposición de ánimo evocadora y el capricho retrospectivo y anacrónico que lo dicta es típicamente machadiano. La «mala conciencia» o ironía con que el poeta se siente envuelto en la escena antigua que aquí su imaginación deambulatoria evoca queda expresada bien en esta estrofa:

¿Acaso os parece mi gesto anacrónico?
El vuestro es, señora, sobrado lacónico.
¿Acaso os asombra mi sombra embozada,
de espada tendida y toca plumada?
¿Seréis la cautiva del moro Gazul?

Otro tipo de reflejo arcaico muy distinto del de este poema divagatorio, ocurre en *Desde mi rincón* (CXLIII), elogio a Azorín por su libro *Castilla*. En este poema los viejos nombres de oficio, tan caros a Azorín, aparecen mezclados con designaciones del hampa también arcaicas en una serie enumerativa de gentes del agro y la villa castellanas:

Castilla -trajinantes y arrieros
de ojos inquietos, de mirar astuto-,
y frailes pordioseros,
boteros, tejedores,
arcadores, perailles, chicarreros,
lechuzos y rufianes,
fulleros y truhanes,
caciques y tahúres y logreros.

Un ejemplo característico de alusión anacrónica lo constituye el uso repetido de la palabra *aljaba*, no sólo designativa de un objeto que hoy nadie ha visto a no ser en obras de arte de tema mitológico, sino portadora de una imagen -Diana cazadora, Cupido flechador- que en la lírica moderna sólo puede comprenderse por fidelidad a la tradición lírica clásica y como resabio de

sus alegorías convencionales. En este sentido la emplea Machado, especialmente en los sonetos de *Glosando a Ronsard* (CLXIV):

Y ¿qué esperáis de mí? Cuando a deshora
pasa un alba, yo sé que bien quisiera
el corazón su flecha más certera
arrancar de la *aljaba* vengadora.

(I)

Tomad arco y *aljaba* -¡oh cazadora!-
que ya es el alba: despertar del sueño.

(II)

Otras expresiones como *tornabodas*, *cuanto hacia Urbión alarguemos*, o la pareja *a diestra mano*, *a la siniestra* tienen su marco adecuado en el romance *La Tierra de Alvar González*, en general poco arcaizante tanto en su lenguaje como en sus alusiones, según hemos advertido.

Y, cerrando el capítulo de los arcaísmos léxicos, mencionemos aún como rasgo significativo el nombre con que Machado, en cierta época de su actividad poética y de su biografía sentimental, bautiza a la dama de sus pensamientos: *Guiomar*. Nombre que, con *Leonor*, *Elvira*, *Violante* y otros pocos más, pertenece al plantel de antropónimos femeninos más frecuentes en la literatura de los Siglos de Oro (CLXXIII y GLXXIV: *Canciones a Guiomar*, *Otras Canciones a Guiomar*)⁸

Sintaxis

Con no menor evidencia se muestra el tono conservador del estilo de Machado en numerosos rasgos sintácticos que bien podemos calificar de arcaizantes, los cuales marcan la nota general conservadora de modo más claro, si cabe, que este o aquel vocablo antiguo.

Así, encontramos algunos usos verbales preteridos: el modernamente tan poco usado pretérito anterior (*antaño hubo raído los viejos encinares*, XCIX, 109; *y hubo visto la nube desgarrada*, CLXIV, 707), el verbo *ser* en función de auxiliar (*llegados son a un paraje*, CXIV, 148), adecuado al estilo del romance viejo; *ha* por *hace* (*ha muchos años*, XXXIV, 43). Y la variación de tiempos, también conforme al modo de los antiguos romances (*En la tierra en que ha nacido / supo afincar el indiano; por mujer a una doncella / rica y hermosa ha tomado*, CXIV, 164).

También es arcaica la enclisis pronominal en estos casos: *Dijéraislo, y pronto mi amor os diría*, LII, 67; *prendóse de una doncella*, CXIV, 138; *Por qué, decisme, hacia los altos llanos / huye mi corazón de esta ribera?*, CLXIV, *Los sueños dialogados*, II. En los dos primeros ejemplos la enclisis pronominal es una construcción acomodada a la condición general de los dos poemas a que respectivamente pertenecen aquellos. En el último ejemplo (que la edición que manejo convierte inexplicablemente en *decidme*) la posposición del pronombre, más violenta que en los otros dos casos, parece debida a la voluntad de evitar un prosaico y más largo *me decís vosotros*.

Un uso literario arcaico es, a mi entender, la partícula comparativa *cual*: *cual vierten sus aguas / las fuentes de piedra*, VIII, 19; *colgaron cual trofeo*, LXI, 76; *cual arco de ballesta, en el semblante enjuto*, XCIX, 109; *cual venta del camino*, CXXXVI, 208; *Creó la mar y nace / de la mar cual la nube y la tormenta*, CXXXVII, 223; *Yo he de hacerte, mi Dios, cual tu me hiciste, Ibid.*; *pongáis, cual negra tacha, el turbio ceño*, CLXIV, 11, 305; *cual dócil sombra*, CLXIX, 368; *cual rezo de alegrías enclaustradas*, CLXXXVI, 393. Y en los poemas inéditos recientemente publicados por Dámaso Alonso⁹: *cual de región caótica y sombría*, 5; *cual notas de recóndito salterio, Ibid.*; *cual roto sol en una alberca helada*, 7; *cuál nota de recóndito salterio*, 12; *cual río plateado*, 18.

Todos estos casos no eliminan naturalmente la fórmula comparativa más corriente a base de *como*, pero si tenemos en cuenta que la poesía del siglo XX, desde el modernismo hasta acá, se aparta del uso del *cual* comparativo con notoria resolución, hemos de considerar tal uso en Machado como ligeramente arcaizante, por más que no sea Machado el único poeta moderno que incurra en él.

Cual sustituyendo a *como* es un fenómeno insólito en la prosa, a no ser en estilo afectado. En la poesía se emplea con más frecuencia desde antiguo:

cual queda el blanco cisne cuando pierde
su dulce vida entre la hierba verde.

(Garcilaso: *Égloga III*, 231-2)

Qual fuego abrasa selvas y *qual* llama
que en las espesas cumbres se derrama,
tal en tu ira y tempestad seguiste.

(Herrera: *Canción I*, 127-9)

Cual simples codornices al reclamo.

(Góngora: *Soledad I*, 587)

Pero son los poetas románticos los que, con la misma ingenua largueza con que echan mano de otras muchas expresiones y licencias típicas de la poesía clásica, utilizan el *cual* comparativo hasta la saturación. He aquí algunos ejemplos, abundante cosecha de un somerísimo repaso antológico:

cual rey del caos, que refleja y arde; que así lo buscan, *cual* busqué, lejano, *Rivas*: «*El faro de Malta*».- por medio del monte, veloz *cual* la brisa, *cual* sombra medrosa, *cual* rápida luz; veloz *cual* pelota que lanza arcabuz. *Escosura*: «*El bulto vestido del negro capuz*».- *cual* juguetes de niños rodarán; *cual* tigres que devoran su ración; *cual* rojo manto de imperial señor; *cual* tromba que arrebató el huracán, / *cual* témpanos de hielo endurecidos; *Espronceda*: «*El canto del cosaco*».- *cual* pecho amante, que al mirar lejano; *cual* sube a ti mi amor; *cual* piedra te arrojó, *Pastor Díaz*: «*A la luna*».- *cual* águila real al vil gusano; tu gloria fue *cual* mentiroso sueño, *Gómez de Avellaneda*: «*Amor y orgullo*».- *cual* si escapara en circo a la carrera abierto, / *cual* hoja que arrebatan los vientos del desierto: pasaban huyendo *cual* vagas quimeras; *cual* otro fantasma siguió; *cual* sabe mejor; *cual* centella / desatada; *cual* humareda espesa, *Zorrilla*: «*La carrera*».

Estos ejemplos, entresacados de un solo poema de cada uno de estos poetas románticos, patentizan la prodigalidad del *cual* comparativo entre los líricos del siglo XIX. Tal empleo responde en ellos al mismo móvil arcaizante que les induce a usar de expresiones como estas: *dó, a dó, por doquier, a fuer de, a fe, se vía, felice, plugo, pluguiera, apriosa, a queste, ora ... ora, desde, en redor, otrora, a mi alrededor, ¡cuál!* (¡*Cuál* rápidas se agolpan!, *Zorrilla*: «*Las nubes*»), *¡cuán!* (¡*Oh cuán* suave resonó en mi oído!... *Espronceda*: «*Canto a Teresa*»; comp. en Machado: ¡*Cuán* bello era! XVIII, 32, ¡*Cuán* tarde ya para la dicha mía!, L, 64) o enquistamientos literarios como *Mavorte, Favonio, el terrible Aquilón, el hondo Averno*, etc.

Con la casi totalidad de estos modos arcaicos de la poesía decimonónica rompe el modernismo de manera terminante, y hoy incluso el *cual* comparativo nos parece inevitablemente preterido por el omnipresente *como*, que no ofrece la más mínima afectación.

De modo esquemático puede decirse que la comparación poética a base de apoyaturas explícitas cuenta con dos fórmulas principales, constituidas cada una por dos partículas correlativas. Dichas fórmulas son: *como... así* (o viceversa) y *cual... tal* (o viceversa). Tales fórmulas pueden aparecer sólo en

una mitad, y es lo más corriente. La fórmula *como...* es la construcción comparativa más general en todos los estilos y épocas. La fórmula *cual...* es construcción poética entre los clásicos y poético-arcaica entre los líricos del XIX, de los que Machado no se encuentra aquí muy lejos. La mención de los dos correlatos (*como... así*) abunda en las comparaciones prolijas y desarrolladas de la poesía épica, allí donde la larga descripción de uno de los términos comparativos podría ofuscar la relación comparativa con el segundo. Finalmente, y consignando de pasada la rareza de la fórmula completa *cual... tal...*, podemos advertir que la aún menos frecuente... *tal*, con mención únicamente de la segunda partícula, goza de un uso insistente, y por ello característico, en el estilo del exquisito Luis Cernuda, como evidencian estos ejemplos, escogidos de un solo poema:

dulcemente trastornado, *tal* el hombre cuando un placer espera
caído el cuerpo flexible y seguro, *tal* un arma mortal
porque sus ojos te vieron muerto, *tal* una rosa abandonada sobre el mar.

(Luis Cernuda: *El joven marino*)

El *tal* comparativo no es un sustituto idéntico al *cual* comparativo. Precedido de *tal*, el término comparativo surge desligado, exento, en una especie de aposición cuando va introducido por *como o cual*.

En algunos giros preposicionales se puede apreciar también un matiz arcaico dentro del verso machadiano. Así, frente a la forma general y moderna *junto a y debajo de* se hallan estos usos: *junto de la fuente clara*, CXIV, 143; y *en el jardín, junto del mar sereno*, CLXIV, *Esto soñé; y allí, junto del agua, amor espera*, CLXVII, 336; *se encabritó, bajo de un alto pino*, CLXIV, 307.

Más significativo es el caso del hipérbaton. Aunque el hipérbaton es una figura que, desde Quintiliano en adelante, viene considerándose, no ya licencia, sino eficaz ingrediente del ornato poético, la parquedad con que los poetas

usan del hipérbaton desde el giro modernista hasta hoy nos permite prestar atención a algunas trasposiciones de Machado que, a nuestro entender, revelan el mismo apego a los modos de la poesía decimonónica que ya hemos señalado, acaso acentuando la nota más de lo justo, en lo referente al *cual* comparativo. Así en estos casos: *Ya supo del árbol la fruta bermeja*, VI, 17; *del parque dormido eterna cantora*, *Ibid.*; *del valle humilde en la revuelta umbrosa*, XXIII, 36; *del amplio río en el caudal sonoro*, L, 63; *del viento del otoño el tibio aliento*, XCI, 98; *o, entre sus dedos, de las gafas de oro / acaricia los límpidos cristales*, CVIII, 127; *de una fe sin amor la turbia fuente*, CXXXVII, v. 224; *negra moneda de joyel en pago*, CLXIV, 304; *del áureo microscopio en la platina*, CLXIV, 317; *de los claros días / pasan las sombras mudas*, CLXXVI, 393; y algunos otros más.

La trasposición, en todos estos ejemplos, consiste en la anticipación del complemento nominal regido por la preposición *de* respecto del sustantivo complementado, y es precisamente este moderado hipérbaton, y no otros más violentos que acaso pudieran rastrearse en poetas contemporáneos inclusive, el que nos lleva al posible antecedente inmediato de ellos, al tipo usual de hipérbaton entre los poetas del XIX¹⁰: *del aire transparente por la región azul*, Zorrilla: *Las nubes.- las de Espronceda: El Diablo Mundo*, 1070.- *del salón en el ángulo oscuro*, Bécquer, *Rima VI*¹¹.

