

## LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO Y LA GUERRA CIVIL

Krinka Vidaković Petrov  
Instituto de Literatura de Belgrado (Yugoslavia)

Antonio Machado es el ejemplo de un escritor cuyo compromiso intelectual y político está expresado en las obras —prosas, poemas, artículos, discursos— escritos durante la Guerra Civil. En algunas de ellas, su actitud está expresada de manera explícita. En otras, especialmente sus poemas, está codificada en los elementos poéticos del texto.

Los poemas escritos por Machado durante la guerra suelen basarse en sucesos y experiencias reales, algunos de los cuales ya llevaban un signo político antes de ser elaborados poéticamente. Pasando de la vida real al sistema literario del poema, estos sucesos y experiencias se transformaban en signos poéticos que mantenían vínculos con circunstancias concretas y al mismo tiempo las transcendían. Los poemas de guerra plantean el estudio de este proceso de transformación igual que la interpretación de su resultado. En esta ocasión me limitaré a un número reducido de poemas, prestando atención especial a *El crimen fue en Granada*, el poema que ocupa un puesto central en la poesía de Machado escrita en el curso de la guerra.

A continuación ofrezco un comentario de este poema, una de las varias lecturas posibles<sup>1</sup>.

Este poema consiste en tres partes.

1. En la primera parte los motivos dominantes son visuales.

El poema se abre con las palabras *se le vio*; después se mencionan las *estrellas*, la *madrugada*, la *luz*, los verdugos que cierran los *ojos* y que no osan *mirar* la cara de la víctima. Estos elementos se reparten en dos grupos que forman una oposición. Por una parte están los elementos de la naturaleza representados por la luz que deja ver el asesinato del poeta, que ocurre justamente cuando el día está por nacer; el sintagma del verso inicial —*se le vio*— es deliberadamente impersonal, así que los testigos del crimen no parecen ser hombres sino elementos de la naturaleza. Por otra parte están los verdugos, reducidos metonímicamente a fusiles (*Se le vio, caminando entre fusiles*), una multitud de armas impersonales, instrumentos de muerte; más adelante vuelve a mencionarse esta multitud impersonal, *el pelotón de verdugos* con ojos que no ven ni osan mirar. El segundo grupo se define por su ceguera o sea falta de luz.

Otro elemento vital es el espacio: *la calle larga* (que sugiere movimiento, el traslado al lugar donde ocurre la muerte) y *el campo frío / aún con las estrellas, de la madrugada* (el poeta crea la impresión de un espacio total que se extiende de la tierra al cielo).

El verso en el cual los verdugos dicen *ni Dios te salva* contiene una alusión bíblica<sup>2</sup>, que tiende a subrayar la inocencia de la víctima.

Entonces ocurre la muerte como un instante de movimientos simultáneos y opuestos: el chorro de cálida y roja sangre (*la sangre en la frente*) y el metal frío y gris que entra en el cuerpo (*el plomo en las entrañas*)<sup>3</sup>. En los últimos versos se establece un paralelismo entre *el plomo-el crimen* y *en las entrañas-en Granada*, con lo cual se introduce la relación *él-ella* (Federico-Granada). La personificación de Granada anuncia otra personificación que ocurre en la segunda parte.

2. La estructura de la segunda parte se basa en la relación *él-ella* (el poeta-la muerte). El verso inicial —que enlaza las tres partes del poema— repite el impersonal *se le vio*, pero sustituye *caminando entre fusiles* con *caminar sólo* con ella. A diferencia de la primera parte, donde se describe un suceso real, aquí se trata de un encuentro imaginado y simbólico. También a diferencia de la primera parte, aquí los elementos dominantes no son visuales, sino auditivos: *Los martillos, los yunques*, el golpe de *las secas manos*. Mientras que en la primera parte el poeta está mudo, aquí Federico *habla* a la muerte (se introduce el discurso directo, el monólogo). El sonido de los martillos y yunques —como en algunos poemas de García Lorca<sup>4</sup>— intensifican la impresión de lo dramático y de algo intangible, anunciando la muerte. Pero el monólogo del poeta deja la impresión de una suave plenitud y tranquilidad. Todo lo que ocurre en la segunda parte es invisible, intangible, es algo que pasa por *los aires de Granada*.

Machado establece aquí una importante relación intertextual: con la *Canción de la muerte pequeña* de García Lorca:

Prado mortal de lunas  
y sangre bajo tierra.  
Prado de sangre vieja.

Luz de ayer y mañana.  
Cielo mortal de hierba.  
luz y noche de arena.

Me encontré con la muerte  
Prado mortal de tierra  
Una muerte pequeña

El perro en el tejado.  
Sóla mi mano izquierda  
atravesaba montes sin fin  
de flores secas.

Catedral de ceniza.  
Luz y noche de arena.  
Una muerte pequeña.

Una muerte y yo un hombre.  
Un hombre sólo y ella  
una muerte pequeña.

Prado mortal de luna.  
La nieve gime y tiembla  
por detrás de la puerta.

Un hombre ¿y qué? Lo dicho.  
Un hombre sólo y ella.  
Prado, amor, luz y arena.<sup>5</sup>

El lugar donde ocurre el encuentro en el poema de García Lorca es el *prado mortal de lunas... cielo mortal de hierba* mientras que en Machado es el “campo frío aún con estrellas;” en García Lorca es el encuentro entre *un hombre sólo y ella*, mientras que en Machado es Federico “sólo con Ella”; en García Lorca la *mano* atraviesa montes de *flores secas*, mientras que en Machado se mencionan las “secas palmas”; en García Lorca la luz es de *ayer y mañana* mientras que en Machado es “hoy como ayer”. El encuentro de Federico con la muerte en el poema de Machado es un encuentro ya imaginado y poetizado por García Lorca en la *Canción de la muerte pequeña*. Pero el diálogo poético entre Machado y Lorca se establece a propósito de la muerte real de Federico, el hombre que ya lleva plomo en sus entrañas. La impresión producida de esta manera es que la muerte pasa de la poesía a la realidad para volver otra vez a la poesía. Es como un ciclo: verbo-realidad-verbo. Por otra parte, se contrastan dos aspectos de la muerte: el asesinato de Federico por un pelotón de verdugos y el encuentro del poeta con la muerte en el cual éste le ofrece la *carne* que ella no tiene, los ojos que le faltan, los *cabellos*, los rojos *labios*. Le está ofreciendo un “cuerpo” que se materializa sólo en el lenguaje, el verbo, la poesía. Los versos en los cuales el poeta se dirige a la muerte diciendo *te cantaré... los rojos labios donde te besaban* se refieren a una combinación de motivos muy difundida en la lírica tradicional y también presente en la poesía de Lorca. Es la combinación bodas-funerales. La muerte está personificada y aparece en forma de mujer; el encuentro con esa mujer (... *gitana, muerte mía...*) también tiene que ver con el “cuerpo” que ella no tiene y los *ojos* que le faltan. Pero a diferencia del cuerpo en la primera parte (el que lleva plomo en sus entrañas), el “cuerpo” aquí es inmaterial. Todos los procedimientos poéticos que crean la impresión de lo inmaterial en la segunda parte son muy importantes, ya que sugieren la idea de la resurrección. Por eso se subrayan los elementos auditivos: la voz, los sonidos, el eco.

3. En la tercera parte, el verso inicial vuelve a repetir: *Se le vio caminar...* Comparado con los versos iniciales de la primera parte, este parece deliberadamente trunco y al mismo tiempo tiene el efecto de abrir un espacio indefinido y un tiempo ilimitado.

Los versos que siguen representan un cambio brusco de perspectiva: el asesinato de Federico (primera parte) y el encuentro del poeta con la muerte (segunda parte) son hechos acabados que ahora dan lugar a un llanto. El verso *labrad un túmulo al poeta de piedra y sueño* asocia la calidad dura de la piedra con lo inmaterial del sueño.

La fuente y el agua que aparecen aquí son motivo muy difundidos en la lírica en general, pero en el caso particular de Machado tienen una importancia especial (en su primer libro, por ejemplo, el motivo más recurrente es el agua: fuentes, arroyos, ríos). Además, en este poema el agua tiene el doble papel de *llorar* al muerto y también de *denunciar* el crimen. En este punto Machado vuelve a establecer el vínculo con la literatura folklórica ya que se trata de un motivo típico de los cuentos de tradición oral. En los cuentos son los elementos de la naturaleza — el agua, las estrellas, los árboles — que aparecen como testigos de los crímenes. Así los árboles, por ejemplo, “hablan” o “cantan” descubriendo la verdad de tal y cual suceso. Y en los cuentos, el crimen siempre es castigado y la justicia restablecida. El empleo de este motivo folklórico es muy interesante ya que viene combinado —en este caso— con el uso del agua como símbolo de poesía.

Las partes primera y segunda de este poema se refieren a procesos simultáneos y contrastados. La primera parte utiliza únicamente el discurso indirecto característico de un testigo o narrador impersonal que describe el suceso por fuera (de allí la importancia de elementos visuales); la víctima se describe en tercera persona (él) y se queda muda. En la segunda parte, él pasa a ser yo; Federico habla y Machado introduce el discurso directo (monólogo); los elementos auditivos subrayan la impresión de lo inmaterial. Mientras que en la primera parte la muerte aparece como un final que anula la vida, en la segunda parte es más bien un comienzo dirigido hacia el futuro. Es como si entre la primera y segunda parte se efectuara un paso de este mundo (real) a otro (inmaterial) que existe como puro verbo, como palabra. Así se establece un ciclo: la muerte poetizada por Lorca (el verbo), la muerte como suceso real (verbo hecho carne), la muerte poetizada por Machado a través de un diálogo con Lorca (verbo).

Este procedimiento junto con las alusiones bíblicas, las relaciones intertextuales y los elementos folklóricos muestran que *El crimen fue en Granada* no es un poema de poética simplificada. En términos generales este poema se presenta como una elegía que contiene una fuerte denuncia moral. Ambas características aparecen en otros poemas escritos por Machado durante la guerra.

En algunos, la guerra está definida ante todo como un proceso anti-natural, como una violación del orden natural del mundo. En el soneto *Recordando a Guiomar*, lo natural es el amor identificado con la flor. La oposición está expresada en los versos: “la flor imposible de la rama / que ha sentido del hacha el corte frío.” El hacha se impone a la flor. Pero en otro soneto titulado *La primavera*, donde encontramos la misma oposición pero más generalizada (naturaleza-guerra), el *rabel florido* de la primavera se impone al alarido de las sirenas de guerra. Mientras el primer soneto suena como una lamentación, el tono del segundo suena como un elogio a la naturaleza.

En otros poemas domina la denuncia moral. En *El poeta recuerda las tierras de Soria*, Machado utiliza dos referencias bíblicas. La primera es al *Génesis*, se establece con la mención de Caín y tiene el efecto de encajar los sucesos de aquí y ahora en el modelo arquetípico del fratricidio. La segunda referencia es al Evangelio y está directamente asociada con una categoría ética: la traición. Así la víctima —España— se presenta como una síntesis de ambos personajes bíblicos (el hermano asesinado y el Cristo sacrificado). En el poema *Meditación del día* aparece una denuncia moral parecida.

El último poema que quiero tratar es el dedicado a Enrique Lister y lo quiero relacionar con el poema dedicado a Lorca. Un elemento interesante del poema a Lister son los últimos versos que rezan: “Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría”. Aquí Machado recuerda al poeta revolucionario ruso Mayakovsky —cuando dijo: “¡Que mi pluma conste en la lista de armas!”— y en realidad está tocando el problema fundamental planteado en la poesía en épocas históricas profundamente conflictivas (tiempos de guerra o revolución). A diferencia del rotundo imperativo de Mayakovsky, Machado utiliza una formulación condicional, expresando un deseo más que una convicción. Cuando se trata del valor de la pluma, hay que subrayar que la Guerra Civil Española es probablemente el conflicto bélico que más resonancia ha tenido entre los escritores e intelectuales —españoles igual que extranjeros. En mi país —Yugoslavia— y también en otros, la defensa de la República fue identificada con la defensa de la cultura frente a la fuerza brutal del fascismo. Y parece que el apoyo de los poetas extranjeros a la República sobrepasó en importancia el apoyo en armas y soldados.

Volviendo a Machado, me parece que la respuesta más auténtica —en el sentido poético— al problema de la poesía comprometida la dio Machado en su poema *El crimen fue en Granada*. No hay ninguna duda que Machado el hombre dio una verdadera lección ética de responsabilidad al aceptar su compromiso intelectual hasta sus últimas consecuencias. Estas últimas consecuencias tocan la poesía. ¿Pero cómo definía la poesía Machado el poeta? “La poesía es —decía Machado— el diálogo del hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados”.

Durante la guerra, algunos poetas salieron a la calle y su poesía también. Se desarrolló un fenómeno extraordinario: el romancero de la Guerra Civil. Esa poesía es interesante desde el punto de vista histórico y teórico. ¿Pero cuántas obras han seguido su vida poética después de haber pasado las circunstancias históricas en las cuales surgieron? Son pocas. *El crimen fue en Granada* es una de ellas.

## NOTAS

1. Mónica ALONSO: *Antonio Machado. Poeta en el exilio*; Anthropos, 1985, pp. 29-31.
2. *A otros salvó, a sí mismo no se puede salvar... Confió en Dios; líbrele ahora si le quiere...* (S. Mateo, 27: 42, 43).
3. En un poema escrito posteriormente (7 noviembre 1936) y dedicado a Madrid, Machado repite la misma imagen: *Tu sonríes con plomo en las entrañas*.
4. Como en el poema "El emplazado" (*Y los martillos cantaban / sobre los yunques sonámbulos*), F. GARCIA LORCA: *Romancero Gitano* (ed. M. Hernández); Alianza Editorial, 1981, pp. 83-85.
5. F. GARCIA LORCA: *Obras completas* (ed. A. del Hoyo); Aguilar, 1960, p. 538.