

bre. Ahora bien, ¿cómo es posible que un soneto plagado de errores, con versos muertos y necrosados que se caen del poema como se cae la piel de los leprosos, haya tenido una aceptación tan entusiasta y universal? Aunque el caso es insólito, no se debe creer que es un milagro. Es un prodigio, y ya es bastante. No hay en su éxito nada inverosímil. Téngase en cuenta que, desgraciadamente, la incongruencia de sentido afecta poco a la emoción comunicativa; antes por el contrario, la suele valorar. Toda persona emocionada dice palabras incoherentes que sólo nos comunican su emoción, pero esta comunicación, con el enamorado o el doliente, es la más radical y es la única que importa⁵. Basta con que el amor se comunique para entenderlo. Basta con que el dolor se comunique para saber lo que nos pide. Igual ocurre con el poema. Su lectura es interna como una transfusión de sangre. Así pues, aunque no lo acabemos de entender, el soneto de Quevedo sigue teniendo lo que tiene: una emoción irrestañable, compulsiva, casi hemofílica, que cubre todos los bajíos. No es preciso entenderlo. El dolor no se entiende: se nos hace evidente de manera interior, y nada más, por lo cual su expresión inarticulada, sus desaciertos y sus friuras, creo que estrangulan incluso aún más la emoción que nos causa su lectura.

Para aclarar lo que decimos me gustaría recordar una anécdota que creo que viene aquí pintiparada. Los ejemplos, como todos sabéis, traicionan, pero aclaran, y, además, entretienen. Conocí a don Manuel Machado y tuve la suerte de mantener con él una estrecha amistad. Le debo muchas cosas, y algunas de ellas no la puedo olvidar. No las quiero olvidar. Don Manuel era un hombre parsimonioso y atrayente, con botines, silencios, miradas y palabras. Sabía mirar de frente al prójimo sin parecer impertinente. Recordaba las cosas, y las personas, los libros y los trajes y los gestos con suma precisión, tal vez porque miraba con agradecimiento todo cuanto veía. Distinguía, por ejemplo, los tres momentos capitales, los tres pecados capitales, de una sonrisa. El agradecimiento era su ley, y le bastaba poner los ojos sobre alguien para dar testimonio de ello. Su mirada nos daba confianza; la confianza nos daba fijeza, y la fijeza nos daba precisión. Este largo proceso interno se realizaba con él de manera instantánea. Como nos dibujaba con los ojos, le bastaba mirarnos para configurarnos. Nos veía y nos crecía; nos ayudaba a vivir, y todo lo iba haciendo alegremente, sin entusiasmo y sin esfuerzo, con un cinismo bonachón. Después de conocerle, siempre he pensado, no sé por qué razón, que quien no es cínico no puede ver al prójimo; quien no ve al prójimo termina por cegar. Tal vez sea extraño, pero es así: quien no es cínico es ciego. Muchos hay que conozco, y

⁵ Naturalmente, en este caso y en relación a nuestro fin.

que son ciegos, por no haber conocido a don Manuel. Los domingos por la tarde nos solíamos reunir en su casa para jugar al tresillo con Antonio de Zayas, duque de Amalfi, y tratar de resucitarlo. Ya estaba en aquel tiempo muy postrado y era preciso sostenerle. Era un viejín y había que darle amparo y engaño, juego, calor humano y conversación. Una de aquellas tardes estábamos hablando sobre la falta de respeto que para el texto tienen los grandes actores, y todos nos encarnizábamos con ellos, cuando don Manuel nos refirió la siguiente anécdota:

—«Separarse del texto en una representación teatral es como entrar a saco en una ciudad. No lo podemos admitir. Sin embargo, no hay que fiarse de juicio alguno. Nada es tan cierto como creemos. Recuerdo que Ricardo Calvo me contó que el mayor éxito que había tenido fue en una representación de *Reinar después de morir*. Al llegar a la escena cumbre de la obra, a la escena de la coronación después de muerta, se le olvidó por completo el texto y tuvo que rehacerlo mascullando palabras y recuerdos de una manera borrosamente inteligible. Pues bien, el público se entusiasmó. Cada cual escuchaba lo que no oía. Cada cual escuchaba lo que quería, y a causa de ello Ricardo Calvo, tan gran actor, pudo lograr el éxito mayor de su carrera artística».

Quien no se quiera equivocar, no se extrañe de nada. La vida tiene caminos que no ha pisado nadie todavía, y la anécdota de don Manuel Machado tiene una moraleja muy sencilla que, en este punto de la conferencia, puede servirnos de lección. Cuando una obra dramática está bien construida, llega un momento en que la situación escénica se impone a la palabra; o dicho de otro modo: en el momento cumbre de una obra, la situación dramática tiene más importancia que las palabras; la situación se impone al público y hace participar a los espectadores en la creación del texto. La participación les convierte en creadores. Pues bien, en la lectura de la poesía lírica ocurre igual, aunque la participación del lector no es tan compleja, ni tan viva, como la del espectador en la obra de teatro. Cuando un poema está bien logrado, la situación planteada se impone a la palabra, y en sus momentos de intensidad vivimos el poema desde la situación humana que describe, no desde el texto. Esta lectura convivida nos hace vislumbrar el sentido de las palabras, sin permitirnos agotar su significación, y esto es posible porque el valor contextual del poema borra la autonomía de las palabras y hace al lector participar, de modo oscuro, en la creación del texto. Todo lector auténtico es un creador. Todo lector emocionado es un poco sonámbulo.

