

## LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ: VERSO Y PROSA<sup>1</sup>

En este trabajo nos proponemos estudiar las dos versiones de "La tierra de Alvargonzález" por Antonio Machado: el cuento que publicó en el *Mundial Magazine*<sup>2</sup> y el célebre romance incorporado en su forma definitiva a *Campos de Castilla* (1912). Si bien el cuento es único en Machado, las dos obras, inspiradas en una fuente común, tienen igual dignidad literaria. Nuestro estudio, en gran parte comparativo, pretende precisar dentro de las funciones expresivas de verso y prosa, los valores de ambas composiciones.

### ANTONIO MACHADO Y LO POPULAR

Antes de abordar el análisis prometido, conviene aludir al tema de lo popular en Machado. De más está decir que estas notas sobre ciertos ideales que parecen haber influido en la composición de "La tierra de Alvargonzález" no intentan exponer la amplia teoría artística del poeta, sino iluminar sólo una de sus vertientes.

Nadie mejor que el poeta mismo para precisar su propio concepto del romance. Como bien se sabe, la observación clave se halla en la nota antepuesta a la segunda edición de *Campos de Castilla* (PC, p. 11)<sup>3</sup>. Al referirse a "La tierra de Alvargonzález", con toda claridad expresa su intención: hacer un romancero, a la vez nuevo y actual, como digna expresión de lo humano en sus aspectos más elementales. No piensa recrear versos de tradición heroica. Se propone una poe-

<sup>1</sup> Nuestro ensayo, mucho más extenso en su forma original, ha sido rehecho a la luz de dos estudios de HELEN F. GRANT sobre el mismo tema, que no conocíamos en el momento de redactarlo por primera vez. Ahora hemos prescindido de muchos datos bibliográficos ya publicados por esa distinguida investigadora. Para un análisis de la composición del cuento y otros temas que quedan fuera de nuestro propósito actual, remitimos a los trabajos de la profesora Grant: "La tierra de Alvargonzález", *Celt*, 1953, núm. 5, 57-90 (donde se reproduce el cuento), y "Antonio Machado and *La tierra de Alvargonzález*", *Atl*, 2 (1954), 139-158.

<sup>2</sup> *Mundial Magazine*, t. 2, núm. 9 (enero de 1912), 213-220.

<sup>3</sup> Las abreviaturas que empleo corresponden a las siguientes obras de Antonio Machado (todas ellas publicadas en la Editorial Losada, Buenos Aires): PC = *Poesías completas*, 1943; JM = *Juan de Mairena*, I y II, 1942; AM = *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*, 1943.

sía de lo eterno humano. Así, desde el mirador teórico, su ideal sería desenredarse de los compromisos con la Historia para cantar directamente desde el pueblo, desde la tierra.

Según Machado, su romance ha brotado del pueblo mismo. De hecho, el pueblo y el folklore son temas fundamentales de sus meditaciones filosóficas<sup>4</sup>. El poeta aspira a dirigirse al hombre del pueblo; quiere fundirse con el alma popular y así llegar a lo humano. Pero de ninguna manera —e insistimos en esto— postula un arte para las masas (*AM*, pp. 114-115). Repetidas veces afirma que la verdadera aristocracia española está en el pueblo, que lo popular es lo esencialmente aristocrático. Para el poeta el folklore es algo vivo, dinámico, íntimamente relacionado con el saber y el sentir populares. Estudio, pues, de la cultura creadora de una raza (*JM*, I, p. 58). En resumidas cuentas, por vía de la plena identificación con el pueblo, le es dado al escritor acercarse al hombre universal y eterno, captar lo esencial humano. Esa fe suprema en la poesía humana “inmersa en las mismas vivas aguas de la vida” (*PC*, p. 13) no se le olvida nunca a Machado.

#### ARGUMENTO Y ESTRUCTURA DE AMBAS VERSIONES

Al hacer verso o prosa, el escritor tiene que cumplir con las tradiciones interiores del género. Distintas leyes, sin embargo, rigen ambas formas, de tal modo que las licencias de una resultan ser los límites de otra. Las diferencias en las dos versiones de “La tierra de Alvargonzález” corresponden, a nuestro modo de ver, a una plena conciencia de las posibilidades y funciones expresivas de la prosa y del verso.

Conforme a la necesidad de situar al lector en el tiempo y en el lugar donde va a desarrollarse la acción, el cuento tiene un marco narrativo que falta por completo en el romance. La parte inicial de su prosa cuenta una excursión que hace el poeta a la fuente del Duero a principios de octubre<sup>5</sup>. Al partir para Cidones en el coche de Burgos, se encuentra con un campesino que lleva el mismo camino. Éste es serio y taciturno, como la gente de aquellas tierras que “sólo se extiende en advertencias útiles sobre las cosas que conoce bien, o cuando narra historias de la tierra” (p. 214). Los dos bajan

<sup>4</sup> Su famoso discurso de 1937, “Sobre la defensa y difusión de la cultura”, viene a ser resumen de su actitud frente al problema del arte y el pueblo (*AM*, pp. 107-115).

<sup>5</sup> Conviene recordar un dato externo. Un poco antes, el poeta mismo tuvo ocasión de visitar el escenario que recrea en “La tierra de Alvargonzález”. Su biógrafo se refiere a un viaje que hizo en septiembre de 1910 a las fuentes del Duero, subiendo al Urbión y regresando a Soria por la Laguna Negra y el valle de Revinuesa (MIGUEL PÉREZ FERRERO, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Buenos Aires, 1952, p. 81).

en Cidones para seguir a caballo por la ruta de Vinuesa. Llegados a una población a medio camino, La Muedra, cruzan el Duero y su compañero señala el sendero que lleva a las tierras malditas de Alvargonzález. En boca del campesino, pues, se pone la historia del crimen que formará el argumento de la leyenda. Es significativo observar que el campesino mismo la había oído cantar en su niñez a un pastor, y afirma también "que anda inscrita en papeles y que los ciegos la cantan por tierras de Berlanga" (p. 214). Según los fines más discursivos de la prosa, Machado nos explica con toda claridad cómo llegó a escuchar la leyenda popular que sirve de fuente común para ambas obras<sup>6</sup>. En la poesía, dada su naturaleza distinta, puede prescindir del relato circunstancial para comenzar más o menos directamente con el tema lírico-dramático del crimen mismo.

Una comparación detenida de las dos obras revela que su argumento coincide en lo principal, con una sola excepción notable. En la prosa los asesinos matan al hermano menor ahogándolo en la presa del molino, y por algún tiempo vuelven a labrar las tierras del padre. A un año de abundancia sigue de nuevo la miseria: los surcos, hechos a duras penas, se cerraban y desaparecían, la tierra misma manaba sangre y, por fin —desenlace idéntico—, los dos hermanos emprenden la marcha fatal hacia la Laguna Negra que se los traga en sus aguas insondables.

Otro crimen en el romance nos habría parecido algo "anticlimático". Siempre el padre Alvargonzález o su sombra domina el relato. Tan sólo por haberlo matado a él los hijos buscan redimirse de su pecado. Logra acentuar, pues, la brutalidad de un asesinato único y, al mismo tiempo, insistir en el remordimiento y la desesperación que llevan a la expiación final. Los parricidas no cometerán fratricidio. La unidad patética del poema queda intacta. El hermano menor se ha ido a América; cuando vuelve, rico, compra las tierras. Es como si, de un tirón, les arrancara el suelo de bajo los pies. Los parricidas quedan como suspendidos en el aire, junto con el fantasma flotante del padre asesinado; y se hundirán, los hermanos malos, en la laguna adonde arrojaron al padre. Que sobreviva el hermano "indiano" no disminuye la tensión de la leyenda; al contrario, la recorta, la depura, la concentra. La actitud explicativa del cuento, en cambio, crea en el lector una vigilancia para cada una de las personas. Machado tiene que resolver definitivamente la suerte de Miguel. Así, de acuerdo con la estructura más clara que se suele pedir al cuentista, se ve obligado a decirnos precisamente lo que pasó para no

<sup>6</sup> Iniciado el relato, sólo se interrumpe una vez hacia el final (en la prosa), cuando el campesino, dirigiéndose al poeta, dice: "Los viajeros que, como Vd., visitan hoy estos lugares, han hecho que se les pierda el miedo" (p. 218). Así en el cuento, de pronto, y sólo por un instante, el lector vuelve a la realidad. Es decir, se acuerda de la circunstancia narrativa.

dejar ningún cabo suelto. Por lo demás, en el cuento, el matar también al hermano está más dentro de los motivos naturales del crimen: la codicia. El verso acentúa lo sobrenatural, la prosa lo natural.

En ambas versiones, no obstante, los elementos narrativos se parecen mucho: el sueño, los dramáticos y simbólicos presagios de la tragedia. El crimen brutal motivado por la codicia y la envidia es idéntico: los hermanos matan a su padre mientras duerme junto a la fuente clara y, atada una piedra a sus pies, le dan tumba en la Laguna Negra. Falsamente acusado, paga el crimen un buhonero de la sierra. En iguales circunstancias también vuelve Miguel de las Indias para cultivar con buena fortuna los campos malditos que bajo su mano se tornan tan fecundos y risueños como antes.

Puesto que la prosa y el verso deben acatar leyes diferentes, una confrontación de textos revela que son más abundantes los pequeños detalles narrativos en la prosa que en el verso. En el cuento, por ejemplo, el lector se entera de que la mujer de Alvargonzález se llamaba Polonia, la mayor y más hermosa de las tres hijas de los Peribáñez, familia en otra época rica y ahora de menguada fortuna. Se describe también más prolijamente la hacienda de Alvargonzález, la partida del hijo menor para América y otros particulares por el estilo. Depurada y concentrada la visión esencial del tema en el romance, Antonio Machado se aprovecha de la libertad poética para no demorarse tanto en pormenores si no corresponden a esenciales fines lírico-dramáticos.

Fijémonos un momento en el sueño de Alvargonzález. En el poema, donde ocupa unos cuarenta y cuatro versos, se desarrolla sobre todo en un solo plano temporal, el pasado cercano. El episodio principal —el del fuego que sólo saben encender las manos del más pequeño de los hermanos— se reduce a dos estrofas. Mucho más espacio se dedica al sueño en la prosa. Mientras reza Alvargonzález, dando gracias a Dios por los favores con que ha colmado su vida de honrado campesino, se duerme al son del agua. La franja del sol, filtrado por las ramas del olmo, se convierte en la escala de Jacob y una voz le habla. En ese mismo instante corta Machado el proceso del sueño e interpola una meditación de tipo filosófico (p. 216):

Difícil es interpretar los sueños que desatan el haz de nuestros propósitos para mezclarlo con recuerdos y temores. Muchos creen adivinar lo que ha de venir estudiando los sueños. Casi siempre yerran, pero alguna vez aciertan. En los sueños malos, que apesadumbran el corazón del durmiente, no es difícil acertar. Son estos sueños memorias de lo pasado, que teje y confunde la mano torpe y temblorosa de un personaje invisible: el miedo.

Su inclusión se entiende en la prosa. Y es lícita. No aparece en el verso, puesto que su función no es explicar, sino expresar intuiciones líricas.

En el cuento, pues, Alvargonzález se proyecta a un pasado lejano, recordando primero su niñez —el negro rosario de la madre, el hacha reluciente del padre— y luego su mocedad, cuya memoria queda configurada en imágenes de gran intensidad poética. A medida que se acerca al presente y piensa en sus propios hijos, se le ensombrece el sueño. El poeta, en ambos casos, recurre a la misma imagen del mechón de negra lana en la rueca de las hadas hilanderas de los sueños. El cuervo negro salta entre los hijos mayores, y el hacha, ya aludida varias veces por el estilo de un ritornelo en la prosa, aún goteando sangre en una ocasión, asoma por primera vez en el poema con poderoso efecto dramático: "Entre los dos fugitivos / reluce un hacha de hierro". El acierto de Machado, tanto en el cuento como en el poema, ha sido imponernos un profundo sentimiento temporal que abarca el pasado, el presente y el futuro. La rememoración de instantes pretéritos se funde con la actualidad del sueño, matizado a su vez por el vaticinio del porvenir. Al reducir el sueño a lo más esencial en el romance, el poeta logra poner de relieve el motivo central del crimen.

A pesar de las repetidas coincidencias formales, que estudiaremos más adelante, se registran muchas divergencias en las dos versiones. Sólo dos merecen señalarse ahora. Es una noche fría de invierno. La nieve cae en torbellinos. El viento helado se oye bramar en la chimenea. Los asesinos y sus mujeres rodean las ascuas mortecinas del fuego que poco a poco se les va apagando por falta de leña. Ha regresado Miguel. Vuelven a llamar, y éste, recién venido, abre la puerta. Sólo se ve una figura borrosa que se aleja en la nieve. Pero, cerrada la puerta, hay un montón de leña en el umbral. Más fantástico, más lírico es el mismo extraño episodio en el poema:

Un hombre,  
milagrosamente, ha abierto  
la gruesa puerta cerrada  
con doble barra de hierro.  
El hombre que ha entrado tiene  
el rostro del padre muerto.  
Un halo de luz dorada  
orla sus blancos cabellos.  
Lleva un haz de leña al hombro  
y empuña un hacha de hierro.

Ya no es una figura borrosa, una persona cualquiera. Es claramente el padre. Así Machado insiste de nuevo en cómo la presencia de Alvargonzález, siempre personaje central, domina la acción.

Un poco más adelante cuenta Juan a su hermano que de noche, volviendo a casa, ha visto en la huerta, inclinado sobre la tierra, a un hombre en cuya mano brillaba una hoz de plata. Esta figura misteriosa vuelve el rostro sin decir palabra y continúa trabajando:

Tenía el cabello blanco.  
La luna llena brillaba,  
y era la huerta un milagro.

Basta, pues, en el verso una pequeña alusión al cabello blanco para que el lector sepa quién es el que trabaja las tierras. Más aún: todo se ha hecho milagro por la vuelta del padre. El tratamiento en la prosa de un suceso semejante es bien distinto. En primer lugar, se presta a mayor desarrollo. Machado nos instala directamente en la circunstancia; hace concesiones al pensamiento lógico; no sugiere, sino que expone y justifica mediante la borrachera la apariencia sobrenatural del viejo. Creyendo que el hombre encorvado sobre el campo es Miguel, los dos hermanos le llaman (p. 220):

Pero el hombre aquél no volvía la cara. Seguía trabajando en la tierra, cortando ramas o arrancando hierbas. Los dos atónitos borrachos, achacaron al vino que les aborascaba la cabeza, el cerco de luz que parecía rodear la figura del hortelano. Después, el hombre se levantó y avanzó hacia ellos sin mirarlos, como si buscara otro rincón del huerto para seguir trabajando. Aquel hombre tenía el rostro del viejo labrador. ¡De la laguna sin fondo había salido Alvargonzález para labrar el huerto de Miguel!

En resumen, la historia recreada por Machado es sustancialmente igual en ambos casos. Lo diferencial de cada versión parece ajustarse a los distintos fines que se proponen un relato en verso y uno en prosa. El cuento tiene marco convencional para instalar al lector en el momento y el lugar de la acción. Si la prosa, al cumplir con sus propósitos más conceptuales, expone los hechos —por fantásticos que sean— dentro de un esquema lógico-narrativo, el verso no está comprometido con una explicación clara y precisa. La eficacia lírica estriba más bien en lo vago, en lo sugerido y en lo misterioso. Aun el romance, verso narrativo por excelencia, realiza otra función poética: la de crear atmósferas.

#### VERSO Y PROSA: FORMA INTERIOR

Hemos visto cómo, en lo diferencial de su estructura, ambas versiones tendían a cumplir con ciertas normas características de verso y prosa. Nos proponemos mostrar ahora cómo también los mismos hábitos influyen en la forma interior de cada género.

En la prosa la curva de entonación necesariamente coincide con la sintaxis. En el verso, en cambio, el ritmo puede o no depender de la unidad sintáctica. Así, pues, es posible diferenciar prosa y verso según la ley rítmica que rige una y otra forma. Dos pasajes semejantes ilustran cómo en la prosa el ritmo sigue el movimiento sintáctico y cómo en la poesía a veces se suspende la unidad de sentido hasta llegar al verso siguiente:

El menor, a quien los padres pusieron en el seminario, prefería las lindas mozas, a rezos y latines, y colgó un día la sotana, dispuesto a no vestirse más por la cabeza. Declaró que estaba resuelto a embarcarse para las Américas. Soñaba con correr tierras y pasar los mares, y ver el mundo entero.

Mucho lloró la madre. Alvargonzález vendió el encinar, y dio a su hijo cuanto había de heredar.

El menor, que a los latines prefería las doncellas hermosas y no gustaba de vestir por la cabeza, colgó la sotana un día y partió a lejanas tierras.

La madre lloró; y el padre dióle bendición y herencia.

En los primeros versos citados se ve que el ritmo, siendo indiferente a la articulación lógica de la sintaxis, cobra valor por sí solo. Es decir, cada verso tiene unidad rítmica aunque no tenga sentido completo; el sentido se va desarrollando verso tras verso.

Compárense ahora los siguientes fragmentos de prosa y verso:

a) Una mañana de otoño salió solo de su casa, no iba como otras veces, entre sus finos galgos, terciada a la espalda la escopeta. No llevaba arreo de cazador ni pensaba en cazar. Largo camino anduvo bajo los álamos amarillos de la ribera, cruzó el encinar y, junto a una fuente que un olmo gigantesco sombreaba, detúvose fatigado. Enjugó el sudor de su frente, bebió algunos sorbos de agua y acostóse en la tierra.

b) Y Alvargonzález soñó que una voz le hablaba, y veía como Jacob una escala de luz que iba del cielo a la tierra. Sería tal vez la franja de sol que filtraban las ramas del olmo (p. 216).

c) Junto a la fuente dormía Alvargonzález, cuando el primer lucero brillaba en el azul, y una enorme luna teñida de púrpura se asomaba al campo ensombrecido. El agua que brotaba en la piedra parecía relatar una historia vieja y triste: la historia del crimen en el campo.

Los hijos de Alvargonzález caminaban silenciosos, y vieron al padre dormido junto a la fuente. Las sombras que alargaban la tarde lle-

Una mañana de otoño salió solo de su casa; no llevaba sus lebreles, agudos canes de caza; iba triste y pensativo por la alameda dorada; anduvo largo camino y llegó a una fuente clara.

Y Alvargonzález veía, como Jacob, una escala que iba de la tierra al cielo, y oyó una voz que le hablaba.

Sobre los campos desnudos, la luna llena, manchada de un arrebol purpurino, enorme globo, asomaba.

Los hijos de Alvargonzález silenciosos caminaban, y han visto al padre dormido junto de la fuente clara.

garon al durmiente antes que los asesinos. La frente de Alvargonzález tenía un tachón sombrío entre las cejas como la huella de una segur sobre el tronco de un roble. Soñaba Alvargonzález que sus hijos venían a matarle, y al abrir los ojos vio que era cierto lo que soñaba (p. 217).

Tiene el padre entre las cejas un ceño que le aborrasca el rostro, un tachón sombrío como la huella de un hacha. Soñando está con sus hijos, que sus hijos lo apuñalan; y cuando despierta mira que es cierto lo que soñaba.

Hemos ordenado "cronológicamente" los pasajes citados. Refieren tres momentos sucesivos en el desarrollo del relato, desde la salida de Alvargonzález hasta su muerte. A veces prosa y verso coinciden perfectamente. Por el momento, sin embargo, más bien nos interesa estudiar las pequeñas variantes que muestran ambas versiones. Lo que ante todo llama la atención es el hecho de que en el romance se queda Machado con una visión esencial, mientras que en el cuento son más patentes los modos discursivos. En el verso la vigilancia intelectual del lector disminuye un poco, y en cambio se acrecienta la simpatía emocional con la atmósfera poética que va creando el artista. Al colaborar con el poeta, el lector puede inferir el paso de un momento lírico a otro. En la prosa, en cambio, el escritor nos va llenando los blancos al perseguir un desarrollo más lógico.

Cuando en el cuento describe Machado la salida de Alvargonzález (a), se deja llevar en el relato por una acumulación de detalles. Claramente se nos aparece el padre, sin galgos y sin escopeta—cosa inaudita—, caminando por la ribera hasta llegar a la fuente donde va a descansar. Todo tiene perfil nítido y preciso: escenario, intenciones, actos prácticos. En el poema, la técnica es distinta. Un proceso de concentrar, de comprimir detalles en una frase mínima ("no llevaba sus lebreles", "por la alameda dorada"). Dos adjetivos ("triste" y "pensativo") revelan el estado de ánimo de Alvargonzález y dan realce al momento espiritual. Este tono de angustia penetra los versos e interesa más que la narración objetiva de su partida.

Los mismos procedimientos aclaratorios de la prosa caracterizan el siguiente paso narrativo (b). La escala de luz se explica como un rayo de sol visto a través de las ramas del árbol; esta aclaración no habría tenido función expresiva en el verso, cuyo propósito no es exponer hechos a base de conocimientos prácticos, sino crear imágenes líricas. Otro detalle: en el verso oyó una voz; en la prosa soñó que le hablaba una voz. Por último (c), tanto en la prosa como en el verso, la naturaleza misma crea todo un aire de misterio y de presagio. Como si no bastaran los augurios funestos insinuados en la luna teñida de púrpura, lo singular del cuento es que Machado ha agregado otro clarísimo anuncio del crimen brutal. Más adelante, en la prosa, las sombras de la tarde dibujan la huella simbólica del hacha en la cara de Alvargonzález; en el verso, puede el escritor



desnudar el relato, despojándolo de todo lo que no sea propio del valor sugeridor de la lírica.

Así, mediante un análisis de ciertas variaciones en el romance y el cuento, es posible mostrar cómo se diferencian los modos de contar un mismo tema. He aquí otros pequeños cambios:

Mucha sangre de Caín tiene la gente labradora. La envidia armó pelea en el hogar de Alvargonzález. Casáronse los mayores, y el buen padre tuvo nueras que antes de darle nietos, le trajeron cizaña. Malas hembras y tan codiciosas para sus casas, que sólo pensaban en la herencia que les cabría a la muerte de Alvargonzález, y por ansia de lo que esperaban, no gozaban lo que tenían (p. 214).

Mucha sangre de Caín tiene la gente labriega, y en el hogar campesino armó la envidia pelea. Casáronse los mayores; tuvo Alvargonzález nueras que le trajeron cizaña antes que nietos le dieran. La codicia de los campos ve tras la muerte la herencia; no goza de lo que tiene por ansia de lo que espera.

Prosa y verso narran el mismo tema: el casamiento de los hijos mayores y la mala entraña de las nueras que, por envidia y codicia, desean la muerte de Alvargonzález. Pero, mientras en la prosa se describen concretamente y se explican las motivaciones del pensar criminal de las nueras, en el verso se enriquece la presentación de la misma situación con un procedimiento expresionista: se sugiere al lector una equiparación entre lo que se percibe con los sentidos —las nueras— y lo que no es sensible, sino pensado —la codicia. Así las mujeres se convierten en una imagen de la codicia, y viceversa, y las dos cuartetos del romance forman parte de una unidad parecida a la de las alegorías.

Al comparar los textos copiados, se nota inmediatamente una sustitución de adjetivos: *labriega* en el verso por *labradora* en la prosa. El uso de *labriega* se ajusta a las exigencias de la medida octosilábica y de la rima asonante; en el cuento, en cambio, escogió Machado la palabra *labradora* porque probablemente su buen sentido de prosista quiso evitar que los dos miembros de la frase tuvieran ritmo octosilábico, o porque molestaba a su oído una asonancia en la prosa. Esta preocupación explica quizá otros leves cambios en frases posteriores.

Por último, encontramos otra clave para entender las intenciones del prosista y del poeta en estos dos ejemplos:

a) Ya tenía Alvargonzález la frente arrugada, y por la barba le plateaba el bozo azul de la cara... (p. 216).

Alvargonzález ya tiene la adusta frente arrugada; por la barba le platea la sombra azul de la cara.

b) ...Era el más bello de los tres

De los tres Alvargonzález

hermanos, porque al mayor le afeaba el rostro lo espeso de las cejas velludas, bajo la estrecha frente, y al segundo, los ojos pequeños, inquietos y cobardes, de hombre astuto y cruel (p. 219).

era Miguel el más bello; porque al mayor afeaba el muy poblado entrecejo bajo la frente mezquina, y al segundo, los inquietos ojos que mirar no saben de frente, torvos y fieros.

En (a), la palabra *bozo*, de significación precisa, al pasar al verso se convierte en *sombra*, en una mancha impresionista, en un valor pictórico. La misma técnica parece motivar las variaciones en (b). La concreta alusión ("lo espeso de las cejas velludas") de la prosa pierde su valor de precisión cuando se rehace en el verso ("el muy poblado entrecejo"). Es decir, el prosista emplea en los dos fragmentos vocablos que dan realce a los detalles realistas; pero el poeta, fiel a la virtud idealizadora de la lírica, elige voces que por ser menos exactas dan más libertad a la fantasía. También en (b), al adjetivo *estrecha*, de significación física, se opone en el verso el adjetivo *mezquina*, de resonancia moral. En el romance, pues, el adjetivo contribuye a expresar una cualidad espiritual. El acento recae sobre su modo de ser, no sobre un atributo físico. Finalmente, conviene destacar una aparente libertad enumerativa en la prosa que no ha sido posible en la poesía por ciertas leyes interiores del verso.

Al estudiar comparativamente varias semejanzas y diferencias formales y estructurales en ambas versiones de "La tierra de Alvargonzález", no ha sido nuestra intención precisar las virtudes de cada obra. Ni tampoco hemos tenido en cuenta los préstamos mutuos entre verso y prosa, que siempre han existido en la historia literaria. Sólo nos hemos propuesto mostrar cómo dos relatos sobre un mismo tema, uno en verso y el otro en prosa, deben acatar en su estructura ciertas normas distintas. Es decir, la prosa tiene una tabla de valores y el verso tiene otra.

