

BASES COMPRENSIVAS PARA UN ANALISIS DEL POEMA «RETRATO»

0. La crítica moderna, en su miedo a caer en un estudio contenidista, ha pecado numerosas veces de formalismo. En teoría, el significado no se percibe sin una comprensión del significante (el significante no sólo se aprehende, también se comprende). Pero sólo en teoría. En la práctica, la comprensión se realiza, al menos, en dos etapas. De tal manera que únicamente entendemos la forma de una obra artística cuando hemos comprendido su contenido. Y nada de esto está reñido con la indivisibilidad de la unión fondo-forma y con que el contenido exija una forma y la forma obligue, a su vez, a un contenido.

La crítica, concebida como labor dirigida a la mejor comprensión y explicación de la obra, se asemeja, en su proceso de trabajo, a la química. Tras un conocimiento del objeto, pasa al análisis de sus constituyentes, para volver luego a una mejor observación totalizadora.

En el caso de la obra literaria, antes de proceder al estudio de las funciones que cumple cada uno de los componentes, es preciso averiguar el sentido que, paradigmáticamente, poseen. Sentido paradigmático, es evidente, dentro de la norma poética del autor. Al fin y al cabo, se trata de discernir las connotaciones propias del autor que si, en cualquier texto son importantes, en el literario resultan imprescindibles. Ya sabemos que el arte potencia extraordinariamente la connotación (tanto a nivel paradigmático como sintagmático).

Este artículo se va a limitar a la modesta tarea de buscar el sentido de los distintos elementos que se integran en el poema *Retrato*, de Antonio Machado. Dicho sentido habría que matizarlo en el momento de realizar un análisis que, necesariamente, consideraría la sintagmática. Aquí sólo haremos consideraciones sintagmáticas en contados casos, cuando parezcan imprescindibles. Se intentarán fijar, por lo tanto, las significaciones que manejó Antonio Machado en la escritura de su poema, las bases comprensivas, pues, para el análisis.

Numerosos libros sobre la poesía de Antonio Machado han sido importantes para redactar estas notas. Tan importantes que, sin ellos, no se habrían escrito. Al final figura una bibliografía a la que me remito constantemente. En ocasiones, una misma afirmación es hecha por varios críticos; no suelo citar entonces más que a uno de ellos, por un deseo de síntesis. Seguramente habré olvidado algún trabajo importante. Confieso que no he leído toda la larga bibliografía sobre Machado, aunque, desde luego, he leído más libros de los que cito.

1. Con el poema *Retrato* comienza el libro *Campos de Castilla*, ya en su primera edición de 1912. No podemos asegurar la fecha en que Antonio Machado lo compuso. Según la opinión más admitida, por ejemplo, Sánchez Barbudo (1967)/241, se escribió cuando el volumen fue a la imprenta. Por ello aparecería fechado como de 1912 en *Páginas escogidas*. Otros críticos, [Ferrerres (1970)/11-12, Terry (1973)/21, Ribbans (1975)/13] adelantan la escritura a 1907 o poco más tarde, en cualquier caso a una fecha próxima a la instalación del poeta en Soria. Ribbans afirma que *Páginas escogidas* no fecha el poema (*).

Está compuesto de treinta y seis versos ordenados en nueve estrofas que, para Sánchez Barbudo (1967)/241 y otros, son cuartetos alejandrinos, aunque la rima ABAB deje bien claro que son serventesios. Serventesios alejandrinos, pues. La cesura se hace siempre sobre vocablos graves, salvo en los versos 21 y 27 que utilizan palabra esdrújula. En el verso 2 la cesura separa el adverbio del verbo, en el 6 separa el adjetivo del sustantivo, en el 22 el verbo del sujeto, en el 23 el sustantivo del adjetivo y, en el 36, la cesura separa el relativo de su oración. Poemas en alejandrinos los encontramos en *Soleidades. Galerías. Otros poemas*, pero en menor proporción que en *Campos de Castilla*.

Unamuno (1912)/283 destaca cómo *Retrato* significa que el hombre Machado se ofrece desde el principio a sus lectores. Se ofrece despojado de atavíos, en una prueba de su plenaria madurez [Cobos (1972 a)/81-82]. Para Rosselli (1970) es un poema de la serie

C—Poética machadiana

Incluyendo además elementos secundarios de las series

B—Poesía filosófica

A—Poesía intimista

D—Paisaje íntimo recreado

y registra, también, la presencia de elemento religioso (t).

