

ALMA, MANUEL MACHADO Y EL MODERNISMO

JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En Manuel Machado convergen las más importantes corrientes estéticas de su época, si bien el modernismo ocupa un lugar central en su producción literaria, sobre todo en obras como *Alma*, cuyos aspectos claramente modernistas (la influencia de Rubén Darío y de Paul Verlaine, la temática neorromántica y decadente, el cuidado formal, etc.) pretendemos analizar en nuestro artículo. En todo caso, Manuel Machado se presenta, cada vez más, ante la crítica y ante los poetas, como un creador original y poderoso.

PALABRAS CLAVE

La estética modernista está muy presente en la obra de Manuel Machado, sobre todo en libros como *Alma*, al que dedicamos nuestra reflexión en este artículo.

ABSTRACT

In Manuel Machado the most important aesthetic currents of their time converge, although the modernismo occupies a central place in its literary production, mainly in works like *Alma*, whose clearly modernist aspects (the declining one and influence Rubén Darío and of Paul Verlaine, thematic neoromantic, the formal care, etc.) we try to analyze in our article. In any case, Manuel Machado appears, more and more, before the critic and the poets like an original and powerful creator.

KEY WORDS

Aesthetic the modernist one is very present in the work of Manuel Machado, mainly in books like *Alma*, to which we dedicated our reflection in this article.

RÉSUMÉ

Dans Manuel Machado les courants esthétiques les plus importants de leur temps convergent, bien que le modernismo occupe un endroit central dans sa production littéraire, principalement dans les travaux comme *Alma*, dont les aspects clairement modernistes (celui et l'influence en baisse Rubén Darío et de Paul Verlaine, neoromantic thématique, le soin formel, etc.) nous essayons d'analyser en nôtre article. De toute façon, Manuel Machado apparaît, de plus en plus, avant le critique et les poètes comme un créateur original et puissant.

MOTS-CLÉS

L'esthétique du modernisme est très présente dans l'oeuvre de Manuel Machado, surtout en livres comme *Alma*, centre de nôtre réflexion dans cet article.

“La singularidad de Manuel Machado está en su pluralidad”

PABLO DEL BARCO

El objeto de este artículo es analizar una de las más importantes corrientes e influencias que convergen en don Manuel Machado, la del modernismo, centrándonos en su obra *Alma*¹. La cita que nos introduce lo resume todo: Manuel es un poeta único, original, “*el más original del siglo*” para Luis Rosales (1990, p. 50), porque en su creación se encuentran los estilos del pasado, del presente que le tocó vivir y diríamos del futuro (romanticismo, modernismo, noventayochismo, populismo, decadentismo, malditismo, coloquialismo, etc.), acrisolados en la pluma y en el alma de un poeta manejable y manejado por los vaivenes de la historia, pero al fin ya hoy reconocido en su justa valía.

En palabras de Siebenmann (1973, pp. 102-103), Manuel Machado, como Jano, dirige su mirada a los dos movimientos estelares a caballo del XIX y el XX. Que *Alma* es una obra modernista –y por extensión, Manuel– nadie lo pone en duda². Pero la crítica reciente insiste en que no es sólo modernista. Contiene muchos rasgos de la tendencia que algunos han querido ver como antitética: la generación del 98.

¹ *Alma* aparece por vez primera en Madrid, imprenta A. Marzo, sin fecha, si bien tuvo que ser ésta 1900 (según Cardwell y Picazo) o 1901 (Cabriada). