

LA "ENIGMATICA SENCILLEZ" DE ANTONIO MACHADO

Por: Alfonso Sancho Sáez
Consejero del I. E. G.

Preocupación y sentido de la responsabilidad han de asaltar forzosamente a quien aborda la figura o la obra de Machado. Porque es tanto, tan agudo y tan beocio, tan penetrante y tan romo lo que se ha escrito acerca de uno y otro tema, que lo difícil es distinguir, seguir las sendas iluminadas y abandonar los laberintos que no conducen sino a apriorismos o tautologías.

Mi propósito sería, en palabras del poeta, hablar con voz propia y evitar ecos. Esto sería tanto como ver la obra de Machado con ojos ingenuos. Pero es imposible desoir ciertas voces magistrales. Yo quiero declarar desde ahora alguna de las voces que, inevitablemente, se han de mezclar con la mía: Zubiría, Bousoño, Palomo, Gaos y Valverde. Estas voces amigas servirán unas veces para robustecer la mía; otras, para contrastar con ella. Durante mucho tiempo, y aún hoy, ha sido posible leer en los manuales al uso un canto a la sencillez de la poesía machadiana; como algo obvio de innecesaria comprobación. La poesía de Machado —se decía— es clara y sencilla. La frivolidad e incompreensión que tal juicio revelaba no merecería la atención del verdadero estudioso de Machado si no se hubiera convertido en tópico y, por consiguiente, en mercancía de fácil penetración por aduanas intelectuales poco exigentes.

Precisemos con el Diccionario académico. En su primera acepción, define *sencillo* como lo «que no tiene artificio ni composición»; y en su cuarta acepción, «dícese del estilo que carece de exornación y artificio y expresa ingenua y naturalmente los conceptos».

No hace falta recordar aquí que la crítica más seria y responsable hace tiempo que combatió esta simplista visión.

Pero es indudable, y de ahí esa pretendida e incitante sencillez de Machado, que la lectura de gran parte de los poemas del poeta sevillano produce el espejismo de una ausencia de «artificio» o «composición». Parece, en un primer encuentro, que su estilo «expresa ingenua y naturalmente los conceptos». Al contrario, ante un poema de Góngora, o de Alberti, o de Aleixandre, el lector advierte, sin especial admonición, un lenguaje no habitual. Y se pone en guardia. Todo le avisa de que ha de aguzar su entendimiento y tensar su sensibilidad: las metáforas, las imágenes, los símbolos, la retórica vieja y la nueva retórica están ahí visibles y epidérmicas y, solamente penetrando a través del ropaje que envuelve el poema o zambulléndose audazmente de la mano de la intuición, se puede llegar al fondo. La operación, con frecuencia, es de carácter más intelectual que cordial. En ocasiones, como en Góngora, cuando hemos levantado el ropaje deslumbrante y desusado, descubrimos que debajo había muy poco y sentimos una vaga decepción estética sólo compensada por la satisfacción intelectual del que descifra un jeroglífico.

En Machado, al contrario, podemos leer:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta, en sombra, está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

(1) Y nada más; ahí está todo. Está muy claro: el poeta contempla un crepúsculo en un jardín solitario donde hay una fuente con una estatua del Amor. El agua se remansa en una taza de mármol. Ni una palabra insólita, ni una imagen rebuscada, ni un tímido símil. Apenas una insinuación de metáfora casi lexicalizada en el empleo de la palabra «ascuas». Nada más: el lenguaje cotidiano. Y sin embargo...

(1) En el análisis de este poema, y en varios pasajes de este trabajo, he tenido muy en cuenta, como es obvio, la luminosa obra de Carlos Bousoño «Teoría de la expresión poética». Madrid, 1966. Ed. Gredos.

sin embargo (más adelante volveremos sobre este poema) cualquier lector de Machado tiene la experiencia de que bajo esa aparente claridad, bajo esas frases cotidianas, casi vulgares, se oculta algo; intuye que no hay proporción entre lo aparentemente dicho y la emoción lírica que le desazona. Y el lector se siente incómodo, tocado de una vibración recóndita cuyo origen no parece estar en el poema pero que, es indudable, ha sido provocada por él.

Si yo prometiera ahora descifrar cómo un estímulo en apariencia nimio provoca la más pura emoción estética, caería en la más insufrible petulancia. Porque iba a prometer, nada menos, la clave para desvelar el misterio poético. No soy tan inconsciente. Pretendo, solamente, mostrar algún resquicio por donde abordar la comprensión, no de la génesis del poema, sino de la emoción que ante el poema *sencillo* se experimenta.

Creo necesaria una digresión antes de seguir adelante.

