

La elegía como forma poética en Machado

LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO, INVARIABLEMENTE REMEMORATIVA, elaborada en gran parte desde la consideración de un pasado disuelto por el tiempo implacable, estructurada sobre cosas (fuentes y limoneros) y sensaciones (dorados crepúsculos y grises soledades) contempladas en el recuerdo más que en su realidad presente, no puede ser sino elegíaca, en el sentido más amplio del término. «Se canta lo que se pierde», escribió el poeta en la etapa final de su obra, resumiendo la actitud que presidió casi todo su esfuerzo creativo.¹

Considerado así lo elegíaco en la obra de Antonio Machado, el tema resulta demasiado amplio y complejo para ser tratado en esta ocasión. Nuestro propósito, más modesto, es partir de una más estrecha definición del término elegía, considerado como sustantivo: poema escrito con la finalidad precisa de evocar la figura de un personaje muerto.

No vamos a tener en cuenta, al menos de modo riguroso, los rasgos típicos que la tradición literaria ha impuesto a la elegía, y que la configuran como forma poética concreta. Un punto de vista excesivamente formalista y tradicional nos pareció poco conveniente, por restrictivo, en el caso de

¹ Véase, por ejemplo, S. Serrano Poncela, *Antonio Machado* (Buenos Aires, 1954), pág. 117: «Toda la poesía de *Soledades* es elegíaca en cuanto trata de evocar y presentizar, por medio de ella, el pasado infantil y adolescente.»

Antonio Machado, poeta todavía, en muchos aspectos, moderno y vivo. Tendremos, sin embargo, siempre presente la existencia de esa tradición,² aunque reaccionemos frente a ella con absoluta libertad de criterio.

En resumen, nuestro enfoque del tema quedará reducido a la consideración de aquellos poemas de Machado que tratan, simplemente, de la muerte física de un personaje determinado. Y resulta sorprendente, teniendo en cuenta lo limitado del campo a explorar, el número de poemas que confrontamos. Ese fue el aliciente principal que nos ha movido a realizar el presente estudio. Ante la muerte concreta, ¡qué pocos poetas de este siglo, en lengua española al menos, se han expresado tantas veces. La lista, cuyos títulos son ya significativos, es impresionante: «En el entierro de un amigo», «A Francisco Giner de los Ríos», «A la muerte de Rubén Darío», «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido», «Muerte de Abel Martín», «En memoria de Abel Martín», «Mairena, a Martín muerto», «La muerte del niño herido» y «El crimen fue en Granada».

Para el profesor Wardropper, que ha estudiado la tradición elegíaca en la literatura española, el proceso poético identificado con lo elegíaco —el extraordinario conjunto de tensiones que supone la transformación del desordenado caos de la emoción sentida en ese orden artístico que es el poema— «have resulted in the fact that elegiac poetry is

² Véanse, para lo formalista de esta tradición poética, R. P. Adams, «Whitman's *Lilacs* and the Tradition of Pastoral Elegy», *PMLA*, LXXII (1957), 479-487; y, especialmente, C. Cannon, «Lorca's *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* and the Elegiac Tradition», *Hispanic Review*, XXXI (1963), 229-238.

on the whole great poetry. No other lyrical tradition embraces so many works of art.»³ No es de extrañar, pues, la alta calidad de estas elegías machadianas. Si el proceso y la circunstancia de la creación elegíaca son tales que invariablemente motivan, de por sí, la vibración más honda y conmovida del espíritu, los resultados tienen que ser especialmente admirables cuando se trata de un poema tan bien dotado para la evocación de todo lo perdido.

Pero si la calidad poética nada sorprende, y tan fácilmente se explica, la cantidad resulta, en este caso, merecedora de un exámen más detenido. La preocupación ante la muerte, la terrible agazapada que subyace en casi toda la gran poesía lírica del mundo, encuentra en Machado, con frecuencia, expresión genérica. Muchas veces está dada de modo directo, como en el conocidísimo cuarteto:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

En otras ocasiones, se manifiesta de manera indirecta. Como ha visto el profesor Angeles, por ejemplo, a través de una de las imágenes más repetidas de la poesía machadiana: ese mar de solera manriqueña, que todo lo recoge al fin de cuentas en su abrazo de sal.⁴

³ B. V. Wardropper, «Espronceda's *Canto a Teresa* and the Spanish Elegias Tradition», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), 92.

⁴ J. Angeles, «El mar en la poesía de Antonio Machado», *Hispanic Review*, XXXIV (1966), 27-48.

Pero a diferencia de otros grandes poetas líricos, en Machado, como hemos visto, la desaparición de un ser determinado, real o imaginario, motiva con frecuencia la creación del poema. Vamos a tratar de dar con razones que expliquen o justifiquen tal inclinación.

La primera explicación puede estar en los siguientes versos del propio Machado:

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.

La predilección por el poeta es, en realidad, la predilección por el poema, por las famosas "coplas", que ejemplifican lo ya citado en las palabras de Wardropper: a veces las circunstancias hacen al poeta, o, cuando menos, al poema. Esta predilección, tan abierta y frecuentemente declarada, por un poema, ¿pudo haber determinado una directriz lírica, consciente o inconsciente? La idealización de toda la poesía en un poema, tal como lo hará Machado respecto a las "Coplas" de Manrique, puede dejar, en efecto, honda huella.