Arcaizante es también, en fin, el tratamiento de *vos* que Machado usa alguna vez. En la *Fantasía de una noche de abril*, de acuerdo con la atmósfera general del poema, a la que ya nos hemos referido, emplea Machado esta antigua forma de tratamiento: *Señora, si acaso otra sombra emboscada / teméis, en la sombra fiad de mi espada...* Etc. Lo mismo ocurre en los tres sonetos de *Glosando a Ronsard*: *Cuando veáis esta sumida boca; Ni vos gritéis desilusión, señora*, etc.; aunque en esta ocasión no se trata de ningún simulacro anacrónico, sino de sonetos circunstanciales, a los que el poeta imprime, sin embargo, un aire ronsardiano (*Si j'ay bien ou mal dit en ces Sonnets, Madame...*).

Menos adaptado a la ocasión y, por tanto, indicativa de la preferencia de Machado por este *vos* arcaico y cortés, aparece la misma construcción en LXVII, 83 y en el soneto que empieza *Las ascuas de un crepúsculo, señora*, (CLXIV, 111):

No me *llaméis*, porque *tornar* no puedo.

Resumiendo, tras esta ordenación de ejemplos, podemos concluir que los arcaísmos léxicos y sintácticos en la poesía de Machado significan algo más que meros fenómenos esporádicos. Nos permiten afirmar, teniendo en cuenta además la escasez de rasgos modernistas de su poesía, que el estilo literario de Machado arraiga en el subsuelo tradicional afirmándose gustosamente en él, sin evitar en modo alguno términos, construcciones y giros abandonados por la poesía modernista. Aún más que el uso de estos y aquellos arcaísmos posee valor indicador el hecho de que tales voces y modos sintácticos, procedentes de la poesía medieval y clásica o fieles al estilo poético del siglo XIX, no desdigan en absoluto del contexto en que se encuentran ni estén en contraste con otros indicios opuestos, ni sean tampoco adornos estéticos, como en un Valle-Inclán, sino que se hallen embebidos en la tónica general del lenguaje machadiano, tan alejado de purismos o casticismos impotentes como del afán innovador, selectivo y ornamental de los modernistas más señalados.

De otra parte, el ámbito de representaciones y maneras mentado por dichas voces y construcciones pone de relieve la preferencia de Machado por ciertos motivos pretéritos o anclados en el pretérito: su devoción por los viejos poetas, su inclinación hacia el modo galante y cortés de otros tiempos y su amor a la atmósfera paralizada del vivir castellano.

Métrica

Prescindiendo de la métrica irregular del pueblo, puede afirmarse, en términos generales, que el verso español descansa sobre tres patrones fundamentales: el octosílabo, auténticamente español, el endecasílabo, asimilado de Italia, y el alejandrino, adaptado de Francia. Estos tres dechados métricos concuerdan con las tres fases en que la historia de la lírica española puede considerarse, en lo que afecta a la técnica, dividida: medievalismo castellano, clasicismo italianizante y modernismo galicista. Las importaciones italiana y francesa han dotado a la métrica española de una riqueza y variedad que, en la actualidad, sobrepuja a la de las literaturas vecinas. Frente al «alejandrinismo» absorbente de la poesía francesa y al «endecasilabismo» tiránico de la italiana, la poesía española, cimentada en su módulo octosilábico y enriquecida posteriormente con esos otros módulos importados ofrece, sin duda, y prescindiendo ahora del versolibrismo, una variedad mayor, puesta, de hecho, en continuo ejercicio.

Es raro que falte en cualquier poeta moderno una de esas tres vetas, pero en cada poeta puede advertirse la predilección por una de las tres. Así, en Jorge Guillén lo más y mejor de su obra responde al canon octosilábico, que, en su leve arte menor, brinda al poeta el molde adecuado a su voluntad de concisión y esencialismo. El versículo de Aleixandre, en cambio, se inscribe, rebelde o dócil, sobre la pauta del alejandrino, cauce propicio a la propagación imaginativa y al lujo verbal que caracterizan el estilo del poeta. En Antonio Machado el patrón preferido es el endecasílabo (y entendemos aquí igualmente todas aquellas combinaciones estróficas en que el fecundo verso italiano participa). Con devoción casi pareja cultiva Machado el arte menor de raíz castellana. En último término se encuentra el entonces triunfante alejandrino. Ahora bien: éste es precisamente el orden inverso a aquel en que se disponen las preferencias entre los representantes típicos del modernismo.

Los modernistas, hostiles, por cansancio, a las formas tradicionales, introducen el alejandrino francés en la poesía española, acontecimiento que Dámaso Alonso ha equiparado, recientemente, en importancia a la introducción de los versos italianos por Boscán y Garcilaso. El verso francés, cuya «lerez» y «compostura flegmática» señalaba ya en 1575 Argote de Molina¹², se

incorpora a la expresión lírica española merced a la pericia técnica y las dotes musicales de Rubén Darío, quien lo entrega, rico en tonalidades y variedades, a sus imitadores peninsulares. No os Antonio Machado, ni mucho menos, uno de estos imitadores, aunque el comienzo de su carrera poética se encuentre cronológica y culturalmente en la atmósfera recién agitada por el nicaragüense.

Sin acceder a estadísticas ni cómputos, que cuadrarían en un estudio erudito de la poesía de Machado mejor que en un parcial esbozo caracterizado como es este ensayo, podemos resumir las líneas formales de la poesía machadiana en tres tipos predominantes: la rima, la silva y el cantar.

Al tipo de rima obedecen la mayor parte de los poemas primeros hasta *Campos de Castilla*, 1912; en esta colección, central en la evolución del poeta, los poemas más representativos responden al segundo tipo, la silva, consonante o asonante, especie de rima amplia y musculada; finalmente, la colección de *Nuevas Canciones*, 1917-1930, evidencia un predominio intenso del tercer tipo: el cantar.

Naturalmente esta clasificación es y quiere ser simplificadora. La rima machadiana es más varia que la becqueriana, pues junto a la composición corta a base de endecasílabos y heptasílabos con asonancia o consonancia y junto al breve romancillo lírico se dan rimas en serventesios, rimas en alejandrinos solos o combinados y rimas en otros metros y variedades. Por su parte, la silva que Machado usa con tanta preferencia no es la silva clásica que nuestros poetas del siglo de oro empleaban con observación de las estancias paralelas y tendiendo al poema estructurado y concluso, sino que es modelo de desafecto a las estructuras cerradas y de deliberado fragmentarismo, por lo que, repetimos, ha de considerarse como una especie de rima mayor. Y en cuanto al cantar machadiano, la denominación que hemos elegido es igualmente simplificadora, ya que este tipo sólo en parte abarca el cantar popular a la manera andaluza, de que tan copiosos ejemplos brinda la poesía de Manuel Machado, y bajo él hemos querido subsumir también la copla sentenciosa, el proverbio rimado, el refrán lírico, la canción breve.

De todos modos, pese al carácter sólo aproximativo de la clasificación, la obra de Machado puede estimarse sujeta en su mayor porción a esos tres tipos poemáticos. La relativa falta de variedades métricas y compositivas que el predominio de esos tres tipos comporta está en plena concordancia con el criterio esencialista de Machado respecto a la métrica en general. Hablando su heterónimo Mairena sobre la octavilla italiana dice de esta estrofa que es una estrofa «de bazar de rimas hechas» y añade: «Nosotros, meros aprendices de poetas, debemos elegir, para nuestros ejercicios de clase, formas sencillas y populares, que nos pongan de resalto cuanto hay de esencial en el arte métrica»¹³.

Frente a los tres tipos de poema mencionados, unos pocos poemas de estructura más perfilada y factura modernista como los serventesios alejandrinos del *Retrato* o los pareados alejandrinos de *A orillas del Duero* -por citar composiciones de contenido, en cambio, trascendental en la obra de nuestro poeta- significan bien poco. Igual irrelevancia tiene el hecho de que Machado, parco pero excelente sonetista, sólo escribiera dos sonetos de corte clásico y tradicional (cuartetos: ABBA ABBA) y en todos los demás se conformara a las innovaciones modernistas (rimas alternas en los cuartetos, rimas distintas de cuarteto a cuarteto, etc.). A mi entender Machado hubo de aprovechar estas innovaciones modernistas en el soneto no para suplantarlo por una combinación fija por una combinación distinta que, a su vez, se convirtiese en un nuevo modelo fijo, ni tampoco para otorgarse a sí mismo tales libertades nuevas (cambiar de molde o romper el molde deliberadamente hubiese sido indicio de una preocupación innovadora formal), sino para dejar el cauce métrico en situación de acoger holgadamente el flujo de la inspiración, para dejar a la rima en situación de ejercer su facultad de variada apoyatura mnemónica y de calderón en la pauta de la melodía interior. Es indudable que un soneto como el siguiente:

Rosa de fuego

Tejidos sois de primavera, amantes,

de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,
pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.
Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta
cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.

contiene, merced a su completo cambio de rimas de cuarteto a cuarteto - alternas, además, y no emparejadas-, más tiempo, más materia temporal, si cabe la expresión, que el soneto de combinación tradicional, en el que la repetición de las mismas rimas en ambos cuartetos y su consiguiente emparejamiento (A-BB-AABB-A) hace de estos una suerte de conjunto uniforme, una rauda, igualada dualidad. Parecido efecto, aunque menor, tiene el soneto de cuartetos con rimas iguales pero alternas (ABAB ABAB) e incluso aquel otro en que los cuartetos disponen sus rimas iguales de manera inversa (ABBA BAAB), pues en ambos tipos la variación es mayor que en el soneto tradicional (ABBA ABBA = 'A-BB-AA-BB-A'), y la variación es, en todo, manantial de tiempo.

Podemos, pues, afirmar que ni las pocas y a veces sólo aparentes concesiones de Machado a la técnica modernista ni la variedad relativa que se oculta bajo esos tres tipos simplificadores -rima, silva o rima mayor, y cantar- significan cosa importante frente al sesgo conservador, clásico, de la métrica machadiana. La preferencia del endecasílabo y del octosílabo tradicionales sobre el alejandrino modernista y la persistencia en tipos poemáticos como la rima (Bécquer), la silva (siglo de oro, siglo XIX), el romance y el cantar (poesía

del pueblo) nos permiten caracterizar la poesía de Machado, desde este punto de vista métrico, como una poesía conservadora¹⁴. Sin embargo, no es sólo el apego a las formas ya dadas lo que lleva a Machado a cultivar con preferencia dichos tipos de verso y poema, sino la adecuación de los mismos a la índole de la inspiración del poeta y, de otra parte, su sencillez, su esencialidad. El octosílabo brinda cauce propicio a la poesía de contenido sentencioso y el endecasílabo surco justo a la dulzura de la rima sentimental y a la reciedumbre de la oda procastellana¹⁵. Rima, silva y cantar coinciden en ser formas poemáticas abiertas, la mayoría de las veces desprovistas de título, sin principio abrupto ni marcado final, no sujetas a una estricta combinación predeterminada, resueltas según el momento lírico. Son, esencialmente, expresiones rítmicas de momentos líricos. Aptas para la disposición sucesiva - ¿cíclica?- no son orgánicas ni lapidarias, bronce perennes. Son fragmentos, precipitados poéticos de un fluido interior, extractos de experiencia, lienzos del recuerdo.

Devociones literarias

Comprendemos bajo este epígrafe la actitud conservadora de Machado, no ya en determinados rasgos particulares de su estilo, sino en su modo de reaccionar frente a la tradición y la literatura contemporánea, y en su credo poético.

Expresas y latentes, confesadas e implicadas, las devociones literarias de Machado recaen con vehemencia mayor sobre el pasado literario que sobre figuras u obras de su propio momento, pese a los elogios sinceros que dedicara a muchos de sus coetáneos: Darío, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Baroja, etc. Son aquellas devociones: la poesía popular, tanto en la modalidad de la canción espontánea como en la del romance transmitido, Gonzalo de Berceo, Sem Tob, Jorge Manrique, Ronsard y Bécquer. Junto a estas devociones hemos de consignar también omisiones y aversiones. Como omisión significativa bastaría citar a Verlaine, a cuya obra debe tan poco la de

nuestro poeta, a pesar de que el temple lírico de aquél y el de Machado guarden más de un punto de consonancia. Sus aversiones literarias se cifran en un puntualizado menosprecio de todo barroquismo, sea el típico de Góngora y Calderón, sea el representado en cierto modo por los extremistas de la metafórica moderna.

Cuando se habla de corrientes popularistas en nuestra lírica contemporánea se suele pensar casi exclusivamente en Federico García Lorca y Rafael Alberti. La verdad es, sin embargo, que la parte popularista de la obra de los hermanos Machado, de los dos, es más «popular» que la de Lorca y Alberti. Para estos resulta acertado el título clasificativo de «neopopularistas»; los Machado representan una tendencia auténticamente «popularista». A Lorca y a Alberti lo que les lleva a la poesía del pueblo es lo más exterior de ésta: su graciosa desenvoltura, lo inventivo de sus metáforas, símiles e imágenes o esa prístina vitalidad oral que la caracteriza; pero se advierte en su actitud la intención artística que les guía: incorporar las creaciones imaginativas del pueblo a la lírica predominantemente imaginal y metafórica de su tiempo y exhumar las galas, ingenuidades y destellos creadores de la canción popular, sin abdicar por eso de su individual aristocracia de artistas. En los hermanos Machado la devoción por la poesía popular tiene un signo muy distinto. Manuel Machado escribe cantares que podrían parecer anónimos no para restaurar valores literarios preteridos ni por seguir o instaurar una moda, ni tampoco porque la metafórica popular le deslumbrase, sino para verter en su molde más espontáneo la pasión graciada o desgraciada, a tenor de su Andalucía nativa. Su hermano Antonio no le cede en la autenticidad de sus razones como poeta popularista: llegado a cierta fase de su evolución literaria halla el poeta que para expresar nostalgias elementales, ironías prudentes, afectos genuinos, sentencias dictadas por el vivir o evocaciones breves de horas y paisajes ninguna forma responde de modo tan natural como el cantar, la copla, la canción o el rimo aforístico del pueblo. Categóricamente afirma Antonio Machado que «la verdadera poesía la hace el pueblo»¹⁶ y opone a esta poesía popular que expresa el sentimiento en su más desnuda verdad la poesía «erudita o poesía de tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático»¹⁷. Precisamente

porque este popularismo de los Machado es más popular que el neopopularismo de Lorca y Alberti (lo que no implica ningún juicio de valor acerca de unos ni de otros) es por lo que estos últimos pudieron abrir cauce a una moda, que aún sigue repercutiendo en poetas desorientados, mientras que los cantares de Manuel Machado y las canciones, proverbios y refranes de Antonio Machado no han tenido imitadores, ni podrían tenerlos, pues lo popular está tan fielmente representado en uno y otro poeta que podría confundirse con la poesía misma del cantor anónimo.

Una canción como ésta de Machado:

En las sierras de Soria
azul y nieve,
leñador es mi amante
de pinos verdes.
¡Quién fuera el águila
para ver a mi dueño
cortando ramas!

(CLX, iv)

se halla infinitamente más dentro de lo popular, aquí pura e inmediata expresión de un anhelo, que esta otra canción lorquiana:

¡Ay, qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero!
Por tu amor me duele el aire,
el corazón y el sombrero.
¿Quién me compraría a mí
este cintillo que tengo
y esta tristeza de hilo
blanco, para hacer pañuelos?
¡Ay, qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero!

(*Canciones: Es verdad*)

Aquellos versos de Machado podrían ponerse en labios de una moza campesina sin variar una tilde; estos versos de Lorca, salvo el estribillo, se ve que están sometidos a una estilización, graciosa y sugestiva, por parte del poeta.

Idéntico efecto se produce comparando cualquier fragmento de *La Tierra de Alvargonzález* con cualquier romance narrativo y argumental de Lorca. La comparación podría parecer inoportuna, pues la distancia que separa a un poeta de otro es a todos obvia; pero no deja de estar justificada si pensamos que la opinión común de los lectores medios consagra a Machado como poeta sentimental y subjetivista, y a García Lorca, el del «Romancero Gitano», como un intérprete del pueblo, como el moderno juglar de Andalucía. Véanse aquí careados dos fragmentos de *La Tierra de Alvargonzález* y del *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*. Ambos son partes de romance narrativo y ambos se refieren a la misma acción de dirigirse por un camino hacia un lugar:

Los hijos de Alvargonzález

por una empinada senda,
para tomar el camino
de Salduero a Covaleda,
cabalgan en pardas mulas,
bajo el pinar de Vinuesa.
Van en busca de ganado
con que volver a su aldea,
y por tierra de pinares
larga jornada comienzan.
Van Duero arriba, dejando
atrás los arcos de piedra
del puente y el caserío
de la ociosa y opulenta
villa de indianos. El río,
al fondo del valle, suena,
los cascos baten las piedras.

(*La Tierra de A.*, iii)

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna,
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

(Prendimiento de A. el C., fragmento inicial)

Mientras Antonio Machado refiere llanamente la acción de cabalgar de los hijos de Alvargonzález, sin añadir ni un solo trazo que dé al lector impresión de que, además del relato, hay allí un narrador que está contando la cosa a su modo y contemplando desde su individual sensibilidad las circunstancias de la acción, es decir, mientras entre la historia que Machado relata al lector y el lector no se interpone el propio Machado, el pasaje de García Lorca, pese a su aire de narración objetiva y a su dejo popular, aparece intervenido acá y allá por rasgos líricos de indudable acento individual: *moreno de verde luna* es una sinestesia impresionista refinada que poco tiene que ver con lo popular; en *sus empavonados bucles / le brillan entre los ojos* el adjetivo y la preposición revelan inmediatamente al poeta culto condensando en observación de impresionante poder sintético el aspecto de la cabeza del gitano (en un romance del pueblo se hubiera dicho seguramente algo así como 'sus bucles negros le caen / revueltos sobre la frente') ; en fin, ese tirar limones al agua *hasta que la puso de oro* es una hipérbole estilizada, muy de Lorca (recuérdese

aquel *la noche se puso íntima / como una pequeña plaza*), pero ajena a la visión de un poeta del pueblo. En cambio, en Machado no faltan los clichés narrativos: *por una empinada senda, larga jornada comienzan, la ociosa y opulenta villa*, y toda efusión o condensación del lirismo personal está ausente¹⁸.

De esta manera -como relato impersonal, con limpia objetividad épica- entendía Machado esa otra gran vertiente de la poesía del pueblo: el romance narrativo. Y ocioso es recordar que de esta devoción por el romance vivo ningún poeta contemporáneo ha dejado prueba tan convincente y admirable como Machado en el largo romance mencionado. *La Tierra de Alvargonzález* es el máximo monumento épico de nuestra poesía contemporánea¹⁹. Al escribirlo Machado puso de seguro más ambición de poeta castellano permanentista que curiosidad o capricho de arqueólogo.

De la devoción de nuestro poeta por Berceo ya hemos hablado más arriba. Frente al snobismo primitivista de Darío o de Pérez de Ayala, Machado muestra por el arte del vetusto narrador riojano una simpatía verdadera, apoyada en su castellanismo afín.

También la sentenciosidad lacónica del viejo poeta Sem Tob ejerce sobre Machado atractiva influencia:

Ni vale nada el fruto
cogido sin sazón...
Ni aunque te elogie un bruto
ha de tener razón.

(CXXXVI, V)

escribe, remedando versos del antiguo rimador de sentencias: *Nin vale el azor menos...* Y en otro lugar:

Como don San Tob
se tiñe las canas
y con más razón.

(CLXI, Lxi)

Por Jorge Manrique siente Machado una devoción que confiesa vehementemente así:

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.

(LVIII, *Glosa*)

y que por voz y raciocinio de Juan de Mairena explica y fundamenta en el *Arte Poética* (págs. 348 y ss.), al contrastar elogiosamente la emoción del tiempo en Manrique con la escolástica de la poesía barroca.

Verdaderamente curiosa, y creo que no comentada hasta aquí, es la predilección de Machado por Ronsard. En esta predilección se sale Machado de la tradición literaria patria, pero no para convertir su atención a las sutilezas simbolistas de un Verlaine, como todos los rubenianos hicieron, o de un Albert Samain, como hizo Juan Ramón Jiménez, que tampoco se dejaría halagar demasiado por el modernismo, pero que, con todo, atravesó una etapa marcadamente modernista, sino para *cortar*, en expresión suya, *las viejas rosas del huerto de Ronsard*. Aun en la literatura vecina busca Machado al poeta antiguo, consagrado en la tradición.

En dos ocasiones se refiere Machado al venerable corifeo de la Pléyade. En su *Retrato* (XCVII):

Adoro la hermosura y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard.

y en el poema dedicado *Al maestro Rubén Darío* (CXLVII):

este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño en Verlaine, y que *ha cortado*
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia...

No podríamos afirmar con certidumbre que en estas dos menciones tan semejantes Machado haya querido aludir directamente a la poesía del mismo Ronsard, pues entre Ronsard y Rubén no encontramos ninguna relación manifiesta²⁰. Más bien nos hallamos inclinados a pensar que con *las rosas de Ronsard*, como usando de una antonomasia alusiva, quiso significar los valores más auténticos de la lírica francesa y, en el poema dedicado a Rubén Darío, acaso los valores tanto estéticos como vitales del país de Ronsard (recuérdese el famoso epifonema ronsardiano *Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie*)²¹.

Pero si la relación Ronsard-Darío parece meramente simbólica e inconcreta, la relación Ronsard-Machado se concretó en los sonetos que nuestro poeta tituló *Glosando a Ronsard* (CLXIV). Estos tres sonetos están impregnados de rasgos arcaizantes, tanto en el lema expresivo de la circunstancia (*Un poeta manda su retrato a una dama que te había enviado el suyo*) como en ciertos rasgos léxicos y sintácticos que anteriormente hemos recogido. La glosa de Ronsard es, sin embargo, más titular que real. Estriba ante todo en el motivo central (el amante que se confiesa viejo a su flama) y en unos cuantos motivos subordinados (el poeta ofrece a la dama, ya que no juventud, la dádiva perdurable de sus versos; el poeta aconseja a la dama que aproveche su

mocedad). En lo demás la actitud de Machado, a través de estos sonetos, aparece como opuesta a la de Ronsard: en Machado resignación, renunciación e invitación a la verdad y el olvido; en el virtuoso sonetista francés desasosiego íntimo, insistencia e incitación al amor.

Buena parte de los *Sonnets pour Helene*, especialmente del libro II, están consagrados a expresar, en múltiples variaciones, aquel motivo del desacuerdo entre la vejez del poeta y la juventud de su amada²². Es claro que Machado no glosa determinados sonetos de esta colección, sino el motivo general que en ellos aparece tratado -o aludido- y que constituye la circunstancia cardinal del sonetario que Ronsard dedicara a su «dernière aventure».

En el soneto I Machado se confiesa viejo: boca sumida, sin sed, mirada desvalida, barba plateante, mejillas hundidas; tales son los rasgos del retrato que el poeta manda a su dama y que contrastan con los del retrato de ésta como una negra moneda en pago de una joya valiosa. El poeta querría aventurarse al amor, volver a ser herido, detener el tiempo; pero, resignado, cree mejor saludar a la aurora y respetar el vuelo de los días.

Bajo la alegoría del árbol decrepito representa Machado su retrato y su ser físico en el soneto II: fruta arrugada, rama mustia. El árbol, empero, está clavado en la tierra dura. El poeta se siente afincado en lo duradero. Y ella, la dama, no ha de ceder a la desilusión ni enturbiar el presente con melancolías, sino al alba despertar del sueño, tomar arco y aljaba; distinta imagen para idéntico consejo: coger las rosas de la vida.

Finalmente, en el soneto III, Machado vela la figura exterior del retrato, un varón caduco, con la figura interior del retratado, un poeta, y, por tanto, un bienaventurado, que ofrece aquello que puede a manos llenas entregar: intimidad, serenidad, recogimiento. Iluminado por la visión comprensiva de la dama -lo que el poeta fue y lo que íntimamente es- y favorecido por la indulgencia de ella, él puede sentirse transformado, recreado:

Y en vuestro sabio espejo -luz y olvido-

algo seré también vuestra criatura.

En Ronsard se dan los motivos que marcan los dos primeros sonetos de Machado: el sentimiento de la propia vejez y el consejo a la dama de recoger las rosas de la juventud; pero la idea expresada en el soneto último del tríptico machadiano falta.

El sentimiento de la propia caducidad tiene en Ronsard su mejor expresión en el soneto XXXVI del libro II, que termina:

Il est temps que ie sois de l'Amour deslié;
Il vole comme vn Dieu: homme ie vais à pié.
Il est ieune il est fort: ie suis gris et débile.

En tal soneto hay una confesada vergüenza por verse envuelto en el amor a edad tan tardía, y una resuelta resignación que, sin embargo, lucha impotentemente contra la debilidad y el apasionamiento ciego. Idéntico sentimiento de vergüenza por el rejuvenecimiento inadecuado a que el amor le retrotrae se encuentra en los sonetos XXVI y XL del mismo libro. Pero en ninguno de estos casos es la resignación tan previa, conforme y digna como en el soneto inicial de Machado e incluso hay otros puntos en que, en vez de la resignación, aparecen la justificación, el condolimiento o el reproche²³.

Respecto al consejo a la dama, aunque en ambos poetas se encuentra, la actitud fundamental de uno y otro es muy distinta: en Machado la advertencia de no dejarse abatir por la desilusión y de entregarse a la acción; en Ronsard el epicúreo estímulo a aprovechar la primavera de la vida, que tiene su expresión más bella en el epifonema más conocido (Libro II, Son. XLIII) y que reaparece en variados epifonemas del mismo sentido: *Et qu'Amour et les fleurs ne durent*

qu'vn Printemps (I, Son. XLVIII), *Les beautez en vn jour s'en-vont comme les Roses* (I, LXII), etc.

Por último, lo que en el soneto III de Machado es una serena invitación a la verdad y al olvido no se encuentra en ningún soneto de Ronsard. Por el contrario se halla en éste falta de resignación y reiterada galante insistencia; y si Machado quiere llegar a ser, bajo la mirada comprensiva de la dama, una creación, una criatura de ella, Ronsard se gloría múltiples veces, en muy otro sentido, de ser él el pedestal de gloria de su dama, su petrarquesco consagrador:

Vous vivrez (croyez-moy) comme Laure en grandeur,
au moins tant que viuront les plumes et le liure.

(II, Son. II)

Bien podemos decir, pues, tras este cotejo, que la imitación de Ronsard es en Machado más supuesta que real y que se apoya en una glosa, sí, pero del tono y de sólo algún motivo ronsardiano, no en la asimilación de la actitud de Ronsard. Con todo, el haber vuelto sus ojos a un patrón clásico francés en hora en que la atracción de lo francés se ejercía por el lado del simbolismo y de los «raros» y exquisitos del decadentismo, revela en Machado una orientación tradicional muy singular.

La deuda de Machado a Bécquer es, en la primera etapa de nuestro poeta, tan indubitable como vasta. Sería vano pretender pormenorizarla, pues no estriba en este o en aquel préstamo, sino en una afinidad de aliento lírico que hace del Machado inicial un nuevo Bécquer, fino, hondo y sencillo como él: cordial antena de infabildades. Lo que individualiza y da originalidad a la rima de Machado frente a la de Bécquer es, sobre todo, su mucha menor dependencia del motivo amoroso y su preferente aire de evocación soliloquial. Junto a eso, su mayor variedad y riqueza en imágenes y sugerencias. Pero el

lenguaje ofrece la misma transparencia, la misma tersura, la misma aparente pobreza, y, a menudo, sería fácil una atribución equivocada. Así, en este comienzo de rima machadiana, tan de Bécquer:

¡Tenue rumor de túnicas que pasan
sobre la infértil tierra!...
¡Y lágrimas sonoras de las campanas viejas!

(XXV)

En algún caso parece haber una reminiscencia concreta:

So el cisporroteo
de las luminarias
amor sus madejas
de danzas tejía.

(Machado: LXV)

De un reló se oía
compasado el péndulo,
y de algunos cirios
el chisporroteo.

(Bécquer: LXXXIII)

Pero la influencia está sobre todo en el espíritu y en el aura de las mismas rimas. En Bécquer hubo de encontrar Machado en un principio, el poeta sentimental puro que él mismo era en su fase inicial de intimismo; posteriormente, ensanchado el horizonte intencional de su poesía, sorprendió

en el romántico andaluz un gran poeta del tiempo e hizo de él uno de sus cultos declarados: «¡Qué lejos estamos, en el alma de Bécquer -exclama Mairena ante sus discípulos-, de esa terrible máquina de silogismos que funciona bajo la espesa y enmarañada imaginería de aquellos ilustres barrocos de su tierra! ¿Un sevillano Bécquer? Sí; pero a la manera de Velázquez, enjaulador, encantador del tiempo. Ya hablaremos de eso otro día. Recordemos hoy a Gustavo Adolfo, el de las rimas pobres, la asonancia indefinida y los cuatro verbos por cada adjetivo definidor»²⁴.

Frente a la relación de Machado a un Ronsard sorprende, como rasgo significativo, la ausencia de poetas franceses parnasianos, simbolistas o de otra tendencia moderna entre el repertorio de sus poetas preferidos. Esta ausencia es doblemente indicadora en el caso de Verlaine, el «maestro mágico» al que todos los modernistas rindieron culto e imitaron, tanto en la suave música de sus breves versos etéreos como en sus temas más característicos: poetización del mundo dieciochesco, motivos de Pierrot, paradoja cristiano-pagana, ostentación de lascivias. De Verlaine, que para Díaz-Plaja vale como el «mentor que atrae y señala el camino»²⁵ a la generación modernista, pero que tan admirado fue por un noventayochista como Baroja, no revela Machado ninguna influencia determinante. Sólo en dos ocasiones aparecen versos de Verlaine sirviendo de lema a poemas machadianos²⁶, mas en ambas citas sólo acusa el poeta su mera tangencia con el Verlaine de la melancolía musical²⁷ y en ningún caso con el Verlaine de los caprichos dieciochescos o arlequinianos ni con el Verlaine martirizado entre la cruz y la carne. Dado el verlainianismo de Manuel Machado y del primer Juan Ramón -poetas, a pesar de ello, sólo en parte modernistas- la omisión del culto a Verlaine por parte de Antonio Machado revela aún con mayor intensidad su escasa participación en el momento histórico-literario en que se hallaba. Machado no se deja seducir en este caso, en ningún caso, por la retórica. A él, responsable y consecuente en vida y obra, la paradoja cristiano-pagana o la colisión de ángel y demonio en perversa autotortura, habían de parecerle lo que, al menos entre los modernistas, sin duda alguna fueron: motivos literarios, pretextos poéticos que, si en Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y en el mismo

Rubén Darío habían sido problemas radicados, entre sus seguidores habían degenerado en meros motivos de poesía «interesante».

Por ninguna retórica se dejó llevar Machado, y su aversión a toda poesía artificiosa, inauténtica, tuvo, además de la prueba positiva de toda su obra lírica, la argumentación negativa de sus puntos de vista sobre el Barroco literario español, expuestos por su heterónimo Juan de Mairena²⁸. No vamos aquí a poner escolios a la explicación de Machado-Mairena en contra del barroquismo literario de Calderón y del mismo Góngora, pero en tal rechazo podemos observar que el móvil que impulsa al argumentador no es sólo el desprecio a lo insincero y ornamental, que perjudica a la verdad del poeta y supedita al ornato la esencia temporal de lo poético, sino también su aversión al prurito de innovación, originalidad y dificultad que estimula, por ej., las perífrasis gongorinas (la *flecha alada* por 'el ave') o complica las rimas en un juego de ingenio y decoración que nada tiene que ver con el valor primario y natural de la rima como instrumento para poner la palabra en el tiempo. Respecto al empleo de la rima la fidelidad de Machado a la tradición no reconoce la más mínima prevaricación. No ya sólo Manuel Machado o Juan Ramón Jiménez ensayaron y cultivaron el verso sin rima en modalidades nuevas, sino que hasta el mismo Unamuno, poeta tan conservador y arcaizante en lo formal que cae más del lado del siglo XIX que de nuestra poesía contemporánea, hizo incursiones en el versolibrismo y en el verso blanco. Bien es verdad que la concepción que Machado tuvo de la rima como recurso melódico y mnemónico consustancial a la poesía explica su sobrevaloración de la rima suficientemente; pero aún así podemos apreciar que en esto Machado no hace sino potenciar un factor tradicionalizado, defender lo establecido.

