

Antonio Machado y Andalucía

Antonio Chicharro Chamorro (Ed.)



un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

Antonio Machado y Andalucía. Antonio Chicharro Chamorro (Ed.).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013. ISBN 978-84-7993-244-2. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/6238>



Notas sobre la versificación de Antonio Machado en sus poemas de Baeza

Antonio Carvajal Milena
Universidad de Granada

Antes de entrar de lleno en los *Poemas de Baeza* (los sigo por la antología con selección e introducción de Antonio Chicharro, Ayuntamiento de Baeza, 2012), debo advertir que me veré forzado a emplear términos poco frecuentes en las métricas usuales y que en ocasiones tendré que restringir o ampliar el contenido de alguno de tales términos. Comenzaré por la sinalefa, un hecho habitual del habla, que en las nociones elementales de métrica, y aún en las superiores, se considera una licencia poética. En efecto, es licencia dándose en el verso en condiciones en que nunca se daría en la prosa ni en el coloquio cotidiano; ningún hablante común dice “en-el-tran-ví-a / de-Ú-be-da-a-Ba-e-za ” sino “e-nel-tran-ví-a /deÚ-be-daa-Ba-e-za”; en mi añadido, el enlace de consonante con vocal no es problema porque la consonante marca límite de sílaba y a efectos de medida es irrelevante; pero en el verso de don Antonio Machado (pág.79) se unen vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas a pesar de que la sintaxis en prosa exija su separación y el texto, con sus espacios gráficos, parezca indicar lo mismo, de manera que el poeta, aduzco otros casos, ignora un paréntesis:

Lejos de tus hermanos
que vela el ceño campesino —enjutos
pobladores de lomas y altozanos... (pág.73)

o la transición al estilo directo marcada por los dos puntos, como en

Dice la esperanza: un día
la verás, si bien esperas (pág. 54),

o el silencio que exige el cambio de oraciones autónomas, como en la pág. 70:

A dos leguas de Úbeda, la Torre
de Pero Gil, bajo este sol de fuego,
triste burgo de España. El coche rueda
entre grises olivos polvorientos.

En los tres ejemplos, para decirlo con palabras de Rubén Darío, la melodía de la voz, generada por las características del verso, se impone a la melodía de la idea, generada por la sintaxis. Opuesta a la sinalefa es la dialefa, que consiste en pronunciar separadas vocales contiguas átonas que, normalmente, tendemos a pronunciar juntas; en

estos poemas he encontrado un posible caso, absolutamente dudoso, en la pág. 64:

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la ‘ orilla vieja.

Estos dos versos cierran el poema CXXV (según el orden de las sucesivas ediciones de *Campos de Castilla*), de tres heptasílabos, 31 endecasílabos y dos posibles alejandrinos de cierre; digo posibles alejandrinos porque bien pueden ser tridecasílabos, siguiendo el modelo de D. Miguel de Unamuno en cinco de sus sonetos. En efecto, si hacemos breve cesura y no pausa medial en

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos

nos resultan trece sílabas, lo que hace innecesaria la manipulación del verso siguiente, donde cabría otra licencia para evitar la dialefa si pretendemos hacerlo alejandrino, la diéresis en “vieja”, una posibilidad rechazable por violenta, pues hasta en Góngora son escasísimos los ejemplos de diéresis en diptongo romance. La correspondencia acentual avala que consideremos tridecasílabos estos versos:

2	6	(8)	10	12
Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,				
2	6	10	12	
los cuerpos virginales a la orilla vieja				

que sus acentos en 10^a armonizan con el endecasílabo, cuya sílaba definitoria recae precisamente en esa posición.

Dialefa necesaria para que el verso conste como endecasílabo se da en “Olivo del camino”:

de joven talle ‘ y redondo seno (pág. 75)

mas, aunque facilitada por la cesura, bien podría ser errata, porque exige una aspiración de corchea poco natural, frente al fluir muy machadiano que tendría si dijera:

de joven talle y de redondo seno.

Antes de que en nuestras métricas se hablara de dialefa, Robles Dégano aportó el concepto y la palabra aceuxis, de poca fortuna en

tratados y manuales, salvo la sabia excepción de José Domínguez Caparrós; la palabra yace en el DRAE, y designa la pronunciación separada de vocales contiguas dentro de la palabra, por ejemplo: “po-ema”, “bilba-íno”, “su-ave”; yo extendiendo el concepto a los casos en que no se hace sinalefa cuando concurren vocal átona final de palabra y vocal tónica inicial de la siguiente, sobre todo si la segunda está en posición dominante, así:

A dos leguas de ‘ Úbeda, la Torre (pág. 70)

y es un recurso del que el poeta se sirve cuando le conviene, pues en ocasiones no lo usa:

Cerca de Úbeda la grande (pág. 84)

o

Como la náusea de un borracho ahíto
de vino malo, un rojo sol corona
de heces turbias las cumbres de granito (pág. 97),

versos con tres sinalefas licenciosas y una sinéreis en “náusea”; en “de heces” actúa como en

y los enjambres de oro, para libar sus mieles (pág. 45)

pero, una prueba más de que es un recurso optativo y no un regla, en pág. 126 encontramos:

Rubén Darío ha muerto en sus tierras de ‘ Oro;

en “borracho ahíto” se unen /oa/ y se dice por separado la /i/, en posición de relieve absoluto pues lleva el acento definitorio del verso: hiato le llaman los gramáticos y académicos a esta separación de vocales contiguas en el interior de palabra y los metricistas lo aceptan; pero hiato no me gusta porque indica un vicio de dicción en Retórica y, porque como advirtió Miguel Agustín Príncipe, se puede producir por efecto de la sinalefa, como en el verso de Espronceda:

Asia a un lado, al otro Europa

donde el bostezo (hiato) de la sílaba 2ª es tan evidente como inevitable. No veo problema en ampliar el concepto de aceuxis desde separación de vocales en la secuencia fónica de una palabra a separación de

vocales concurrentes en la secuencia fónica de dos palabras; de secuencia fónica hablamos y da lo mismo simple que compuesta. Por otra parte, el horror de los españoles al hiato lo demuestran las contracciones del artículo, los apócopos medievales y que la mayoría de los hablantes prefiramos decir “este agua”, con suave sinalefa o adecuado moldeo de los labios, al espantoso hiato que prescribe la Academia. Solo una vez se percibe una concurrencia de aes en estos poemas: “señora ‘ águila,” (pág. 83) evidente aceuxis sin hiato porque hay entre ambas vocales una aspiración de corchea, según M. A. Príncipe.

La sinéresis, juntura de dos vocales contiguas abiertas en el interior de palabra, se da con relativa frecuencia en estos poemas de Don Antonio; a la ya oída, añadiré solo una, pág. 45:

ya verdearán de chopos las márgenes del río

porque no quiero privar a los lectores del placer de descubrirlas por sí mismos y porque es muy significativa dado que, si no la hiciera, el “ya” sobraría; pero este “ya” no es un ripio o relleno, como en tantas ocasiones se lee y se oye, sino una necesidad de marcar el momento preciso; además, y por contraste, al no hacer la sinéresis, habitual en el habla, el silabeo ortodoxo adquiere tintes de ironía en:

a la moda de Francia re’alista (pág. 96).

Como andaluz bien hablado, el poeta dice “po’eta” y “poesí’a”, dependiendo de dónde caiga el acento:

su infalible mañana y su po’eta (pág. 96)
poesí’a, cosa cordial (octosílabo, pág. 107)

y hace bisílabo “huir” (pág. 45), trisílabo “rieles” (pág. 65), tetrasílabo “arriero” (pág. 68), pentasílabo “expoliario”, como un Góngora cualquiera con mucho latín latente en el sustrato mozárabe de su tierra nativa. Y llega a romanizar lo mudéjar: “Guadi’ana” (pág. 84). ¿Diéresis o elegante arcaísmo heredado y, por lo tanto, aceuxis? Porque nótese que en todos los casos, como en “viaje” que se me había trasapelado, la /i/ aparece ante /a/ o /e/ tónicas, salvo en huir, donde es átona la /u/.

Volvamos al denostado Góngora, que en el romance a la Beatificación de Santa Teresa dice “Senecas” y “Cordoba”, y arguye que lo autoriza

Antonio (de Nebrija), o:

El conde mi señor se fue a Napoles,
el duque mi señor se fue a Francia,

porque, aunque no tan estruendoso (ostentóreo diría cierto truhán hispano cuyo nombre evito por pudor), encontramos en Antonio Machado otra llamativa diástole:

Lo demás, taciturno, hipocondríaco,
prisionero en la Arcadia del presente,
le aburre; solo el humo del tabaco
simula algunas sombras en su frente (pág. 92)

donde si no se traslada el acento de la /i/ a la /a/, rimar “hipocondríaco” con “tabaco” sería un ejemplo de la que he llamado “consonancia en caída” (término recogido por José Domínguez Caparrós en su *Diccionario de Métrica*), es decir, desligada del acento definitorio. El traslado no afecta al metro, porque si la palabra es esdrújula la postónica no consta; me quedo con la posible diástole y leeré “hipocondriaco”.

Entrados en la rima, señalar que todos estos poemas están rimados, unos asonantes, otros consonantes y, en ocasiones, en las coplas de aire popular, mezcladas asonancia y consonancia, como:

El que espera desespera,
dice la voz popular.
¡Qué verdad tan verdadera!
La verdad es lo que es,
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés. (pág. 112)

Sin embargo, la aparición de “reloj” asonante de “pasó” en “Poema de un día” (pág. 110) es una evidente errata porque anteriormente y en el mismo poema el autor ha usado la forma apocopada:

En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló. (pág. 105)

Conste que, al señalar la errata, no censuro al editor; me limito a recordar palabras del poeta encontradas en este mismo libro: “Siento una gran aversión a todo lo que escribo, después de escrito, y mi mayor tortura es corregir mis composiciones en pruebas de imprenta. Esto explica que todos mis libros estén plagados de erratas.” (pág. 39) Se suele olvidar que los poetas elaboran sus poemas con los sonidos del idioma que hablan y leen y que el uso de las licencias puede depender de muchos factores; la supresión de la /j/ no se da en este caso,

El reloj arrinconado (pág. 104)

porque su presencia es imprescindible para la medida.

Decía Oscar Wilde en su elegante inglés, y yo lo aduzco en correcto granadino, que nunca una cosica tan insignificante como la rima había provocado que se dijera de ella tantas tonterías y tan gordas. Bien está la rima cuando está bien y bien cuando no está porque no hace falta. Aquí hay consonantes espectaculares porque en ocasiones adquieren una carga irónica muy fuerte, hasta llegar al sarcasmo, como se comprueba en las silvas de consonantes castellanas (“Otro viaje”, “Los olivos” I, “Poema de un día”, “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”). Sorprendente es el proverbio XXXV (pág. 113) donde la rima consonante se alía con el metro para construir un significativo icónico:

peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar

y en la silva italianizante de “El mañana efímero”:

El vano ayer engendrará un mañana
vacío y por ventura pasajero.
Será un joven lechuzo y tarambana,
un sayón con hechuras de bolero,
a la moda de Francia realista,
un poco al uso de París pagano
y al estilo de España especialista
en el vicio al alcance de la mano.

En este poema con disonancias que lo emparentan con el verso esperpéntico de Valle Inclán, se alían prosaísmo, compás simétrico y

rima para esbozar una caricatura feroz; pues bien, si deshacemos su trama sonora, gran parte de la ironía se pierde:

El vano ayer engendrará un mañana
vacío y pasajero por ventura.
Tarambana será, un sayón lechuzo,
un joven con hechuras de bolero,
realista a la moda de la Francia,
algo pagano al uso de París
y al estilo de España especialista
en el vicio al alcance de la mano.

Evitada la rima, se anuló el poema. Nótese que se mantiene el silabeo de “realista”, antes señalado como irónico y ahora inane porque, carente del impulso de expectación que da la rima, se sume en una masa sonora sin relieve, aunque he procurado mantener el compás y, por supuesto, no he alterado la medida. La rima necesaria colabora a que la poesía sea una “sucesión de sonidos llamados a esplendor”, como dijo Larrea.

Para los poemas más íntimos y los cantares más hondos, Antonio Machado prefiere la asonancia en los versos pares y los impares sueltos. En esta colección de Baeza la asonancia que más se repite es –é-a, más notable por sonar en dos de las obras maestras aquí presentes, la estremecedora silva romanceada “A José María Palacio” (págs. 47-48) y el romance en octosílabos “Soñé que tú me llevabas” (pág. 56), donde el sueño y la esperanza se alían para salvar al poeta. No me resisto a repetir el final:

¡Eran tu voz y tus manos,
en sueños, tan verdaderas!...
Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!

El “se traga” del último verso vale para desmentir que la poesía verdadera necesite de un vocabulario especial. Uno de los ingredientes de la belleza de este poema, y tal vez de su insuperable grandeza, es precisamente su coloquialismo, su adscripción al género humilde que Garcilaso supo establecer para la que otros llaman pomposamente epístola familiar y que, en octosílabos o en la silva de heptasílabos y

endecasílabos, debemos llamar carta, que no otra cosa son estas dos efusiones del alma, pudorosamente dichas pero llenas de verdad.

Aunque no menos verdadera suena la voz del poeta en las sonoras asonantes, esta vez de aes agudas con que arromanza los alejandrinos en memoria de Rubén Darío, otra vez un poema dicho a un “tú” que ya no puede oírlo, por lo que pasa a un vehemente “vosotros” e, inmediatamente, a un “nosotros” coral; mucho aire de marcha fúnebre solemne tiene este poema y de generoso reconocimiento al “padre y maestro mágico” de nuestra modernidad poética; pero también tiene mucho de afirmación personal precisamente por la elección de la forma. Si “a cada idea, su forma”, como querían los sabios viejos preceptistas, Don Antonio Machado lo consigue en toda esta colección de una manera ejemplar.

Vayamos a la rima consonante, a veces pobre, a veces satíricamente mordaz, en ocasiones rica sin ostentación; sirvan de ilustración para esta tríada de características que señalo los poemas CL (“Mis poetas”, pág. 127), CXXXV (“El mañana efímero”, págs. 96-97) y el marcado con el ordinal CXVI (“Recuerdos”, págs. 46). Pues bien, entre la pobreza y la riqueza median muchos términos; uno de ellos es “suficiencia”, pero estoy seguro de que a mi añorado Daniel Devoto le gustaría más que dijera “rima bastante”: parece pobre y no llega a rica, pero es la necesaria y basta: el poema CXIX consueña “quería” y “mía”, “clamar” y “mar”, que parecen de adolescente aprendiz; pobres, se diría; casi ricas, se podría argüir, pues enlazan un verbo conjugado con un posesivo, un infinitivo con un nombre, con lo que tenemos variación de categorías gramaticales y, si afinamos un poco más, un eco, pues “mar” es la última sílaba de “clamar”. Lo suficiente de la rima al servicio de la emoción y de la memoria lo demuestra la rapidez con que asimilamos y recordamos el poema:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

La perfección no necesita ni admite comentarios. Pero, al margen de este poema, añadiré como consideración final sobre este aspecto que me parece más difícil y sugerente la asonancia que la consonancia, pues para percibir la asonancia se necesita un oído más afinado y sutil, una ininterrumpida labor de siglos que la permita transmitir y asimilar.

Lo que acabo de llamar suficiencia de la rima se puede aplicar a los metros de este conjunto machadiano. Solo cuatro medidas se dan autónomamente, las de 6, 8, 11 y 14 sílabas. Las otras medidas, 4, 5, 7, 9, 10 y 13 aparecen siempre o como pies quebrados o como expansivos o formando coplas de dos medidas. Parecen pocas, pero muchas medidas son, recuérdese que a Manrique le bastaron el octosílabo y su quebrado y que el Garcilaso grande lo es en endecasílabos y heptasílabos. Por otra parte, las variedades del octosílabo (al menos ocho usuales) y del endecasílabo (al menos once frecuentes) bastan con sus registros para decirlo todo con una sola medida y sin producir sensación de monotonía. Valgan dos pinceladas:

Heme aquí ya, profesor
de lenguas vivas (ayer
maestro de gay-saber,
aprendiz de ruiseñor),
en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío (pág. 103)

con acentos en:1-3-4-7, 2-4-7, 2-7, 3-7, 3-4-7, 4-7. Todos responden a distinto patrón acentual, la armonía está sustentada solo sobre el acento de 7ª (lo que significa que no tienen cadencia propia), el compás es variado, hay tres contracompasses ocurrentes siempre entre 3ª y 4ª tónicas, una atenuación acentual posible (en “gay-saber”, que podemos realizar con dos acentos, gái-sabér, o con uno solo, gaisabér, lo que no afecta a la variedad, pues con dos acentos el patrón sería 2-5-7), más dos tramos encabalgantes de distinta extensión (vv. 1 y 2) que imponen cesura y así, pues las rimas tampoco responden a un modelo fijo, la sensación de movilidad sonora, reflejo de un espíritu inquieto, es adecuadísima como icono formal del contenido. Veamos el endecasílabo, canto V de “Olivio del camino” (poema CLIII, págs.75-76):

Mas siempre el ceño maternal espía,
y una noche, celando a la extranjera,
vio la reina una llama. En roja hoguera,
a Demofón, el príncipe lozano,
Deméter impasible revolvía,
y al cuello, al tronco, al vientre, con su mano
una sierpe de fuego le ceñía.
Del regio lecho, en la aromada alcoba,
saltó la madre; al corredor sombrío

salió gritando, aullando, como loba
herida en las entrañas: ¡Hijo mío!

Los esquemas acentuales arrojan este resultado: 2-4-8-10, 3-6-8-10, 1-3-6-8-10, 4-6-10, 2-6-10, 2-4-6-10, 3-6-10, 2-4-8-10, 2-4-8-10, 2-4-6-10, 2-6-8-10, que nos lanza a los ojos tres versos de 2-4-8-10 y dos de 2-4-6-10. Sí, los acentos coinciden, pero aquí entran las pausas y las cesuras. Entendamos, la pausa es una parada total y la cesura es una frenada deslizante, algo así como la diferencia en lenguaje automovilístico entre el stop y el ceda el paso, que se nota en el oído porque la pausa impide la sinalefa y la cesura no. Pues bien, de los tres casos de acentuación en 2-4-8-10, el verso 1º carece de cesura y de pausa, el 8º tiene cesura tras la 5ª, y hace sinalefa, lo mismo que el verso siguiente, pero con la diferencia de que en el 8º se cierra un encabalgamiento con tonema descendente en la cesura y en el 9º la cesura no afecta al tono por lo que resulta más veloz; lo que supone, a efectos de compás, que los tres versos de igual acentuación lo tienen aparentemente simétrico, pero solo en apariencia porque las cesuras alargan la cláusula en la que aparecen y los tonemas descendentes duran más que los suspendidos o los no marcados; otro tanto ocurre con los versos 6º y 10º, con acentos en 2-4-6-10, pues el 6º tiene cesura tras 5ª pero el 10º tienes dos, tras 5ª y 7ª, aparte de que los versos citados están tan alejados entre sí que su posible simetría no se percibe. Machado tensa y distiende, carga la acentuación o la aligera, acelera o ralentiza de acuerdo con la materia que debe modelar y moldear. El oído, pues el acento definitorio en 10ª no puede garantizar la armonía por sí solo, tiene que andar a la caza del acento fundamental, la apoyatura interior que garantice la cadencia, pero ésta también es mudable, no siempre está en 6ª y, si lo está, las apoyaturas secundarias zarandean las palabras con sacudidas inquietantes, que culminan en el escalofriante grito final. Aquí me parece que reside el secreto de la aparente sencillez, que otros llaman naturalidad del decir de Antonio Machado: no martillea el oído sino que lo mueve no al compás de la palabra sino del concepto que las propias palabras dibujan más que suenan. Un día me atreví a definir el ritmo como “el despliegue coreográfico de la palabra dicha en el tiempo” y estimo que estos versos de don Antonio autorizan esta definición; es más, permiten entender al vilipendiado Cristóbal de Castillejo cuando acusa a Garcilaso y Boscán porque el endecasílabo sin rima le parecía prosa cortada. Pues sí pero no, o no pero sí, porque si la cadencia no es estable nos quedan únicamente la arbitrariedad de la pausa final y las sinalefas licenciosas como rasgos que separan

la prosa y el verso, y esto, para muchos y muy sesudos teóricos, es bien poca cosa.

La luz del entendimiento me hace ser muy comedido y, pues se trata de aburrir a las piedras con una conferencia y no tengo tiempo para desarrollar la monografía silenciosa que estos poemas nos reclaman, apuntaré lo que me parece más llamativo de cuanto he detectado en el muy gustoso silabeo de estos *Poemas de Baeza* y dejaré que la monografía la cante otro con mejor plectro y menos limitaciones. Aludí al contracompás y debo hablar, además, de la contracadencia. El compás es la base de la llamada “musicalidad del verso” y resulta de la división del tiempo en cláusulas de igual duración, compás uniforme, perceptible en versos aislados, o en cláusulas proporcionadas que entran en correspondencia, compás simétrico; si las cláusulas no son iguales ni se corresponden en posiciones fijas se habla de compás vario, porque el compás mixto resulta de la mezcla de cláusulas iguales y proporcionadas o de ambas con otro tipo de cláusulas que aparecen en posiciones fijas. La unidad de compás es la estrofa, aunque hay versos que, por su extensión y estructura permiten el reconocimiento del compás simétrico. La frase musical se constituye con las sílabas comprendidas entre la inicial (que surge siempre del silencio) y la última tónica (que anuncia otro silencio) y, puesto que en el sistema silábico español se considera que el modelo es el verso llano, se conviene en que todos lo son porque se añade una sílaba, supuesto valor de la resonancia del agudo, o se resta una por la comprobable síncopa del esdrújulo ante silencio. Para que me entiendan bien, aquí están los ejemplos.

Marcha el tren. El campo vuela (pág. 65)

es un octosílabo de compás binario, con sus acentos en 1, 3, 5 y 7, que permiten su escansión en cuatro cláusulas trocaicas. En cambio,

del valle el río el agua turbia lleva (pág. 67)

es un endecasílabo de compás binario, con acentos en 2, 4, 6, 8 y 10, con frase musical formada por cinco cláusulas yámbicas, aunque a efectos de medida la cláusula final sea una cláusula ternaria anfíbraca. Esta contraposición de apoyos, impar en el octosílabo, par en el endecasílabo, explica el desacorde entre ambos versos, solo armonizables cuando ambos se constituyen con cláusulas ternarias dactílicas:

Sol en los montes de Baza (p. 86)
Muerto lo dejo a la orilla del río

en un cancionero asturiano al que he debido recurrir porque en estos poemas no he visto ni un solo caso de endecasílabo con acentos en 1, 4, 7 y 10 y lo he buscado con detenimiento. Cabe una superchería, partir una copla de acuerdo con la sintaxis y no leerla como dispuso su autor sino como nos viene bien a efectos de lucimiento personal:

¡Torreperogil!
¡Quién fuera una torre,
torre del campo del Guadalquivir!

con manifestación del acento latente en la sílaba “guad”, plenamente justificado por la etimología, la posición en el verso y porque la doble acentuación de las palabras compuestas o está autorizada por Antonio de Nebrija o por Rubén Darío que a estos efectos es autoridad superior porque predica con el ejemplo y tiene extraordinarios seguidores. Y es curioso que, siendo estas tres las cláusulas básicas y más reconocibles, son las que menos se dan en nuestra poesía en general y en la de Antonio Machado en particular. Decía M. A. Príncipe en su *Arte métrica elemental* que el oído español tiene horror a la monotonía. Cuando el compás uniforme es continuo machaca los oídos como un mal percusionista de música pop o un culto compositor barroco con un bajo continuo uniforme, uniforme, uniforme.; mejor, como un vagón de tercera obstinado, obstinado, obstinado

resonante,
jadeante,
marcha el tren. El
campo vuela (pág. 65)

que transcribo así para que se perciba la uniformidad del compás y, de paso, decir que dos cláusulas simples binarias pueden ser sustituidas por una cláusula cuaternaria sin que por ello se altere el compás (2+2=4).

La percepción del compás simétrico en versos aislados exige que éstos sean extensos, de nueve sílabas en adelante; el verso eneasílabo, como verso de frontera, unas veces se comporta como mayor y otras como menor; quiero decir que a veces se comporta como el octosílabo y a veces como el endecasílabo, lo que supone que puede funcionar

con cadencia o, excepcionalmente, sin ella. Y ¿qué es la cadencia? Pues la caída, la transición desde el interior del verso hasta su final, con apoyos en un acento agudo, el interior o dominante, a uno grave, el final o definitorio, así:

en estos campos de mi Andalucía (pág. 63)

que es la cadencia máxima, o

en estos campos de la tierra mía (pág. 63)

o así

en sus abigarradas vestimentas (pág. 64)

que puede tener una transición suave

Castilla la gentil, humilde y brava,

con el acento de 8ª atenuado, o tener diversas apoyaturas entre 1ª (escasa en Machado) y 4ª:

imágenes de luz y de palmeras,
de ciudades con calles sin mujeres
allá en Castilla, mística y guerrera

(versos todos los citados del mismo poema CXXV, págs. 63-64), con lo que tenemos dos cadencias fundamentales, 4-10 y 6-10. Paul Valéry, cuando preparaba su “Cimetière marin” y decidió recuperar el viejo decasílabo francés (todo verso francés agudo es, todo verso italiano o castellano es llano), anotó en su cuaderno: 4+4+2

con arboles de una tarde inmensa (pág. 64)

y 6+4. Pero si hay un acento antes de 4ª y cesura tras quinta el verso oscila sobre ese corte, la cadencia queda indecisa y se puede producir la simetría pura (2-4 / 8-10):

la carga bruta que el recuerdo lleva (pág. 64)

o por proporción:

señal de ser despojos del recuerdo (pág. 64)

o por una sutil equidistribución propiciada por la cesura que, al alargar la cláusula en que se presenta genera en el oído la sensación dactílica con una tónica seguida de dos átonas con el necesario alargamiento de la primera hacia la sinalefa (a), una tónica seguida de una átona y un silencio (b) o una tónica seguida de silencio y átona (c)

- (a) traiga a tu sombra, olivo de la fuente (pág. 78)
- (b) horros de sombra, grávidos de frutos (pág. 73)
- (c) aguas de abril ‘ y soles de verano (pág. 77)

Aún cabría otro caso, una palabra esdrújula con el acento versal de 4^a, pero no encuentro ejemplos en estos versos, aunque aduciré uno de Vicente Aleixandre, donde se cumple la sabia ley de Juan María Maury, poeta malagueño exiliado en París por mor de la peste borbónica desatada por Fernando VII, que aportó al español la palabra encabalgamiento (el fenómeno ya estaba descrito y valorado estéticamente por Fernando de Herrera que le puso un atinadísimo nombre: deslazamiento), ley que dice: Toda palabra esdrújula que lleve el acento versal de 4^a se abrevia ante silencio y el verso suena deficiente, salvo que la segunda postónica se enlace con la sílaba 6^a mediante sinalefa. El verso de Aleixandre dice:

besos o pájaros, tarde o pronto o nunca

y suena bien, muy bien, porque se ajusta a dicha ley eufónica, no como otros de afamados poetas, españoles o argentinos, que cojean. La cadencia garantiza la tersura de la frase versal y, combinada con los acentos secundarios, genera el compás. Pero en ocasiones, muchas veces como expresión de tensiones internas, sean por pasiones del sentimiento o de la idea (que también canta), se producen choques que descompensan el compás o que suponen cadencias contrapuestas e inesperadas. El compás desacompañado está al alcance de cualquiera, basta una interjección, así:

¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera (pág. 63)

en que no sabemos si privilegiar la 1^a o la 2^a, como en

¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

cuya coma tras /ya/, aislando el adverbio y cargándolo de intensidad, según aparece en la pág. 62, me parece una evidente errata. Pues bien,

los exegetas de Dante hace mucho tiempo que señalaron cómo en los grandes momentos de tensión espiritual se producen colisiones de dos o más acentos, sobre todo entre 4ª y 5ª, 6ª y 7ª y 9ª y 10ª, que los manuales de Métrica suelen llamar antirrímicos, con evidente carga negativa en la adjetivación por más que adviertan que no supone una valoración estética. Inventen otro adjetivo, por favor, porque en manos de un gran artista de la palabra como lo fue don Antonio Machado (corrijo: como lo es, pues nos sigue hablando) estas colisiones son las verdaderas expresiones del ritmo interno:

(4/5) y su fatiga unce la tierra al cielo (pág. 71)

verso que nos obliga a somatizar el esfuerzo connotado en la “fatiga” de juntar esos dos toros colosales bajo un mismo yugo, o