Esa idealización poética de las "Coplas" sugiere una segunda explicación. Al contrastar el poema manriqueño con el no menos famoso soneto de Calderón. "A las flores", lo que señala Machado como poéticamente superior en su favorito es su captación de la temporalidad.⁵ No nos importa aquí la justicia o injusticia que pudiera haber en la conócísima comparación machadiana. Sólo nos interesa desta-

⁵ Antonio Machado, *Poesías completas* (Madrid; Austral, 1973), págs. 251-259.

car la **circunstancia** especial de que el poeta del tiempo que es Machado ("Palabra en el tiempo" dijo que era la poesía; bergsonianos fue y heideggeriano llegó a llamarse⁶) usó una elegía precisamente como ejemplo de poesía temporal, de temporalidad poética.

El acto poético de cantar la muerte de un ser concreto —y no de una rosa, por ejemplo, siempre intuida como genérica, difícil de individualizar— ¿suelta, en sí, algún resorte especial que facilite la fijación temporal? Podemos sospecharlo. ¿Qué evidencia mayor de la temporalidad de todo, de lo urdido que está todo por ese hilo anti-eterno llamado tiempo (primo hermano de esa terrible anti-materia de los físicos de hoy día), que la muerte concreta? Quizás la elegía, así entendida, moviese resortes especiales, desencadenadores de hondura poética, a nuestro poeta del tiempo.

La última circunstancia aclaratoria que proponemos es estrictamente personal. Sin duda, la biografía de un hombre está en sus vivencias, de las que la poesía de Machado es crónica estilizada, universalizada. La más elemental geometría nos enseña que dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí. Muy especialmente en el caso de Machado, para justificar o incluso entender algunos aspectos de su poesía, el enfoque biográfico es imprescindible. Y en la biografía de Machado, la muerte de Leonor tiene importancia capital. Apenas hay poeta moderno en lengua española (habra que in quizás hasta Garcilaso) cuya vida y cuya poesía

⁶ Es sumamente extensa la bibliografía sobre el tiempo y la temporalidad en la poesía de don Antonio. Tanto, que ni una selección compiláremos aquí.

estén tan condicionadas por la aparición concreta de la muerte.

Leonor, su prematura muerte, ¿determina la predilección por el tema elegíaco? Pudiera ser, en alguna medida. Y si así fuese, sus elegías serían consecuencia de una elegía frustrada, esa elegía a Leonor que —acaso porque el sentimiento era demasiado doloroso— nunca se decidió a escribir del todo, aunque esté insinuada en tantos de sus poemas.

Empecemos nuestra tarea de aproximación crítica organizando el material poético, para facilitar el análisis a que hemos de someterlo. Nueve títulos, ya indicados, constituyen ese material. Y lo primero que hemos de hacer, para no sobrepasar los límites de espacio que nos hemos impuesto, es seleccionar, entre las composiciones más logradas, aquellas que sean, a la vez, apropiadamente representativas de la variedad que ofrece Machado dentro de este modo tradicional de expresión poética.

Primero, la selección. Por resultar algo dudoso su acomodo dentro de la definición más estricta de la elegía (que trate de la muerte de un ser concreto, identificable, aunque éste no sea, necesariamente, de carne y hueso), optamos por no analizar en estas páginas —aunque quizás sea necesario y apropiado hacerlo en un estudio exhaustivo del modo poético en Machado— «En el entierro de un amigo»⁷ y «La

⁷ Ha sido muy bien y repetidas veces analizado. Véanse, por ejemplo, A. Cobos, «La muerte personal en Antonio Machado», *La Torre*, XVII (1969), 58-61; R. Gullón, *Direcciones del Modernismo* (Madrid, 1963), págs. 131-132; y A. Sánchez-Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado* (Madison, 1969), págs. 129-131.

muerte del niño herido». Resultaría problemática, asimismo, la inclusión aquí de «La muerte de Abel Martín», por fijarse el poema más bien en la agonía del sujeto que en su muerte como tal. Y lo mismo puede decirse, por razones parecidas, de «En memoria de Abel Martín».⁸ En este estudio quedan reducidas, pues, a cinco las nueve elegías que originalmente destacamos: 1) A Francisco Giner de los Ríos, 2) A la muerte de Rubén Darío, 3) El crimen fue en Granada, 4) Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido, y 5) De Mairena a Martín, muerto.

La catalogación razonada de estos cinco poemas es, en cierto modo, la mejor prueba posible de la predilección de Machado por la forma y de la maestría con que consigue diversificarla.

Los primeros tres títulos, escritos todos en la ocasión del fallecimiento de personas conocidas y reales, son elegías, en el sentido más tradicional y sin calificativos innovatorios. Como tales, con sólo una salvedad común (el no tratarse en ningún caso de persona de la estricta intimidad del poeta),⁹ las analizaremos. Tan variados son los seres que las ocasionan, las circunstancias y hasta las formas en que cristalizan los tres poemas, que hemos creído necesaria la presentación de todos.

El número cuatro, «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido», requiere categoría aparte. Es ele-

⁸ Para un estudio de este poema, véase J. Enjuto, «Comentarios en torno al poema *Siesta* de A. Machado», *Insula*, XIX, nos. 212-213 (1964), 13.