No creemos equivocarnos al pensar que para Machado el modernismo, en sus facetas más formalistas, hubo de suponer una especie de nuevo barroquismo literario. A juicio de Dámaso Alonso, la razón secreta de la poesía de Góngora y de todo el arte barroco está en la intensificación y novedad con que pretende vencer el hastío causado por la repetición de los mismos tópicos²⁹. También es ésta, en buena parte, la razón secreta de la poesía modernista en lucha contra el tópico romántico y el mísero prosaísmo de la

lítica española finisecular, y a la vista de los tesoros nuevos de la poesía francesa. Machado es, en esta coyuntura, el poeta que, sin incurrir nunca en el tópico, pero sin claudicar tampoco al arrollador movimiento modernista, por el camino de la fidelidad íntegra a su modo de ser poético y del respeto a las buenas normas del pasado literario, se forja un estilo de perennidad ejemplar.

Cuanto venimos diciendo acerca de esta actitud de Machado se confirma en numerosos pasajes de su legado poético, especialmente en los conocidos versos de su *Retrato*:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética

corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

(XCVII, 104)

Y no sólo desdeñó los aderezos, las inanidades sonoras de los muchos y adocenados seguidores del modernismo: desdeñó también, o desoyó al menos, las conmociones destructivas y constructivas de la poesía de vanguardia, los caminos de la poesía «pura», que tan personalmente anduvo Juan Ramón Jiménez sin salirse de su rumbo integral, y en fin los abismos imaginativos que tan fecundamente abrieron y poblaron los superrealistas.

De esta actitud impertérrita de Machado frente a las novedades parece haber un eco un tanto irónico en estos versos:

O rinnovarsi o perire...

No me suena bien.

Navigare é necessario...
Mejor: ¡vivir para ver!

(CLXI, xxxiv, 286)

Tampoco Manuel Machado ni Miguel de Unamuno renovaron su curso lírico a favor de nuevos programas, pero el primero respondió desde un principio al credo modernista, nuevo en el umbral del siglo; el segundo, Unamuno, forjó su desigual obra en verso entre el «clasicismo de los románticos» y su propia tendencia, pasional-mental, paradójica, indócil al metro y a la rima, dispuesta a romper innovadoramente los moldes lo mismo que a respetarlos demasiado entre disarmonías y rípios de dureza inexcusable. En Antonio Machado no se da ni lo uno ni lo otro: ni el asenso cabal al modernismo ni las irrupciones libres, atentatorias contra el verso tradicional. Formal, estilística, literariamente Machado observa, conserva, respeta. Y no de una manera retrógrada, sino por fiel convicción, escogiendo de lo pasado lo permanente, lo esencial:

Del romance castellano

no busques la sal castiza:
mejor que romance viejo,
poeta, cantar de niñas.

Déjale lo que no puedes

quitarle: su melodía
de cantar que canta y cuenta
un ayer que es todavía.

(CLXI, lxxix, 296)

Su tendencia literaria conservadora es una forma de su originalidad, de su genuinidad. «Huid -dice Mairena- del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad. Pensad que escribís en una lengua madura, repleta

de *folklore*, de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos. No olvidéis, sin embargo -advierte-, que el 'preciosismo', que persigue una originalidad frívola y de pura costra, pudiera tener razón contra vosotros, cuando no cumplís el deber primordial de poner en la materia que labráis el doble cuño de vuestra inteligencia y de vuestro corazón»³⁰. Y en otra parte contrapone así la renovación exterior -la novedad- a la renovación interior, única necesaria y verdadera: «Uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas -o removerlas- constantemente por fuera. Por eso -decía mi maestro- los originales ahorcarían si pudieran a los novedosos, y los novedosos apedrean cuando pueden sañudamente a los originales»³¹. A esto se atuvo Machado: a no remover o renovar por fuera lo que, con inteligencia y corazón, podía y debía mejor ser recreado por dentro.

Porque es evidente que a la tendencia literaria conservadora que lleva a Machado a mantener ciertas formas y giros, a no alterar apenas los modos del verso tradicional y a dejarse determinar más por antiguos modelos que por modernos patrones sirven de contrapeso, al fin muy superior en trascendencia, en primer lugar la genialidad de su inspiración -genio no es otra cosa que verdad en la generación de aquello que se produce- y, luego, los muchos rasgos nuevos que hacen de su poesía una poesía perenne y actual, en algún sentido incluso revolucionaria: así, su tan traído y llevado *temporalismo*, su densa preocupación humana que alguno querrá calificar de existencialista no sin cierta partícula de razón, así también sus ideas sobre la rima y la melodía, así su parentesco espiritual con Unamuno, Bergson y Heidegger. A lo que hemos de añadir aún su actitud política y su insistente afán de regeneración patria.

Notoria es, con todo, la falta de incorporación de Machado al curso progresivo que forman las corrientes líricas que en España se suceden desde el modernismo hasta el surrealismo. Su actitud tradicionalista en lo literario podría definirse como un hacer versos antiguos sobre pensamientos nuevos, un llenar de nuevo vino los viejos odres. Y no creemos excedernos si vemos en esta posición literaria de Machado un gesto radicado en algo más profundo: en

su mismo modo de ser personal. Si literariamente es un poeta conservador, humanamente es Machado, en sus inclinaciones, en su modo de reaccionar, un alma retrospectiva. Aceptando que, desde el punto de vista del tiempo, sólo pueden darse tres tipos de sensibilidad, la afianzada hacia adelante o prospectiva, la embebida en su presente o circunspectiva, y la vinculada al pasado o retrospectiva, podríamos buscar ejemplos sobresalientes entre los líricos españoles contemporáneos, para no salirnos del marco en que nos encontramos. Advertiríamos entonces que en un Miguel de Unamuno es característica la proyección hacia el futuro bajo el signo de la muerte y la inmortalidad, problemas de incesante asedio. Reconoceríamos, en cambio, en un lírico como Jorge Guillén la fascinación del minuto presente, la auscultación morosa del contorno circunstante. Pero en Antonio Machado rara vez hallaríamos otra cosa que nostalgia del ayer, devoción al ayer, profunda querencia de permanecer en el ayer³².

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo