

## “A un olmo seco”: Machado en su poema

El poema “A un olmo seco,” el CXV de las *Poesías completas*, manifiesta la parquedad retórica acostumbrada en la poesía de Antonio Machado; sencillez a la cual se contrapone una intimidad profunda y dolorosa—interiorización personalísima—, casi de confesión, que se esfuerza por fijar de modo ético-estético intuiciones y sentimientos. Esencial también en Machado es la consciencia de la fugacidad del tiempo o, mejor dicho, inquietud por el fluir del tiempo personal, un tiempo vivido—en absoluto abstracto. La simbiosis de sentimientos e intuiciones junto con la creación artística revela en Machado al filósofo en el poeta, origen de la gran humanidad e intimismo de su poesía. Este poema es paradigma de tal integración.

Fecha el 4 de mayo de 1912 en Soria,<sup>1</sup> la composición vio la luz demasiado tarde para ser incluida en la edición inaugural de *Campos de Castilla*, libro publicado a primeros de julio de 1912. Descuella “A un olmo seco” por el carácter sumamente personal y profundamente humano que había caracterizado los versos de *Soledades*, primer libro machadeano, y que lo distingue de la mayoría de las composiciones de este volumen segundo, libro más exteriorizante, más anejado a la tierra y al paisaje, donde la contemplación de “lo de fuera” ocupa el sentimiento del poeta.

### A UN OLMO SECO

- 1 Al olmo viejo, hendido por el rayo  
y en su mitad podrido,  
con las lluvias de abril y el sol de mayo  
algunas hojas verdes le han salido.
- 5 ¡El olmo centenario en la colina  
que lame el Duero! Un musgo amarillento  
le mancha la corteza blanquecina  
al tronco carcomido y polvoriento.
- 10 No será, cual los álamos cantores  
que guardan el camino y la ribera,  
habitado de pardosruiseñores.
- Ejército de hormigas en hilera  
va trepando por él, y en sus entrañas  
urden sus telas grises las arañas.

<sup>1</sup>“Apareció por vez primera en “El porvenir castellano” de Soria—adonde indudablemente la envió Machado desde Baeza—, el 20 de febrero de 1913. Pero iba entonces fechada muy exactamente: ‘Soria, 4 de mayo de 1912.’” Antonio Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1969), p. 244.

- 15 Antes que te derribe, olmo del Duero,  
con su hacha el leñador, y el carpintero  
te convierta en melena de campana,  
laza de carro o yugo de carreta;  
antes que rojo, en el hogar, mañana,
- 20 ardas de alguna mísera caseta,  
al borde de un camino;  
antes que te descuaje un torbellino  
y tronche el soplo de las sierras blancas;  
antes que el río hasta la mar te empuje
- 25 por valles y barrancas,  
olmo, quiero anotar en mi cartera  
la gracia de tu rama verdecida.  
Mi corazón espera  
también, hacia la luz y hacia la vida,
- 30 otro milagro de la primavera.

El poema es toda una antilogía entre los elementos vitales y los elementos de muerte; tanto la estructura como el sentido —suspensión ésta momentánea y artificial— revelan la bifurcación que pretendemos. El título mismo alude a la caída del fuerte: un olmo —árbol corpulento, de tronco derecho y fuerte— cuya sinergia vital de poderoso va disminuyendo paulatina e inexorablemente. El tono elegíaco, pues, queda establecido desde un principio.<sup>2</sup> Un soneto es la primera gran mitad del poema, en él escuchamos el canto del poeta al olmo, un breve encomio agrídulce. La segunda parte es una silva en la cual el poeta ya no dirige su voz al lector, sino que entabla un monodílogo con el árbol centenario.

El primer cuarteto es el *exordium* del poeta al objeto de su canto: un pobre olmo centenario aldeaño al río Duero. Ya en estos cuatro versos iniciales podemos vislumbrar la estructura bimembre de la composición. Los dos primeros versos apuntan los indicios de muerte de los cuales adolece el lomo: está “hendido,” “viejo” y “mitad podrido.” De extraordinaria importancia es el que se nos diga “mitad podrido,” y no “mitad sano” por ejemplo, ya que así nos sugiere el autor subjetivamente —influido por su estado de ánimo y proyectando su tristeza en él— la condición penosa del árbol. Más significativo si cabe es el empleo del vocablo “mitad” puesto que resultará ser la clave estructural del opúsculo. Así como los versos 1 y 2 auguraban muerte, la segunda mitad del cuarteto está colmada de atributos vitales. Estos son: “lluvias de abril,” “sol de mayo” y “hojas verdes” —correspondencia hipotáctica de tres

<sup>2</sup> Este poema tiene una semejanza lejana, pero válida y sorprendente, con el soneto de Góngora “De las muertes de don Rodrigo Calderón, del Conde de Villamediana y Conde de Lemos.” En él, la presencia del árbol noble—una encina—, el poderoso que ha dejado de serlo con la muerte, la alusión a una esperanza seguramente fallida, y un temple mayormente elegíaco, son todos ellos elementos que aparecen de nuevo en el poema de A. Machado.

elementos mortales y tres vitales—; se trata, pues, de una primavera o renacimiento. El agua de la lluvia es siempre fuente de vida, fecundadora de la tierra, así como también lo es el sol y, desde luego, las hojas, cuyo color verde alude a motivos de esperanza. Como se podrá ver, la antilogía penetra dentro de las dos grandes partes del poema; no es ya el soneto por un lado y la silva por el otro, sino que hasta hay dicotomía en el interior de las dos mitades.

El segundo cuarteto, en correspondencia-oposición con el segundo terceto, acusa señas de vitalidad, pero de un vigor ajeno y parásito que vive de la savia del vetusto —“centenario”— y venerable —“corteza blanquecina”— olmo. En este cuarteto un líquen adherido a la “corteza blanquecina,” que recuerda los cabellos blancos de un anciano en su caducidad de ser mortal, se nutre de los jugos del grave olmo. El desprecio abrigado por el poeta hacia este parasitismo no deja lugar a dudas al calificarlo de “amarillento,” adjetivo de tono despectivo que connota un color aproximado y sucio, pues como declara también en el séptimo verso, “mancha.” En el segundo terceto los parásitos son unas hormigas trepadoras y unas arañas que “urden” en las entrañas del olmo “sus telas grises” —color apagado por excelencia—, insectos que le carcomen el tronco. Nada más opuesto a estos insectos silenciosos y dañinos que el trinar de los ruseñores que alegran las estrofas del primer terceto. Así como los insectos restan vida y fatigan al olmo polvoriento, las aves animan con sus recogidos cantos los álamos de la ribera. Se cierra así esta primera mitad en la cual el poeta ve tan sólo asomos primaverales en el olmo y grandes ráfagas en los álamos. Para los viejos la primavera nunca es tan plena como lo será para los jóvenes, pese a que para ambos es renacimiento.

La segunda parte es una silva donde ya no hay las subdivisiones subrayadas por la integración de los cuartetos y tercetos de la primera parte. La progresión se hace ahora más continua; la puntuación es de coma, y punto y coma, con un solo punto que, como se verá, casi pone fin al poema, mientras que en la parte inicial —más breve— nos encontremos con cuatro puntos. Tal minuciosidad puede parecer un tanto trivial, pero nos esforzaremos por demostrar lo contrario. Como ya queda dicho, la segunda mitad es un monodílogo del poeta y el olmo y no sencillamente el apóstrofe poético tradicional. Aquél no se detiene en su habla; en primer lugar porque el olmo no le responde sino que le inspira, y luego porque el espíritu del “intralocutor” —perdónese el neologismo por consciente— adolece de un *tempus fugit* que lo arrebata. Esta agitación espiritual la denuncia la anáfora “Antes que . . .,” repetida cuatro veces (versos 15, 19, 22, 24). Esta anáfora de tiempo pertenece a la tradición de los poemas cuyo *topos* sobresaliente era el *carpe diem*. Algo muy semejante pasa en los sonetos “En tanto que de rosa y azucena” de Garcilaso y “Mientras por competir con tu cabello” de Góngora. En los

dos la anáfora —“en tanto que,” “mientras que”— va seguida en ambos casos de un anafórico “antes que.” En “A un olmo seco,” el soneto resulta ser el preludio, esto es, la conjunción temporal sobreentendida de “mientras que” —la fórmula poética, pues, sigue siendo la misma. Machado se encuentra con un estado vital —el “mientras” tópico— en declive y quiere realizar su creación poética “antes de que” sea demasiado tarde. El poeta teme que se le escape el tiempo y se le haga tarde para aprehender la realidad que presencia—vigencia del tiempo en la condición mortal del olmo— y no pueda trastocarla en arte, o sea, poetizarla. Es de notar que por la mente del poeta no cruza el pensamiento de una muerte natural para el árbol centenario: “Antes que te derribe, olmo del Duero, / con su hacha el leñador . . .,” “antes que rojo, en el hogar, mañana, / / ardas . . .,” “antes que te descuaje un torbellino,” “antes que el río hasta la mar te empuje . . .” Prevé, como profeta,<sup>3</sup> que el pobre olmo no alcanzará la muerte que lleva en sí —la propia— ya que no morirá, sino que lo matarán.

El poeta es el único que puede salvar al olmo seco. Acuzado por el tiempo se afana por fijar para siempre, eternizándolo en su creación, a este olmo agonizante. Pero he aquí que no sólo el poeta confiere vida inmortal al árbol, sino también a sí mismo; poeta que historia el fin de una vida, pero que a la vez se convierte en personaje de su propio historiar: “. . . quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida.” Machado poetiza al árbol, pero también a sí mismo. El poeta no es sólo autor sino actor, no sólo creador sino criatura; ente de ficción que penetra en la dimensión de su obra de imaginación y la presencia en su ámbito trascendental, aumentando su vivencia y prolongándola indefinidamente en el poema.

Semejante presencia del creador en su creación —simbiosis vida-obra— reposa en un cauce tradicional y castizo de las artes hispánicas que parte de Lope de Vega y Cervantes y cobra su mayor impacto en “Las meninas” de Velázquez donde el artista se halla dentro del cuadro que pinta, al igual que ahora Machado figura en su poema creándolo y re-creándose.<sup>4</sup> Este tipo de autorrealización culmina dentro del noventaiochismo en la persona y personaje de Miguel de Unamuno —*Niebla*— a quien Machado consideró siempre maestro y amigo.

Se dijo más arriba que el punto ortográfico después de “rama verdecida” (verso 27) casi concluye el poema, y así es, puesto que los tres últimos versos son poco menos que una exégesis esperanzadora que tiende a personalizar la composición, anejándola todavía más a la vida cotidiana

<sup>3</sup> Véase el ensayo de M. de Unamuno “Yo, individuo, Poeta, profeta y mito” donde la confluencia de visionario y artífice salen a relucir, en *Mi vida y otros recuerdos personales* T. II (Buenos Aires: Ed. Losada, 1959), pp. 84-85.

<sup>4</sup> También a Cadalso con sus *Ocios de mi juventud* (1773) y *Noches lúgubres* (1790?) pudiéramos incluirlo en esta tradición.

de Antonio Machado. Los tres, desde luego, son semejantes al *envoi* de la *ballade* y del *chant royal*. En los machadeanos se recuerda lo expresado anteriormente y al mismo tiempo se alude a la simbiosis vida-obra. Su sentido es bien claro: el poeta anhela "otro milagro de la primavera" como el que hizo brotar hojas verdes en el olmo "mitad podrido."

Es decir, que lo que sigue forzosamente es distinto, no sólo por ser más arraigado a su persona, sino porque se vale de una creación ya consumada. Machado pide un rejuvenecimiento de espíritu que le dé esperanzas de vida no para sí —como tampoco lo había pedido antes— sino para la amada, su mujer, Leonor, enferma de muerte.

Lo que Machado nos ofrece supera la autonomía estética de la obra de arte pues compartimos con él el lirismo hondo de una soledad auténtica e inevitable cuyo alivio intermitente es la espera de la furtiva primavera, cada vez más efímera e improbable.

Duke University

RICHARD LÓPEZ LANDEIRA

## "Romance de la luna, luna:" Una reinterpretación

Josette Blanquat, a propósito de este romance, ha hablado de una "luna maniquea."<sup>1</sup> Prefiero, sencillamente, ver en la luna una personificación de la *madre*, y valerme de esta pauta para interpretar el poema:

La luna vino a la fragua  
con su polisón de nardos.  
El niño la mira mira.  
El niño la está mirando.

Que el protagonista masculino del poema sea un niño nos da una pista segura. El diálogo mujer-niño reproduce, sin disputa, el diálogo o relación madre-hijo. Seducir al niño quiere decir, exactamente, seducir al hijo.<sup>2</sup>

En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos

<sup>1</sup> "La lune manichéenne dans la mythologie du *Romancero gitano*," *Revue de littérature comparée*, XXXVIII (1964).

<sup>2</sup> A este respecto, podría ser algo más que una bella imagen decorativa (con cierta justificación real) el atavío de la luna: "con su polisón de nardos." El polisón es una prenda de fin de siglo; como tal puede evocar un tiempo pasado, es decir, infantil (y, por consiguiente, maternal). Cf. "Estos [los días de fiesta] son los mismos / de nuestras madres viejas. / Sus tardes son largas colas / de moaré y lentejuelas." ("Tiovivo," *Canciones*, p. 289. Cito por O. C., Madrid, 1954). Aquí se establece explícitamente la asociación entre la vestimenta antigua y la *madre*.