⁹ Para la reacción de Machado ante la muerte de persona íntima, véase el artículo antes citado de A. Cobos.

gía paródica, parodia de Manrique, como han visto tantos eruditos.¹⁰ Como tal la estudiaremos; y no debe sorprender al conocedor de la literatura española esta integración de lo burlesco en materia y forma poéticas tan graves y especiales. Citamos, como prueba, a Pedro Salinas:

La historia de la elegía en lengua castellana empieza con una sorpresa. ¿Quién es la primera persona que despierta en un poeta la vena del llanto y los acentos de la lamentación? Se cree, y no sin motivo, que una poesía funeral sólo se la merecen personajes de cuenta, poderosos y grandes en algún alto oficio humano. Y resulta, como si la literatura española quisiera ser desde el primer momento indómita, aparte, y libérrima en sus actos, que nuestra primera gran elegía echa de menos a una alcahueta, a la Trotaconventos del Arcipreste.¹¹

La elegía número cinco, «De Mairena a Martín, muerto», abre una categoría enteramente inusitada. Es, sin duda alguna, una auto-elegía, término paradójico. Sin embargo, y bien pensado, toda elegía tiene, en el fondo, algo de auto-elegía. La muerte concreta que lamenta el poema puede estar en el primer plano; pero la muerte grande, la de todos, la que se nos cuele inevitablemente por el vacío que abre la desaparición del prójimo, esa no deja en paz al poeta y la sacudida de su presencia, sentida siempre como personal, repercute en lo más hondo del espíritu. En el caso presente,

¹⁰ Véanse, por ejemplo, M. Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo* (Barcelona, 1967), págs. 116-117; y R. Gullón, *Una poética para Machado* (Madrid, 1970), págs. 190-191.

¹¹ Pedro Salinas, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad* (Buenos Aires, 1947), pág. 54.

con todo, la cuestión se plantea mucho más directa y abiertamente. Cuando un heterónimo del poeta (su propia persona desdoblada en el plano del arte) llora la muerte de otro heterónimo del mismo, la cosa resulta clara. El poeta, Machado en este caso —palo de quien se desprenden Abel Martín, el difunto, y Juan de Mairena, quien lo evoca—, está meditando, conscientemente, sobre la muerte de un segmento, cuando menos, de su propio ser. ¿Qué otra catalogación cabe?; se trata de una auto-elegía.

Y ahora, a los poemas en sí.

A DON FRANCISCO GINER DE LOS RIOS

Poema tan identificado con nuestro poeta que el hispanista inglés Trend pudo decir, quizás con algo de esa exageración propia de su segunda patria andaluza, «Antonio Machado is known to anyone who ever read any Spanish: the poet of *Campos de Castilla* and the *Elegy* on don Francisco Giner...»¹² Poema de calidad indudable, tanto que nadie ha discutido, que sepamos, el aserto de Tuñón de Lara: «...es uno de los mejores poemas elegíacos de la lengua española».¹³

La forma del poema, así la división estrófica como la versificación, cumple eficazmente sus funciones estéticas. La silva arromanzada, predilecta del poeta, ha sido escogida más de una vez por Machado, en su variante de asonancia en a-a, para fines elegíacos. Ya lo veremos. Pues esa vocal,

¹² J. B. Trend, *Antonio Machado* (Oxford, 1953), pág. 5.

¹³ Tuñón de Lara, pág. 97.

duplicada, parece poseer, en efecto, resonancias de planto. En esta elegía concreta, además, parece reforzar, con su tónica especial, ese contorno de claridad pristina que el poeta crea, denotativamente, en torno a Giner: luz de esta mañana, senda clara, luz más pura, luz del alba.

Las dos estrofas del poema separan actitudes básicas frente al acontecimiento histórico (la muerte de Giner) que se plasma en poesía. Machado empieza por negar la realidad de la muerte, ineficaz frente a una vitalidad tan rica como la del maestro. Esa negación puede estar reforzada por la alusión a los tres días, tan identificados con el triunfo sobre la muerte del mito cristiano. ¿Qué más explícito, a ese respecto, que el interrogativo (¿Murió?...), destacado en su aislamiento por los puntos suspensivos? La única alusión a la muerte en la primera estrofa ("hacedme un duelo de labores y esperanzas") resulta débil; palabras del propio maestro, que no pueden menos que transmitir su *viva* imagen.¹⁴

En todo caso, ha sido un único momento de flaqueza. Ante la insoslayable muerte histórica, al fin, ante la que nada puede disimular por mucho tiempo, surge la honda paradoja —paradoja de tradición tan cristiana— que la niega, apoyándose en la invocación de la vida misma:

Los muertos mueren y las sombras pasan,
lleva quien deja y vive el que ha vivido.

¹⁴ La intervención del difunto en la elegía, de forma indirecta o dialogal, es muy parte de la tradición elegíaca. Y ello, con su proyección vivificada del muerto, cumple perfectamente con lo que es la función esencial de lo elegíaco: sublimar la definitiva terribilidad del morir.

No hay más arma humana frente a Ella que la que proporciona el rotundo desafío de la paradoja: ¡Muérete, muerte!... Que los muertos entierren a los muertos... Pero Machado desemboca, con fuerza exclamativa, en la negación más rotunda, con palabras que son acto de afirmación vital, imperativa e imperiosa, frente a la realidad histórica:

¡Yunques sonad; enmudeced, campanas!¹⁵

En la segunda estrofa, la verdad se impone. Ni la mitología cristiana, ni la paradoja desafiante, ni la voluntad desesperada, han borrado la realidad. Y hay que exponerla. Aunque resulte, al principio, tránsito evasivo aún por su plácido eufemismo, por su idealización:

Y hacia otra luz más pura
partió el hermano de la luz del alba...

Nueva estrofa, casi. El poeta marca una pausa (sólo salvada por los puntos suspensivos de leve continuidad), puente hacia la definitiva aceptación de la realidad innegable:

...¡Oh, sí, llevad, amigos,
su cuerpo a la montaña...

Las estrofas están, pues, en función del sentir del poeta, de su actitud, íntima y personal, frente al hecho mismo. Mas

¹⁵ Para la posible procedencia popular de esta imagen, véase F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (Madrid, s. d.), III, 42.

otros muchos elementos del gran poema, perfectamente integrados en esta estructura básica, pertenecen más formalmente a la tradición elegíaca.

El elogio, por ejemplo, tan característico de esa manera poética. Con cariñosa propiedad se deslizan los vocablos que fijan, para Giner, las identificaciones elogiosas máximas, con Cristo y el de Asís: maestro, hermano Francisco, van tres días, sed buenos... Es, además, un elogio conscientemente extendido a la Institución Libre de Enseñanza, cuyos ideales —personificados en Giner— son sustancia del poema: el amor a la naturaleza; la exigencia de claridad, que es verdad y es rectitud; la fe en la bondad y en el trabajo; la esperanza franciscana; la preocupación por el futuro español; y sobre todo, ese vago franciscanismo que está en el espíritu de la Institución.

La insinuación bucólica pertenece también a la tradición elegíaca. En nuestro poema, Machado lo inserta con toda propiedad, sin artificio alguno y con sumo acierto. La lección del amor a la España física, ejemplificada casi siempre en Castilla y en el cercano Guadarrama, fue de las básicas de don Francisco. Y el poeta aprovecha, asimismo, para identificar en los elementos arbóreos que selecciona, bucólicamente, las esencias humanas de Giner: la recta frescura del pino; la casta humildad de la encina.

Acaba Machado, muy dentro de la tradición elegíaca, con la imprescindible referencia a la primavera, de paradójica presencia siempre en la elegía: connotadora de la esperanza, símbolo de vida eterna; origen de la desesperación, en cuanto es renacer sin paralelo humano. En este poema, todo ello se insinúa levemente, casi evasivamente

(mariposa, tomillo) en lo personal; para al fin —con gran acierto por tratarse de Giner— insistir en lo nacional:

Allí el maestro un día
soñaba un nuevo florecer de España.

Nada debe extrañar la ausencia de algunos e importantes elementos de la tradición elegíaca. Machado, poeta moderno, funciona con plena independencia dentro de una tradición poética que, no obstante, conoce y reconoce. Ya lo veremos repetidas veces.

A LA MUERTE DE RUBÉN DARÍO

En muchos aspectos, la más convencional y literaria de las elegías de Machado. Se inicia el poema con una ritual e incrédula interrogación: tres preguntas sin respuesta, que ocupan cinco de los ocho primeros versos. Tono retórico que el poeta resuelve casi bruscamente, con efectismo obvio, en su «Rubén Darío ha muerto». Inmediatamente, sin salirse de la tradición elegíaca, la anecdótica recepción de la noticia,

esta nueva nos vino atravesando el mar.

Finalmente, versos de elogio-homenaje en la propuesta inscripción lapidaria:

Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.

Ambas cosas, elogio y propuesta lapidaria, son muy adecuadas también a la tradición poética de la elegía.

Sustancias y formas expresivas modernistas contribuyen asimismo al homenaje: la mitología, la suntuosidad verbal, el verso alejandrino. Reflejos rubendarianos, de puro elogio literario, destacan en los versos finales, por ejemplo; no sólo por su suntuosa literaridad, sino también, como ha visto el profesor Macri, porque son consciente re-elaboración de versos concretamente rubendarianos.¹⁶ Todo ello es muy evidente en el vocabulario seleccionado (tierras de Oro, lengua madre, soñada Florida) y hasta en algún giro coloquial como ese "no más", para siempre adscrito ya al "ayer" del nicaragüense.

Muy convencional y literaria, pues, esta elegía a Darío; pero algo más hay en ella. Porque Machado —gran poeta siempre; excepcionalmente sensible ante la muerte— consigue adecuarlo todo brillantemente a su finalidad estética. Re-elabora una serie de elementos característicos de un estilo ya periclitado, realiza toda una labor de restauración respetuosa de un monumento en ruinas; y, a la vez, alcanza la sutil adecuación de esas mismas fórmulas para que cumplan su función expresiva de lo elegíaco.

Supone la adecuación estética de una forma poética que funciona, en parte cuando menos, como tributo de homenaje rubendariano: el alejandrino. Pero alejandrino en romance, venciendo, con todo, la finalidad estética, la proyección es-

¹⁶ Véase, para esto, O. Macri, «Amistades de Antonio Machado», *Insula*, XV, no. 158 (1960), 15.

tudiada de canto fúnebre. Dieciseis veces, en otros tantos versos, se marcan la cesura (pausa corta) y la pausa larga. Pausa larga siempre, porque se trata (muy a conciencia, no puede haber duda) de un poema sin ningún encabalgamiento. Sin ninguno, ya que el único verso que podría encabalgarse, "te ha llevado Dionysus de su mano al infierno", desemboca en conjunción. Cesura y pausa, pues, con monótono ritmo de planto, reforzado, además, por la rima en *á* acentuada, en *a* de efecto redoblado.¹⁷

Adecuación estética, asimismo, del otro factor señaladamente rubendariano: lo mitológico, que Machado normalmente desdeña.¹⁸ La referencia al mito de Dionysus cumple, en toda propiedad, con la tradición elegíaca de insertar alguna referencia al retorno primaveral, ya que Dionysus es uno de los que vencen a la muerte, retornando de su oscura mansión subterránea. Acierto máximo, especialmente, en la selección (muy consciente, sin duda) precisamente de la versión dionisiaca: dios hondamente trágico en su muerte periódica; dios-fuente de poesía, tanto como lo fuera el mismo Apolo; dios-símbolo de vitalidad inexhausta; dios del vino, también.

En fin, a pesar de tantos elementos convencionales y literarios, "A la muerte de Rubén Darío" es un excelente poema. La marcada hispanización de Darío debe incluirse dentro del panegírico; y la expresión "Jardinero de Hesper-

¹⁷ Para una crítica adversa, véase Sánchez-Barbudo, pág. 311.

¹⁸ Sólo un poema machadiano, «El olivo del camino», se estructura sobre materia mitológica. Y hasta las referencias sueltas son raras en la obra poética de don Antonio.

ria" parece querer rectificar la identidad francesa que Machado atribuía a Darío en su otro poema al mismo: "...que ha cortado/ las rosas de Ronsard en los jardines/ de Francia".¹⁹ En cuanto a los versos "Te han herido buscando la soñada Florida,/ la fuente de la eterna juventud, capitán,", acaso se pueda ver en ellos, además de la acertada prolongación del mito dionisiaco al Nuevo Mundo, un intento de fundir la divulgada imagen del Darío indio con la figura del capitán-conquistador; algo así como un esfuerzo para quitarle, definitivamente, la pluma que Unamuno le pusa en la cabeza.

EL CRIMEN FUE EN GRANADA

Dado el contexto, sumamente politizado, en que aparece esta elegía, sorprende el comedimiento —y quizás por ello mismo resulte convincente expresión del angustiado resentimiento elegíaco— con que Machado consigue darle forma. Sólo la primera parte alude —esperado anuncio y anécdota elegíacos, pero sin concesiones de estrategia política— a las circunstancias de su muerte.

El poema está muy bien estructurado, en todas sus dimensiones. Sus tres partes, por ejemplo, distinguen, con fijado orden, importantes elementos de la tradición elegíaca. En la primera, el anuncio de la muerte y la mención de los rasgos que la singularizaron: crimen y fusilamiento. En la

¹⁹ Los jardines van, normalmente, asociados a "Hespérides" y no "Hesperia" (España); pero no pensamos que fuera equivocación de Machado, sino equívoco consciente, reflejo de suficiencia en el terreno mitológico.

segunda parte, el diálogo del difunto con la Muerte, de resonancias patentemente manriqueñas, con ecos apropiadamente dramáticos; e, implícitamente, el elogio de Lorca, de su obra poética. Y en la última parte, la más breve e intensa, la más personalmente machadiana, el tema funenario ("labrad un túmulo"), la invocación a los amigos (que, con ser elemento tradicionalmente elegíaco, sugiere, aquí, un tono civil; que equivale, quizás, a "correligionarios" o "compañeros", e insinúa la lectura pública que, de hecho, se produjo), la expresión de dolor ("llore el agua") y la repetida inculpación final ("el crimen fue en Granada").

La estructura precisa se advierte, asimismo, en la regularidad iterativa que encuadra a cada parte: comenzando con "Se le vio..." y terminando con "en... Granada"; anáfora y estribillo que, sumados a la asonancia en a-a, ya comentada en las elegías anteriores, consigue para todo el poema un solemne eco de canto fúnebre, de lamento, de ¡ay! prolongado.

Del mismo modo que en la elegía anterior, Machado adopta aquí, como parte de su homenaje póstumo, las fórmulas expresivas de la figura evocada. En este caso, la inclusión de un breve romance en la Parte I (versos cinco al once); la utilización de lo popular, muy marcado en el "que" enfático del verso trece ("Que fue en Granada el crimen"), sumamente lorquiano; la inserción de imágenes muy frecuentes en Lorca (fraguas, yunques, torres), y redobladas, además, a la manera del poeta granadino; y la inclusión finalmente, de ecos de poemas lorquianos (concretamente, «La luna vino a la fragua» y «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías»).

De todos los elementos característicos de Lorca que Machado acumula en su poema, creemos que el mejor integrado es el romance de la primera parte, que rompe con naturalidad el esquema de la silva arromanzada y cumple con claridad y eficacia su pretendida función de homenaje. Es de señalar que —en correspondencia con y hasta en provecho de esa estructura cerrada que caracteriza al poema— el primer octasílabo y el último (“mataron a Federico” y “muerto cayó Federico”) forjan un paralelo a manera de marco del romance. Nos parece que la utilización del mundo lorquiano está hecha con resultados bastante más dudosos en la Parte II, en la que resulta algo forzado el redoblamiento (“en yunque-yunque y yunque de las fraguas”) e insólito, demasiado literario, el alegre maridaje del poeta y la Muerte.

LLANTO DE LAS VIRTUDES

Y COPLAS POR LA MUERTE DE DON GUIDO

De “parodia y homenaje” a Jorge Manrique califica este poema Valverde.²⁰ Es la elegía machadiana que más condiciones cumple de la tradición elegíaca: el anuncio de la muerte y sus circunstancias —«de una pulmonía»—; la alusión al funeral, ya implícita en el doblar de las campanas; el elogio o gosa de la vida del difunto, que, entendido rectamente, a la luz de esa ironía que comienza ya con el propio título, es una reprobación; la estructura dramática, median-

²⁰ J. M. Valverde, *Antonio Machado* (Madrid, 1975), pág. 133.

te el diálogo con el muerto, "alguien dirá, ¿qué dijiste?", "yo pregunto, ¿qué llevaste?"; y la métrica irregular.

Esta extraordinaria sujeción formal al modelo elegíaco, excepcional en Machado, como hemos venido observando, tiene razón de ser a nivel estético: no se puede hacer parodia, conscientemente, sino sobre patrón fijo; es decir, que la parodia exige, casi por definición, que trasluzca lo parodiado. Por otra parte, nuestro poema evita, y también muy comprensiblemente, aquellos elementos de la tradición elegíaca que se prestan poco, o nada, a la paródica irrisión: el "ubi sunt", de honda amargura siempre; la soslayada desesperación de la primaveral resurrección (aunque podría considerarse negativa y paródica alusión a ello la referencia al "jueves santo"; pero resulta demasiado aventurado el afirmarlo); y toda mención directa a una posible inmortalidad, con la cual se juega incómodamente a la comedia.

Este poema de Machado incumple, asimismo, y ello es el eje del tono que proyecta, la condición más esencial de la elegía: el "dolor y resentimiento amargo", que Machado trueca en ironía y burla. No hay dolor; al contrario, hay casi jocosa satisfacción ante el desaparecer definitivo de don Guido. En consecuencia, el poema resulta, pese a esa abrumadora acumulación de rasgos formales elegíacos, una anti-elegía.

La forma poética cumple inmejorablemente con el fin paródico. El octasílabo de pie quebrado, la rima consonante, recuerdan, si ya no lo hiciera perfectamente el título, el objeto parodiado, las famosísimas "Coplas". Y además, como ya ha acertadamente observado Sánchez Barbudo, su especial irregularidad (condición elegíaca también) impone

la sensación fársica, algo valleinclanesco, de «aleluyas populares en papeles de colores».²¹

Esta vena paródica alcanza su máxima expresión, en vuelos de jácara, con el elogio, glosa risible de una dañina insignificancia vital. Todo lo que va desde «mozo muy jara-nero» hasta «vestido de nazareno», si se compara de cerca con el modelo parodiado, como pretendía Machado, redobla su ironía:

No dejó grandes tesoros
ni alcanzó muchas riquezas
ni bajillas,
más hizo guerra a los moros,
ganando sus fortalezas
y sus villas;
y en las lides que venció
caballeros y caballos
se prendieron,
y en este oficio ganó
las rentas y los vasallos
que le dieron.

Dicen que tuvo un serrallo
este señor de Sevilla;
y era diestro
en manejar el caballo,
y un maestro
en refrescar manzanilla.

Cuando mermó su riqueza,
era su monomanía
pensar que pensar debía
en asentar la cabeza.

Y asentóla
de una manera española,
que fue casarse con una
doncella de gran fortuna...

Todo esto y, en su mitad, el acierto extraordinario del singular verso «pensar que pensar debía». ¡Qué instantánea caracterización de la abulia! ¡Inmejorable! Inmejorable el instantáneo y radical contraste con el dinámico, activísimo Maestre de Calatrava.

²¹ Sánchez-Barbudo, pág. 299. Y para algo más sobre esta técnica de género chico, véase Valverde, pág. 133.

La segunda parte del poema, intensificándose, alcanza son de burla grotesca. Machado, maestro siempre de su difícil creación paralelística, prepara y sostiene ese tono con acierto: la repetición (tres veces) de "buen don Guido", su presentación mediante la rima interna, única en el poema y redundante («Buen don Guido, ya eres ido»), y la añadida redundancia semántica, «y para siempre jamás».

Y lo grotesco, tan bien preparado burlescamente, se va extrayendo de los aspectos físicos de la propia muerte, del cuerpo presente: rostro marchito; enjutas mejillas, amarillas; párpados de cera; la fina calavera; barba canosa y lacia; las yertas manos en cruz. No es poco significativo, poco anti-elegíaco, el acabar el poema con esas tres estrofas que, una tras otra, proyectan los despojos de don Guido, pero sin la más ligera sugerencia de su sobrevivir, ni en fama ni en forma.

Dos notas, finalmente, cerca de sugerencias eruditas procedentes de estudios anteriores. La noción de que pudiera existir contraste consciente entre la elegía de Giner y esta anti-elegía se ha adelantado algunas veces, hasta anotándose que se trata de dos andaluces.²² Y, en efecto, se advierten ecos del poema a Giner (es frecuente en Machado el eco de otros poemas suyos) en las dos preguntas, «¿Qué dejaste?» y «¿Qué llevaste?». Mas nada conclusivo cabe designar. El andalucismo de don Guido sugiere la otra nota erudita: la

²² Véanse, por ejemplo, H. F. Grant, «Apostillas a una edición de 1917 de las poesías completas de Antonio Machado», *Insula*, XV, no. 158 (1960), 17; y «Ángulos de enfoque en la poesía de Antonio Machado», *La Torre* XII (1964), 472-473.

idea del poema como expresión sociológica, de «tipologismo hispano».²³ No cabe dudar que Machado quiso fijar esa identificación socio-regional que tan insistentemente apunta: mozo jaranero, este señor de Sevilla, maestro en refrescar manzanilla; y acabando explícitamente, genéricamente, en el «caballero andaluz». El resorte crítico-social del poema es indiscutible.