(*) Ya en prensa este artículo, aparece otro de Heliodoro Carpintero en «Insula», número 344-345, julio-agosto de 1975, que soluciona el problema al fechar innegablemente el poema en 1906. En cualquier caso, las deducciones que yo hago sobre la fecha siguen siendo válidas.

1.1. También Unamuno (1912)/283 destaca la relación de este poema de Antonio Machado con el titulado *Adelfos*, de su hermano Manuel. Esta idea, aplicada a la distinción Modernismo frente a Noventaiocho, que le es tan cara, ha sido desarrollada por Díaz-Plaja (1975). Para Unamuno, el *Retrato* de Antonio es más apacible y menos arrogante. *Menos arábigo, pero más ibérico.*

El poema *Adelfos* abre el libro *Alma*, aunque, en el volumen primero de las obras completas de Manuel Machado, *Alma* viene precedido de —curiosamente— *Retrato*. Un autorretrato de Manuel Machado que es, claro, distinto del de Antonio:

*Esta es mi cara, y esta mi alma; leed:
Unos ojos de hastío y una boca de sed...*

y que aparece fechado como de 1908. El *Retrato* de Manuel diríase menos elaborado que el de Antonio y, personalmente, me inclino a considerarlo anterior, por lo que el poema que abre *Campos de Castilla* tendría que ser posterior a 1908. Más adelante razonaremos esta idea. En cualquier caso, la relación entre *Adelfos*, de Manuel, y *Retrato*, de Antonio, se limita —a primera vista— al empleo de los serventesios alejandrinos. Sin embargo, es indudable que existe algún punto más de coincidencia. La primera estrofa se refiere al origen del poeta dentro de un sentido, por histórico, a-histórico:

*Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
—soy de la raza mora, vieja amiga del Sol—
que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
Tengo el alma de nardo del árabe español.*

De la misma manera, los cuatro primeros versos del *Retrato*, de Antonio Machado, buscan el origen, pero con un sentido histórico personal que determina el carácter. La segunda estrofa de *Adelfos* se refiere al amor:

*Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer...
Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna...
De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer.*

Concibiendo el amor como relación física decadente, muy al contrario de la austeridad de Antonio, que se expresa también en la segunda

estrofa de su poema. La penúltima estrofa de *Adelfos* indica la independencia del poeta:

*Nada os pido, ni os amo, ni os odio. Con dejarme,
lo que hago por vosotros hacer podéis por mí...
¡Que la vida se tome la pena de matarme,
ya que yo no me tomo la pena de vivir!...*

Esta independencia se expresa junto a la insolidaridad. Muy distinta es la postura de Antonio en la penúltima estrofa de su poema, aunque ambos comienzos aseguran una relación inspiradora:

Nada os pido... (Manuel Machado)
Y al cabo, nada os debo... (Antonio Machado).

La última estrofa, en ambos poemas, se refiere a la muerte. Quedan las cuatro estrofas centrales de *Adelfos* y las cinco centrales de *Retrato* (de Antonio) que no pueden equipararse con igual facilidad. En cualquier caso, y teniendo en cuenta otras coincidencias que pondremos de manifiesto a lo largo de este artículo, resulta evidente que el poema *Retrato*, de Antonio Machado, se escribe teniendo muy presentes los poemas *Retrato* y *Adelfos*, de Manuel Machado.

2. *Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.*

Cuatro versos de autobiografía sintética que posiblemente contengan todo lo fundamental [Díaz-Plaja (1951)/158], pero fundamental en el sentido de basamento sobre el que debe comprenderse la obra. Al menos eso es lo que Antonio Machado quiere que se piense de tales alejandrinos. En los orígenes de la poesía de Machado encontramos un patio de naranjos y un huerto de limoneros [Alonso (1949)/132]. En verdad, fuente, patio, naranjo, limonero y huerto pasan a formar parte de la simbología del poeta. Significan siempre infancia, tranquilidad y, generalmente, espíritu feliz tintado por la melancolía del recuerdo (1). Si naranjo y limonero le sirven para simbolizar la infancia a lo largo de toda su obra, la encina y el olmo significarán

(1) Es de subrayar que, para Antonio Machado, su infancia no es sino una suma de recuerdos. Hay una insistencia en la pérdida de la infancia y en la selección de los momentos infantiles. Su infancia fue, cuando fue, solamente los recuerdos que en ese «ahora» son [Lascaris (1964) / 191]. Observemos que en el soneto «Esta luz de Sevilla... Es el palacio» (CLXV), más que recordar al padre, se le hace revivir.