Es de sobra conocido que la historia de la poesía, con toda su larga teoría de escuelas y corrientes literarias, puede sintetizarse en dos grandes tendencias que discurren paralelas: de un lado, los poetas llamados fáciles, los que destinan sus poemas a la mayoría, los que pretenden ser comprendidos de todos. De otro lado, los poetas minoritarios, los que buscan un lenguaje aristocrático y secreto, para iniciados; los que consideran, como el Marqués de Santillana, que la poesía es una «fermosa e sutil cobertura». La historia de esa «fermosa e sutil cobertura» es la historia de la poesía hasta nuestros días. Es el eludir la palabra desgastada por el uso mediante la metáfora deslumbradora o la perífrasis levantada. Es, en fin, el intento de crear un lenguaje poético. En esta búsqueda late la íntima desazón de todos los poetas: la inadecuación del lenguaje humano para la creación poética. La desazón que experimentaba Bécquer cuando increpaba al «rebelde, mezquino idioma». Hubo una época de nuestra poesía, en la segunda mitad del siglo XIX, en que se creyó que la poesía estaba en el fondo y no en la forma, en las cosas menudas y cotidianas, en las pequeñas tragedias íntimas, en los aconteceres vulgares de espíritus vulgares y que, por consiguiente, el secreto estaba en utilizar un lenguaje comunal y sensible. Así, Campoamor pudo escribir esto que sus devotos aceptaban como poesía:

El cura del Pilar de la Horadada,
como todo lo da, no tiene nada.

Como natural reacción, Rubén Darío volvió a buscar las fuentes eternas de la poesía en la belleza fónica del vocablo, en la construcción cincelada y marmórea del verso, en la musicalidad levantada del ritmo, en la pompa de la entonación y en el lujo ornamental. Y por ese camino le siguieron entusiasmados los jóvenes poetas; la mayoría, ecos desvaídos como Villaespesa o Marquina; alguno, con voz tímida y acento propio como Manuel Machado. Incluso los grandes como Juan Ramón o el propio Antonio Machado se dejaron seducir en principio. No es difícil rastrear rubenianismos en Machado:

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante
tras de los álamos verdes de las márgenes del río.

Hay mucho Rubén en estos versos: la pompa, la música orquestal, el halago fónico. Pero, también, está ya aquí el auténtico Machado; no sólo en el vocabulario, sino en ese misterioso tono que recubre toda su poesía.

Pronto Machado, gran amigo y admirador de Rubén, comprendió el peligro que entrañaba la fascinación de la poesía rubeniana y buscó su acento propio.

Me atrevo a decir que Machado es un poeta de encrucijada. Nace a la poesía en un momento decisivo. Machado ya no es el poeta romántico o postromántico que espera la Musa de la inspiración, el trance semidivino. Ya no es el poeta que, como Heredia, grita: «Dadme la lira, dádme la que siento venir la inspiración». Machado, como todo gran poeta, como antes Fray Luis, o San Juan, o Garcilaso, como después Lorca o Guillén o Dámaso Alonso, es plenamente consciente de su arte: reflexiona, medita y resuelve. De ahí que, para un acercamiento comprensivo a su obra, no podamos olvidar sus propias advertencias.

Dice, por ejemplo:

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

Sólo con estos tres versos, tan sintéticos, tan ajustados, ha rechazado el parnasianismo: «mármol duro y eterno», el modernismo: «ni música ni pintura» y nos ha mostrado una de las claves de su poesía: «palabra en el tiempo».

En otro de sus deliciosos aforismos, mezcla de agudeza bergsoniana y zumba andaluza, nos avisa:

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

Difícilmente podía el poeta ser más explícito respecto a cómo han de ser leídos sus versos. Está clara su amonestación: ¡cuidado con la claridad, cuidado con la sencillez! Hay que leer de frente y a través.

Y luego, en múltiples pasajes de su obra en prosa, que por sobradamente conocidos no he de citar, abomina del barroquismo, muestra su predilección por los poetas que han sabido expresar el «tiempo vivido» como Manrique y proclama la superioridad lírica del sentimiento sobre la razón. Pero sobre la postura de Machado ante el misterio poético he de volver más adelante.

Me interesa subrayar ahora cuál es, en general, la estremecedora aventura con que se enfrenta el poeta, cualquier poeta.

Ya, desde Saussure, se acepta como dogma la finalidad esencial del lenguaje: la comunicación. En este concepto va implícito que lo comunicable, los estados de conciencia del hablante, son un complejo psíquico en el que, en mayor o menor proporción, van mezclados tres componentes: lo lógico, lo sensorial y lo afectivo. El predominio de lo lógico es esencialmente apto para la expresión científica, el puro pensamiento; pero casi irrelevante para la comunicación de los estados vagos y crepusculares de lo emotivo, es decir, de lo poético. La expresión de lo sensorial puede producir, y de hecho ha producido, un tipo de poesía externa, halagadora de los sentidos, pero fronteriza con otras artes como la música, la escultura o la pintura. Es decir, una comunicación poética en que la belleza puede estar no tanto en la belleza pura expresada como en el modo de expresarla. Lo que el poeta verdadero intenta, y a veces milagrosamente consigue, es comunicar al posible lector una experiencia única e irrepetible.

Es única, porque cada ser es único en sus estados de ánimo y en sus tres componentes lógico-sensorial-afectivo y es irrepetible, porque el ser humano es diacrónico en sus emociones, no sincrónico. La vivencia poética es única en su individualidad y en su temporalidad. Casi no tengo que advertir que los últimos párrafos están inspirados en las conocidas teorías, tan esclarecedoras, de Carlos Bousoño.

Pero sigamos. El poeta, pues, tiene que comunicar el «aquí y ahora» de su experiencia emotiva. Para ello cuenta con un único vehículo: el lenguaje común. El mismo en que se redacta una letra de cambio, un informe forense o la garrulería de una conversación intrascendente. Podría el poeta intentar la creación de un lenguaje nuevo pero, con ello, corre el riesgo de no ser entendido, de que su mensaje sea saeta sin posible blanco. Es el camino que siguen los poetas esotéricos. Pero, si el poeta tiene voluntad de comunicación, ha de usar el instrumento común. Pero transformado, transcendido. Pues la experiencia poética es, como hemos dicho, única; y, además, sintética. Es decir: el poeta que penetra —es el crepúsculo de un día otoñal— en un parque abandonado, está *viendo*, intelectivamente, el escenario que le rodea; pero, simultáneamente, está *percibiendo* el rumor de la fuente, el susurro de las hojas amarillentas al caer, el juego de luces y sombras del sol entre el ramaje, el perfume denso y húmedo de la tierra. Y, al mismo tiempo, el poeta, que pasa por un instante único e irrepetible de su existencia, siente la evocación, el recuerdo de un momento en que, en circunstancias similares, no iguales, fue feliz —o desdichado, tanto da—. Y se conmueve. Y quiere comunicar, o, más bien, *recrear* en un hipotético lector aquel momento excepcional. Porque —y ésta es una de las primordiales exigencias de la poesía— el poeta requiere la colaboración del lector. Todo lector de poesía ha de ser un poeta-receptor que capte y reviva el mensaje del poeta-emisor.

Pero, insisto, la vivencia poética, única y sintética, ha de ser expresada mediante el lenguaje que, por naturaleza, es universal y analítico. Cuando Machado canta al olmo viejo, la palabra *olmo* evoca en el lector un concepto abstracto y universal, válido para millones de olmos, no precisamente *aquel olmo* que Machado tiene delante en su rabiosa individualidad. Y, si quiere expresar la vivencia del parque viejo con su fuente rumorosa, lo ha de hacer, como nosotros lo hemos hecho, contando *una cosa después de otra*, es decir, analíticamente. Tre-

menda proeza la del poeta: expresar lo único y lo sintético con un lenguaje universal y analítico.

Antes he dicho que Machado es un poeta de encrucijada. En efecto, la gran conquista poética del simbolismo, al que tan ligado está Machado en opinión de Aguirre, es la conciencia plena de esta radical imposibilidad y la búsqueda, por caminos distintos, de transformar el lenguaje de cada día en lenguaje poético. Machado, como Juan Ramón, como Unamuno, como los poetas del 27, buscan, y encuentran, en común o individualmente, la solución a la grave antinomia.

Carlos Bousoño, agudamente, ha estudiado alguno de los procedimientos de que los poetas se valen, a partir del modernismo, para transformar el lenguaje cotidiano. Uno de ellos, elemental y sutil al mismo tiempo, es el de la *traslación calificativa*, remotamente emparentado con la sinestesia de la retórica clásica. Consiste en atribuir a un sustantivo no el adjetivo lógico, esperado y tradicional, sino atribuir a una parte de la sustancia semántica del sustantivo lo que conviene al todo; o a una parte lo que conviene a otra distinta. Así, cuando Lorca, en su romance de «La pena negra», quiere describirnos a Soledad Montoya, dice:

yunques ahumados, sus pechos
gimen canciones redondas.

Hay en estos dos espléndidos versos una imagen en cierto modo tradicional, pero nueva: pechos = yunques ahumados. Pero, y aquí es donde reside la novedad del procedimiento, ¿por qué las canciones son redondas? Ya en el sólo hecho de la coyunda insólita del sustantivo «canciones» con el adjetivo «redondas» resalta la belleza de la novedad. Pero el instinto lógico del lector se rebela: sabe que las canciones no pueden ser ni redondas, ni picudas, ni cuadradas. Entonces... Entonces ocurre que el poeta está percibiendo al mismo tiempo, es decir sintéticamente, la redondez de los pechos de la gitana y oyendo su canto; y quiere comunicar, también sintéticamente, lo que, de una manera lógica pero trivial, podría haber expresado así: «Soledad Montoya tiene los pechos redondos y canta». El procedimiento está claro: atribuye la redondez de los pechos a las canciones que brotan de su pecho. De este

modo consigue comunicar sintéticamente lo visual y lo auditivo, tal como él lo ha percibido.

Pero volvamos a Machado e intentemos señalar alguno de los procedimientos de que se vale para transformar el lenguaje. La dificultad aquí sube de punto porque no ocurre, como en el caso de Lorca, que algo insólito y visible nos alerta y nos obliga a indagar. No. Machado parece haber aplicado a su poesía en general los caracteres que atribuye a las encinas:

en su copa ancha y redonda
nada brilla,
ni su verde, oscura fronda,
ni su flor verdiamarilla.

(2) Machado desarma al lector porque consigue confiarle con su aparente elementalidad. En principio no hace más que enumerar palabras, colocarlas en la más sencilla disposición lógica y en su más aparente sentido léxico; pero resulta que una palabra conocida, enlazada a un adjetivo conocido, por una inexplicable transmutación significativa, cobra un relieve y abarca un campo semántico que, en principio, no eran esperables. Yo diría que en la unión de dos palabras en Machado no hay nunca una suma de significados, sino, más bien, una síntesis, el nacimiento de un significado nuevo y, la mayor parte de las veces, como una potenciación. Es como si las palabras se fecundaran una a la otra y, unidas, se nos aparecieran con un aire de familia, pero distintas.

En la aparente enumeración elemental de palabras, de cosas, de acciones, ocurre que un hilo sutil e invisible las enlaza y, dentro del poema, cada palabra significa lo mismo que fuera, aislada, pero, además, un nuevo significado sobreañadido que le viene precisamente de estar ahí, en ese poema, en ese verso y no en otro. Eso explica, por ejemplo, la multivocidad que alcanzan palabras tan familiares como «camino» (3),

(2) Vid. «Poesía. A Machado». Comentado por M. P. Palomo. Madrid, 1971. Narcea, S. A. Ediciones.

(3) En torno al significado de «Camino» en la poesía de Machado es ya clásico el estudio de Emilio Orozco en «Antonio Machado en el camino» («Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española». Prensa española, 1968).

«fuente», «río», «agua», «mar», «laberinto», «espejo». Desde un puro estudio del símbolo, es evidente que tales *palabras-clave* se transforman en símbolos; pero no símbolos unívocos. Cada palabra no adquiere definitivamente y para siempre un sentido simbólico transparente, sino cambiante y movedido de poema a poema.

(4) Machado conoció y manejó como nadie los valores denotativos y connotativos de las palabras. Es sabido que se entiende por valor denotativo algo muy próximo al valor léxico, señalador; la referencia directa del vocablo a la cosa. Frente a lo denotativo, lo connotativo es lo que cada palabra sugiere en cuanto que la experiencia humana común le adhiere un significado evocador. El ciprés denota un árbol de la familia de las coníferas; pero connota, por una experiencia común y atávica, cementerio y, de ahí, muerte y, de ahí, angustia. Pues bien, a estas connotaciones habituales, Machado va añadiendo connotaciones nacidas de su propia poesía, de la habitualidad creada por él. Así, como ha señalado María Pilar Palomo, Soria es el río, más el álamo, más la violeta, más el merino, más el Moncayo. Todas estas palabras que, fuera del texto o en el texto de otro poeta, significan unívocamente, en cualquier poema de Machado se condicionan y evocan recíprocamente. ¿Cómo ese fenómeno, tan simple en apariencia, ocurre en Machado y no en otros poetas? Yo diría que mediante un recurso no único, pero sí específicamente machadiano: el arte de la sugerencia. La sugerencia es de raíz simbolista y Machado, que había explícitamente criticado el sugerir una palabra cuando se puede nombrar, usa la sugerencia de un modo más sutil. En vez de sugerir la palabra, sugiere la emoción. Cuando el poeta pierde a Leonor experimenta un profundo dolor que, según confiesa en carta a Unamuno, estuvo a punto de llevarle al suicidio. Cabía esperar, entonces, poemas de dolor desmelenado, de gritos de angustia y actitudes patéticas. Esto sería técnica romántica al modo del «Canto a Teresa» de Espronceda o de plañidera clásica. Pero Machado sabe bien de la eficacia de la contención. Sabe que al hombre, al varón, convencionalmente, le está pro-

(4) Utilizo los términos «denotativo» y «connotativo» en su sentido próximo, pero no idéntico, al usual en la lingüística moderna. (Vid. «Lingüística». Bajo la dirección de André Martinet. Barcelona, 1972. Ed. Anagrama. págs. 99-107).

hibido el desbordamiento del llanto; que un estúpido sentido de la virilidad obliga a reprimir los sentimientos hasta la crispación. Pues bien: cuando en un hombre, al que sabemos transido de dolor, vislumbramos unos ojos que se enturbian o un rictus disimulado de angustia, percibimos la hondura del dolor represado y nos emociona infinitamente más que el desbordamiento esperado de unas lágrimas femeninas. De ahí la vivísima emoción que provoca una sola exclamación en el espléndido poema «Otro viaje».

¡pinos del amanecer
entre Almazán y Quintana!

Ni una sola vez nombra a Leonor; pero ella está allí, omnipresente, invadiendo de emoción y ternura unos versos que, en la primera mitad del poema, son puramente descriptivos.

Pero, más que cualquier disquisición teórica, el contacto con los textos nos permitirá señalar las difícilísimas evidencias de la poesía machadiana. Y puesto que de la pretendida sencillez de Machado estamos tratando, he elegido tres poemas en que tal sencillez es, aparentemente, indiscutible. Volvamos a un poema ya transcrito. Es el poema XXXII de «Soledades, Galerías y otros poemas».

Ya explicamos, groseramente, el significado lógico y evidente de este breve poema. Pero algo en nuestro interior se queda insatisfecho con esta explicación a ras de tierra. Porque ante estos versos de tan clara inmediatez nos queda, para decirlo con un bello vocablo muy de Jaén, como un «regomello», una inquietud y, sobre todo, una profunda sensación de pesadumbre, desolación, tristeza; incluso angustia. Intuimos que el sintagma «reposa el agua muerta» tiene una mayor densidad lírica de la que su pura semántica comporta; que hay en él como una concentración de sustancia emotiva no justificada por las puras palabras. Esta sensación, tan frecuente en Machado, es uno de sus encantos y sus misterios.

Para tratar de justificar esta extraña emoción, empecemos por recordar algo que con frecuencia se olvida: que Machado es sevillano, es andaluz. Es bien sabido que el andaluz, más que cualquier hablante español, tiende a la expresividad; que los «clichés» gramaticales le vienen estrechos; que la hipérbole es para él un recurso imprescindible

como imprescindible es la gesticulación desmesurada o el subrayar con las manos lo que dice. Así, en boca de un andaluz resulta natural el «muy grandísimo»; como resulta natural que la madre andaluza no se conforme con decirle al hijo que le quiere; o, incluso, que le quiere mucho. Una madre andaluza quiere a su hijo mucho, mucho, mucho, mucho... Es el recurso universal de la reiteración; pero aquí añadido a la hipérbole. A poco que nos fijemos, en la frase citada los *muchos* no se suman, sino que se potencian, de tal modo que el último *mucho* es, como si dijéramos, una explosión de «muchedad».

Naturalmente, este recurso es tan visible que un poeta tan sabio como Machado no iba a caer en él; aunque alguna vez, por simplificación, lo hizo. Recordemos:

Campo, campo, campo.
Entre los olivos,
los cortijos blancos.

Detengámonos en el primer verso del poema comentado: «Las ascuas de un crepúsculo morado». Tres palabras fundamentales, *ascuas*, *crepúsculo* y *morado* realzadas ambas por el acento rítmico. Observemos la sustancia semántica: *ascuas*, es decir, el fuego que se extingue, *crepúsculo*, el día que muere; *morado*, símbolo convencional de luto, de lo que ha muerto. O sea, reiteración sutilísima de la idea de acabamiento, de muerte. El segundo verso «detrás del negro cipresal humean». Otra vez tres palabras destacadas por el acento rítmico: *negro*, *cipresal*, *humean*. Y en las tres, la connotación semántica de lo fúnebre, del acabamiento de la muerte.

En el verso siguiente «En la glorieta en sombra está la fuente», aparece un elemento vital, alegre o, al menos, neutro: *glorieta*; pero inmediatamente compensada con el sintagma «en sombra». Luego, «la fuente», palabra-clave en Machado, habitualmente símbolo de lo que nace, de lo joven, y connotativamente, de lo alegre. Es un momento de distensión en el poema al que cabría denominar *de técnica dramática*. No olvidemos que Antonio y Manuel Machado escribieron teatro y conocían sobradamente cómo la capacidad de sufrimiento del hombre es limitada, que la tensión angustiosa no se puede prolongar sin que sobrevenga el relajamiento primero y la indiferencia después. De ahí la palabra «fuente», en indudable función *sedante*.

El verso «con su alado y desnudo amor de piedra / que sueña mudo», con encabalgamiento abrupto, nos ofrece nuevamente la sabia alternancia de palabras vitales contrapuestas a otras de carga semántica opuesta: hay un Amor; pero no es el amor, sentimiento humano y vivo, sino una estatua del amor; un amor petrificado que, además, sueña, es decir, no vive y está mudo. Contrasentido letal: el amor es pura comunicación y excluye la mudez. La mitad del verso penúltimo, «en la marmórea taza», está de nuevo llena de connotaciones fúnebres. Obsérvese cómo el poeta no ha dicho «taza de mármol»; independientemente de las razones de ritmo y rima, hay una razón semántica: lo marmóreo connota, sin duda, las estelas funerarias, el rigor de la muerte.

Todas estas sutilísimas, ocultas reiteraciones, compensadas sabiamente para sostener sin fatiga la angustia que atenaza al lector, desembocan en el sintagma final «reposa el agua muerta» que, ahora sí, lo comprendemos lleno de contenido simbólico, de decrepitud, acabamiento y muerte. Es casi una fórmula ritual: un «descanse en paz».

El segundo poema en que vamos a indagar los procedimientos poéticos de Machado es muy conocido. Se trata del titulado «A José María Palacio». Dice así:

Palacio, buen amigo,
 ¿está la primavera
 vistiendo ya las ramas de los chopos
 del río y los caminos? En la estepa
 del alto Duero, Primavera tarda,
 ¡pero es tan bella y dulce cuando llega...!
 ¿Tienen los viejos olmos
 algunas hojas nuevas?
 Aún las acacias estarán desnudas
 y nevados los montes de las sierras.
 ¡Oh mole del Moncayo blanco y rosa,
 allá en el cielo de Aragón, tan bella!
 ¿Hay zarzas florecidas
 entre las grises peñas,
 y blancas margaritas
 entre la fina hierba?
 Por esos campanarios

ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Baeza 29 de abril de 1913.

Este excepcional poema ha sido objeto de brillantes comentarios; entre otros, Pedro Salinas, José María Valverde, Vicente Gaos y Claudio Guillén. Pudiera parecer que las posibilidades estaban agotadas pero, aunque a veces recoja sugerencias ajenas, intento aportar matices o aspectos no señalados.

Por de pronto, conviene subrayar algunos indicios externos pero significativos: se trata de una carta a un amigo soriano, Palacio, emparentado con Leonor. La carta, como toda carta, lleva una fecha precisa: Baeza 29 de abril de 1913. Por lo tanto es la primera primavera tras la muerte de Leonor, ocurrida en agosto de 1912. Importa recalcar que se trata de una carta, aunque en verso, y no de una epístola. El género epistolar, tan brillantemente cultivado por Horacio, Quevedo o Garcilaso, tiene características propias. En primer lugar, no hay un destinatario real, aunque lo pueda haber figurado: a los Pisones, al Conde-Duque de Olivares. En la epístola, el lector posible es el destinatario real, el hombre en cuanto tal y su finalidad es didáctica unas veces, satírica otras, filosófica con frecuencia. En suma, es abstracta y generalizadora; por lo tanto, mínimamente lírica. En cambio, la carta de José María Palacio es una carta auténtica que empieza, como todas, con una fórmula ritual: «Palacio, buen amigo». Parece como si el poeta, adre-

de, quisiera eliminar todo énfasis con este comienzo usual y doméstico. No será, ya lo veremos, el único rasgo despoetizador. Es un procedimiento frecuente y fecundo en Machado. Recordemos, de pasada, el delicioso poema dedicado a las moscas, como si quisiera probar que la poesía no está en el tema sino en el tono. Toda la poesía que estamos comentando es una prueba de ello. Porque es difícil encontrar en toda la lírica española un ejemplo en apariencia más válido para probar que la poesía puede escribirse en estilo llano, directo y sencillo. Gran error. Para poder descifrar el enigma de la emoción que este poema provoca, hemos de recordar otros supuestos externos al poema: el poeta escribe a un amigo ausente; pero no a un amigo cualquiera, sino a alguien que ha sido testigo directo de su felicidad efímera con Leonor; que Leonor ha muerto y que el Espino, en Soria, es el lugar donde está el cementerio.

Por otra parte, no lo olvidemos, Machado concibe la poesía como transida de temporalidad. Las influencias de Heidegger («el hombre es un ser para la muerte...») y de Bergson son patentes. El tiempo para Machado no es un tiempo en abstracto, sino un «tiempo vivido». Cuanta mayor temporalidad contenga un poema, mayor humanidad (tal vez mayor *humanación*) y mayor universalidad. De aquí que lo primero que se echan de ver en este poema son los signos lingüísticos que subrayan el tiempo: las preguntas por cosas que *ya habrán sucedido*, las afirmaciones con futuros de probabilidad de lo que *todavía* no habrá ocurrido. Es un imaginar en la distancia de una primavera en Soria que el poeta, gran amante y observador de la naturaleza, puede suponer paso a paso. Pero, y esto es un elemento temporal ajeno al poema pero imprescindible, mientras Machado «re-crea» la primavera soriana, tiene ante él el esplendor precoz de la primavera de Baeza. Este desajuste cronológico está sugerido en los versos «En la estepa / del alto Duero, Primavera tarda, / ¡pero es tan bella y dulce cuando llega!».

Para marcar el ritmo —nuevo elemento temporal— es prodigiosa la alternancia de las preguntas, construidas siempre con verbo inicial que condensa la acción y lentifica el discurso, y las afirmaciones de probabilidad: «*aún* las acacias *estarán* desnudas» «*habrá* triguales verdes», «furtivos cazadores no *faltarán*», etc. En una ocasión, en maravillosa cadencia imitativa dice: «Por esos campanarios *ya habrán ido*

llegando las cigüeñas». ¡Qué prodigio de prolongación temporal!: un adverbio de tiempo, *ya*, y, junto a él, la perífrasis verbal más durativa que se concibe en español, el futuro de probabilidad unido al durativo gerundio y al aspecto iterativo que, al mismo tiempo, sugiere el vuelo tardo y solemne de la cigüeña y el sucesivo posarse en los nidos.

Otras veces, lo demorado, lo lento, se aplica a las acciones: «furtivos cazadores, los reclamos / de la perdiz bajo las capas luengas, / no faltarán». Aquí el poeta prolonga la acción a través de todo un verso encabalgado, es decir, encabalgamiento suave para, tras la pausa leve de la coma en *luengas*, terminar en el verso siguiente de forma abrupta, en violento hipérbaton y con acento rítmico muy destacado en el verbo *faltarán*. Parece sugerir con ese ritmo de vaivén el pausado embozarse rematado con un brusco revolver de la capa en torno al cuello. Además, del ritmo, la temporalidad está finamente sugerida por el uso de una prenda, la capa, en trance de extinción; o sea, *tiempo ido* junto al bello arcaísmo *luenga* doblemente temporal: por arcaísmo y por su significado.

Pero yo creo que el verso clave, el verso suma y síntesis del poema es el siguiente: «¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?». ¡Qué abismo temporal en un solo verso! La pregunta real agobiadora y subyacente es: ¿está *naciendo* la vida en los ciruelos?, ¿se *ha consumado* definitivamente la muerte en las violetas? Antítesis muerte/vida; y, en el centro, el tiempo.

Parece como si Machado, al modo de las «requestas» medievales, se hubiera propuesto a sí mismo dificultades, obstáculos a lo lírico, por el hondo placer de resolverlos. Muchas pruebas podemos aducir en este poema. La lírica romántica era esencialmente subjetiva; el poeta romántico se expresaba en un gigantesco monólogo-confesión. Una de las aportaciones de Machado es el desdoblamiento, el *tú* poético que no es un *tú* real sino el «complementario»: «converso con el hombre que siempre va conmigo», «con el tú de mi canción / no te aludo, compañero; / ese tú soy yo». Y sin embargo en esta carta sí hay un *tú auténtico*: Palacio buen amigo. Con todo, observamos que solamente se le menciona una vez al comienzo y otra en el verso 27. El resto del poema lleva los verbos en tercera persona. La tercera persona es la de la narración o la descripción; no la de la lírica. Nueva dificultad superada: el

poeta consigue, a fuerza de preguntar por cosas compartidas y amadas en común, crear a lo largo del poema un *nosotros* psicológico y entrañable.

El poema, pues, es una creación ensoñadora de una primavera que *realmente* estará floreciendo en Soria. Este florecimiento es lento (recordemos: «en la estepa del alto Duero, Primavera tarda...»), demorado por la alternancia de preguntas y afirmaciones tímidas. Pero, al mismo tiempo, el punto de vista del poeta va acercándose lentamente, al modo como lo haría un «zoom» cinematográfico: primero una lejanía panorámica, el paisaje de los chopos del río y los caminos seguido de una generalización acerca de lo tardío de la primavera soriana y de su belleza. Luego, nuevo acercamiento con el ritmo contrapuesto viejos / nuevos:

¿Tienen los *viejos* olmos
algunas hojas *nuevas*?

Marcha atrás en la contemplación: las acacias estarán desnudas y habrá nieve en las sierras.

A continuación, como frontera para cambiar de óptica, la cordillera lírica de los dos bellísimos endecasílabos:

¡Oh mole del Moncayo blanco y rosa,
allá en el cielo de Aragón, tan bella!

Del lado de acá, la nieve del invierno; del lado de allá, íntimamente unidos pero separados, lo rosa: la primavera. Y nuevo acercamiento del poeta a la naturaleza: ya son las zarzas y las margaritas, lo minúsculo que hay que contemplar de cerca. Inmediatamente, el paisaje se anima: las cigüeñas, las mulas pardas. Y, al final, el hombre: los labriegos, los cazadores. Por último, el canto de la naturaleza: los ruiseñores. El poeta, en «crescendo», se va acercando al paisaje y lo va llenando de vida y movimiento. Es el climax ascendente. Pero, acierto genial de Machado, técnica inimitable, todo lo anterior no es más que una preparación; un ir impregnando suavemente al lector de una delgada melancolía, mezcla de gozo y dolor, ante una primavera que vitalmente se sabe efímera, como preparación para los cuatro versos finales de angustioso anticlimax:

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

De golpe, inesperadamente, todo lo anterior, que parecía como un poético recordar de una primavera soñada, no era sino un ir dejando para el final el verdadero objeto de la carta: el poeta se siente angustiado al pensar que la tumba de Leonor no va a tener flores en la primavera siguiente a su muerte.

De otra parte, la pudorosa contención de Machado le impide nombrar a Leonor. Y he aquí el prodigio lírico de nuestro poeta: consigue que todo el poema gravite sobre ese *su final*; y el *su final*, por esa interdependencia emotiva que ya he señalado, carga de contenido todos los versos anteriores que, ahora, súbitamente, alcanzan una densidad y un peso lírico del que el poeta, previamente, los había descargado con su adjetivación opaca y sus palabras cotidianas.

El último poema de que quiero ocuparme seguramente habrá sido objeto de otros comentarios. Confieso que no los conozco. Pero es una pura delicia y en mi opinión, uno de los más aptos para mostrar que la pretendida sencillez de Machado es uno de los muchos tópicos que no resisten un mínimo análisis. Dice así:

¡Oh Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar morir.
Un borbollón de agua clara,
debajo de un pino verde,
eras tú: ¡qué bien sonabas!
Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con tu manantial?

En verdad, la pregonada sencillez de Machado en este poema parece incuestionable. Prácticamente no hay nada oculto; todo está a la vista: la antítesis tan conocida nacer/morir, una adjetivación pobre, un ritmo ligero y, detrás, inevitable, la tradicional imagen manriqueña de la vida como río y el mar como muerte. Entonces... ¿por qué nos conmueve tan profundamente? He de confesar que para mí es uno de

los mayores enigmas, entre tantos, de la poesía de Machado. Pero creo que, a poco que agucemos la sensibilidad, algo podemos intuir.

Por de pronto, en los tres primeros versos la pura eufonía de los nombres geográficos, tan sugeridores: ¡Oh Guadalquivir!, en un solo verso como evocación del largo discurrir del río; inmediatamente, *Cazorla* con predominio de vocales claras, símbolo de la luz, junto a *nacer*; en el tercer verso, iniciado con un *hoy* temporal que se opone al pretérito absoluto del verso anterior *te vi*; luego, *Sanlúcar* con la única vocal oscura realzada por el acento entre dos *aes* para reforzar el verbo inmediato: *morir*.

Aquí podría haber terminado el poema si el poeta hubiera querido mantenerse en el plano de la pura descripción. Pero es notorio que Machado gusta mezclar el plano del *tú* Naturaleza con el *yo* personal. (¡Aquel inolvidable «Yo voy soñando...»). Aquí, menos espectacularmente, hace lo mismo. Los tres versos siguientes describen al río con un ahorro de medios incomparable; pero está todo: el murmurio con esa entrañable onomatopeya, *borbollón* de agua clara; fijémonos bien, *clara*, tal vez el adjetivo machadiano más rico y complejo y, estadísticamente, más frecuente. En definitiva, un adjetivo al que siempre acompañan connotaciones de juventud, alegría, belleza, luminosidad. Está también la concretización espacial *debajo de un pino* y la pincelada pura de color, *verde*. Por último, el poeta se incorpora al poema mediante el diálogo y emite un juicio de valor: «eras tú: ¡qué bien sonabas!». Pero, ¿qué bien sonabas porque era grato tu murmullo o porque eras joven, recién nacido? A estas alturas no me parece gratuito afirmar que el poeta quiere decir ambas cosas a la vez.

En los tres últimos versos el poeta abandona todo artificio sutil y acude al símil sin disimulo: «Como yo, cerca del mar». El verso contiene una ambigüedad sin duda premeditada. Es decir, de una parte: «tú y yo estamos cerca del mar; tú porque estás llegando a la desembocadura; yo, porque estoy en Sanlúcar y te veo morir. Pero este mar tuyo que es tu muerte, ¿no es además el símbolo tan conocido de la muerte? Entonces, ¿se trata de un solo mar que para ti es la muerte y para mí el mar; o, por el contrario, el mar real en que tú mueres y el mar simbólico en que yo, el poeta, voy a desembocar?».

En el verso siguiente la ambigüedad, lejos de aclararse, se refuerza:

«río de barro salobre». Está claro que el río de barro enturbiado salobre (o sea, *amargo*, por el largo curso de su vida, en antítesis lejana al agua *clara* del cuarto verso) es el Guadalquivir. Pero ¿sólo el Guadalquivir? ¿No ha colocado premeditadamente el poeta ese revelador «como yo» que nos conduce a la turbadora pregunta final?: «¿sueñas con tu manantial?».

Nuevamente la pregunta ambivalente: «¿Sueñas, río, con tu manantial como yo sueño con ese mismo manantial que vi en Cazorla?»; o «¿Sueñas, río, con tu manantial, ahora que vas a morir, como yo sueño con el mío ahora que estoy cerca de mi mar?».

Está claro para mí que ese «como yo» de Machado sirve milagrosamente de puente para enlazar los dos planos y para superponerlos: el real y el imaginado; y para dotar a *manantial*, como antes lo hizo con *mar*, de dos significados que se dan en el poema simultáneamente, no sucesivamente, el real y el simbólico.

¡Y este prodigio lírico lo consigue el poeta ante los ojos mismos del lector, como un consumado prestidigitador cuyo truco sólo una atención constante puede descubrir! Porque el lector, confiado por una aparente sencillez que le paraliza no espera que haya «truco».