MAIRENA A MARTÍN, MUERTO

Pocos momentos hay, en la obra de Machado, que, como éste, traigan una fusión tan completa del poeta y sus heterónimos principales. Martín es el objeto de la elegía de Mairena, y ésta es, a su vez, objeto del comentario inmediato del propio Machado. La muerte, temática insoslayable de la vida, consigue —no inesperadamente— una angustiosa aglutinación de lo conscientemente desdoblado.

Desde luego, si se tiene en cuenta (como parte formal del poema, y como hemos hecho, por cierto) el comentario en prosa que sigue a nuestro poema, resulta todo ello un juego de espejismos ontológicos como hay pocos en la literatura universal: el poeta comenta el comentario de un su heterónimo en la muerte de otro desdoblamiento propio.

Por todo ello, el poema que estudiamos es, de hecho, una autoelegía. El fenómeno literario no es tan raro, en versión dispersa e inconcreta. ¿Qué escritor, en el género que fuese, no ha proyectado algo de su propia muerte, absorto y curioso a la vez, en la de sus moribundas o muertas criaturas?

²³ Serrano Poncela, pág. 174.

La diferencia en el caso de Machado, inusitado en la concreta inmediatez que proporciona, es que su criatura es —conscientemente y a todas luces— él mismo. En todo caso, ¿por qué esa mórbida curiosidad? Respuesta única, real y conjetural a la vez: ¡porque la muerte es el misterio!

Nada nuevo hay que decir acerca de la forma de nuestro poema. El octasílabo aconsonantado, de pie quebrado, fija formalmente —con resonancias manriqueñas otra vez— la intención elegíaca. Y la división tripartita, que ya hemos visto en otras elegías, sirve para establecer una separación —especialmente importante para el poeta moderno— entre elementos de tradición elegíaca y direcciones innovatorias frente a la muerte.

En el caso presente, la división formal permite una más personal y directa identificación machadiana con su muerto heterónimo. El segundo segmento del poema,

Del juglar meditativo
quede el ínclito ideario
para el alba que aún no ríe;
y el muñeco estrafalario
del retablo desafie
con su gesto al sol gregario.

expone, con sus alusiones al «juglar meditativo» y al «muñeco estrafalario», la dualidad poética propiamente machadiana: el último es el poeta intimista y lírico de sus principios (recuérdense sus alusiones a sí mismo como *fantasmal* y *grotesco* en XXVII y como *bufón* en CXXXVIII); y el primero, el «juglar meditativo», bien puede ser el poeta tardío, con vuelos filosóficos y poesía aforística.

La proyección de ultratumba que proporciona la autoelegía revela la convicción machadiana, hondamente sentida, de que su obra de cariz filosófico no se apreciaría inmediatamente (está a la espera de un «alba que aún no ríe»);²⁴ mientras que la obra del «muñeco estrafalario» (es decir, su poesía lírica primera) desafiaba al «sol gregario» imagen calculadamente contrapuesta al «alba que aún no ríe» (sol que todo lo refleja), a ese gusto poético del día que tan poca cuenta hacía de su presencia.

La ironía (escudo del conocido pudor machadiano al tratar de sus sentimientos) dificulta algo la percepción de un tono de honda melancolía —sin dramatismo, sin auto-compasión— que tiñe, sobre todo, la reconstrucción del mundo del poeta: hiedra y parra, paredes blancas de huerto, calles de Sal-Si-Puedes, balcón y balcón, Rosa María, cipreses, vino tinto... Y lo irónico se halla presente, siempre escudo del propio pudor, en ese «amor bizco y eros ciego» que —pese a la cuádruple y pomposa significación

²⁴ Para esto, recuérdese el poema

Cabeza meditadora,
¡qué lejos se oye el zumbido
de la abeja libadora!

Echaste un velo de sombra
sobre el bello mundo y vas
creyendo ver, porque mides
la sombra con un compás.

Mientras la abeja fabrica,
melífica,
con jugo de campo y sol,
yo voy echando verdades
que nada son, vanidades
al fondo de mi crisol.

sugerida por el comentarista en prosa— matiza muy adecuadamente, con salvadora auto-irrisión, lo peligrosamente auto-complaciente de la última estrofa.

Esta auto-elegía proyecta su modernidad desde los primeros versos, que anuncian la muerte como la tradición elegíaca exige («Maestro, en tu lecho yaces...»); pero que desmienten esa misma tradición en lo referente al consuelo de la inmortalidad. Nada. Machado (Mairena) vuelca todas sus dudas trascendentales sobre el cuerpo presente, casi impudicamente:

Maestro, en tu lecho yaces,
 es paz con Ella o con El...
 (¿Quién sabe de últimas paces,
 don Abel?)
 Si con Ella, bien colmada
 la medida,
 dice quieta, en la almohada
 tu noble cabeza hundida...

Con la Muerte o con Dios —el *Ella* y el *El* del poema—, lo mismo da. Y Machado (Mairena) se muestra escéptico y sereno, casi indiferente, ante el definitivo mensaje del morir.

