

## TRES POEMAS DE ANTONIO MACHADO (Un intento de análisis)

Antonio Machado Ruiz nació el 26 de julio de 1875 en la ciudad de Sevilla.<sup>1</sup> Puerto Rico es uno de los escasos países que celebran el centenario del nacimiento del gran poeta español. Honra a nuestra patria el que tal cosa hagamos. Homenaje privilegiado. Y es privilegio y honor también para mí el que se me haya invitado a participar en este Homenaje que en estos días le rinde la Universidad de Puerto Rico. Sé que mis palabras no serán dignas de la alteza y grandeza de Antonio Machado, pero van dedicadas a él con la devoción de un estudioso de su obra y la más auténtica admiración por sus valores.

La bibliografía sobre Antonio Machado es extensísima.<sup>2</sup> Hay estudios de toda índole; desde los más abarcadores y generales hasta los más minuciosos. Hay libros y artículos. Durante mi vida he leído mucho sobre Machado. En esta ocasión, por falta de tiempo, he podido releer sólo parte de lo ya recorrido y he podido leer parte de lo nuevo que ha salido. Dadas estas circunstancias, me luce que lo mejor es explorar tres poemas representativos, en busca de lo que pueda averiguar por mí mismo. Creo que lo más importante en general sobre la poesía de Machado ya se ha dicho. Aparte de textos ignorados hasta la fecha que puedan ir surgiendo, estimo que lo más fructífero sería adentrarse en poemas ya conocidos, en persecución de posibles hallazgos nuevos. Les invito a acompañarme en esta tarea.

No reclamo para los poemas que voy a estudiar la condición de ser el mejor en cada caso. Muy posiblemente hay otros superiores dentro del corpus de la poesía de Machado. Pero sí creo que son representativos y de los de más noble calidad compuestos por él. Pasemos, sin más preámbulos, a nuestra labor.

---

<sup>1</sup> Dato en *Manuel Machado. Alma Apolo*, por Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Ediciones Alcalá, Colección Aula Magna, p. 12.

<sup>2</sup> Información bibliográfica sobre Antonio Machado se puede encontrar en las siguientes fuentes: (1) Macrí, Oreste, *Poesie di Antonio Machado*, Milano, Lerici editore, 1959, p. 625-681. (Esta bibliografía contiene 732 fichas). (2) Onís, Federico de, y otros. *Homenaje a Antonio Machado*, Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, revista La Torre, Año XII, Núms. 45-46, Enero-Junio 1964, p. 505-533. (Bibliografía preparada pro Aurora de Albornoz). (3) Gullón, Ricardo y Allen W. Phillips (comp.), *Antonio Machado*. Madrid, Taurus ediciones, 1973, p. 493-498. (Bibliografía muy selecta.)

Entre los poemas que más admiración suscitan, están los dedicados a paisajes españoles —Castilla, Soria y Andalucía. La contemplación del relieve de la tierra, que en España es también historia, engendra en Machado la voluntad o el deseo de fijar ese torso en su paisaje que nos dé las cualidades esenciales del objeto contemplado.<sup>3</sup> Los frutos son poemas que pueden ser gozados incluso por personas que jamás han visto la Península Ibérica, lo que nos da una medida de su universalidad. Al enfrentar la tierra, en el espíritu del poeta emergen ciertas vivencias. Estas, por distintas razones, evocan fuertes sentimientos que ponen a sonar las cuerdas del idioma. Desde la intensidad y plasticidad de las imágenes alertadas se da el salto a la dimensión de los nombres, los adjetivos y los verbos por obra de la presión emocional y lírica del espíritu. El poema es alumbrado en un proceso de transubstanciación.

El paisaje poético en Machado es una realidad nueva, de carácter estético. El fabular se apoya en la sonoridad, en la constitución de seres nuevos por los nombres, en su caracterización por los modificadores, en las relaciones que el decir enhebra, en la armonización de detalles y conjuntos en el verso, la estrofa y el poema.

Cada paisaje es un tapiz sonoro, ejecutado orquestalmente por la voz. Poemas escritos no para ser leídos sino para ser realizados cualitativamente por el lector. O si los leemos, entonces hay que imaginar a Machado diciéndolos, no en la soledad de un gabinete sino en medio de campos y pueblos, entre la brisa de la palabra y el silencio de cimas y hondonadas.

Es imposible concebir esos poemas sin que su autor esté presente. El se ha incluido en su obra, no como protagonista romántico —aunque algo de romántico hubo en Machado— sino como elemento que desempeña una función importante dentro de la misma, muy estilo siglo veinte.

Vamos a asomarnos a un corto poema de la serie "Campos de Soria". Es el número VII, dice así:

¡Colinas plateadas,  
grises alcores, cárdenas roquedas  
por donde traza el Duero  
su curva de ballesta  
en torno a Soria, oscuros encinares,  
ariscos pedregales, calvas sierras,  
caminos blancos y álamos del río,  
tardes de Soria, mística y guerrera,  
hoy siento por vosotros, en el fondo

<sup>3</sup> Son bien conocidas las palabras de Machado en su introducción a *Campos de Castilla* (1912): "Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada. . . orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano." Ver Antonio Machado, *Obras*, México, Editorial Séneca, 1940, p. 27. Todas las citas que en este trabajo se hacen de versos y poemas provienen de esta edición, excepto las de los poemas de guerra. Estas vienen de *Poesías de guerra de Antonio Machado*, comp. por Aurora de Albornoz, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Asomante, 1961.

del corazón, tristeza,  
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria  
donde parece que las rocas sueñan,  
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,  
grises alcores, cárdenas roquedas!

Salta a la vista que el poema tiene dos partes. La primera, más descriptiva, comienza con “¡Colinas plateadas...” y termina en “álamos del río...” La segunda, de tono reflexivo, comienza en “tardes de Soria” hasta el final: “cárdenas roquedas!” Heptasílabos y endecasílabos se mezclan, con predominio de estos últimos. La rima es asonantada en “e-a”.

*Impulso hacia lo alto.*

Hay que presumir el proceso de concentración espiritual, esbozado por mí, antes de que contra el fondo del silencio se escuche el bordón del primer verso. En una tarde de Soria esas colinas se levantaron ante el poeta con significatividad especial. Tal vez representan un impulso hacia lo alto, hacia lo puro, como diría Mircea Eliade. Tal vez el poeta buscaba el sentido trascendente de aquella hora y de aquel espacio. “Colinas” funda un primer ser. Una presencia, que en el alma del lector asume una forma general. Pero el poeta siente la necesidad de particularizar el concepto, de individualizarlo un poco, y le añade el adjetivo: “plateadas”.<sup>4</sup> Es obvio que las colinas cercanas a Soria no pueden ser únicamente plateadas. La luz seguramente cambia los colores. Los objetos para el artista no son jamás una sola cosa.<sup>5</sup> Lo que importa para el lector es que la imagen estética plasmada —fijada para toda la eternidad— constituye una realidad nueva, objeto de su contemplación, y elemento para la construcción del paisaje y del poema. Procedimientos análogos tenemos en “grises alcores, cárdenas roquedas”. Pero el poeta introduce, como requisito de la individualización de las formas generales, un factor más: la modulación cromática. La gradación de color “plateadas”, “grises”<sup>6</sup> se completa con “oscúros” (encinares) más tarde. Mientras que “cárdenas” intercala una explosión de luz intensa.<sup>7</sup>

Estas tres figuras de tendencia perpendicular —colinas, alcores, roquedas— enmarcan la horizontalidad de “por donde traza el Duero/su curva de ballesta/en torno a Soria...” Por lo tanto, definen un espacio. La realidad

<sup>4</sup> En otra parte de *Campos de Soria* nos habla de “lomas plateadas”.

<sup>5</sup> “An object has not one absolute form; it has as many as there are planes in the domain of meaning.” Dicen Albert Gleizes y Jean Metzinger en su ensayo “Cubism” incluido por Herber, Robert L. (comp.), en su *Modern Artists on Art*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., A Spectrum Book, 1964, p.13.

<sup>6</sup> La combinación “plateada y gris” nos la da también en “El viajero”: “Hoy tiene ya las sienas plateadas,/un gris mechón sobre la angosta frente.” El gris y el blanco se combinan en “Recuerdos” y en “Apuntes, IX”.

