El tono del «Retrato» de Antonio Machado

RETRATO

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.
Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.
Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.
Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.
Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente entre las voces, una.
¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.
Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo, espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Y al cabo, nada os debo; debeisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.
Y cuando llegue el día del último vïaje
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Algunas lecturas atentas del famoso "Retrato" de Machado nos han convencido de que uno de los impactos estéticos que crea este poema se halla —en consonancia con otros factores, por supuesto— en el tono con que está escrito. De un poema no debe aislarse un elemento único para explicar su totalidad, pues todos los que lo constituyen están ahí sirviendo un propósito central, que es crear comunicación. Pero también es cierto que en una obra de arte puede existir un factor tan notorio que sirva para explicar, en gran parte, los demás, un factor que vertebre la obra en su totalidad. En el "Retrato" de Machado este factor es el tono, y sin un entendimiento correcto de él no creemos posible la íntegra captación de su mensaje estético. Como ha dicho un crítico americano: "Al interpretar literatura, el lector que capta el contenido literal de un poema, pero no su tono, puede hallarse más lejos de un entendimiento del poema que el lector que no entiende todo su contenido literal pero sí el tono" [1]. En otras palabras, el contenido está explícito, mientras que el tono hay que explicitarlo.

Añadamos que este enfoque serviría también para explicar algo de la poesía machadiana, teñida con frecuencia de subjetividad, como serviría para adentrarnos críticamente en la obra de otros grandes poetas especialmente aptos para ello, Juan Ramón, por ejemplo, y desde luego Unamuno. No olvidemos que la poesía, como se diría modernamente, es un sistema de signos connotativos, y que de estos signos quizá sea el tono uno de los más relevantes, ya que se expresa por mediación de los demás. Nada de esto quiere decir que el análisis del tono tenga como

[1] Laurence Perrine, "The Importance of Tone in the Interpretation of Literature", en R. Beum y J. W. Sire, *Papers on Literature. Models and Methods* (New York, Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1970), pág. 216.

principal objetivo el conocimiento de la persona del autor —aunque ello se logre secundariamente—, sino el del significado del poema, pues aunque el significado sea una categoría mucho más amplia que el tono, el buen entendimiento de éste es requisito para captar aquél. No enfocamos el análisis del estilo, por lo tanto, desde un punto de vista psicologista, sino desde el de la ciencia de la literatura [2].

No existe ningún estudio, que sepamos, hecho desde esta perspectiva de ningún poema específico en la poesía española contemporánea [3], aunque naturalmente las referencias al tono, a pesar de que el término no sea el que se use siempre, son innumerables, y en especial cuando se escribe de Machado. La imprecisión, con todo, con que se utiliza este importante concepto literario nos obliga a hacer unas breves consideraciones básicas, que luego se verán ejemplificadas y extendidas en nuestro análisis. Sirva nuestro trabajo, entonces, de aportación inicial hacia el esclarecimiento de unos de los poemas más conocidos de un excelso poeta, a más de acercamiento a una noción estilística no siempre manejada con claridad.

Bien es sabido que el tono de una obra literaria puede ser tan variado como los estados emocionales e intelectuales que lo determinan: sarcástico, sombrío, sentimental o lacónico; cínico, seco, pedante o desabrido; solemne, objetivo, irónico o enfático; etc. Revela el tono, en suma, el estado de ánimo del autor al escribir su obra [4]. En este sentido, tono es la corporeización

---

[2] Con todo, el rechazo del psicologismo se ha llevado a extremos, como en el caso de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, quien asegura: "Este concepto psicologista de estilo es responsable de una forma de crítica estilística en que confluyen un impresionismo desenfrenado y un disfrazado biografismo —la búsqueda de un sentimiento, de un vocablo o de una construcción sintáctica— y lleva necesariamente a la disolución de la obra literaria como objeto estético" [*Teoría de la literatura* (Madrid, Gredos, 1976), pág. 457].

[3] Hacemos esta afirmación basándonos en la meticulosa compilación y lectura que hemos realizado de todos los trabajos que comentan poemas individuales, los cuales, con mucha generosidad, no llegan a los cien.

[4] Aunque ésta y otras reflexiones aquí apuntadas son hoy comunes en crítica literaria, hay que ir a I. A. Richards (*Practical Criticism*, 1929) para buscar clarificaciones y amplificaciones, ya que fue él quien las puso en circulación.

lingüística de un estado subjetivo; el sentimiento se expresa a su través. Este estado espiritual es intencional y se propone, naturalmente, una comunicación con el lector, que revivirá las emociones del creador; siempre retemblará éste en las manos del lector, como soñaba Unamuno en su ansia de pervivencia. El tono puede revelar también la actitud del escritor hacia su público, al que se le puede hablar, por ejemplo, con superioridad, humildad o igualdad, entre otras posibles actitudes. No ocurrirá ahora una reviviscencia del lector, sino una reacción de éste, que sentirá simpatía, indiferencia, desprecio, hostilidad, o cualquier otro sentimiento, hacia su interlocutor. Así que si el lector era objeto y blanco para el escritor, éste también puede serlo para aquél; o lo que es igual: lo que es originario y subjetivo para el uno, puede serlo para el otro. En esta intercomunicación de creador y público, las interferencias pueden ser más complejas, pues el tono adoptado por el comunicante acaso venga impuesto por el público mismo; en efecto, si éste es amistoso, el parlante asumirá un tono en simpatía con él; si no lo es, se asumirá un tono hostil o persuasorio, según se trate de un enfrentamiento o una captación. La Retórica clásica presenta codificados los procedimientos oratorios de los que puede valerse quien habla para expresar sus objetivos, y no se debe por ello reclamar entera modernidad a estas ideas [5]. Digamos de paso que esas correspondencias entre público y autor serían algunos de los muchos modos en que la génesis de la obra artística se explica —a contracorriente de quienes todavía se encastillan en análisis solipsistas— desde su sociología. Aunque nuestro análisis presente sea, pues, formalista en su enfoque y empírico en su método, no sólo no rechazamos, sino que propugnamos, la exploración de otros niveles de significación.

Naturalmente, en el lenguaje hablado el tono se expresa fonéticamente; la altura de la voz, su velocidad y sus modulaciones serían tres vehículos poco ambiguos, aunque también

---

[5] Ni a muchas otras, deberíamos añadir, que hoy circulan con patente de modernidad. Para enseñarnos humildad y respeto, una buena antología de textos antiguos puede bastar; por ejemplo, *Classical and Medieval Literary Criticism. Translations and Interpretations.* Edited by A. Preminger, O. B. Hardison and K. Kerrane (New York, Ungar, 1974).

puede expresarse gramaticalmente mediante, por ejemplo, el léxico y la sintaxis [6]. Ahora bien, la poesía es uno de los fenómenos lingüísticos más complejos existentes, y en ella, además del léxico y la sintaxis, el tono puede buscar su cauce expresivo en todos los elementos que puedan componerla: desde el ritmo y la rima hasta el metro y la estrofa, pasando por la metáfora, el símbolo y la amplia gama de las figuras retóricas (pensemos en la repetición y la hipérbole, por citar algunas muy conspicuas). Pero aunque el tono se exprese con diferentes medios en el lenguaje hablado y en el literario, es preciso señalar que son los códigos orales los que el lenguaje escrito pretende reproducir. En un reciente libro sobre Machado, por citar un caso que toque cordialmente a nuestro asunto, se estudia, aunque con fulgurante rapidez, el tono en *Campos de Castilla,* y ahí la autora trata de determinarlo analizando el diminutivo, la entonación —interrogación, exclamación, paréntesis, inciso, puntos suspensivos— y el simbolismo fonético [7]. Las posibilidades estilísticas del tono fácilmente se podrían multiplicar: epíteto, adjetivo, elipsis, artículo, gerundio, encabalgamiento, sinonimia, el presente narrativo, etc., y para estudiar algunas de ellas el "Retrato" de Machado nos parece propicio terreno de consideración. Adviértase, por lo demás, que la tarea no es fácil aquí, pues los medios empleados por el poeta son bastante limitados; por una parte, contrariamente a lo típico en él, el poema presenta uniformidad métrica y, por otra, carece casi por completo de elementos entonativos como los acabados de señalar [8].

---

[6] Al hablar de tono en el lenguaje oral no lo usamos, naturalmente, en el sentido de cualidad física de la voz dependiente de las frecuencias de vibraciones que produce el sonido, sino en su sentido estilístico, el mismo que usualmente damos al término en crítica literaria. Para ese primer sentido, puede verse F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos* (Madrid, Gredos, 1968).

[7] Marta Rodríguez, *El intimismo en Antonio Machado. Estudio de la evolución de la obra poética del autor* (Madrid, 1971), págs. 75-85. También Marina Mayoral hace unas consideraciones sobre el tono de "Caminante, son tus huellas" en *Poesía española contemporánea. Análisis de textos* (Madrid, Gredos, 1973), págs. 105-108.

[8] Unas consideraciones sobre el tono, a nivel escolar, pueden verse en Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, *Modern Rhetoric* (New York,

Algo que hay que hacer notar enseguida es la adecuación que en este poema existe entre tono y género. Puede olvidarse, por sabido, que el poema de Machado no es un retrato, sino un autorretrato; el autor está hablando de sí mismo. Lógico es de esperar, por ende, que sus palabras estén teñidas de ecos emotivos y que sus juicios no sean imparciales enteramente. Baste adelantar que 20 verbos de esta composición se hallan en la primera persona conjugacional. Lo que ahí nos dice Machado de sí mismo está dicho con la tonalidad que le conviene a un autorretrato. Esto nos lleva a indicar, de pasada, lo fructuoso que sería una comparación de este "Retrato" con otros; por ejemplo, el famoso de su hermano Manuel y el pintoresco de Valle-Inclán. Este género, nuevo en nuestra literatura (aunque con viejas raíces), espera la solicitud de los críticos [9].

Este retrato machadino no es, por supuesto, una autobiografía, aunque "en él esté resumida —como dijo Federico de Onís con cierta exageración— su vida desde su niñez hasta su muerte, su actitud hacia el hombre y la mujer, su sentido moral y su actitud estética" [10]. Autobiografía monda es la que haría para la introducción a sus obras en 1917, la cual en 1931 ampliaría con nuevos detalles no menos mondos. Porque apenas extraemos de este retrato poético algunos datos biográficos: infancia en Sevilla, los años castellanos, su negligente vestido y el trabajo diario con que ganaba su sustento. Tampoco es un retrato en el sentido pictórico de la palabra, como lo son los que su hermano hizo y los muchos que él —gran retratista, como indicó Darmangeat [11]— dejó en su obra; de su aspecto físico, aparte de su mención a la indumentaria, aquí no hay nada. Pero el poema es, naturalmente, autobiografía y retrato, es decir, escritura de su propia vida; pero de su vida interior,

---

Harcourt, Brace & World, Inc., 1961), capítulo sobre "Tone and Other Aspects of Style".