Unos datos aclaratorios para terminar. El uso de «re-tablo», cuya provocadora rima interna matiza, humorística y apropiadamente, la presentación del «muñeco estrafalario»,²⁵ posee, además, cierto abolengo machadiano. Sugiere (y muy a propósito de la fijación representativa, ya anotada,

²⁵ La impresión de marioneta, llevado y traído de la vida, es, así, eficacísima.

del «muñeco estrafalario») el retablo de los sueños, el granero de su poesía. Asimismo, la referencia al «ojo en superlativo», y especialmente que «mire, admire y se vea», se refiere normativamente, en Machado, a Dios, definido éste como lo definía el poeta... ¿sus heterónimos? Y, finalmente, un dato más, y que elocuentemente apuntala la auto-elegía como tal: lo que se nos ofrece en el texto de *Mairena a Martín, muerto* es una composición incompleta; falta de la última parte, porque, evidentemente, falta también la última parte de la vida del poeta. Así, Machado advierte al lector: «La composición continúa, algo enrevesada y difícil...»; ¡y tan difícil! ¿Quién es capaz, en verdad, de contar hasta el final su propia muerte?

A JOSÉ MARÍA PALACIO

Finalmente —ya con giro del todo especulativo, y saciándonos de nuestra pre-fijada lista —unas palabras acerca del poema de Machado (y de toda la poesía moderna en español) que ha merecido más y mejores comentarios por parte de la crítica: *A José María Palacio*.

Si hubiésemos de ponerle rótulo a este poema —en presentación paralela a elegía, anti-elegía y auto-elegía— nos parecería justa la expresión *proto-elegía*. Justa porque, en nuestra opinión, se trata de una auténtica elegía,²⁶ dictada por un hondo y verdadero sentimiento de dolor; precisa-

²⁶ No nos hallamos solos en esta afirmación, pues directa o indirectamente está en los siguientes críticos: Gullón, *Una poética para Machado*, pág. 124; L. F. Vivanco, «Comentarios a unos pocos poemas de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 10-11 (1949), 541.

mente es la calidad de ese sentimiento (mucho más intenso, sin duda, que el que motivó las otras elegías ya comentadas) lo que lleva a Machado a evitar conscientemente todo lo que pudiera sonar a tópico desvitalizador, a convención fría, a hueca literaturización. En ese sentido, la actitud reticente del poeta desdibuja el carácter de elegía del poema. Pero la eficacia con que se produce la comunicación lírica (es decir, la comunicación de un hondo sentimiento personal) nos parece evidente. La falta de rasgos externos típicos está sobradamente compensada con la intensidad de la pesadumbre ante el hecho de la muerte. Los rasgos externos, las fórmulas, imágenes y procedimientos tradicionales —inserciones venidas de fuera, al fin y al cabo— pueden entorpecer la genuina expresión del sentimiento lírico.

Huelga buscar en este poema, pues, esas fórmulas, imágenes o procederes. Si se diera con alguno, o su semblanza, nada añadiría como tal a esa ola de doloroso recuerdo que, a los nueve meses de la muerte de Leonor, y en el primer renacer de la naturaleza después de su fallecimiento, invade a Antonio Machado. Así mirado, ¿qué auténtico resulta lo epistolar en el terreno, normalmente ajeno, de lo elegíaco! ¿A quién podría comunicar ese recuerdo mejor que al amigo, al buen amigo que se hallaba lejos, lejos de él y cerca de ella?

Sólo los versos finales dan pie para entender el poema como expresión de dolor elegíaco; pero una vez comprendido así, el poema cobra una tensión dinámica —reflejo aún de la que hubiera en el sentir del poeta, en primavera, frente al amor recién muerto— que le concede inusitadas dimensiones de lirismo.

Lo que se destaca en una nueva lectura es, desde luego, esa tensión lírica. Y si nos proponemos investigar su procedencia, damos inmediatamente con el eje elegíaco del poema; el único elemento tradicional que se nos ofrece: la primavera. Una primavera, sin embargo, que *es todo el poema*.

Ya hemos visto, en elegías anteriores, que la proyección primaveral siempre encierra alguna tensión paradójica: su sugerencia de inmortalidad general; su no-extensión, desesperante, a lo individual humano. Mas lo que hace Machado aquí es distinto, radicalmente diferente, y redobla la tensión prescrita. El poeta, su dolor, no concede el triunfo de la naturaleza tan fácilmente, y —apoyado en un elemento real: el carácter tardío de la primavera soriana— toda referencia a su triunfal y dolorosa llegada se expresa dubitativamente: muchos interrogativos, y formas conjeturales, “habrán, habrá, no faltarán”.

Es más, el poeta —que en su dolor no quiere concebir que todo quede igual, que el mundo siga indiferente, que la vida triunfe— inserta claras referencias al fracaso primaveral:

Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.

Y, además, muy claras alusiones a la muerte, como co-triunfadora, perversamente, con la primavera/vida:

¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?²⁷

²⁷ La observación de que esta referencia a las violetas es una inserción de la muerte en el contexto primaveral es de C. Guillén, «Estilística del silencio», *Revista Hispánica Moderna*, XXIII (1957), 274.

y, sobre todo,

Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas huengas,
no faltarán...²⁸

Tensión lírica impresionante. Aunque, naturalmente, la vida triunfe en definitiva, y, en los últimos versos,

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,

accepte Machado al fin la terrible victoria de la primavera (a quien nada le importa la muerte de nadie) en el angustiado contraste entre los lirios (blancos), las rosas (rojas), la tarde azul que estará allí, y su *tierra*...

ANCEL GONZÁLEZ
ALFREDO RODRÍGUEZ

*Department of Modern Languages.
The University of New Mexico.
Albuquerque, N. M. 87131.
Estados Unidos.*

²⁸ Esta referencia a la caza de la perdiz con reclamo es especialmente efectiva en el sentido que descamos subrayar, ya que toda se basa en el celo, amoroso y vital, de la especie.