#### EL HOMBRE DEL PUEBLO

Para Juan de Mairena, ningún artista "en sus momentos realmente creadores pudo pensar más que en el hombre, en el hombre esencial que ve en sí mismo y que supone en el vecino" (AM, p. 48)<sup>7</sup>. Ya hemos señalado cómo Antonio Machado veía una relación orgánica entre el pueblo y lo eternamente humano. Nada mejor que "La tierra de Alvargonzález" para descubrir hasta qué punto logra compenetrarse con ese hombre del pueblo. Íntimamente siente el poeta su alma colectiva. La recrea y la caracteriza con tal acierto, que efectivamente prosa y verso parecen a veces brotar del siempre

<sup>7</sup> Hay sobre el mismo tema otro texto muy revelador, pero demasiado largo para citarse: AM, pp. 52-53.

vivo manantial de lo popular más que de la fantasía creadora de un artista refinado. Es inútil decir que su interés por el pueblo no es mero recurso retórico sobrepuesto desde fuera, sino una auténtica condición de su ser.

Por el momento, sólo pensamos apuntar algunas visiones esenciales del hombre del pueblo en las dos versiones. Revelando su predilección típica por lo epigramático en las páginas iniciales del cuento, Machado, mientras cabalga con el campesino, alude al saber popular: "Siempre que trato con hombres del campo, pienso en lo mucho que ellos saben y nosotros ignoramos, y en lo poco que a ellos importa conocer cuanto nosotros sabemos" (p. 214). Sin embargo, dentro de la narración propiamente dicha, nada más lejos de la intención del poeta que la idealización del campesino. Es verdad que exalta la bondad de Alvargonzález (pp. 217-218), pero con más insistencia se refiere a la maldad propia de muchos labriegos. El mismo tópico de la malevolencia campesina asoma en otros poemas de *Campos de Castilla* (v. gr., "Por tierras de España"). Cuando el poeta nos presenta a los personajes de su leyenda, se está anticipando al crimen mismo. Ya hemos analizado los fragmentos en que Machado se refiere a la sangre de Caín. Larga y compleja tradición literaria tiene este tema bíblico. En el afán de cantar lo eternamente humano, Machado adapta la leyenda a sus propios fines. Insiste mucho más en la envidia misma como principio de malas obras que en el acto físico del fratricidio. Ante todo, destaca la fuerza de esa pasión que nace en tenebrosos rincones del alma humana. Tan poderoso es el odio, que en la prosa se transmite a las mujeres: "Cada uno de los hermanos tuvo dos hijos que no pudieron lograrse, porque el odio había envenenado la leche de las madres" (p. 218). Es verdad que dan muerte al hermano al final del relato en prosa<sup>8</sup>, pero, como dijimos, el segundo crimen corresponde a los hábitos más explicativos del cuento.

Ya vista la clara filiación con la herencia de Caín, no pasan inadvertidas, sin embargo, las virtudes del padre y del hijo menor. En efecto, si Machado insiste en la bondad de Alvargonzález es para aumentar en el pensamiento del lector lo horroroso del crimen. Lo que sobresale, a pesar de unos momentos de remordimiento, es la bestialidad de los asesinos. Su avaricia y su odio parecen dominar en ambas obras. Aunque las fuerzas del bien y del mal se opongan, se destaca en la narración la vileza de los hermanos mayores.

No sólo para caracterizar mejor a los tres hermanos, sino también para aumentar la tensión lírico-dramática, Machado intercala en ambas versiones ciertos episodios fantásticos y misteriosos, que

<sup>8</sup> Nótese en la prosa el preludio del segundo crimen: "Los mayores volvieron a sentir en sus venas la sangre de Caín, y el recuerdo del crimen les azuzaba al crimen" (p. 220).

a su vez se convierten en símbolos poéticos. Por ejemplo, Miguel es el único capaz de prender fuego a la leña, y enciende una hoguera que alumbra toda la casa. Una aventura imaginativa, ausente en el poema, funciona de modo inverso para subrayar la maldición que persigue a los parricidas. Poco después de haber llevado el cadáver a la Laguna Negra, vuelven por el valle. Los lobos se espantan, el río toma por otro cauce, la fuente calla y los árboles y rocas huyen de los asesinos manchados con la sangre de su padre (p. 218).

Uno de los aciertos del poeta ha sido infundir vida a los personajes de la leyenda; pero, más allá de la psicología individual de éstos, Machado penetra en el ser colectivo de la estepa castellana. Quiere llevar la sabiduría del pueblo a los versos del romance:

Aunque la codicia tiene  
redil que encierre la oveja,  
trojes que guarden el trigo,  
bolsas para la moneda,  
y garras, no tiene manos  
que sepan labrar la tierra.

Su plena compenetración con las almas de la región se revela sobre todo en pequeños fragmentos sintéticos. En el verso:

- a) Nacióronle tres varones,  
que en el campo son riqueza.
- b) ... que en otras tierras se dice  
bienestar y aquí opulencia.

en la prosa:

- a) Nadie osó acusar del crimen a los hijos de Alvargonzález, porque el hombre del campo teme al poderoso... (p. 218); b) ... y se recuerdan las fiestas de aquellos días, porque el pueblo no olvida nunca lo que brilla y truena (p. 214).

Machado, pues, no refunde nada ajeno, sino que logra identificarse plenamente con la esencia de un paisaje y sus habitantes. No idealiza al hombre del campo. Lo pinta objetivamente, tal como es el ser humano: una mezcla de virtudes y de vicios.

#### EL PAISAJE EN "LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ"

Ningún tema más estudiado y comentado que el paisaje en la poesía de Antonio Machado. Tras *Soledades, galerías y otros poemas*, donde su alma de poeta "se orienta hacia el misterio" y se refugia en las galerías "sin fondo del recuerdo", deja por momentos su lírica intimista y reconcentrada para exteriorizarse en *Campos de Castilla*, quizá no su mejor libro, pero sí el más popular. Luego, en *Nuevas canciones* y en el *Cancionero apócrifo*, de mayor densidad

metafísica, se repliega sobre sí mismo, vuelve a ensimismarse para ser el poeta meditabundo y solitario que se preocupa por los temas esenciales y trascendentes. No es ocioso recordar que Antonio Machado está siempre en pugna con la llamada "poesía pura", puesto que "no hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial" (*PC*, p. 14)<sup>9</sup>; y en *Nuevas canciones* dice que "canto y cuento es la poesía".

Castilla —sus tierras, sus pobladores, su pasado, su presente y su destino— es un solo tema de su obra, un tema que revela las raíces ideológicas que vinculan *Campos de Castilla* a la generación del 98. Por lo que nos toca ahora, son precisamente las evocaciones del paisaje lo que confiere al romance su valor poético. Cabe advertir que en el poema son más frecuentes las descripciones que en la prosa. En medio del relato, se deja llevar el poeta por el camino lírico y muestra cuán finamente sensible es a la naturaleza en sus aspectos más variados. El relato no se rompe por completo, porque el lirismo del paisaje se amolda perfectamente al desenvolvimiento de la acción; sólo se interrumpe un instante. A menudo la relación misma parece arrancar de un pasaje no condicionado ya por la supuesta voz épica. Por ejemplo, ya meditado su crimen, los hermanos caminan silenciosos:

Sobre los campos desnudos,  
la luna llena, manchada  
de un arrebol purpurino,  
enorme globo, asomaba...

Más tarde, en otro momento de tensión, el poeta recurre a la misma imagen de la luna manchada de púrpura: con valor simbólico vuelve a aparecer cuando la azada de Martín, hundida en la tierra, se tiñe de sangre.

Es típico que Machado acierte a captar lo más esencial del espíritu castellano visto a través de su paisaje. Y no sólo caracteriza la esencia castellana, sino también metaforiza un escenario real:

La hermosa tierra de España,  
adusta, fina y guerrera  
Castilla, de largos ríos,  
tiene un puñado de sierras  
entre Soria y Burgos como  
reductos de fortaleza,  
como yelmos crestoados,  
y Urbión es una cimera.

En "La casa", séptima parte de las diez que componen el poema, Machado se detiene primero a pormenorizar el solar de Alvargonzález, descripción que no figura en el cuento, y luego, tras la evo-

<sup>9</sup> Esa actitud frente a la "poesía pura" se desarrolla con más extensión en las "Reflexiones sobre la lírica" (*AM*, pp. 91-106).

cación del pasado feliz, aparecen características visiones de la naturaleza:

En laderas y en alcores,  
 en ribazos y cañadas,  
 el verde nuevo y la hierba,  
 aún del estío quemada,  
 alternan; los serrijones  
 pelados, las lomas calvas,  
 se coronan de plumizas  
 nubes apelotonadas...

Ese recrearse en el paisaje es el mismo que aparece, aun con términos idénticos, a lo largo de *Campos de Castilla*. Y en los admirables versos tantas veces citados, modelo de sencillez y concisión poéticas, todo se humaniza y se viste del temblor espiritual del poeta mismo: "tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma!" Por último, leamos este trozo de indudable calidad lírica:

Era un paraje de bosque  
 y peñas aborascadas;  
 aquí bocas que bostezan  
 o monstruos de fieras garras;  
 allí una informe joroba,  
 allá una grotesca panza,  
 torvos hocicos de fieras  
 y dentaduras melladas,  
 rocas y rocas, y troncos  
 y troncos, ramas y ramas.  
 En el hondón del barranco  
 la noche, el miedo y el agua.

Hemos llegado al momento culminante del relato: por la selva misteriosa y rumbo a la Laguna Negra caminan los asesinos. Al fundirse el paisaje exterior con la tensión íntima de los hermanos, Machado lo representa con rasgos expresionistas. Todo se ha animalizado. Se impone eficazmente una intencionada nota de escalofrío. Ya no es mera descripción, sino transfiguración de la naturaleza, acorde con el ambiente espiritual que se propone crear el poeta. La reiteración sonora realza el tono insistente que remata el escritor con acierto en los dos últimos versos.

También como prosista atiende Machado a la evocación lírica del paisaje. Fragmentos aislados comprueban que está trabajando con los mismos elementos ("Frente al pueblo se extiende una calva serrezuela de rocas grises, surcadas de grietas rojizas", p. 214) y, de cuando en cuando, salta el marco narrativo para recrearse en visiones sostenidas de la naturaleza. Veamos sólo uno de los párrafos iniciales del cuento:

Tomamos la ancha carretera de Burgos, dejando a nuestra izquierda el camino de Osma, bordeado de chopos que el otoño

comenzaba a dorar. Soria quedaba a nuestra espalda entre grises colinas y cerros pelados. Soria, mística y guerrera, guardaba antaño la puerta de Castilla, como una barbacana hacia los reinos moros que cruzó el Cid en su destierro. El Duero, en torno a Soria, forma una curva de ballesta. Nosotros llevábamos la dirección del venablo (p. 213).

El lector notará en seguida cómo aquí la prosa se alimenta de ciertas imágenes que pertenecen a varias poesías incorporadas a *Campos de Castilla*. ¿Toma el poeta del prosista, o el prosista del poeta? Lo más probable es que en su cuento haya aprovechado poesías ya escritas y en manos de su editor Martínez Sierra. De estar publicadas en libro estas poesías, dudamos que se hubiera plagiado a sí mismo. Así, pues, en el momento de componer el cuento todavía no veía *Campos de Castilla* como obra acabada.

#### OTROS VALORES LÍRICOS DEL ROMANCE

En toda la lírica de Antonio Machado, apenas se deja ver la fina elaboración artística que la ha informado. Poesía directa, lograda aparentemente sin esfuerzo. Sobrios y meditados sus versos, viven por su intensidad emotiva. Ni sobran ni faltan palabras. Escasos artificios expresivos. Todo depende más bien de la hábil disposición de los vocablos, nada rebuscados en sí mismos. Antonio Machado, fiel a su estética, rehuye el preciosismo y las palabras raras para crear un lenguaje natural, cercano al habla corriente.

En "La tierra de Alvargonzález", feliz síntesis de lo popular y lo refinado, se confirma cómo los arduos mecanismos logran cubrirse y hasta esfumarse. No nos engañemos, sin embargo, por la aparente ausencia de un estilo trabajado. Ése es el gran triunfo del poeta. Es verdad que su poema, vaciado en el molde popular del romance y sumamente parco en metáforas<sup>10</sup>, no deslumhra como la exquisita orfebrería de otros poetas de aquellos años. Otro ha sido su propósito, y nos lo dice claramente en las famosas palabras incorporadas en 1917 a la segunda edición de *Soledades* (PC, pp. 10-11).

Por sumergido que esté Machado en las corrientes populares, ciertos versos delatan necesariamente su profunda conciencia del arte poético. Aventuramos unos cuantos ejemplos que pertenecen, a nuestro modo de ver, al arsenal expresivo del artista culto y no a esa modalidad popular que, según propia confesión, ha tratado de resucitar en su "historia animada":

- a) no llevaba sus lebreles,  
agudos canes de caza. . .

<sup>10</sup> En unas páginas, inéditas hasta hace poco, alude Machado a las metáforas y su papel en la creación artística: "Notas sobre la poesía, 1912-1924", en *CuH*, 1951, número 19, pp. 20-21.