[9] Después de escribir estas palabras hemos leído el artículo de G. Díaz-Plaja, "El autorretrato en los Machado", *BRAE*, 55 (1975), 219-226.

[10] "Antonio Machado (1875-1939)", *La Torre*, 12 (1964), 18.

[11] *Antonio Machado. Pedro Salinas. Jorge Guillén* (Madrid, Ínsula, 1969), págs. 69-77.

que es la duradera y honda. Ahora bien, ¿qué parcelas de esa compleja vida interior se seleccionan? Es claro que Machado nos habla de su vida personal y de su vida poética. Esta visión de la estructura temática del poema servirá para explicarnos, en parte, el tono —más exactamente, los tonos— con que el poeta escribe sus versos. Porque el poema, en efecto, está escindido en varias vertientes tonales, como al final se verá, correspondientes, en líneas generales, a esa vertebración temática. Si adopta un tono desdeñoso al hablarnos de la poesía de su tiempo, también adopta un tono noble al hablarnos de sí mismo.

Para empezar, digamos que Machado está hablando a su auditorio con cierta displicencia. No displicencia hacia la humanidad en general, ni siquiera hacia el público contemporáneo que le podrá leer —el público informe del periódico *El Liberal,* donde él publica su poema en 1908— [12], como tampoco hacia el público futuro que somos nosotros, pero sí para un público específico y minoritario: el de ciertos poetas y quizás ciertos críticos. Esta displicencia —que a veces es claramente desdén— se expresa de forma indudable en el léxico elegido. Los recursos poéticos de la poesía ambiental —nos dice el poeta— son "afeites", esto es, mucho menos que recursos, y las concepciones poéticas de entonces, "cosmética", o séase, artes de hermoseo que ocultan la fealdad. No dejaremos de advertir que la palabra "cosmética", además de su contenido semántico peyorativo, es esdrújula, lo que viene a reforzar —por servir de rima, que, por cierto, ni es verbal, ni pobre, ni temporal, sino todo lo contrario— su impacto negativo [13]. Machado sigue diciéndonos que él no se considera un "ave" —vocablo que aquí pierde su noble tradición lírica— "de esas del nuevo gay-trinar"; neologismo con el que designa, conocedor de las sugerencias ridiculizantes de su polisemia histórica, al movimiento modernista malo;

---

[12] Según hizo ver H. Carpintero en "Precisiones sobre el 'retrato' de Antonio Machado", *Ínsula,* 344/5 (1975), 20 y 21.

[13] Bien es sabido que la rima esdrújula fue usada en lo antiguo con propósitos humorísticos y que, a pesar de los experimentos serios realizados con ella, nunca ha llegado a aclimatarse totalmente en nuestra poesía. [Véase John T. Reid, "Notes on the History of the 'Verso Esdrújulo'", *HR,* 7 (1939), 277-294.]

malo, porque también lo hubo bueno, y a éste nunca lo ridiculizó, como ya han dicho voces autorizadas [14]. Los poemas de estos poetas son "romanzas", o lo que es igual: cantos solipsistas y sentimentaloides, y ellos son tenores "huecos"; tenores que podrían ser barítonos o bajos, porque lo destacable es su engolamiento y falta de emoción, y no la calidad de su voz. Además, son "grillos", cuya disonancia ni siquiera se hace individualmente, sino en coro. ¿Y a qué cantan estas aves, estos tenores y estos grillos? Cantan el tema más manido y sobado: cantan a la luna. Estamos hablando de léxico, pero advertiremos cómo las metáforas —aves, tenores, grillos— vehiculan también el tono. No se propone aquí la metáfora embellecer ni mostrarnos una subitánea o desconocida relación entre dos términos, aunque la relación sea ambas cosas, sino ridiculizar al término real. La irritabilidad del poeta ha elegido estos medios estilísticos para expresarse. Otros ejemplos léxicos y metafóricos existen en el poema, que gradualmente irán saliendo en nuestro análisis. Todos sabemos que pocos poetas hay tan ecuánimes y ponderados como Machado, y pocos, si alguno, tan bueno; los nombres de otros escritores magnánimos de nuestras letras, como Cervantes y Galdós, se vienen a la punta de la pluma. Y nadie ha puesto en duda que su poesía, con las excepciones de rigor, "brota de manantial sereno". Pero no vayamos tan lejos que neguemos la humanidad del poeta, y esas selecciones léxicas y metafóricas son ejemplos de la excepción. También él tenía en sus venas alguna gota de sangre jacobina, cuya significación política y cultural se nos permitirá que la extendamos por el momento a parcelas más amplias de su personalidad. Si las palabras pueden a veces engañar, y ni siquiera lo hacen aquí,

---

[14] Allen W. Phillips hace un resumen de ellas en "Antonio Machado y Rubén Darío", incluido ahora en *Antonio Machado*. Ed. de R. Gullón y A. W. Phillips (Madrid, Taurus, 1973), págs. 179-180. Pero las citas se podrían multiplicar aquí, comenzando con una del propio Machado: "Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación y que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*" (prólogo a *Soledades*, ed. 1917).

nunca el tono, pues el tono, aunque por veces presente ambigüedad, tras ésta oculta la claridad siempre.

Tiñe este tono de displicencia zonas amplias del autorretrato, zonas, incluso, de su vida personal. Su historia, nos dice Machado, son "algunos *casos*" que recordar no quiere. Si nos dijera que su historia es "algún *amor* que recordar no quiero", su tono sería distinto [15]; esto, suponiendo que esos casos se refieran a lances amorosos, como alguna crítica parece aceptar. Habría sonado ahí un tono de amargura, decepción o nostalgia, pero al optar por su léxico presente, su tono implícito nos indica que el poeta se sitúa en un nivel de alejamiento, pues trata aquellos amores —que quizá sería mejor interpretar como sucesos de su vida— como *casos*, esto es, acaecimientos que ahora no tienen, y quizá tampoco entonces, importancia en su vida emocional: ¡cosas que ocurrieron! Se percibe énfasis en el verso, aunque enmudecido y en sordina. Y la pausa rítmica, que aquí viene representada gráficamente por la coma, deja clavada en el aire esa nota tonal que podría ser indiferencia o altivez. Machado, con todo, no puede ocultar la verdad: *no quiere* recordar esos casos. Lo que parecía ser una actitud de olvido o indiferencia, deja asomar, después de todo, una coloración de despecho y defensividad.

Aquí viene pintiparada aquella gran verdad que Rubén Darío pronunció acerca del poeta:

> Cuando hablaba tenía un *dejo*
> de *timidez* y de *altivez*.

Esta timidez está agazapada en el verso que comentamos, y en él se expresa con velada claridad; de su altivez noble se hablará después. Obsérvese, por lo demás, qué palabra tan castiza

---

[15] Como, por ejemplo, ocurre en un poema cuya segunda versión incluye la expresión "imágenes *amigas*", mientras que la versión primera dice: "imágenes *sombrías*". Al comentar G. Ribbans esta transformación, afirma que "con el cambio de una sola palabra, Machado ha desechado la agria melancolía de su primera actitud para reconciliarse plenamente con las visiones por él ideadas". [Citado por Arthur Terry, *Antonio Machado. Campos de Castilla* (London, 1973), pág. 11.]

usa el poeta americano —*dejo*— para expresar lo que llamamos tono. El "dejo" de las palabras de Machado en este su poema nos lleva derechamente a su intimidad. Aquel lugar de cuyo nombre no quería acordarse Cervantes escondía una ironía; de haber sido un lugar*ejo,* el sufijo hubiera escondido desdén. Aquí el despectivo asume forma nominal: *casos.* La distancia emocional es diferente en Cervantes y Machado, y por ello la asociación sintáctica que se hace entre ambos debe hacerse con cuidado.

Todo esto se ve con evidencia en otros versos del poema. En lugar de simplemente decirnos que no ha sido mujeriego, elige Machado dos personajes —Mañara y Bradomín— que, además de tales, son mucho más que eso. Ni los Mañaras ni los Bradomines arquetípicos se limitan a gozarse con mujeres, sino que las deshonran a ellas y a sus maridos, son representaciones del satanismo del hombre y de la irreverencia contra Dios. Machado, que escribió con su hermano una obra sobre Mañara y dejó algunas páginas sobre la figura de don Juan, carga las tintas en estos paralelos, y su elección es, naturalmente, expresión de su estado sentimental. Hay en esos nombres una actitud de desdén y apartamiento. "Yo ni soy Mañara ni Bradomín ... como otros." Conmutar un nombre propio por lo que representa es un tropo, y he aquí cómo los tropos son también mensajeros de la tonalidad. Esta tonalidad no deja tampoco de advertirse en el vocablo, *seductor,* elegido para calificar a esos entes ficticios. Para afirmar que somos buenos ciudadanos, no es necesario declarar que no somos asesinos; la intimidad del poeta "suena" aquí. Quizás Juan de Mairena lo explique mejor que nosotros: "Don Juan es el hombre de las mujeres, el hombre que aman y se disputan las mujeres y a quien los hombres mirarán siempre con cierto *desdén envidioso* o con cierta *envidia desdeñosa*". (Quede la cita aquí sin más pretensiones que las de sugerir horizontes.) Y como estamos comentando este verso, añadamos una referencia a su sintaxis: "*Ni* un seductor Mañara, *ni* un Bradomín he sido". Refuerzan esas negaciones, dúplices y exclusivistas, el tono de la aseveración. Y también hace un papel importante el ritmo, cuyos acentos confieren un énfasis emotivo a ella.

Aquí, unas citas de un lector tan sutil, y con preparación musical, como Gerardo Diego: "Los [versos] más típicos entre los suyos nos suenan esculpidos, graníticos y *enfáticos*". "La riqueza mental y la profundidad *cordial* de su inspiración exigían pareja densidad y ahínco en la *materialidad fonética y prosódica.*" "Antonio Machado tuvo siempre vocación de actor... Le quedó de aquellos ensayos de juventud el gusto por la *declamación* ampulosa." Naturalmente, Diego se apresura a agregar lo que es evidente: "Esa inclinación enfática se contrarrestaba con la sencillez y la humildad" [16]. Esta tonalidad sencilla resonará también en el "Retrato", como se dirá más adelante.

Lo dicho se advierte, con algo más de sutileza, en la referencia a su "torpe aliño indumentario". Esta despreocupación por lo que a los demás mortales tanto preocupa oculta, en el fondo, no sólo una afirmación, sino también un rechazo. ¡Qué palabra ésa, *aliño*! Sinónimos de "aliñar": aderezar, componer, adornar, condimentar, mezclar, hermosear, sazonar... Su polisemia connotativa refleja los mil ecos escondidos de lo que el poeta piensa de sí mismo, ecos que vienen multiplicados por el adjetivo *torpe,* que niega tajantemente lo que afirma el substantivo. El "huerto claro" —nombre y adjetivo— con que se abre el "Retrato" nos recuerda aquel dicho de su poética:

El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica.