las tierras altas y secas de Castilla [Luis (1975 b), Pemán (1952)/181]. Ya en el poema VII de *Soledades. Galerías. Otros poemas*:

*El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia*

Y hasta en la *Ultimas lamentaciones de Abel Martín*:

*Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.*

.....
*Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero (CLXIX).*

Antonio Machado nació en 1875. Se trasladó a Madrid, a los ocho años, en 1883. En Madrid o Soria (salvo cuatro meses del año 1899, algunos otros indeterminados de 1902 y seis o siete entre la navidad de 1910 y septiembre de 1911, en los que estuvo en París) vivió hasta el primero de noviembre de 1912, en que toma posesión en el Instituto de Baeza. Total: veintinueve años en Castilla, menos uno, aproximadamente, de vida parisiense. Ahora bien, Machado siempre redondeó sus meses de estancia en París aumentándolos:

Desde los ocho a los treinta y un años he vivido en Madrid con excepción de los años 99 y 902 que los pasé en París. [Vega Díaz (1969)/65.]

Desde los ocho a los treinta y dos años he vivido en Madrid, con excepción del año 1899 y del 1902 que los pasé en París. [Vega Díaz (1969)/69.]

En 1906 hice oposiciones a cátedras de francés y obtuve la de Soria, donde he residido hasta agosto de 1912, con excepción del año 10 que estuve en París. [Vega Díaz (1969)/69.]

Si en el primer texto habla de sus treinta y un años y en el segundo de treinta y dos, se debe a que Machado ganó las oposiciones en 1906, pero no pudo tomar posesión hasta después del 16 de abril de 1907, fecha del nombramiento oficial. En cuanto a sus estancias en París, vemos que amplía los cuatro meses de 1899 a un año, y lo mismo hace con los de 1902. El último de sus viajes a París no pudo hacerse antes de diciembre de 1910, fecha en la que se le concedió la beca de estudios. Los biógrafos de Machado suelen fijar la partida del poeta, acompañado de su mujer, en enero de 1911, aunque alguno

la adelanta a la navidad inmediatamente anterior. Sabemos que regresan en septiembre de 1911. Antonio Machado cuenta, por lo tanto, tres años en París interrumpiendo su vida castellana. El total se aproxima ya más a los veinte que dice su poema: veintiséis. Pero si adelantamos la fecha de composición de *Retrato*, no a 1907 como pretenden algunos, puesto que tiene que ser posterior al poema de su hermano Manuel, pero sí a 1908 o 1909, tendríamos veintidós o veintitrés, que podrían fácilmente redondearse en veinte. De mantener la fecha de escritura como 1912 y no contar las tres estancias parisien- ses como otros tantos años, lo normal es que el poeta hubiera redondeado a treinta, cifra mucho más aproximada y que no hubiera significado ninguna diferencia métrica.

Termina esta estrofa con un verso de difícil interpretación. Para la crítica, normalmente, se trata de una alusión a ciertos desengaños amorosos [Sánchez Barbudo (1967)/241-242] que ya quisiera olvidar por encontrarse en muy distinta situación. Alguno ha llegado a pensar en el disgusto por la muerte de su esposa, lo que significaría retrotraer la escritura del poema hasta dos meses después de su publicación. Los que ven en *Retrato* una mezcla de ironía y seriedad, interpretan el verso como una irónica referencia a las aventuras amorosas de juventud [Marín (1971)/454]. El verso, de indudable eco cervantino (...de cuyo nombre no quiero acordarme...) está directamente motivado por el tercero del poema *Retrato* de Manuel Machado:

Lo demás... Nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...

¿Y qué son esas cosas que Antonio sustituye por casos? Pues son:

Calaveradas, amorfos... Nada grave:

Tema amoroso, por lo tanto. Y nada grave para Manuel que, como modernista, no tenía entonces preocupaciones morales (luego sí las tuvo). Manuel, con matizaciones, estaría de acuerdo con la rotunda afirmación de don Juan Manuel Montenegro en *Romance de Lobos*, de Valle-Inclán: *La afición a las mujeres, y al vino y al juego, eso nace con el hombre*. Pero para Antonio sí era un tema grave. Un tema que no quería recordar. En unas notas autobiográficas, escritas el año 1913, dice:

He hecho vida desordenada en mi juventud y he sido algo bebedor, sin llegar al alcoholismo. Hace cuatro años que rompí con todo vicio. [Vega Díaz (1969)/70.]