- b) y en los nidos, que coronan  
 las torres de las iglesias,  
 asoman los garabatos  
 ganchudos de las cigüeñas. . .
- c) agua pura y silenciosa  
 que copia cosas eternas;  
 agua impasible que guarda  
 en su seno las estrellas. . .

A lo largo del romance, el poeta aprovecha con singular acierto las posibilidades del estribillo. Mediante ese recurso, sencillo en sí mismo, se acrecienta notablemente el efecto dramático-lírico. Bajo condiciones misteriosas, tres veces se oye con insistencia:

La tierra de Alvargonzález  
 se colmará de riqueza,  
 y el que la tierra ha labrado  
 no duerme bajo la tierra.

Han sobrevenido los años de miseria. Ahora es el pueblo quien narra el horroroso crimen, y su voz colectiva proclama que el padre yace en el fondo de la laguna. Sigue difundiéndose la copla en boca del pueblo, yendo de aldea en aldea, en la siguiente forma:

¡Oh casa de Alvargonzález,  
 qué malos días te esperan;  
 casa de los asesinos,  
 que nadie llame a tu puerta!

Y finalmente, cuando en vano los hermanos procuran cultivar las tierras, el vaticinio se combina con una típica sentencia popular:

Cuando el asesino labre  
 será su labor pesada;  
 antes que un surco en la tierra  
 tendrá una arruga en su cara.

Así Machado, conforme a su enunciado propósito, logra penetrarse con el alma popular y al mismo tiempo aumentar la eficacia dramática de su obra en verso.

#### LO POÉTICO DE LA PROSA

Hemos visto cómo, en la estructura del romance y del relato en prosa, Machado parece haber permanecido fiel a las normas de cada forma literaria. También hemos señalado algunos de los aciertos líricos del romance. Ahora quisiéramos considerar los valores artísticos del cuento. Sin duda que esta prosa, como cualquier otra, está comprometida con el lado social del lenguaje, con la estructura conceptual de nuestro pensamiento, con la marcha de la acción. Pero, dentro de ese marco lógico-práctico, la prosa de Machado tiende hacia la poesía y, ciertamente, alcanza tensión lírica. En realidad, la



prosa poética tiene sólo la forma exterior de la prosa, pero la forma interior de la poesía. Nos proponemos estudiar ciertos modos expresivos del cuento que revelan esa orientación hacia el lirismo.

Bien se sabe que la prosa y la poesía no son géneros irreconciliables. En el cuento de Machado, el desenvolvimiento de la acción triunfa sin duda sobre el puro recreo en imágenes líricas. No obstante, el autor logra mantener un aire poético dentro de la trama narrativa. En gran parte, esa atmósfera lírica irradia de su sensibilidad para lo sobrenatural y lo fantástico. Ya nos hemos referido a algunos episodios imaginativos que aumentan la tensión lírico-dramática del cuento. El clima mismo del desenlace participa de esos ambientes sobrenaturales: anticipando la misteriosa expiación final, los surcos desaparecen y la tierra mana sangre mientras labran los asesinos las tierras malditas. Al crear estas notas misteriosas, Machado se desinteresa de la realidad física tal como es para inventar otra nueva, mucho más sugestiva, vibrante de puro lirismo.

No sólo esas atmósferas poéticas, sino también los usos estéticos del lenguaje confirman la dirección hacia lo lírico. Los ritmos mismos contribuyen al valor poético. Los ajusta el escritor según una perspectiva individual, y así da realce a la representación de ciertos momentos intensos. Unas muestras de ritmos breves y entrecortados revelan cómo, al amoldar la estructura rítmica de la frase a la acción, se aumenta el empuje poético de la prosa haciendo coincidir el movimiento melódico con la intensidad del relato (p. 218):

Los hijos de Alvargonzález tornaban por el valle, entre los pinos gigantescos y las hayas decrepitas. No oían el agua que sonaba en el fondo del barranco. Dos lobos asomaron, al verles pasar. Los lobos huyeron espantados. Fueron a cruzar el río, y el río tomó por otro cauce, y en seco lo pasaron. Caminaban por el bosque para tornar a su aldea con la noche cerrada, y los pinos, las rocas y los helechos por todas partes les dejaban vereda como si huyesen de los asesinos. Pasaron otra vez junto a la fuente, y la fuente, que contaba su vieja historia, calló mientras pasaban, y aguardó a que se alejasen para seguir contándola.

Si Machado se apoya en ritmos de ese tipo para describir momentos tensos en el relato y crear así una especie de expectación en el ánimo del lector, otros más lentos coinciden, de modo inverso, con los movimientos distensivos en la marcha de la acción. El período melódico avanza en ondulaciones más pausadas. En el párrafo que ahora copiamos, un equilibrio en las frases y las estructuras correlativas matizan el relato con cierta regularidad estrófica (p. 220):

Miguel trabajaba de sol a sol. Removió la tierra con el arado, limpióla de malas hierbas, sembró trigo y centeno, y mientras los campos de sus hermanos parecían desmedrados y secos, los suyos se colmaron de rubias y macizas espigas. Sus hermanos le miraban

con odio y con envidia. Miguel les ofreció el oro que le quedaba a cambio de las tierras malditas.

También las intenciones y energías expresivas de un autor pueden estudiarse en su sintaxis. Todo desvío del orden normal es significativo porque, de este modo, el escritor pone de relieve ciertas frases y palabras. En el cuento el orden sintáctico no sorprende, pero merecen señalarse algunas maneras de dar énfasis a elementos oracionales y de crear una sintaxis de más valor afectivo que lógico: "Tres hijos tuvo..." (p. 214); "Mucho lloró la madre..." (p. 214); "Fortuna traía Miguel de las Américas..." (p. 219); "y el cuchillo... hendido había el más noble corazón de aquella tierra" (pp. 217-218); "campos malditos hoy; los mejores, antaño, de esta comarca" (p. 214), etc.

Como en su romance, Machado se sirve del sencillo recurso, tan viejo como la poesía misma, de la reiteración sonora para lograr en la prosa ciertos efectos líricos, pero más nos interesa advertir cómo en una ocasión dramática la prosa aprovecha valores fonéticos implícitos en las palabras mismas para intensificar la visión poética: "y cuando en los huecos de las rocas el eco repetía..." (p. 220). Más se destacan, sin embargo, ciertas reiteraciones que insinúan al oído el juego de un ritornelo y que acusan la intención de hacer valer tales frases como estribillos poéticos. Buen ejemplo de tal recurso es el tema del hacha que reaparece con variaciones simbólicas (pp. 216-217).