(4/5/6) quedó la flor más dulce de la tierra (pág.49)

donde el acento de 5ª, al reducir la agudeza de 6ª suaviza esta sílaba para que no colisione el significante con el significado, o el tremendo:

esta casa de Dios, decid, ¡oh santos
cañones de von Kluck!, ¿qué guarda dentro? (pág. 72)

donde las triples colisiones (8/9/10 y 6/7/8) denotan una incontenible irritación, frente a la maravillosa de 6/7 que coloca al espíritu en un plano elevado y desde allí lo abre hacia unos ilimitados horizontes (pág. 71)

camina hacia Peal. Campos ubérrimos,

donde uno de los escasísimo finales esdrújulos de endecasílabo ayuda a la ilusión de apertura paisajística, de gozosa expansión del alma, como esta misma estructura, pero machacona por repetida en 9/10, le ha servido al poeta para dejar al hombre solo con su sufrimiento, sin que le quepa esperar redención o consuelo:

se vive en el dolor. ¡Dios está lejos!

He dicho muchas veces que la métrica es la criada tonta de los estudios literarios pero es la que más fielmente sirve a su señora porque, atada a la materia, hace lucir el espíritu. Ahora que estaba entrando en lo más gustoso, el tic-tic del reloj me avisa que debo callarme. ¡Pero si

desmenuzando los versos de Antonio Machado la emoción ante su maestría me obliga a exclamar cada vez más: Dios mío, qué poeta!, aunque Dios no me oiga. Y no me oye, sigue el reloj su quieto caminar y no he dicho nada de los maravillosos alejandrinos y apenas podré permitirme decir algo de las estrofas. Antes de entrar en ellas, no puedo callar esto: Dada la escasez de compás uniforme y de cadencias iguales en estos poemas, la aparición bien de la uniformidad, bien de la simetría, alcanza un significado especial que puede, incluso, actuar como un potenciador enfático. Volvamos al poema “Los olivos”, II, págs. 71-72:

Nosotros enturbiamos
la fuente de la vida, el sol primero,
con nuestros ojos tristes,
con nuestro amargo rezo,
con nuestra mano ociosa,
con nuestro pensamiento
—se engendra en el pecado,
se vive en el dolor. ¡Dios está lejos!—

En este fragmento, todos los versos tienen acentos en 2ª y 6ª; pero el 3º, el 4º y el 5º añaden un acento más que, unido a la repetición sintáctica, produce una sensación de pesantez, de letanía recargada en que la miseria del hombre queda de manifiesto por ojos, boca y manos, para liberarse de carga en lo espiritual, el pensamiento, la generación y el dolor, y concluir con una queja, una exclamación contracadente y sin esperanza. Señores, qué poeta.

Anoto brevemente: compruébese la agilidad de la silva castellana de consonantes (octosílabos y tetrasílabos) frente al pausado fluir de la silva de endecasílabos y heptasílabos; que las apariencias engañan y alguna copla de tres versos pide ser de cuatro, por aquello del compás:

En Garciez
hay más sed que agua;
en Jimena
más agua que sed (pág. 86)

aunque quizá deba ser un pareado y el poeta haya aislado “Garciez” para el cómputo exacto por resonancia de la aguda, aunque para mí no hay duda de que debe ser una copla de cuatro versos la que cierra

la primera de las “Viejas cancones” en la pág. 83:

Por los senderos del aire,
señora águila,
¿donde vais a todo vuelo
tan de mañana?

porque la pausa versal permite dilatar la contemplación del vuelo en el cielo silente y marcar el “tan” como arranque con un acento que recuerda un toque de campana, aparte de que en este poema de octosílabos mezclados con hexasílabos y dos versos decasílabos compuestos de 5+5, poco dice y menos canta un tridecasílabo acelerado, porque ya tenemos el oído en expectativa de copla, seguidilla muy notable y expandida al mudar los versos impares de heptasílabos a octosílabos. Es cierto, como señala Manuel Urbano, que los cantaores no gustan de las letras de Don Antonio; eso que se pierden, porque los gitanos de Cervantes, y los esclavos negros, bien que se lucían y adornaban de conceptos y sutilezas, como puede verse en *El celoso extremeño* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, pues no faltan otros cantores, quizá más populares en todos los sentidos de la palabra, que lo dicen con gracia y verdad. Termino con otra observación apresurada: el famoso poema que empieza diciendo “Caminante, son tus huellas” es una letrilla, un cantar semejante a los villancicos de los cancioneros antiguos, con su copla, su mudanza y su estribillo...

Don Antonio Machado

nos dice su dictado
mientras le sale afuera la luz del corazón

y aquí acaba mi cantar.