<sup>7</sup> Cf. en “A otrillas del Duero”, y “cárdenos alcores sobre la parda tierra”. También, en “Orillas del Duero”, “En el cárdeno cielo violeta”, verso que se parece a “tarde piadosa, cádena y violeta”, de “Caminos”.

del río que da la vuelta a la ciudad ha sido personificada, con lo que Machado presenta un nuevo ser poético. La curva descrita por el río es también una forma general (como colina, como alcor), pero el poeta la individualiza al añadir la frase "de ballesta". La mención de esta arma medieval y renacentista introduce la conciencia de la temporalidad histórica; es caracterizadora y además surte un efecto de ambientación.<sup>8</sup> La expresión "en torno a Soria" es la más débil del pasaje. Sin embargo, tiene un efecto de ampliación del ámbito espacial. "Soria" y "Duero" nos remiten a una ciudad y a un río existentes. Por medio de estos detalles objetivos, el poeta refuerza en el ánimo del lector la ilusión de realidad, que es en muchas ocasiones parte de la obra artística.

Aquí nos acercamos a los procedimientos de composición. El poema circunscribe un espacio sonoro en términos de la instalación de seres fonéticos—nombres, adjetivos, frases, versos—cuya individualidad se revela por medio de las pausas, que a su vez van generando espacio. El poema es una isla en medio del océano infinito del silencio.<sup>9</sup>

Los entes poéticos deben ser alejados, por así decirlo, de acuerdo con un orden estéticamente correcto dentro de ese recinto. Distribuidos en forma tal que sus vestimentas y sus voces contribuyan a la plasmación del poema como obra de arte. El poema es un coro. El paisaje es una galería.

Machado ordena primero una serie de tres figuras, pero no continúa, tal vez para evadir una posible monotonía, sino que intercala un gran gesto descriptivo ("por donde traza el Duero..."), con tres "personajes", a saber, el Duero, la ballesta y Soria. Recalca las distancias entre éstos, de manera que engendra un cuarto ser: el espacio. Este separa a las figuras de la primera enumeración de las figuras de la segunda. La segunda está compuesta por "oscuros encinares, /ariscos pedregales, calvas sierras,/ caminos blancos y álamos del río." Son cinco imágenes con peso de presencias. Las coloca lado a lado con cierto hieratismo. Pero enseguida nos damos cuenta de que su individualidad no las aísla. Mantienen comunicaciones entre ellas.

Ya hemos señalado cómo "oscuros encinares" completa la gradación cromática iniciada en "colinas plateadas"<sup>10</sup> También sirve de contraste. Las encinas, las sierras y los álamos continúan la tendencia a la perpendicularidad que observamos antes en la primera serie. Hay afinidad cromática entre

<sup>8</sup> En "A orillas del Duero" nos dice que el río tuerce "para formar la corva ballesta de un arquero /en torno a Soria..." La expresión del poema estudiado se repite literalmente en "Allá, en las tierras altas..." (CXXI). Machado aplica una imagen formal semejante al Guadalquivir: "Guadalquivir, como un alfanje roto/y disperso, reluce y espejea", en "Caminos".

<sup>9</sup> Sobre este tema, véase el interesantísimo tercer capítulo de la obra de Ricardo Gullón, *Una poética para Machado*, Madrid, Gredos, 1970, p. 82-102.

<sup>10</sup> Encinares y encinas atrajeron siempre a Machado. En su poema "Las encinas", se refiere a los encinares castellanos, "lentos de oscura maleza". En "Desde mi rincón", canta a la "Castilla de los negros encinares". En "Canciones", habla de las "negras encinas". Siempre relacionadas con lo oscuro: "negro encinar" en "Canciones", XV. En "Apuntes" canta a "la encina negra", a medio camino entre Ubeda y Baeza.

“calvas sierras”,<sup>11</sup> “caminos blancos” y “colinas plateadas”. Fonéticamente “encinares” y “pedregales” se parecen en su estructura vocálica. También “blancos” y “álamos”.<sup>12</sup> En otras palabras, entre todos los elementos de composición de la primera parte existe un sistema de relaciones.

Es de notarse también que desde el punto de vista de las consonantes, predominan las caes.

### *Breve concierto.*

En la segunda parte del poema, como ya he señalado, impera un tono meditativo. El primer verso de esta parte nos da el verdadero tema: “tardes de Soria, mística y guerrera.” Se trata de un ente general que sintetiza muchas experiencias. Es un verso completo que encierra un poema completo dentro de sí. Estructuralmente, sin embargo, tiene continuidad con lo anterior, puesto que sigue el principio de dualidad que reina en la primera parte: “Colinas plateadas, grises alcores,” etc. Las tardes de Soria constituyen una persona a la cual el poeta se dirige ahora. Soria está caracterizada por dos adjetivos que apuntan a lo religioso y a la vida heroica.<sup>13</sup> Late en ello también una conciencia de la vida histórica de la ciudad. Es de notarse que Soria no aparece con vestimenta alguna, sino que está individualizada con cualidades de la vida moral.

En medio de este paisaje, el poeta se instala él mismo: “Hoy siento por vosotros, etc.”, “Conmigo vais”. El hecho de que el poeta sienta tristeza<sup>14</sup> sugiere que sus versos fueron escritos después de haber salido de Soria. En esa tristeza hay tal vez nostalgia, dolor de la separación, y recuerdos amargos de la enfermedad y muerte de su esposa, Leonor Izquierdo Cuevas.<sup>15</sup> Esa tristeza es amor. Es obvio para todos los que hayan leído “Campos de Soria”. La imagen en el “fondo del corazón” es común. Estamos lejos de los

<sup>11</sup> Cf. “Y entre calvas roquedas de caliza”, en “Orillas del Duero”. También “las lomas calvas”, en “La tierra de Alvargonzález”, (“La Casas, II”)

<sup>12</sup> También los álamos atrajeron mucho al poeta. En “A orillas del Duero” dice que el río luce “sus verdes álamos al claro sol de estío.” Y en un hermoso pasaje de “Campos de Soria”, VIII, se exalta: “¡Alamos del amor que ayer tuvisteis/de ruiñeños vuestras ramas llenas...” Hay otras menciones de los álamos en “A un olmo seco”, “La tierra de Alvargonzález” (“El viajero”, I) y en “Galerías” I (CLVI).

<sup>13</sup> Machado repite la expresión citada en “Estos campos de la tierra mía” (CXXV): “Allá en Castilla, mística y guerrera.” En “Campos de Soria”, VI, se refiere a la “muerta ciudad de señores, /soldados y cazadores...” Y en “Recuerdos”, escrito en 1912, dice: “Adiós, tierra de Soria; adiós al alto llano/cercado de colinas y crestas militares...” Ver también “La tierra de Alvargonzález”, “Otros días, II,”

<sup>14</sup> Llama a las tierras de Alvargonzález, “tierras pobres, tierras tristes,/ tan tristes que tienen alma!” (La casa,” II). En “Los Olivos”, II, Machado afirma que “Nosotros enturbiamos/la fuente de la vida... con nuestros ojos tristes...” En “Hacia tierra baja” asegura que “También yo paso, viejo y tristón...”

<sup>15</sup> Sobre esta circunstancia ver el artículo “Soria, en la vida y en la obra de Antonio Machado”, por Heliodoro Carpintero, en Gullón, Ricardo y Allen W. Phillips (comp.). *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1973, p. 76-81. Ver también: Beceiro, Carlos. “Sobre la fecha y circunstancias del poema “A José María Palacio”, en: Onís, Federico de, y otros. *Homenaje a Antonio Machado*, q.v., p. 39-40.

efectos deslumbrantes de la primera parte. Lo que nos impresiona es la discreción y la gran economía de palabras para expresar un sentimiento que adivinamos es profundo. Lo lírico se recoge en una nota que tiene cualidad de rezo. En cierto modo, el pasaje que discutimos es el clímax del poema. Después de pasear sus ojos por las colinas y encinares de Soria, el poeta se ha vuelto a la contemplación de su intimidad. Todos aquellos caminos conducen a esto.<sup>16</sup>

Y luego viene una especie de despedida: "Campos de Soria,/donde parece que las rocas sueñan/conmigo vais."<sup>17</sup> Afirma la perpetuación de esos paisajes en su alma. Declaración de nunca abandono. Esas rocas que sueñan dan testimonio de lo poético latente en el perfil de aquella tierra.

