

# La caña dulce

## (Un recuerdo infantil de Antonio Machado)

### Escenas

Dos veces ha contado Antonio Machado la escena de la caña dulce. En *Los complementarios* es autobiográfica y el otro personaje es la abuela. En *Juan de Mairena* se atribuye a la infancia de este heterónimo y el otro personaje es la madre. La anécdota es la misma: el niño va con la mujer por la calle, llevando una caña dulce. Pasa otro niño con su madre y otra caña. El primero dice a la mujer que su caña es mayor y la mujer lo desdice.

En la primera redacción hay un comentario radical: «Todo lo que soy —bueno y malo— cuanto hay en mí de reflexión y de fracaso, lo debo al recuerdo de la caña dulce». Enseguida, una aclaración en cuanto al lugar de la historia: «(...) la Sevilla de mis recuerdos estaba fuera del mapa y del calendario».

En la segunda, la madre le dice: «¿Dónde tienes los ojos?» y Mairena comenta: «He aquí lo que yo he seguido preguntándome toda mi vida».

Con respecto a ambas, cabe observar:

1.º) La fantasía del niño, de ser portador de un regalo máximo, hecho que es desmentido por la observación de la realidad.

2.º) El personaje que rectifica la fantasía infantil es la madre (o la abuela en su lugar), no el padre. El administrador de la ley está ausente y calla.

3.º) La madre y la abuela son intercambiables. Se trata de una familia en que la abuela ocupa el sitio materno supremo y que su hija alcanzará con la muerte de aquélla. La hija, mientras tanto (la madre del niño) es un efecto de su deseo (cf., curiosamente, la misma situación en Marcel Proust).

4.º) El escritor, al recordar su infancia, otorga un carácter fundante a la escena, sea en sí mismo o en su heterónimo, como si, al inventar un personaje, la escena fundante fuera inamovible. Pertenece a un espacio mítico, una Sevilla sin extensión real.

5.º) El aprovechamiento teórico de ambas historias es diverso. En un caso, la escena fundamenta un carácter: fracasado y reflexivo. La caña dulce propia y corta es la cifra del fracaso (triunfar sería tener la caña más larga). En el otro caso, la escena se convierte en un espacio de perplejidad: ¿dónde tengo los ojos? En Machado el ojo es, obviamente, el órgano de la percepción visual, pero además, es el órgano de percepción del otro, el cual, a su vez, es otro de mí, es otro porque me percibe. El ojo es el órgano por

el cual damos y nos dan identidad. En esta variante, Mairena se pregunta dónde está su órgano identificador, que le permite ser sí mismo y otro de los otros.

En las dos historias hay planteado el problema de la identidad que se contesta asertóricamente, en la primera variante, y dubitativamente en la segunda. En un caso: soy reflexivo y fracasado. En otro: ¿dónde está el órgano que me permite ver y ser?

Es muy expresivo el hecho de que Antonio haya escogido una escena (complementable con otras, según veremos) para plantearse el problema de la identidad. Siguiendo una sugestión del psicoanálisis, podríamos pensar que la identidad está constituida, precisamente, por un entramado de historias que nos constituyen en sujetos. Soy porque se cuenta de mí. Estos relatos, convenientemente abstraídos y elevados a teoría, son lo que llamamos «ideas», es decir, la ordenación, despojada de anécdota, de un suceso que se reconoce como espejo de la identidad.

Añado ahora las otras escenas. Mairena también refiere el encuentro primero de sus padres. Ocurre en Sevilla, cuando unos delfines remontan el curso del Guadalquivir y aparecen frente a la ciudad. Una multitud va a contemplar el extraordinario suceso. Entre ella, los futuros padre y madre de Mairena.

Se conocen mirando los delfines. Delfín es el heredero del trono. El deseo fundante de la vida de Mairena, el que vincula, por vez primera, a sus padres, tiene como figura oblicua la metáfora del personaje que recibirá un reino por herencia. A ello se une lo extraordinario: en Sevilla no hay delfines. Es decir que en ese contexto, el delfinato sale de lo normal, como la caña más larga que fantasean Antonio y Mairena, de niños.

La escena del conocimiento papá-mamá tiene, además, una carga negativa, pues consiste en quitar a los personajes sus roles parentales: antes de tener hijos, ellos no son padre ni madre. En esta escena de despojamiento, el hijo intenta anudar con sus padres otra relación que no sea la filial, ver a los padres como si no lo fueran. Quitarles la autoridad de sus investiduras y tratarlos de igual a igual. Es una manera pacífica de matar a los padres, en el sentido de matar sus instancias parentales y dejarlos en sujetos puros.

La tercera escena que traigo a consideración es *La tierra de Alvargonzález*, la narración romanceada de Antonio. La anécdota es muy sabida. Alvargonzález tiene tres hijos. Cierta noche, los dos mayores intentan encender la hoguera del lar, sin lograrlo. El tercero lo hace. El padre lo sienta en sus rodillas y dice: «aunque el último naciste/ tú eres, en mi amor, primero».

Los dos hermanos mayores, dominados por la envidia ante la institución del delfín, matan al padre y arrojan el cadáver a una laguna insondable. La Justicia condena a garrote a un buhonero a quien se acusa, con obvia falsía, del crimen. La madre muere de pena. Es decir que, de algún modo, los hermanos han matado a los dos padres.

Los asesinos prosperan. Luego, viene un tiempo de malas cosechas y caen en la miseria. El menor, que se ha marchado a América, vuelve convertido en rico indiano. Les compra una parte de sus tierras, que prosperan, mientras los dos mayores siguen en la pobreza. Aparece el fantasma del padre, trayendo un haz de leña, luego cuidando de

la huerta. Cierta noche, los parricidas se arrojan a la laguna donde hundieron el cadáver de Alvargonzález y se ahogan gritando: «¡Padre!».