Y ahora vayamos al comentario del poema. Sus dos primeros versos son una maravilla: lo levantan en peso, le dan su tono parpadeante y desangrado, su ley de gravedad:

*Miré los muros de la patria mía
si un tiempo fuertes, ya desmoronados*

El primer verso está sostenido por la palabra «muros», que es un acierto. Rige todo el poema, determinándolo de manera causal. Tiene valor simbólico y es como un nudo de significaciones potenciales que se enriquecen mutuamente. En cierto modo pudiera referirse a las fronteras de la patria que ya empezaban a empequeñecerse; en cierto modo pudiera referirse al valor de sus hombres, que a veces fue preciso llevar atados a la guerra, y en cierto modo pudiera referirse al prestigio de España, que fue su fortaleza ante el extranjero y ya empezaba a decaer. Ahora bien, estos sentidos y otros que nos dejamos en el tintero son potenciales e insuficientes. La palabra poética es polisémica. No responde a un esquema, ni a un planteamiento lógico. No se puede fijar. Creo que equivale a una galería de espejos en donde imágenes diversas se van fundiendo de modo sucesivo, participante y configurador. Cada una de estas imágenes se desdobra en dos planos; en uno de ellos mantiene su identidad, y en otro se enriquece, por analogía, con las imágenes restantes, participando de ellas para constituir una unidad que las integra y les confiere nuevo sentido. Los «muros» de la patria a que Quevedo se refiere bien pueden ser las fronteras, el valor español y el prestigio de España; pero también son algo más, son algo cierto y conocido, pero indefinible, como una sobrerrealidad donde se funden, sin borrarse, varias imágenes de ese dolor al que llamamos patria. Y también, de algún modo impreciso, pero importante, los muros a que Quevedo se refiere son el abrazo que circunda la patria y al ceñirla establece sus límites. Y es este abrazo, entre los españoles y las cosas de España, el que también se va desmoronando con el tiempo para nunca volver, para nunca jamás, en el desánimo del poeta.

Sin embargo, este primer cuarteto tiene arranque de caballo andaluz y parada de burro manchego. Sus dos últimos versos son redundantes. No añaden nada nuevo. En el segundo verso ya se había dicho, y muy bien dicho, que los muros de la patria, que fueron fuertes, se van desmoronando. El desmoronamiento implica ruina. No hacía falta añadir:

*de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.*

Son dos versos de relleno y trompetería, y además, inexactos. Un hombre que se está desmoronando en la vejez es un hombre acabado, no es un hombre cansado. Es todo lo contrario: no se puede cansar. Ya está en el suelo. Además, naturalmente, unos pueblos se cansan más

que otros y unos hombres se cansan más que otros. Esta es la cuestión, y no hay que andarse por las ramas, ni decir cosas pretenciosas que al sopesarlas se reducen a humo. Por lo demás, el desmoronamiento de los muros en el segundo verso es un acierto pleno, y la caducidad de la valentía del cuarto verso, además de ser una redundancia, es una bagatela, y además de ser una bagatela, es una necesidad, porque el valor, cuando se tiene, nunca se pierde con los años, nunca se pierde por ser viejo. Esto es hablar a tientas, y escribir cosas desustanciadas que suenan bien y dicen mal. Añadiremos, para seguir martillando en el clavo, que existe una ley artística que el poeta debe cumplir, siempre que pueda: hay que prestarle atención a los versos finales de estrofa, pues ellos son, justamente, los que retiene la memoria de los lectores. Pues bien, en este caso, los dos primeros versos son extraordinarios; los dos segundos, de relumbrón y pasamanería. No se cumple la ley. El gran acierto original del poema queda debilitado, y su brillo se apaga, se oscurece, como entrando en un túnel. Se oscurece, naturalmente, en la versión tradicional, en la versión no escrita por Quevedo.

Pero esto son zarandajas para lo que nos espera. Escuchemos el segundo cuarteto, donde el poema se pierde en un callejón sin salida:

*Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.*

No quisiéramos adelantar nuestra opinión, pues no queremos influir en los oyentes; pero, a pesar de los pesares, las primeras palabras que vamos a escribir se nos imponen. Son duras, terminantes y apasionadas. ¿Cómo es posible que se haya escrito este dislate? Tal vez no lo entendimos bien; por consiguiente, atendamos a la lectura. Los dos primeros versos

*Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,*

sitúan la acción, inequívocamente, en el estiaje; esto es, en el arranque del verano. Y lo que dice el cuarteto, inexplicablemente, es que el ganado está quejoso de que en las horas del calor haya un monte que le dé sombra. Esos ganados, que tantas veces hemos visto en el comienzo del verano apiñarse junto a un bardal pequeño, de mayor a menor, para que los pequeños se protejan del sol con los mayores, ahora resulta que están quejosos, ¡quién lo diría!, de que un monte les dé la sombra que precisan cuando el calor seca los labios y los ríos. ¿Cabe mayor contrasentido? Y además, y por si fuera poco este dislate, ¿qué relación