Pero este "torpe aliño", aunque remanso también nominal y adjetival, y agua limpia estilística, esconde irisaciones tonales en las que riela la intimidad del poeta. "Torpe yo, aliñados los otros." El análisis léxico, en fin, nos llevaría algo más lejos, pero no debemos dejar de mencionar la "sangre jacobina" que corre por las venas del poeta; sangre nada menos, con todas sus connotaciones, y jacobinismo sugeridor de lo más cruento

---

16 "'Tempo' lento en Antonio Machado", en la ed. cit. de Gullón y Phillips, pág. 271.

de la Revolución francesa. Su jacobinismo, como se ha dicho, podría venirle "de su educación en la Institución Libre de Enseñanza y del ambiente familiar" [17], y ello es cierto, pero el lenguaje poético trasciende lo racional. Machado se vuelca en sus palabras, y lo que no hay de semántico en ellas es lo que constituye lo poético; o por mejor decir, lo semántico se funde con lo poético [18].

Esto nos lleva a hablar del metaforismo y la imaginería del poema, tras los cuales sorprenderemos también el tono con que se escribió. El significado del sistema metafórico lo es precisamente por cumplir una función poética, y no por ser una envoltura, ya que las envolturas no poseen significado por sí solas.

Se observará que el lenguaje de Machado es aquí muchas veces indirecto, es decir, no nos dice sin ambages lo que nos quiere decir, sino que hace un excurso para llegar a su destino. "Sabed que en poesía —sobre todo en poesía— no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa", decía Juan de Mairena. Este excurso es el disfraz estilístico en que se oculta el tono; la metáfora lo suaviza o invigoriza. Porque los poetas no dicen, sino que sugieren y aluden; su habla es una metralla. La metáfora es también la seda de la poesía. Pero la seda puede ocultar a la mona o embellecer al ángel. Bien sabía Machado esto cuando afirmaba: "Silenciar los nombres directos de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez!" [19]. Porque las monas, añadamos nosotros, aunque se vistan de seda, monas se quedan. Pero también sabía Machado que incluso los ángeles pueden embellecerse, y por ello también afirmaba, refiriéndose a San Juan de la Cruz, que en él "la metáfora nunca aparece sino cuando el *sentir* rebosa del cauce lógico, en momentos profundamente

---

17 Alberto Gil Novales, *Antonio Machado* (Barcelona, Fontcuberta, 1966), pág. 12.

18 Una buena ampliación de esta idea la hizo O. M. Brik, "Ritmo y sintaxis", en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Buenos Aires, Signo, 1970), págs. 107-114.

19 "Sobre las imágenes en la lírica", *Obras. Poesía y prosa* (Buenos Aires, Losada, 1964), pág. 709. Las citas inmediatamente siguientes también provienen de este trabajo.

emotivos" [20]. El sentir y la emoción —que no son, pero que se expresan en el tono— buscan, pues, uno de sus cauces en la metáfora [21]. Es la metáfora, entonces, el eufemismo en que pueden canalizarse nuestras afirmaciones y negaciones, nuestros sarcasmos e ironías, nuestras timideces y altiveces, ¡los ángeles hermoseados de nuestra vida interior! Ahora bien, también afirmaba Machado que los buenos poetas no usan muchas metáforas, afirmación que no contradice el despliegue que de ellas hace él mismo aquí, pues la metáfora machadiana posee el don más grande que puede poseer: el de la autenticidad. Su íntimo ser y su disfraz expresivo condicen tan bien que es imposible separarlos. Tan bien disfrazadas van las metáforas machadianas, que a veces no se ven. "La poesía de Machado —ha dicho un crítico— están llenas de imágenes, pero son imágenes en apariencia obvias y no las percibimos porque su significado nos turba *emotivamente,* perfora nuestro temple afectivo, y al quedar transidos por la comunicación, desdeñamos enterarnos del significante correo que la portó consigo" [22].

Hemos visto que para decirnos que no es mujeriego, Machado se comparaba —o mejor, dejaba de compararse— con Mañara y Bradomín. Ahora, para decirnos que se enamoró alguna vez, nos dirá que recibió la flecha que le asignó Cupido; o sea, fue su recibimiento una obediencia a una orden o fatali-

---

[20] Ramón de Zubiría [*La poesía de Antonio Machado* (Madrid, Gredos, 1966), pág. 166] dirá lo mismo al glosar la concepción poética de Machado: "Para él, la metáfora fue siempre un recurso supeditado a situaciones especiales de la expresión lírica, un recurso reservado para aquellos momentos en que lo intuitivo no alcanzaba a ser expresado por las formas directas del lenguaje; nunca un elemento decorativo, lujo de la poesía".

[21] Jean Cohen [*Estructura del lenguaje poético* (Madrid, Gredos, 1974), pág. 211] afirma que "la metáfora poética no es un simple cambio de sentido; es cambio de tipo o de naturaleza de sentido, paso del sentido nocional al sentido emocional". Y Noël Mouloud, lo siguiente: "Hay 'imagen' cuando el ego está sumergido en una perspectiva, ligado espiritualmente a aquél por un aura de proyectos, de reminiscencias o de expectativas" ["Significación, lenguaje y estructura", en *Estructuralismo y lingüística* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1971), pág. 59].