El procedimiento más cultivado en la prosa poética para desrealizar la realidad utilitaria e intelectual de todos los días es, desde luego, el empleo de imágenes líricas. Siempre fiel a su propia estética, tanto en el verso como en la prosa, Machado no necesita apoyarse en una orgía de metáforas brillantes, trabajadas según el juego exquisito de todos los sentidos, para conseguir efectos poéticos. Nada de lujos extravagantes y ornamentales. A veces, sin embargo, se superpone al marco narrativo una imagen vibrante de lirismo. Sobre una de estas visiones subjetivas e idealistas queremos llamar la atención ahora. Alvargonzález se recrea en los momentos felices de su juventud (p. 216):

...De las ramas de la huerta y de la yerba del prado se elevaba una armonía de oro y cristal, como si las estrellas cantasen en la tierra antes de aparecer dispersas en el cielo silencioso. Caía la tarde y sobre el pinar obscuro, aparecía, dorada y jadeante, la luna llena, la hermosa luna del amor, sobre el campo tranquilo.

Como si las hadas que hilan y tejen los sueños, hubiesen puesto en sus ruelas un mechón de negra lana, ensombrecióse el soñar de Alvargonzález, y una puerta dorada abrióse lastimando el corazón del durmiente.

La narración se remansa. El escritor, al echar mano de procedimientos imaginativos, evoca líricamente dos instantes en el sueño

de Alvargonzález. La naturaleza crepuscular, tranquila y apacible, dominada por la luna simbólica del amor, refleja un estado de ánimo. Se opone —como previéndola— a la tristeza profetizada en los últimos renglones. Machado se apoya, primero, en imágenes traídas al mundo natural: funde lo sonoro con lo óptico (“una armonía de oro y cristal”); las estrellas se humanizan y hasta cantan en la tierra antes de ocupar su sitio en el cielo silencioso; audazmente calificada de *jadeante*, asoma la luna tras el pinar oscuro. La angustia posterior del padre se anuncia en una serie de imágenes líricas.

Desde luego, la poesía no está ligada a una forma única. Es un modo de asomarse a las cosas, y puede darse lo mismo en el verso que en la prosa. En el lenguaje, en la rápida sucesión de momentos dramáticos y en los ambientes sobrenaturales, Antonio Machado logra sostener un tono poético a lo largo de su cuento. Realidad y fantasía se funden en un fondo popular dignificado por un maestro del oficio. Es un cuento de poeta.

#### RESUMEN

El significado del poema, claro está, rebasa el sencillo relato de una tragedia campesina. Si bien Machado reafirma la tradición narrativa del romance, no vacilamos en decir que sus mejores versos corresponden más bien al temblor lírico y dramático que continuamente se hace sentir. Que el poeta haya dignificado la relación de un asunto vulgar<sup>11</sup>, cantado, según la prosa, en tierras de Berlanga por los ciegos, y que haya realzado el vitalismo del pueblo español, nadie lo niega. Sin embargo, no se detiene aquí Machado. En su afán de expresar lo genérico, de acercarse a lo elemental humano, todo —hasta los episodios mismos— se carga de contenido simbólico. Así, la Laguna Negra llega a convertirse en punto central de toda la leyenda. Crimen y castigo. Génesis y culminación. Y es revelador que en la prosa subraye con toda claridad ese papel simbólico: “La maldad de los hombres es como la Laguna Negra, que no tiene fondo” (p. 218).

Machado, a nuestro modo de ver, se propuso crear, con ecos de la leyenda de Caín, y apoyándose en un caso infame de asesinato, un símbolo universal de la eterna maldad humana. Mejor dicho, de la capacidad de vileza presente en todo hombre. Un crimen del campo, motivado por la codicia y la envidia, parece superar sus meras circunstancias físicas para elevarse y proyectarse en un plano infinitamente más alto. El escenario real de Castilla tiende a desvanecerse y en su lugar se nos presenta como tema primordial el drama espiritual del hombre, juguete de las fuerzas del bien y del mal. No es ocioso recordar que el poeta mismo creía por esos años

<sup>11</sup> Cf., sobre este tema, R. GULLÓN, “Lenguaje, humanismo y tiempo en Antonio Machado”, *CuH*, 1949, núms. 11/12, pp. 575-576.

“que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano” (*PC*, pp. 10-11).

Ahora bien, ¿cumplió Machado en el poema con ese alto propósito? ¿Consideraba fracasada su obra? El poeta, siempre muy exigente consigo mismo, no parece haber quedado del todo satisfecho con su intento de contar en romance una historia de lo eterno humano. Por lo menos, no volvió a ensayar nada semejante, aunque con frecuencia todavía se hallan ineludibles huellas de lo popular en sus versos posteriores. Tampoco abandonó el molde del romance, pero lo utilizó después con distintos fines poéticos.

Su libro *Campos de Castilla*, a que pertenece el romance de Alvargonzález, marca el apogeo de la exteriorización de Machado. Como suele notar la crítica, el poeta sale de los paisajes intimistas de *Soledades* para asomarse a los más realistas, más objetivos de Castilla. En “La tierra de Alvargonzález” se confirma más que en ningún otro lugar su propio juicio de que la poesía es canto y cuento. Después, como ya hemos dicho, se cierra y se repliega sobre sí mismo. De nuevo ensimismado, cultiva en su última etapa una poesía menos lírica pero más filosófica. Es decir, si se le agota un poco la vena del puro lirismo, profundiza más en los magnos problemas metafísicos que siempre le habían preocupado. Por lo demás, una acumulación cronológica de textos, algunos ya citados en el cuerpo de este trabajo, revelaría que el poeta sigue siempre consciente de la aparente antítesis entre poesía lírica y épica, poesía culta y popular, poesía subjetiva y objetiva<sup>12</sup>. En 1919, refiriéndose a *Soledades* y a la ideología subjetivista de aquellos años, Antonio Machado afirma su amor a “la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir, cuando una tarea común apasione las almas” (*PC*, p. 12). ¿Hasta qué punto será lícito creer que con “La tierra de Alvargonzález” intentó una primera muestra de poesía inspirada en esta tarea común?

En gran parte, lo que hemos dicho con respecto a su poema puede aplicarse también a la prosa. Dignificación lírica de un tema popular. Trascendencia simbólica que rebasa los límites físicos de la meseta castellana. Y Antonio Machado, cuya voz más auténtica se revela en el verso, sabe contar. Las dos composiciones son de igual mérito literario; están bien encuadradas dentro de las normas de verso y prosa; y, por último, representan dos modos de dar forma estética a un mismo tema.

ALLEN W. PHILLIPS

University of Michigan.

<sup>12</sup> Sobre este particular es de indispensable consulta el sugestivo trabajo de EUGENIO NORA, “Machado ante el futuro de la poesía lírica”, *CuH*, 1949, núms. 11/12, pp. 591-592.