El final donde Machado repite los primeros versos del poema, sugiere el carácter cíclico de éste. Pero lo importante es que la enumeración se repite a otro nivel. Son los mismos seres y ya no son los mismos. Ahora no son solamente figuras que ocupan determinadas posiciones y conversan entre sí. Son personajes que han durado, que se han movido dentro del poema y que dan los acordes finales, proyectándose fuertemente. Siguen el mismo orden que al principio, pero su carga de expresividad es mayor. Son como bocinas que nos recuerdan todo el camino que acabamos de recorrer y el mismo comienzo. Los puntos suspensivos confirman esa voluntad de trascendencia, a seguir repercutiendo en nuestro espíritu por valles y hondonadas. El acento meditativo se preña de vocales graves mientras que las consonantes se suavizan.<sup>18</sup>

El poema surge ahora ante nosotros como un concierto breve, o el movimiento de una sinfonía, con ritmos de andante en la primera parte, y de adagio en la segunda. Es una totalidad armoniosa, en cuyo fondo se estremecen las notas líricas de la tristeza y el amor.

### *Nueva España poética*

*Soledades, galerías y otros poemas* (1907) era suficiente para consagrar a Machado como uno de los principales poetas de comienzos de la actual centuria. Allí tenemos ya al maestro indiscutible del trazo revelador, al virtuosista de la matización, al conciente de la forma total del poema, al luchador a brazo partido con una problemática vital, al dominante de los procesos de la alusión. Tales logros, más otros que no hemos mencionado, se enriquecen con realizaciones adicionales en *Campos de Castilla* (1912), donde vemos al creador de una nueva España poética, lírica, dramática. Su

<sup>16</sup> El poeta nos hace sentir la nostalgia de algo que no hemos vivido.

<sup>17</sup> En "Campos de Soria", VIII, repite a los álamos, al final del poema: "conmigo vais, mi corazón os lleva". (CXIII)

<sup>18</sup> Sobre el tema general de los paisajes de Soria, ver el artículo de Rodrigo A. Molina, "Antonio Machado y el paisaje soriano", en: Onís, Federico de, y otros. *Homenaje de Antonio Machado*, q.v. p. 65-73.

misión es plasmar a esa España, con rasgos vigorosos. Fundir y fundar desde sus propias entrañas a este personaje:

Una España implacable y redentora,  
España que alborea  
con un hacha en la mano vengadora,  
España de la rabia y de la idea.

El próximo poema al que voy a asomarme es "Introducción" a *Galerías* y dice así:

Leyendo un claro día  
mis bien amados versos,  
he visto en el profundo  
espejo de mis sueños

que una verdad divina  
temblando está de miedo,  
y es una flor que quiere  
echar su aroma al viento.

El alma del poeta  
se orienta hacia el misterio.

Solo el poeta puede  
mirar lo que está lejos  
dentro del alma, en turbio  
y mago sol envuelto.

En esas galerías,  
sin fondo, del recuerdo  
donde las pobres gentes  
colgaron cual trofeo

el traje de una fiesta  
apolillado y viejo  
allí el poeta sabe  
el laborar eterno  
mirar de las doradas  
abejas de los sueños.

Poetas, con el alma  
atenta al hondo cielo,  
en la cruel batalla  
o en el tranquilo huerto,

la nueva miel labramos  
 con los dolores viejos,  
 la veste blanca y pura  
 pacientemente hacemos,  
 y bajo el sol bruñimos  
 el fuerte arnés de hierro.

El alma que no sueña,  
 el enemigo espejo,  
 proyecta nuestra imagen  
 con un perfil grotesco.

Sentimos una ola  
 de sangre, en nuestro pecho,  
 que pasa. . . y sonreímos  
 y a laborar volvemos.

Se trata de un romance heptasilábico, con ritmos trocaicos y anapésticos y rima asonantada en "e - o". Está distribuido en cinco partes. La primera contiene dos cuartetos. La segunda, que va desde "El alma del poeta" hasta "y mago sol envuelto", es una estrofa de seis versos. La tercera, que transcurre desde "En esas galerías" hasta "abejas de los sueños", ofrece primero una cuarteta y luego una sextilla. La cuarta, desde "Poetas, con el alma" hasta "el fuerte arnés de hierro", repite el patrón de la tercera. La quinta y última parte: son dos cuartetos, como en la primera parte. Estructuralmente hay cierto simetrismo en el poema. Sin embargo, no es perfecto, en virtud de que la segunda parte introduce una sextilla a la que nada corresponde en la segunda mitad del poema.

Este comienza narrativamente con unos versos neutrales, muy llevaderos. En la oquedad del silencio el poeta instala su voz en el acto de leer. Con el gerundio, Machado prolonga ese acto idealmente en el tiempo. La frase "un claro día"<sup>19</sup> une al dato temporal genérico la cualidad de la luz. "Mis bien amados versos" sugiere la identificación anímica del poeta con su obra. Expresión de una delgada suavidad. Estos versos son obras del amor. El proceso de "leyendo" culmina en el participio pasado "he visto" que acentúa el carácter narrativo del pasaje. Se trata de un poema de la visualidad. "He visto" es el primer anuncio de "mirar" que se repite más adelante. El poeta nos va a entregar una visión.

Más allá de los bien amados versos, el autor vislumbra "el profundo espejo de mis sueños". El espejo es un ente poético que concretiza la vaguedad ilimitada de los sueños. El adjetivo "profundo" nos da la medida

<sup>19</sup> La expresión aparece antes en "El viajero": "que en el sueño infantil de un claro día/vimos partir hacia un país lejano. . ." Luego en "Bodas de Francisco Romero": "y en este claro día. . ." También en "Canciones a Guiomar", I: "o el hilo de un claro día. . ." (CLXIII)

de la infinitud de perspectiva en el espejo al paso que implica un desdoblamiento de la profundidad de los sueños. El espejo va a cumplir un tercer papel: es el lugar de la revelación.<sup>20</sup>

La oración que comienza con "he visto" tiene como complemento indirecto los dos primeros versos de la segunda estrofa: "que una verdad divina/ temblando está de miedo..." En el profundo espejo de los sueños —es decir, en las regiones sublunares de la vida anímica— se revela a Machado "una verdad divina". Se trata, pues, de una revelación. Y, sin embargo, también es una conquista intelectual. Un conocimiento obtenido previa una *askesis*, cuya última etapa fue "Leyendo un claro día / mis bien amados versos,". Por un acto de disciplina y concentración espiritual el poeta se pone en estado de recibir tal revelación. La "verdad" es ese conocimiento, Pero esa "verdad" es divina. Proviene de una fuente superior, sobrehumana. "Divina", como sabemos, puede querer decir también hermosa. Esa verdad divina, "temblando está de miedo". ¿Por qué? La personificación sirve para recalcar una situación dramática. Los próximos dos versos nos ayudan a entender mejor: "y es una flor que quiere / echar su aroma al viento". Por alguna razón, esa verdad, revelada en el espejo íntimo, no logra su manifestación plena. El acto de expresar, de salir de sí, es en el poeta el salto mortal de lo privado a lo público. Este acto de entrega de las verdades íntimas genera temor. Por ahí andan los lectores y los críticos que no sabemos cómo tratarán esas verdades.

Antes de terminar con esta primera parte quiero llamar la atención a que frases como "profundo espejo", "verdad divina" y "flor que quiere / echar su aroma" pertenecen a la lengua corriente. En sí mismas, nada hay en ellas de extraordinarias. El tino de Machado consiste en descubrir sus secretos valores, plasmando con ellas entes poéticos dentro de un contexto funcional. A esa habilidad es lo que suele calificarse como sencillez. Los ejes de transformación en el proceso creador de estas dos cuartetos son los verbos: leer, ver, temblar y querer echar. El verso heptasilábico, breve, sólo permite la instalación de una pareja: nombre y adjetivo. De ahí la caracterización escueta.

---

<sup>20</sup> Como sucede en Unamuno, valdría la pena seguir las aventuras de este ente poético —el espejo— en la obra de Machado. Me limito a algunas referencias. En "El viajero": "La tarde.../se pinta...en el fondo del espejo." En "Horizonte": "la gloria del ocaso era un purpúreo espejo..."(XVII). En los versos finales de "Oh, dime noche amiga, amada vieja": "y allí te vi vagando en un borroso/laberinto de espejos" (XXXVIII). En "Canciones": "me miré en la clara/luna del espejo..." (XXXVIII). En "Fantasía iconográfica": "Al fondo de la cuadra, en el espejo,/una tarde dorada está dormida" Ver también "En estos campos de la tierra mía" (CXXV), "Dese mi rincón" (CXLIII), "Los ojos", parte I de "Parergon" (CLXII), "Al escultor Emiliano Barral" y "Otras canciones a Guiomar", V. Para el pensamiento de Machado sobre el espejo es importante, en "Proverbios y cantares" (CLXI), en número IV: "Mas busca en tu espejo el otro,/al otro que va contigo" También ver VI. Ya en 1903, Juan Ramón Jiménez llamaba la atención sobre "la infinita pesadilla de sus laberintos de espejos". Ver "Soledades", en: Gullón, Ricardo y Allen W. Phillips (comps.). *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1973, p. 345-348.

*El lugar de las transformaciones.*

En las dos primeras estrofas Machado ha esquematizado un proceso de exploración de su ser para sí que desemboca en el planteamiento de un problema: el de la expresión. Las próximas tres partes constituyen un asedio al problema y un intento de explicación.

De ahí lo categórico del juicio emitido en los dos primeros versos de la segunda sección: "El alma del poeta / se orienta hacia el misterio". Proposición que hubieran refrendado vates como Mallarmé, Yeats, Valéry y Rilke. Síntesis de una teoría del poeta. El alma del poeta está polarizada hacia algo desconocido que, al mismo tiempo, se halla vinculado a lo divino.<sup>21</sup> Según Gabriel Marcel, lo misterioso es aquello que nunca puede ser totalmente conocido. "Misterio" sugiere lo trascendente en la experiencia religiosa. También esa palabra alude a lo esotérico, lo oculto. Todas estas implicaciones se conjugan para fortalecer ese carácter de divina que tiene la verdad entrevista en el espejo. Machado continúa esbozando su teoría. "Sólo el poeta puede/ mirar lo que está lejos/ dentro del alma, en turbio / y mago sol envuelto". A la cualidad un poco racionalista y lógica de las dos primeras líneas de esta estrofa, suceden unos versos ya de mayor cualidad lírica. "Mirar" es el verbo clave. Contemplación de lo lejano, que nos recuerda unas palabras de Nietzsche. Pero esos "lejos" están dentro del alma. Con la frase "mirar lo que está lejos" Machado introduce en el alma la espaciosidad, el sentimiento de un ámbito cuyos límites no se conocen, a la manera de Heráclito y de Pascal. El adjetivo "turbio" contrasta con el "claro" del primer verso del poema. "Mago" fortalece el sentido de lo misterioso. Ese recinto de lo lejano en el alma es el lugar de las transformaciones mágicas.<sup>22</sup> El turbio y mago sol es un nuevo ente poético, transmutación del profundo espejo de los sueños. El movimiento en la primera parte era vertical, hacia lo abismático del ser. En esta segunda hay dos movimientos: (1) horizontal, de circularidad —"lejos"— y (2) vertical, hacia lo alto —"sol"—.

La tercera parte comienza con esa mención de las galerías: "En esas galerías, /sin fondo, del recuerdo...". Son las famosas galerías de las que tanto se ha hablado y sobre las que yo no voy a decir casi nada. El tono explicativo de la estrofa anterior continúa en estas dos. La metáfora de las galerías responde a esa necesidad de concretización que he señalado antes, pero esta vez ligadas al recuerdo. Los recuerdos son fragmentos de experiencias pasadas que aparecen en la conciencia en determinados presentes. La distancia en el tiempo suele variar. Y esa distancia temporal es

<sup>21</sup> Recordemos las palabras de Rubén Darío en su "Oración por Antonio Machado": "Misterioso y silencioso/iba una y otra vez". Machado, en "Renacimiento", dijo: "En nuestras almas todo/por misteriosa mano se gobierna". La situación del hombre es misteriosa. Ver "Proverbios y cantares" (CXXXVI): "Y entre los dos misterios está el enigma grave" (XV).

<sup>22</sup> En otro poema, lo mágico aparece ligado al recuerdo: "¿Y ha de morir contigo el mundo mago/donde guarda el recuerdo/los hálitos..." (LXXVIII). En otro, ligado al sueño: "Quién enturbia/los mágicos cristales de mi sueño?" (LXII).

espacializada en la imagen de las galerías, que suelen ser habitaciones o corredores largos. Utilizando otra imagen favorita de Machado, digamos que las galerías son caminos en las casas, por donde el morador suele pasear.<sup>23</sup> Son también miradores. Estas galerías, sin embargo, no tienen fondo. Lo cual exhibe afinidad con “profundo espejo” y “mirar lo que está lejos”. Los recuerdos son, pues, infinitos, como los sueños.<sup>24</sup> Acaso haya aquí un eco de las ideas de San Agustín sobre la memoria.<sup>25</sup>

Las galerías —este nuevo ente poético— sirven de escenario para desarrollos dramáticos. En ellas, unas pobres gentes han colgado, como trofeo, “el traje de una fiesta /apolillado y viejo. . .” ¿De dónde vienen esas pobres gentes, que se presentan súbitamente, sin explicación previa, como ciertos personajes de Pirandello? Acaso sean ellas también recuerdos del poeta, sueños del autor como el Augusto Pérez de Unamuno. Acaso representen ellas la conciencia de la solidaridad humana en Machado.<sup>26</sup> Patéticamente, han colgado un traje de fiesta, apolillado y viejo, como si fuera un trofeo. Ese traje es posiblemente otro recuerdo y su deterioro es medida del tránsito temporal. Por otra parte, el símil del trofeo, símbolo de una vida heroica periclitada, da también la medida de una decadencia.

En medio de una España venida a menos, el poeta puede todavía atender al “laborar eterno” “de las doradas / abejas de los sueños”. El poeta mira, contempla, esa actividad incesante. Mientras que el trofeo está fijo, sufriendo pasivamente la acción del tiempo, las abejas labran sin darse pausa.<sup>27</sup> Las abejas —nuevo ser poético— son una concretización que va contra la idea común y corriente de que soñar es cosa de perezosos. Machado apunta a las fuentes de la creatividad. Los sueños son perpetuo trabajo del alma.

Toda esta tercera parte sugiere que para Machado los sueños forman parte de los recuerdos, o son idénticos con éstos. Si ello es así, se perfila una

<sup>23</sup> Sobre el tema de los caminos en la poesía de Machado se ha escrito y hablado mucho. Ver esp. “Los caminos de Antonio Machado”, por Concha Zardoya, en: Onís, Federico de, y otros. *Homenaje a Antonio Machado*, q.v., p. 75-98.

<sup>24</sup> Desde el famoso “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla. . .” (“Retrato”), Machado elabora la materia del recuerdo como fuente de creación. En “Estos campos de la tierra mía” (CXXV) declara: “Tengo recuerdos de mi infancia”. En XXX: “Algunos lienzos del recuerdo tienen/luz de jardín y soledad de campo. . .” En el segundo de “Dos sonetos a Guiomar”: “A mí me duele tu recuerdo, diosa”. Recordemos “Un recuerdo infantil”, “Recuerdo”.

<sup>25</sup> “De toda la memoria sólo vale/el don preclaro de evocar los sueños”. (LXXXIX) Los sueños están también ligados al olvido. Ver el artículo de Willis Barnstone, “Sueño y paisaje en la poesía de Machado”, en: Onís, Federico de, y otros. *Homenaje a Antonio Machado*, q.v., p. 127-139.

<sup>26</sup> En “He andado muchos caminos”, (II), Machado habla sobre las gentes, “gentes que danzan o juegan,/cuando pueden, y laboran. . .” Hay “mala gente que camina/y va apestando la tierra. . .” y buenas: “Son buenas gentes que viven, /laboran, pasan y sueñan. . .”

<sup>27</sup> Como símbolo de constante actividad y trabajo, las abejas aparecen en los siguientes poemas: “Anoche cuando dormía” (LIX), “Eran ayer mis dolores” (LXXXVI), “La tierra de Alvangonzález”, “Otros días”, I, “Proverbios y cantares” (CXXXVI), Núm. XXV, “Parábolas” (CXXXVII), Núm. VIII, “Canciones del Alto Duero”, Núm. III, y “Proverbios y cantares” (CLXI), Núm. LXVII.

posible influencia de Platón con su teoría de la reminiscencia. Es preciso llamar la atención a la tónica activista de toda esta estrofa, congruente con la anterior.

*La nueva miel.*

En la cuarta sección, los dos primeros versos —“poetas, con el alma/atenta al hondo cielo”— repiten más líricamente la idea de los dos primeros de la segunda parte: “El alma del poeta / se orienta hacia el misterio.” Machado apostrofa a los poetas. “Hondo cielo” es una frase que sintetiza las ideas de “profundo espejo”, “mirar lo que está lejos” y “turbio/ y mago sol envuelto”. Es en el hondo cielo donde reside la verdad divina. No la perdamos de vista, en medio de “la cruel batalla” o en el “tranquilo huerto”. Con estas dos líneas, Machado circunscribe la situación existencial del poeta. Recordemos que Machado fue un escritor comprometido —republicano de toda la vida bajo la monarquía y bajo la dictadura—. Que se identificó siempre con el pueblo español y que estuvo junto a él en la cruenta Guerra Civil. ¿Acaso no fue Machado una víctima de esa guerra? <sup>28</sup> Lo cual no le impidió que amara la soledad, el apartamiento necesario para la recolección del espíritu, para meditar y crear.

Dentro de esas coordenadas existenciales, “la nueva miel labramos /con los dolores viejos”. Aquí llegamos al pasaje principal, donde Machado, en forma muy sucinta, nos da la esencia de su teoría. La tarea del poeta es plasmar un nuevo arte con los materiales que vienen de la historia y de la vida de los hombres (“las pobres gentes”). El poeta es sueños, es abejas, que hilan la nueva miel con pólenes antiguos.<sup>29</sup> La frase “dolores viejos” nos hace recordar el traje “apolillado y viejo”. No se postula Machado en poeta que radicalmente quiere cambiarlo todo. Para él, la conciencia histórica es fuente del crear poético.

Los poetas labran “la veste blanca y pura” que corresponde al “tranquilo huerto” mencionado antes. Ese *veste* es símbolo de una vuelta a lo originario, a las fuentes prístinas. Es como un velo casto, que sugiere lo santo y lo divino.<sup>30</sup> También labran los poetas “el fuerte arnés de hierro”, que

---

<sup>28</sup> En “Proverbios y cantares” (CXXXVI), Machado dijo: “No extrañéis, dulces amigos/que esté mi frente arrugada;/yo vivo en paz con los hombres/y en guerra con mis entrañas”. (Núm. XXIII), Iniciada la Guerra Civil, escribe un poema a Madrid bombardeada, en que dice: “La tierra se desgrana, el cielo truena, /tú sonríes con plomo en las entrañas”. En el himno “Alerta” para las juventudes deportistas y militares, les advierte: “En las encrucijadas del camino/cruels enemigos nos acechan. . .” (Ver Albornoz, Aurora de, *Poesías de guerra de Antonio Machado*).

<sup>29</sup> “Abejas, cantores/no a la miel, sino a las flores”, “Proverbios y cantares” (CLXI, Núm LXVII).

<sup>30</sup> La veste es símbolo de vida en “A la desierta plaza” (X) “Primavera/viene —su veste blanca /flota en el aire de la plaza abierta—.” El símbolo es más rico en el poema XII: “Amada, el aura dice/ tu pura veste blanca. . .” Recuerda a Orfeo y Eurídice en el hermosísimo pasaje: “Y avancé en mi sueño /por una larga escueta galería, /sintiendo el roce de la veste pura. . .” (LXIV).

corresponde a "la cruel batalla". El poeta desciende a la arena de la historia, donde los hombres luchan.<sup>31</sup> "El fuerte arnés de hierro", con sus bisílabos cortantes y sus erres sugiere ya la atmósfera de la guerra,<sup>32</sup> mientras que "la veste blanca y pura" con sus consonantes más suaves y su combinación vocálica agradable proyecta imágenes de fluidez y melodía. Acaso haya en "fuerte arnés de hierro" un eco del hidalgo limpiando sus armas en el primer capítulo de *Don Quijote de la Mancha*. Como también lo puede haber, de ese primer capítulo, en los adjetivos "claro" y "turbio", de la segunda parte del poema. Sabemos que Machado era un gran lector de Cervantes.

Los verbos utilizados son también interesantes. Los poetas "pacientemente hacemos" la veste blanca y pura. Hay que admitir que "hacemos" no es muy buen verbo, y me imagino que Machado quiso suplantar esta palabra con algo mejor. En cambio, "bruñimos" es fuerte, como el arnés.

En la quinta parte —final— Machado resume lo que sería una traición a la tarea vital del poeta estipulada en los versos anteriores. "El alma que no sueña" sería la negación de sí misma. Algún vicio la acosa. Si esa alma no sueña, el "profundo espejo" de la primera estrofa del poema se convierte en "enemigo espejo". Debe remarcar que el espejo siempre está ahí. La conciencia es autoconciencia. Proyecta siempre un reflejo de sí, donde podemos mirarnos —buscar nuestro complementario— aunque hayamos dejado de soñar. Nos devela la deformidad de nuestra alma: "proyecta nuestra imagen/con un perfil grotesco." Este perfil es a la vez un castigo. Lo estético está ligado a lo ético. Esta estrofa encierra una consideración de tipo moral. En ella los adjetivos ("enemigo", grotesco") son más fuertes que los verbos.

En la cuarteta terminal, los versos "Sentimos una ola/ de sangre, en nuestro pecho... ", apuntan a la vergüenza frente a la posibilidad de la auto-aniquilación. "Ola de sangre" es una imagen corriente, de matiz popular, como "flor que quiere echar su aroma". Indica una reacción fisiológica que manifiesta la revulsión moral. Sin embargo, esa ola "pasa". La mera consideración teórica de tal posibilidad de suicidio óntico es rechazada y de inmediato "sonreímos / y a laborar volvemos". El poema finaliza con una re-afirmación de fe en la misión del poeta. El uso de la tercera persona del plural demuestra la voluntad de incluir en esa afirmación a todos los hombres. El poeta reanuda su labrar eterno con completa esperanza en el futuro.

Me imagino que Machado quiso poner este poema como "Introducción" a sus *Galerías* iniciales porque deseó hacer claro cuál era su orientación dentro del panorama poético de su patria a comienzos del siglo veinte. Aquí

31 En "Proverbios y cantares" (CXXXVI), Núm. XXXIII, Dios es soñado "como un bruñidor de aceros." De Unamuno, dice Machado, que como Don Quijote, "lleva el arnés grotesco. . ." ("A Don Miguel de Unamuno").

32 Sobre el poeta como escritor comprometido, ver el artículo de Rafael A. González, "Las ideas políticas de Antonio Machado", en: Onís, Federico de, y otros. *Homenaje a Antonio Machado*, q. v., p. 151-170. También el trabajo de Aurora de Albornoz, "Poesías de guerra de Antonio Machado". En el libro del mismo título, p. 9-38.

nos da su poética *in nuce*. No quiere renunciar a la herencia del pasado, pero tampoco es un mero repetidor o imitador de los dolores viejos. La poesía debe ser “nueva miel”. En su actitud me recuerda a Verlaine, en Francia. Tampoco quiere renunciar a su esencia y misión de poeta. En esa tarea se juega su vida. Tiene una conciencia de destino. No concibe el pensamiento como contradictorio con la poesía. Para él, quizás, la poesía es una clase de auténtico pensar. Es romántico en su insistencia y en la importancia que concede a la actividad de los sueños. Sabemos que más tarde rechazó la concepción superrealista que daba primacía a los sueños en el hacer poético. Para él, la vigilia tiene un papel de gran relieve en la creación. El poema que acabamos de estudiar es un pórtico a la entrada de sus galerías. Allí el poeta se mueve con serenidad, con aplomo, y mueve su decir entre graves cuestiones de estética y de ética. Para ello, utiliza notas líricas y dramáticas sin despreciar jamás al pensamiento.

### *Denuncia y estigma.*

El último poema sobre el cual diré algunas cosas es “El crimen fue en Granada”. Creo que es la mejor de las composiciones de la etapa final de la vida de Machado. Digo esto con la conciencia herida por el recuerdo de algunos maravillosos poemas a Guiomar y de otros, bellísimos, a Valencia, de tiempos de guerra. No sé por qué mi conciencia insiste en que “El crimen fue en Granada” es el mejor. Este dice así:

## *EL CRIMEN FUE EN GRANADA*

### *I*

#### *El Crimen*

Se le vio, caminando entre fusiles,  
 por una calle larga,  
 salir al campo frío,  
 aún con estrellas, de la madrugada.  
 Mataron a Federico  
 cuando la luz asomaba.  
 El pelotón de verdugos  
 no osó mirarle la cara.  
 Todos cerraron los ojos:  
 rezaron: ¡ni Dios te salva!  
 Muerto cayó Federico  
 —sangre en la frente y plomo en las entrañas—  
 . . . Que fue en Granada el crimen  
 sabed — ¡pobre Granada! — en su Granada.

II  
*El Poeta y la Muerte*

Se le vio caminar solo con Ella,  
sin miedo a su guadaña.  
—Ya el sol en torre y torre; los martillos  
en yunque —yunque y yunque de las fraguas.  
Hablaban Federico,  
requebrando a la muerte. Ella escuchaba.  
“Porque ayer en mi verso, compañera,  
sonaba el golpe de tus secas palmas,  
y diste el hielo a mi cantar, y el filo  
a mi tragedia de tu hoz de plata,  
te cantaré la carne que no tienes,  
los ojos que te faltan,  
tus cabellos que el viento sacudía,  
los rojos labios donde te besaban. . .  
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,  
qué bien contigo a solas,  
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!”

III

Se le vio caminar. . .  
Labrad, amigos,  
de piedra y sueño, en el Alhambra,  
un túmulo al poeta,  
sobre una fuente donde lllore el agua,  
y eternamente diga:  
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

Este poema salió publicado en “El Liberal”, de Murcia, el 23 de octubre de 1936, según informa Aurora de Albornoz.<sup>33</sup> Federico García Lorca, amigo y poeta muy admirado de Machado, murió asesinado por la noche, entre el 19 y el 20 de agosto de ese mismo año, por derechistas, en las cercanías de Viznar, no lejos de Granada.<sup>34</sup> Puesto que en Madrid cundía la confusión en esos meses de comienzo de la Guerra Civil, es de presumir que Antonio Machado no conocía muy bien los detalles de la prisión y muerte del poeta. Muy posiblemente dio mayor peso a alguna de las varias versiones que corrían. De lo que no puede caber duda alguna es de la profunda

<sup>33</sup> Ver *Poesías de guerra de Antonio Machado*, p. 14, nota 9. El texto del poema aparece en las p. 47-49.

<sup>34</sup> Ver Auclair, Marcelle. *Vida y muerte de García Lorca*, México, Ediciones Era, 1972, p. 351-358.

<sup>35</sup> Sobre este asunto se puede consultar el libro de Auclair, p. 363-366.

conmoción que la noticia suscitó en su ánimo. Corresponde a Machado hacer con García Lorca, lo que éste había hecho con Ignacio Sánchez Mejías.<sup>36</sup>

En efecto, el poema pudo llamarse "Llanto por Federico García Lorca" o "Elegía al Poeta Asesinado", pero Machado prefirió "El Crimen fue en Granada", con lo que se hace patente su voluntad de denunciar un delito de lesa humanidad y de llamar la atención sobre el hecho de que ese delito se cometió en la que podía llamarse ciudad natal del poeta, ciertamente la más amada por éste. Ese título queda como un estigma en la frente de Granada, hasta que la ciudad misma se limpie de la mancha.

Las dos primeras partes del poema tienen sub-títulos. El de la primera enfoca sobre "el crimen". El terrible hecho será traído a un primer plano. El primer verso empieza con el uso del verbo "ver" en pretérito absoluto, con la forma reflexiva generalizada del impersonal. Machado evade la mención directa del nombre, como si fuera un sacrilegio. Además, en las circunstancias, da por sentado de quién se trata. La frase "se le vio" evoca una impresión de bulto, de silueta apenas entrevista. Igualmente, con respecto a "fusiles". Machado utiliza la sinécdoque. Con la palabra "crimen" repetida y con estas elusiones, Machado genera reacciones de horror. Al poeta se le ve "caminando" y de más está insistir en que ésta es una de las actitudes típicas para Machado. No importa que lo descrito pueda ser históricamente inexacto, en el caso de García Lorca.<sup>36a</sup> Los fusiles anuncian el término de ese caminar hacia la muerte.

A la verticalidad de esos fusiles y de los hombres que caminan, se opone la horizontalidad de esa calle larga, en el segundo verso. El adjetivo "larga" sugiere la duración infinita de la muerte. También la distensión del tiempo para el hombre atormentado. La calle larga es como una galería sin fondo.<sup>37</sup>

Se le vio (al Innombrado) "salir al campo frío" que es como desembocar en una plaza desierta, donde va a tener lugar el fusilamiento.<sup>38</sup> Nótese la estructura paralela: "calle larga" y "campo frío". "Frío" es, ya sabemos,<sup>39</sup> uno de los adjetivos favoritos de Machado. Además de nombrar la cualidad física del campo en la madrugada, adelanta la frialdad de la muerte y la indiferencia de la naturaleza.

En medio de la desolación, quedan algunas estrellas. "Aún con estrellas,

<sup>36</sup> José Bergamín ha relatado en páginas inolvidables el momento en que Antonio Machado dijo este poema "un claro mediodía", subido sobre un tingladillo, en medio de una plaza de Valencia. Ver "Antonio Machado", en Machado, Antonio, *Obras*, p. 11-12.

<sup>36a</sup> Auclair, *Vida y Muerte*. . . , p. 356-357.

<sup>37</sup> Cf. "Y avancé en mi sueño/por una larga, escueta galería. . ." (LXIV).

<sup>38</sup> Acaso haya en el verso un eco de "Otro viaje" (CXXXVII), donde Machado nos habla de los campos de Jaén en la madrugada. "¡Este frío/de un amanecer en vela! . . ."

<sup>39</sup> Emplea tantas veces ese modificador que sólo voy a dar algunas alusiones: "Campos de Soria", Núm. I, "Al Maestro Azorín por su libro *Castilla*", "Poema de un Día, Meditaciones rurales", "Proverbios y cantares" (CLXI), Núm. IX, "El amor y la sierra", etc. En el soneto "La muerte del niño herido", de *Poesías de guerra*, el último verso: "— ¡Oh, fría, fría, fría, fría, fría! "

de la madrugada.”<sup>40</sup> Son retazos de vida, reliquias de la luz, fosforescencias temporales que se van apagando rápidamente.

A la tercera vez, Machado menciona el nombre del sacrificado: “Mataron a Federico”. Con ese nombre basta. No hay más que un Federico en toda España que valga la pena mentar. Ahí está la medida de la admiración y de la amistad que Machado sintió por García Lorca.

El verso “Mataron a Federico” irrumpe abruptamente. Ese “aún” del verso anterior nos había hecho esperar. Todavía quedaban estrellas en el cielo. Pero no; brutalmente, el crimen se produce. Machado lo suelta como quien tiene que darnos una mala noticia y ya no sabe cómo arreglárselas. ¡Qué carga terrible pueden llevar las palabras! ¡Cómo una sola nos puede hacer sufrir inmensamente! Y el horror aumenta si pensamos que el asesinato se cometió “cuando la luz asomaba”. El homicidio es un insulto a la luz, es decir, a lo divino.

### *Mapa de sangre.*

Obsérvese que desde “Mataron a Federico” hasta “ni Dios te salva”, Machado recurre al romance octosilábico, después de haber usado heptasílabos y endecasílabos en las primeras cuatro líneas. Como volverá a hacerlo más tarde. La forma del romance tradicional se presta más al relato de este tipo de hechos. Así se ve en el Romancero, y también en Machado: “La tierra de Alvargonzález”.

“El pelotón de verdugos” es frase que acentúa la impresión de bulto de “Se le vio caminando entre fusiles”. El epíteto de “verdugos” pone de manifiesto toda la condena moral de Machado contra los asesinos de García Lorca.<sup>41</sup> El pelotón “no osó mirarle la cara” a su víctima, por razones obvias. Para Machado, ya estaban agobiados por la conciencia de su culpa. En ellos también asoma la luz de la conciencia.<sup>42</sup> Al disparar —hay que presumirlo— “todos cerraron los ojos” para no verle el rostro a su crimen. Y, sin embargo, “rezaron”. A pesar de todo, son cristianos. Para Machado, en el más homicida de los criminales existiría la posibilidad de la expiación. “Rezaron ¡ni Dios te salva!” Desde cierto punto de vista, esto es una verdadera blasfemia. Por otra parte, la frase sugiere que los verdugos se sienten víctimas de la fatalidad. “Cerraron” y “rezaron”, palabras fonéticamente semejantes, apuntan a movimientos contrarios.

El verso “muerto cayó Federico”, que tiene carácter insistente, se puede comparar con su antecesor “Mataron a Federico”. En éste el énfasis se pone sobre la acción de los verdugos. En aquél, el acento se halla sobre lo que le

<sup>40</sup> Machado parece estar bien informado en este aspecto. Auclair dice que el asesinato “ocurió al alba, sin duda.” Op. cit., p. 356.

<sup>41</sup> Más fuerte que el de “asesinos” en “La tierra de Alvargonzález”: “mientras los dos asesinos, /huyen hacia los hayedos”. (“Aquella tarde. . .”)

<sup>42</sup> Como pasa con los parricidas de “La tierra de Alvargonzález”, que huyen y luego entierran al padre en la Laguna Negra.

pasó al poeta. El pretérito absoluto "cayó" hace gráfica la acción del participio pasado "muerto". Al caer Federico, en cierto modo, todos caemos con él.

El siguiente verso —un endecasílabo— representa plásticamente la condición de la víctima al desplomarse: "—sangre en la frente y plomo en las entrañas—". Machado selecciona solamente dos detalles, pero con tal carga de concentración que nos dan el calibre de la devastación física. Imágenes concretas, no elaboradas poéticamente, cuya llaneza de dicción nos estremece como el impacto de dos balas.<sup>43</sup> La frente del poeta se convierte en rojo mapa de sangre. El plomo se aloja como gusano gris en las entrañas.

Todo este cuadro está dibujado con trazos de vigoroso dramatismo y con tremenda economía de palabras. Desde "se le vio caminar entre fusiles" hasta "Muerto cayó Federico" tenemos un desarrollo rapidísimo, con fuertes brochazos, pero de tal intensidad cada uno, que hay una profundización en el sentimiento del tiempo y el efecto total es de plenitud. El cuadro me hace recordar "Los fusilamientos de la Moncloa" de Goya.

Machado apostrofa ahora al lector, a sus amigos y a los amigos de García Lorca. Destaca "que fue en Granada el crimen", ciudad cuyo solo nombre evoca cosas hermosas, delicadas y finas. Y remacha: "Sabed — ¡pobre Granada! — en su Granada. . ." Nos insta a tomar conciencia de la enormidad del hecho. Le sale del alma una frase de compasión para la ciudad desventurada. Estos dos últimos versos tienen un aire de canción popular.<sup>44</sup>

### *El sol entre las torres.*

Después de un intermezzo de silencio, aparecen "El Poeta y la Muerte". En los primeros cuatro versos prevalecen los endecasílabos, con solo una línea de siete sílabas.

"Se le vio caminar solo con Ella", repite con variante el inicial de todo el poema. Destaca la personificación de la muerte, en una dama.<sup>45</sup> La soledad acompaña a la pareja. Ha habido, pues, una transposición al plano simbólico. El poeta camina solo con su amada, la Muerte, "sin miedo a su guadaña". La guadaña es un símbolo popular.<sup>46</sup>

En los próximos dos versos —"Ya el sol en torre y torre; los martillos / en

43 Cf. con la descripción en "La tierra de Alvargonzález": "Tiene cuatro puñaladas/entre el costado y el pecho,/por donde la sangre brota,/más un hachazo en el cuello".

44 Cf. "Que muerto se quedó en la calle/que con un puñal en el pecho/y que no lo conocía nadie". ("Sorpresa", García Lorca).

45 En "Muerte de Abel Martín", (III), Machado también presentó a la muerte como una dama: "Y vió la musa esquiva,/de pie junto a su lecho, la enlutada,/la dama de sus calles, fugitiva,/la imposible al amor y siempre amada." También Abel le habla, como García Lorca. Juan Ramón Jiménez llamó a Machado, "poeta de la muerte". Ver "Antonio Machado", en: Gullón Ricardo y Allen W. Phillips (comps.). *Antonio Machado*, q.v., p. 31.

46 Es la conocida imagen medieval: "Y era la Muerte, al hombro la cuchilla, /el paso largo, torva y esquelética". ("Cante Hondo", XIV).

yunque-yunque de las fraguas”— tal vez se refieran al día después del asesinato del poeta. La luz que asomaba ya es pleno día. El sol se pasea entre las torres de Granada.<sup>47</sup> Como el poeta se pasea con la muerte. El sol es, por lo tanto, una representación simbólica. Los martillos golpean sobre los yunques —símbolos del trabajo cotidiano de los hombres. Ese golpear de los martillos sugiere un repicar de campanas.<sup>48</sup>

Esos primeros cuatro versos esbozan un escenario donde comparecen dos personajes: el poeta y la muerte. “Hablabo Federico / requebrando a la muerte. Ella escuchaba” tiene el valor de una acotación. Son dos versos de transición —un heptasílabo y un endecasílabo. Anuncian un parlamento. Este se desarrolla en los próximos once versos endecasílabos, hasta el final del poema.<sup>49</sup> Los verbos “requebrando” y “escuchaba” subrayan la relación íntima, amorosa.

Y comienza el poeta: “Porque ayer en mis versos, compañera / sonaba el golpe de tus secas palmas. . .” Resalta la conciencia que Machado tenía de lo adentrado que estaba el tema de la muerte en la poesía de García Lorca.<sup>50</sup> “Secas palmas” me sugieren las manos de la bailarina o cantaora gitana, que es en el poema la muerte.<sup>51</sup>

Continúa Machado: “y diste el hielo a mi cantar, y el filo / a mi tragedia de tu hoz de plata”. Tal vez pensaba que aunque la poesía de García Lorca era cálida, el tema de la muerte introducía en ella algo frío. “Hoz de plata” es una manera más poética de decir “guadaña”.<sup>52</sup> Me imagino que “tragedia” se refiere aquí a obras como *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Hay que recordar que “plata” fue uno de los adjetivos luminosos favoritos de García Lorca.

<sup>47</sup> Son tantas las torres y campanarios en la poesía de Machado. Me limitaré a algunas referencias: “Orillas del Duero” (IX, “¡Oh, tarde luminosa. . .” (LXXXVI), “Noche de verano” (CXI), “Pascua de Resurrección” (CXII), “La tierra de Alvargonzález” (“Otros días”, Núm. 1; “El Indiano”, Núm. 2), “Galerías”, Núm. 4 (CLVI), el soneto a Azorín, “Últimas lamentaciones de Abel Martín” (CLXIX) y pare usted de contar. Las torres se ierguen hermosamente en los poemas de Valencia: Ver *Poesías de guerra*. Y ¿quién puede olvidar, de García Lorca, otro poeta de torres, aquellos versos: “Dauro y Genil, torrecillas / muertas sobre los estanques.”?

<sup>48</sup> El verso nos hace acordarnos del famoso “¡Yunque sonad; enmudeced, campanas!” de la elegía “A don Francisco Giner de los Ríos”.

<sup>49</sup> Menos uno, “los ojos que te faltan”, heptasílabo.

<sup>50</sup> Baste mencionar, como ejemplos, algunos poemas que tratan de la muerte: “El presentimiento”, “Madrugal”, “Chopo muerto” en *Libro de poemas*; “Poema de la Soléa”, “Camino” y “Nuerte de la Petenera” en *Poema del Cante Jondo*; “Romance de la pena negra” y “Romance sonámbulo” en *Romancero gitano*. Finalmente: “El niño Stanton”, “Niña ahogada en el pozo” e “Introducción a la muerte” en *Poeta en Nueva York*.

<sup>51</sup> Acaso Machado recordaba, del *Poema del Cante Jondo*, “Tierra seca/tierra quieta/de noches /inmensas” (Poema de la soleá) o “Los cien enamorados/duermen para siempre/bajo la tierra seca” (De Profundis). O la “Muerte de las secas hojas” de *Bodas de sangre*.

<sup>52</sup> Juan, uno de los parricidas de “La tierra de Alvargonzález” tiene un visión agorera de la muerte: “Lejos, entre los rosales,/divisé un hombre inclinado/hacia la tierra; brillaba/unahoz de plata en su mano”. (“Los asesinos”, II).

A la serie de cláusulas causales, en anteposición, que acabamos de discutir, sigue otra de cláusulas predictivas en futuro absoluto. Empieza: "te cantaré la carne que no tienes. . ." Los dos primeros versos de esta serie mencionan deficiencias: "la carne que no tienes, / los ojos que te faltan. . ." Machado sigue apoyándose en la concepción popular de la muerte. "Tus cabellos que el viento sacudía, / los rojos labios donde te besaban. . ." La muerte —en este caso, una bella dama— estuvo una vez viva. De ahí la evocación de ciertas experiencias. Mientras que los dos versos inmediatamente anteriores se limitan a indicar una ausencia ("no tienes", "te faltan"), en los dos que le siguen se introducen presencias en movimiento, muy concretas. Esto es lo que me hace pensar que Machado muy posiblemente está pensando ya no en la muerte, sino en una muerta, específicamente su esposa, Leonor Izquierdo, fallecida el año de 1912. Desde "secas palmas" a "rojos labios" hay un proceso de intensificación y de plenificación. La muerte se va cundiendo de vida. Los detalles se van haciendo más y más sensuales.

Los tres versos finales —respectivamente, un endecasílabo, un heptasílabo y un tridecasílabo,— sitúan al poeta en la realidad espiritual del amor, reafirman su inmortalidad en compañía de la muerte. La mención de la gitana es transparente para cualquiera que conozca la obra de García Lorca. Y también es reveladora, porque nos dice que Machado, entre todos los elementos de la poesía del granadino, consideraba éste como fundamental. El tono conversacional de "¡qué bien contigo a solas!", parece fortalecer mi hipótesis de que Machado está pensando aquí, aunque sólo inconscientemente, en su adorada Leonor. Al mismo tiempo, Machado se identifica con García Lorca. La frase tiene una resonancia de "se le vio caminar solo con Ella" y un eco de "sonaba el golpe de tus secas palmas". Además, introduce un paréntesis de silencio, un instante de recogimiento en que los amantes son felices en el disfrute absoluto de su mutua compañía. El último verso, con su doble mención de Granada, desempeña el rol de *leit motiv*, esta vez con variante. García Lorca habita el cielo de Granada, donde se pasea como el sol entre las torres.

### *Labrar es la faena.*

La tercera parte no tiene sub-título. En las dos partes anteriores los títulos anuncian lo que va a suceder. Son heraldos. En esta última parte no sucede nada. Tal vez ello se deba a razones de orden estético. Machado probablemente quiso evitar el simetrismo y la repetición igualitaria. Combina versos de once, nueve y siete sílabas. La rima como en todo el poema es asonantada en "a".

"Se le vió caminar. . ." Parece que va a repetir la primera línea de la segunda parte. Pero Machado súbitamente interrumpe. Es otro *leit motiv*, pero tan sólo sugerido, como una leve pincelada. El poeta da un salto a otra dimensión, a otra tarea. En la segunda parte, Machado expone su concepción de la inmortalidad de García Lorca, en lo que corresponde a su alma y a su

obra. En esta tercera, nos va a dar la manifestación social de esa inmortalidad.

“Labrad, amigos. . .” Se dirige a un público limitado, de los que amaron al poeta. Como al final de la primera parte: “sabad”. Hay una misión de trabajo que debe cumplirse:

Labrad, amigos  
de piedra y sueño, en el Alhambra,  
un túmulo al poeta. . .<sup>53</sup>

La piedra es concreción física de algo duradero. Tiene vocación de eternidad. El sueño es símbolo de la poesía, del arte y de toda la vida creadora del hombre. Labrar es, por lo tanto, faena de arte. La Alhambra es también un monumento de piedra y sueño.

“Sobre una fuente donde llore el agua”. Verso profundamente romántico que nos hace recordar a Bécquer y a la tumba de Rousseau en Ermenonville. La Alhambra y el Generalife están poblados de fuentes. Por otro lado, sabemos la importancia que las fuentes tienen en la poesía de Machado.<sup>54</sup> La personificación del agua llorando es muy popular. La concepción del monumento funerario es completamente romántica.

La fuente no llora —es preciso aclararlo— la muerte del poeta sino el crimen: “y eternamente diga:/el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!” Creo que Machado no está pensando en rótulo o epitafio alguno grabado en bronce o mármol. Es el agua misma de la fuente quien lo dirá. Recordemos: “Seguía su cuento/la fuente serena;/borrada la historia,/contaba la pena”, El verso final repite el título del todo el poema —acentuando su carácter de denuncia— y repite, con leve variación el penúltimo verso de la primera parte, acentuando el carácter de denuncia de toda la composición.

El poema se da, por lo tanto, en tres dimensiones. En la primera parte, una exposición esquemática de los hechos y primera llamada a la conciencia de los amigos y del lector. En la segunda parte, interpretación de las implicaciones morales del horrendo hecho y afirmación de la inmortalidad del poeta en el amor y su obra. Esta segunda parte tiene un carácter dramático, completamente representable. En la tercera, exhortación a los amigos para asegurar la inmortalidad del poeta en la memoria de los hombres por medio de un monumento funerario, que al mismo tiempo sea vocero

<sup>53</sup> Cf. en “A Don Francisco Giner de los Ríos”: “¡Oh, sí! , llevad, amigos, /su cuerpo a la montaña, /a los azules montes/del ancho Guadarrama”. Observar que este poema está también escrito en rima asonantada en “a”.

<sup>54</sup> Las fuentes y el agua figuran en tantos poemas. Sólo mencionaré algunos, por vía de ejemplo: en “Fue una clara tarde, triste y soñolienta” (VI), “Yo escucho los cantos. . .” (VIII), “¡Verdes jardinillos. . .” (XIX), “El sol es un globo de fuego” (XXIV), “Anoche cuando dormía” (LXI), “Si yo fuera un poeta” (LXVII), “En medio de la plaza y sobre tosca piedra” (XCIV), el tercero de los “Sonetos” en (CLXV), y así sucesivamente. En *Poesías de guerra*, “Ya va subiendo la luna. . .”, y el VI de la serie “Sonetos”. Como es bien conocido, las fuentes abundan en la poesía de García Lorca también.

eterno de la denuncia del crimen. Las tres partes están ligadas entre sí no sólo por el tema central, sino por el empleo de dos *leit motifs*, el caminar del poeta y la alusión a Granada, madre y amada de García Lorca, ciudad que queda estigmatizada mientras no haya expiación.

“El crimen fue en Granada” me impresiona por la intensidad de los sentimientos expresados, por el fervor garcilorquiano que late en cada uno de sus versos, por su bien trabada arquitectura interna, por sus desarrollos dramáticos y por el vigor de la conciencia moral que en él se percibe. Es un *cri de coeur* de Antonio Machado.

He contemplado tres obras de arte por Antonio Machado. Cada una de ellas constituye un ser distinto, ónticamente fundado. El poema es un ser en sí pero es también un ser para los otros. De su propia inmanencia arranca su trascendencia. Fueron cuando los leí y los estudié, esos tres poemas, sustancias individuales que me hablaron y a quienes interrogué. “¡Colinas plateadas...!” es como un relato polícromo atravesado por una canción de atardecer. La “Introducción” a *Galerías* es como un prisma donde se desdobl原因 las modulaciones de una conciencia autorreflexiva polarizada hacia el labrar poético. “El crimen fue en Granada” es como un ritual de sacrificio, en que Federico representa la inmolación de España a potencias infernales. Es como un tapiz en tres escenas. Y en la última, esa fuente que llora es el alma del pueblo español martirizado. ¡Inmenso símbolo!

¿Y Antonio Machado? En “Colinas plateadas...” se inventa como enamorado del paisaje de Soria. En la “Introducción” se postula como el Otro, su complementario, y es este quien nos habla desde el fondo del espejo. En “El crimen fue en Granada” erige al artista como voz de la conciencia moral e histórica de la nación. Mientras existió, Machado fue trocando las monedas de su tiempo terrenal por el oro finísimo y puro de sus poemas. En cada uno de estos, fundió su vida con nuevas formas y temples. En ellos ha quedado con rostros inéditos. Por ellos, Antonio Machado sigue viviendo entre nosotros.

José Emilio González