[22] S. Serrano Poncela, *Antonio Machado. Su mundo y su obra* (Buenos Aires, Losada, 1954), págs. 91-92.

dad [23], no algo originado activamente por sí mismo, orden y fatalidad que le cumplió asumir amando *en ellas* —expresión en la que se ha visto un tono levemente despectivo— [24] lo que tienen de hospitalario, o lo que es igual, amando en la mujer su capacidad de recepción del hombre: el mensajero que lleva hasta ellas la flecha asignada por Cupido. ¿No percibimos, por cierto, en este nombre un poco tontuelo con que se designa al amor —no eufemismo, sino disfemismo suavizado— un leve distanciamiento que revela cierta alienación? "Erotismo sin mucha alegría", decía lacónicamente Pierre Darmangeat al comentar esta estrofa [25].

Para constatar luego que existe en él un poso revolucionario o rebelde, declarará que en sus venas hay gotas de sangre jacobina, cuya temperatura tonal tomamos más arriba. Si se trata después de afirmar que es mayormente hombre pacífico y no temperamental, lo hará aplicándolo a su verso, del que sabemos que brota de manantial sereno. Compárense esos dos últimos versos —*hay en mis versos gotas de sangre jacobina, / pero mi verso brota de manantial sereno*— y observaremos cómo contrastan la sangre con el agua, las gotas con el manantial y el jacobinismo con la serenidad. Esta alternancia de tonos distintos se percibirá mejor más adelante; cumple aquí sólo destacar cómo las tonalidades afectivas se expresan, no ya léxica y metafóricamente sólo, sino también por su proximidad contrastante; un tono eleva al otro. Por otra parte, con su imagen de las rosas viejas del huerto de Ronsard (alusión a su juventud)

---

23 Refiriéndose a los datos biográficos que contiene el poema, Ortega y Gasset, al hacer la recensión de *Campos de Castilla*, ya afirmó que estaba escrito "con un ademán que expresa una cierta fatalidad" ["Los versos de Antonio Machado", en *OC*, I (Madrid, 1946), 569].

24 Jorge Urrutia, "Bases comprensivas para un análisis del poema "Retrato", *CHA*, 304/307 (1975-76), 927. Este trabajo es hasta ahora el que más ampliamente estudia esta composición. No hemos podido ver el de Antonio Rodríguez Almodóvar, "El 'Retrato' de Antonio Machado a través de las funciones del lenguaje", en *Antonio Machado, verso a verso: Comentarios a la poesía de Antonio Machado*. Prólogo de F. López Estrada (Sevilla, Universidad, 1975), págs. 27-45.

25 Lib. cit., pág. 34.

entramos en sus actitudes estéticas; es decir, en la zona que podríamos llamar intelectual del poema.

Su desprecio por las nuevas escuelas poéticas —mejor sería decir: por cualquier poesía, vieja o nueva, que sólo busque la "fermosa cobertura"— lo expresa afirmando que ni ama los afeites de la actual cosmética, ni es un ave *de esas* —apercibámonos del deje peyorativo— del moderno gay-trinar. La vaciedad de las palabras serán aquí romanzas, que él expresamente *desdeña,* y los poetas no verdaderos, coro de grillos y tenores huecos. Para decir que sabe distinguir lo que es poesía de lo que no lo es, afirmará que distingue las voces de los ecos, lo cual el poeta repetirá en 1917 en el prólogo a sus *Soledades*: "Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes". Y su importante afirmación acerca de la superioridad del contenido poético sobre la mera forma, la expresará comparándose a un capitán, y su poesía, a una espada; espada y poesía que son preciadas a causa de quienes con ellas hacen y dicen algo, no por razón de quienes las forjan o las aliñan con técnicas de oficio docto. Ese capitán y esa espada, por cierto, exhalan ecos, bien que muy apagados, de su hermano Manuel, que cantó declamatoriamente la historia de España. La muerte, en fin, será una nave —no un símbolo aterrorizador— que, aunque nunca ha de tornar, él abordará sin escrúpulos, con el equipaje ligero de una vida honrada y tan desnudo como los reales, pero también mitológicos, hijos de la mar. Y he aquí cómo el símbolo también presenta connotaciones afectivas, pues esa nave es vestidura amable de la Muerte, expresión visual de que la actitud de Machado se reviste [26]. ¡Qué diferente a aquella otra de su poema "Cante hondo", imaginada en la niñez!

> ... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
> el paso largo, torva y esquelética.

Por lo demás, su mano es tan viril como la del capitán, y él,

---

[26] Carlos Bousoño afirma a este respecto que "el símbolo sirve en manos del gran poeta para cargar de emotividad la simple descripción de un paisaje" (cit. por R. de Zubiría, *op. cit.*, pág. 153).

un hijo de la mar; esto es, no un tenor, ni un ave, ni un grillo, ni un mero forjador de espadas, donde de nuevo advertiremos los contrastes implícitos tan próximos. Blandir espadas sí sabe Machado, pero ello a causa de la fuerza de su brazo poético, no como producto del "docto oficio" que conocen otros. He ahí cómo tres orondas palabras —*forjador, oficio* y *docto*— adquieren en el contexto en que se hallan, es decir, en su expresión tonal, una carga despreciativa. Capitán Machado, forjadores los otros; indocto él, pero viril; sin oficio él, doctos los otros. Este juego de contrastes tonales es una de las claves estéticas de este poema, como ya vamos viendo y a poco veremos incluso mejor. Son muchas, pues, las metáforas de este lenguaje poético —afeites, por su acumulación, de la "moderna estética", en su más digno sentido—, y todas ellas conllevan juicios de valor. Porque la metáfora no es sólo la comparación de dos cosas, sino la creación de una tercera: nuestra percepción afectiva de la realidad.