Aquí aparecen dos asuntos interconectados. Uno es el obvio cainismo de los hermanos mayores, que envidian la preferencia paterna por el menor. En la fábula bíblica, Caín mata a Abel porque envidia los favores divinos hacia su hermano. Aquí el favor es del padre, que resulta víctima de la envidia cainita.

El otro asunto me parece más importante y menos visible. Es la figura hamletiana del padre que no puede ser muerto por el hijo y retorna a ejercer sus funciones (proteger al hijo favorito) en calidad de fantasma. Ya sabemos que un fantasma es un muerto que no advierte su condición de tal y actúa como si estuviera vivo, un muerto que pone entre paréntesis su propio cadáver.

El hijo menor puede realizar el ciclo heroico: marchar al exilio, cumplir la hazaña y retornar a la patria con la prueba de ella: la riqueza americana, en este caso. De retorno, es reconocido para habitar el lugar paterno, precisamente, por el fantasma del padre mismo. En cambio, los fallidos parricidas no son capaces de adquirir ni de heredar. No son capaces de matar al padre, es decir, de desafectar su sitio y ocuparlo, de ser padres de sí mismos.

Un padre que no es posible matar es un padre que no quiere ser heredado o que ha preferido, como delfín, a otro. Representa, por otra parte, un orden inmodificable, en que los hijos no pueden crecer y aspirar a suplir al padre. Un orden con normas inflexibles e incanjeables, siempre igual a sí mismo.

Estas características pueden ser halladas en los textos de Antonio referidos al padre. Destaco los dos poemas de *Los complementarios* (*Mi padre* y *Al palacio de las Dueñas*), luego objeto de redacciones más pulidas. El Palacio de las Dueñas es la casa natal sevillana de Antonio, pero también es el palacio de las dueñas, es decir, un lugar precioso que tiene más de una propietaria (¿la madre y la abuela, las que producen en el niño la desilusión de la caña dulce?) y ningún propietario. Tal vez, las dueñas de los niños.

Los datos que Antonio nos da de su padre son: que el tiempo se lo ha llevado y, tras permanecer olvidado un lapso, vuelve a la memoria del hijo, que lo recuerda llevándolo de la mano, cuando Antonio era niño, y lo ve ahora, más joven que el poeta, que es, claro está, más viejo que su padre en el recuerdo. Lo evoca cazando, paseando por el jardín, escribiendo con letra diminuta (un texto inaccesible a Antonio), mirando en diversos sentidos, nunca hacia su hijo:

Sus grandes ojos de mirar inquieto  
ahora vagar parecen, sin objeto  
donde puedan posar, en el vacío (...)

El padre no mira ni habla al niño. El poema contiene una pregunta: ¿Dónde estabas tú en esos años? El poema, pues, es el instrumento del hijo para traer de nuevo al padre a la vida y obligarlo a escuchar la voz filial. Un poco a la manera de la historia de Alvargonzález: el padre es el fantasma de sí mismo en el poema.

En otros contextos, la figura paterna aparece menos precisa. En una de sus lecciones Juan de Mairena ironiza sobre el eufemismo *el autor de mis días* (quien escribió mis días como un texto suyo, no mío), «He aquí una metáfora de segundo grado, realmente ingeniosa y de un barroquismo encantador». En el poema *Soledades* hay, de nuevo, la escena del parricidio necesario:

O que yo pueda asesinar un día  
en mi alma, al despertar, a esa persona  
que me hizo el mundo mientras yo dormía.

Aquí, el parricidio postergado señala que el padre sigue vivo, acaso que no es posible matarlo, en el orden simbólico, desde luego, «en mi alma al despertar».

En *El dios ibero*, el campesino dirige a Dios, al tiempo, blasfemias y alabanzas. El suyo es un dios impasible, el dios adusto de la tierra parda, tallado en roble castellano, un dios alternativamente providente y cruento, dispensador de dones y de miserias. Este dios está en la cúspide de la cadena de mandos paterna y desde ella arroja la doble luz de su ambivalencia.

## Paisajes de Caín

Caín es el que recoge el magro resto de una herencia arrasada. Por ello, su óptica es desértica, todo lo que mira lo extenua y agosta. Es la paisajística de Antonio, la patria oculta que descubre en Soria y que añora desde Baeza. Tierra de ceniza, plazuelas desiertas, huertas umbrías, naturaleza despoblada que ha de cantarse con una melodía agria.

Es la parda encina  
y el yermo de piedra  
¡Oh, montes lejanos  
de malva y violeta!  
Luna amoratada  
de una tarde vieja  
sobre un campo frío,  
más luna que piedra.

(*Los complementarios*)

El yermo castellano, poblado de encinares muertos, un paisaje alto y roquero en que menudean las blancas tapias y los altos cipreses funerales, da lugar, en *Campos de Castilla*, a unos campos de batalla en que el Imperio ha perdido su gloria y arrastra la miseria de su púrpura harapienta. Para describirlo, Antonio recurre a metáforas de armas y otros elementos militares: recamado escudo, viejo arnés de guerra, corva ballesta del arquero, barbacanas y torres. O apela a descripciones negativas, en que el paisaje es connotado por aquello que le falta:

¡Oh, tierra triste y noble,  
la de los altos llanos y yermos y roquedas,  
de campos sin arados, regatos ni arboledas;  
decrépitas ciudades, caminos sin mesones  
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones (...)  
(*A orillas del Duero*)