Si el texto es de 1913 y se refiere a cuatro años antes, quiere decirse que rompió con todo vicio en 1909, el año de su matrimonio con Leonor. Los casos que no quiere recordar deben de ser (teniendo en cuenta los versos de Manuel y la confesión de Antonio) los que conformaron una cierta vida licenciosa antes de casarse. Mujeres (aunque pocas, posiblemente, pues aseguraba no haber sido mujeriego), vino y juego, según decía el héroe valleinclanesco.

Hay en los dos últimos versos de la primera estrofa de *Retrato* un regusto amargo. Salvo la infancia sevillana (y sólo la sevillana a lo que parece, ¿o al llegar a Madrid piensa que acabó su infancia?). Su historia es infeliz. En especial su juventud castellana. Aunque no puede hablarse de un Machado joven encerrado en casa, sin diversiones, la verdad es que lleva a sus poemas de madurez la lamentación de una juventud triste, «no vivida» [Luis (1975 a)/38]. No querer recordar algo no significa que no se reconozca su enseñanza, aunque sea negativa [Paoli (1971)/27].

3. *Ni un seductor Mañara, ni un Bradomin he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.*

No hay que insistir en la personificación del donjuanismo en el famoso Miguel de Mañara, luego inspirador del personaje de la obra teatral *Juan de Mañara*, que escribirían los dos hermanos, o en el fascinante Marqués de Bradomín que creara Valle-Inclán. En su discurso, nunca pronunciado, de ingreso en la Academia, volvería a insistir sobre el tema:

El hombre que en plena juventud no logró inquietar demasiado el corazón femenino, y ya en su madurez vio claro que los caminos de Don Juan no eran los suyos, se siente algo desconcertado y perplejo si, «candidior postquam tondedi barba cadet», alguna bella dama le brinda sus favores. (O. C., p. 843.)

Machado une el donjuanismo a una cierta elegancia en el vestir. En ese sentido parece que, indudablemente, nuestro poeta no tenía aspecto donjuanesco. La descripción que de él hace González Ruano (1949)/94-95 es, físicamente, poco halagadora: *Antonio, don Antonio; tenía un aspecto fúnebre de cómico recién desenterrado. Iba vestido de muerto de bragueta amarilla, cuello postizo y corbata hecha por su huérfana mayor en el cuello tieso. (...) Antonio, don Antonio, caminaba con los pies enormes muy abiertos, encerrados en unas botas pardas de tonto de circo y el cuerpo encorvado con algo de*

caballo que van a llevar ya a la plaza de toros. (...) Antonio, que con el sombrero cazurro muy echado sobre los ojos, siempre entornados, hablaba poco, y se reía de las cosas de Manolo con una risa que parecía una tos. La propia Guiomar tuvo que decirle algo sobre su atuendo, según se desprende de una carta de Machado recogida por Espina (1950)/45:

De mi indumentaria cuidaré también; aunque requiere algunos días. Soy tan apático para ocuparme de esas cosas y, además, me gasto en libros lo que otros emplean en indumentos. Pero de ningún modo consentiré desagradar a mi diosa.

Es verdad que nada se sacrifica al halago sensorial [Díaz Plaja (1951)/158], pero también es verdad que se respira un cierto fatalismo en el segundo verso [Ortega (1912)/570] y en toda la estrofa en general. Machado parece pensar que no hay más remedio que recibir la flecha de Cupido y hay que resignarse a ello. El cuarto verso connota una cierta misoginia, a través de un pronombre, *ellas*, levemente despectivo. En cualquier caso es muy significativo el término *hospitalario*. Si el amor aparece en gran parte de la poesía machadiana como una obsesión, la última palabra de este serventesio puede expresarlo como ausencia [Darmangeat (1969)/34], mejor aún, como ausencia colmada. Calificar el amor de hospitalario es dar con esa parcela maternal y acogedora del amor, en la que sentirse un poco niño [Luis (1975 a)/94]. No debemos olvidar los lazos del poeta con su madre, hasta el final de su vida. Pero no debe olvidarse tampoco que, para Machado, lo *hospitalario* es lo claro, lo luminoso, lo sincero, puesto que un poema titulado *Noche* en la primera edición de *Soledades* (poema XVI) dice:

*Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni de quién haya entreabierto
tu lecho inhospitalario*

Y en *Nevermore*, el lecho hospitalario se ofrece en una tarde luminosa.

También en esta segunda estrofa del poema *Retrato* encontramos