Naturalmente, el verso clave donde se concentra en quintaesencia la actitud del poeta hacia su público es el famoso:

Y al cabo, nada os debo; debeisme cuanto he escrito.

No es sólo lo que dice este verso, sino la sintaxis con que la altivez del poeta —digna y noble, por supuesto— se ha revestido: *Y al cabo, nada os debo*. Un mal actor respingaría aquí la nariz dispuesto a alejarse dejando plantado a su auditorio; y momentos antes de darse la vuelta para abandonar la escena nos espetaría el *debeisme cuanto he escrito*. Un mal actor hemos dicho, porque este no es exactamente el tono que exuda ese verso, ni ningún otro, como luego se verá; nadie más lejos de lo empiringotado que Machado, aunque Unamuno, por cierto, llamó "arrogantes" a estos versos [27]. Lo que cabe destacar aquí son esas elecciones lingüísticas. De varias formas se puede decir a un auditorio que nada se le debe y que, al cabo, es el auditorio el que debe algo al hablante. La elección machadiana es en ese verso desnuda y contundente. La primera persona del

---

[27] "*Campos de Castilla*", en M. García Blanco, *En torno a Unamuno* (Madrid, Taurus, 1965), pág. 284.

verbo, el modo adverbial —*¿al cabo* de qué?— y ese arcaico *debeisme* confieren su tono al verso. Como decía Spitzer: "a cualquier desvío de nuestro estado psíquico normal corresponde, en el lenguaje, un desvío del uso lingüístico normal" [28].

Por lo demás, el resto de la estrofa sigue con la misma contundencia:

> A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
> el traje que me cubre y la mansión que habito,
> el pan que me alimenta y el lecho donde yago.

Viene coloreada esa contundencia por el uso de esos cuatro verbos en la un tantico enfática primera persona —*acudo, pago, habito, yago*—, la enumeración prácticamente asindetónica que, además de no permitirle respiro al lector, otorga fuerza a la afirmación y, en fin, la falta de adjetivos, los cuales podrían dorar un tanto la píldora de la aseveración. En suma, y si se nos permite exagerar el tono un poco a nosotros: Machado le está cantando las cuarenta a alguien.

Con respecto a la sintaxis, ya indicamos que muchos verbos están en la primera persona; debemos indicar ahora que en varias ocasiones los verbos en que esa persona se expresa van abriendo la marcha del verso: mas *recibí* ... y *amé* ... *soy* ... *adoro* ... mas no *amo* ... ni *soy* ... *desdeño* ... y *escucho* ... *¿soy* clásico? ... *converso* ... Esta posición del verbo confiere un tono incluso más personal a la afirmación. Abre camino el "yo" repetidamente atrayendo sobre sí la atención del lector. No, por supuesto, que haya un eco narcisístico en ello, como no lo hay en ningún momento del poema, sino que el tema, por ser el de un autorretrato, lo perdona.

Uno de los excelsos logros de esta composición es que su tono posee dos vertientes que sobrepasan las demás que pueda poseer: a la displicencia, irritabilidad, desdén o altivez que en él hemos percibido se aúna la noble afirmación que el poeta hace de sí. Esto es, el desdén va unido a la dignidad que el poeta se otorga, y la dignidad es el concepto que el poeta posee de sí

---

[28] *Critica stilistica e storia del linguaggio* (Bari, Laterza & Figli, 1954), pág. 67.

mismo. En este sentido, todo el poema es un toma y daca. Si el poeta no quiere recordar algunos casos amorosos o circunstanciales, ni se considera un seductor Mañara o Bradomín; si viste desaliñadamente y no es un hombre al uso, hombre corriente y moliente que sabe, pero no practica, la doctrina aprendida; si desdeña la mala poesía nueva, y si, en fin, nada debe a nadie, por otra parte nos dirá, con conciencia irreductible de su propio valer, que su verso brota de manantial sereno, palabras cuyas vertientes léxicas, metafóricas y rítmicas tan bien condicen con esa autoconciencia; agregará que es un hombre *bueno*, afirmación cuya carencia de humildad queda paliada, además de por la exclusión del otro sentido —el irónico— del término, por el tono comedido y pleno de nobleza con que la afirmación se hace, y por la palabra "bueno", tan hogareña y sin pretensiones, tan inteligible y consuetudinaria; y luego nos dirá que adora la hermosura, tanto que, a pesar de la diatriba que lanza sobre el "actual" y "nuevo" gay-trinar, confiesa haber servídose de la "moderna" estética años antes. A ello agregará los hondos versos sobre su soledad y su "alter ego": conversa consigo —no con otros, con quienes la palabra se haría palabrería—, esperando un día hablar a Dios, pues no de otra forma puede realizarse su búsqueda. Todo en esta estrofa está pleno de intimidad y silencio: *plática, soliloquio, secreto* ..., desinflándose así el tono de otros versos. Y conoce también el secreto de la filantropía, o sea la honda, no la del mecenas o la de los institutos de caridad; la filantropía que es el amor al género humano y cuya vivencia es cabalmente un secreto de la sabiduría, la experiencia y la bondad, afirmación también carente de humildad, pero no por ello menos noble y, por lo demás, contraproducente con el destemple de otros versos, lo que induce a pensar que tal destemple sea sólo fruto de una contrariedad. Su vida, en fin, es la de un hombre honrado, laborioso e independiente: trabaja, y con su dinero paga *traje, mansión, pan* y *lecho*. Es la simplicidad de este vocabulario —que refleja una sobria visión del mundo— la que contrarresta el tono contundente que otros recursos estilísticos, señalados antes, expresan en esta estrofa. El orgullo de la obra cotidiana bien hecha, la simplicidad del vivir frugal e independiente, y la satisfacción del

deber cumplido, rebosan estos versos, inundándolos de sobria confianza. Por todo ello, la hora de la muerte le cogerá casi desnudo, sin grandes remordimientos, sin fortunas que legar. Derrama sabiduría, prudencia y sindéresis el autorretrato de Machado; y por ser autoescritura, ello es tanto más de estimar. Los momentos de leve irritación y displicencia se dejan controlar sabiamente por un movimiento del alma en el que se ha acumulado mucha vida y filantropía, mucho secreto compartido con su yo íntimo. Y es por ello que el lector se deja ganar por el tono del poema, tono que excita su admiración por este hombre que tan parcamente, pero sin reservas, habla de sí mismo. No percibimos concesión alguna al leyente ni deseo de captación, ninguna frivolidad en nuestro interlocutor, como tampoco timidez al expresar sus puntos de vista estéticos. Nos habla de sí mismo enjuiciándose, y en su enjuiciamiento advertimos serenidad, humanidad, control y admirable tino. "La circunspección tiene de por sí —como han dicho dos prestigiosos críticos americanos— un efecto importante sobre el tono: conlleva una cierta modestia y, al mismo tiempo, una especie de confianza en la madurez y sensibilidad del lector" [29]. El hombre se eleva sobre el poeta. Machado, que hablaba a alguien un poco por encima del hombro, se ha puesto a nuestro nivel, y crea con ello, no sólo comunicársenos, sino que nos comuniquemos con él. Para los intercambios tonales entre creador y lector, este poema del gran poeta de España ofrece maravillas.

Esta afirmación de su dignidad, este tono de confianza en sí mismo —"agrada la modestia, pero no el menosprecio", decía Juan de Mairena—, está magníficamente expresado en la sintaxis del poema, que es un alternado juego sintáctico entre la negación y la afirmación.

> *Ni* un seductor Mañara *ni* un Bradomín he sido...
> *mas* recibí la flecha que me asignó Cupido.
>
> Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
> *pero* mi verso brota de manantial sereno.
>
> *Más que* un hombre al uso que sabe su doctrina,
> *soy,* en el buen sentido de la palabra, bueno.

---

29 Brooks y Warren, lib. cit., pág. 308.

Adoro la hermosura ...
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.
Nada os debo; *debeisme* cuanto he escrito ...

Esta actitud ofensiva y defensiva es el juego emocional cuya liza otorga su tonalidad al poema. Ofensiva y defensiva, naturalmente, de un hombre herido, pero con la frente erguida. Es ésta la estructura tonal del poema. Si desde el punto de vista temático la estructura se escindía en vida personal y "ars poetica", desde el del tono los versos reflejan una escisión también; escisión que, a su vez, cruza en su juego alternante el nivel personal y estético de la composición. Inútil quizá sea revolver biografías y documentos, pesquisar la tonalidad de otros poemas de las mismas fechas, para tratar de determinar qué hechos históricos pudieron presionar en la creación de estos climas agresivos y defensivos. Las gotas jacobinas y el manantial sereno van mucho más allá de la especificidad histórica.

Se observará que, además de los señalados, existe otro tono en este poema, el cual lo es el nostálgico que sirve de umbral a la composición:

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.

El paso lento del alejandrino —también el metro puede conllevar tonalidades—, la acumulación de palabras llanas con su severa llaneza y los acentos armónicos del verso crean ese tono de nostalgia que se interrumpirá bruscamente. Estos tres factores mencionados convergen en uno, el ritmo, y es sabido que el ritmo es uno de los elementos más destacados para vehicular el tono [30]. En otras palabras: el lenguaje poético de Machado se

[30] Hablando del ritmo de la prosa, Amado Alonso afirma que "consiste en una sensación de movimientos orgánicos, dispuestos en tensiones y distensiones. Estos movimientos son la manifestación motora del interés y participación con que nuestro organismo fisiológico sigue la marcha lineal de nuestro pensamiento idiomático. Son, pues, movimientos de afección o emocionales" ["El ritmo de la prosa", en *Materia y forma en poesía* (Madrid, Gredos, 1969), págs. 263-264].

adecúa aquí a los esquemas habituales de la lengua hablada. Y el léxico conlleva asimismo esa carga del pasado: *infancia, juventud, recuerdos* ... Lo demás es el secreto de Machado sobre el que tanta tinta se ha gastado: el patio, el huerto y el limonero sevillanos, cuya mera mención suscita añoranzas, y la tierra de Castilla en contraposición a la sevillana; tierra que es seca, no porque lo sepamos, sino porque lo es estilísticamente: nada se dice de ella. Esto por no mencionar los versos finales, que, como la serpiente que en los *emblemata* antiguos se mordía la cola, aquí cierran el círculo tonal identificándose con el de los primeros versos. Sino que ahora la nostalgia está proyectada hacia el futuro; no recordada, sino prevista: la nostalgia del último viaje en la amable nave de la muerte, viaje del cual ya no habrá nostalgias. El autorretrato es ahora un autoepitafio; o por mejor decir, es una elegía proyectada hacia el futuro.

RAFAEL OSUNA.
Duke University.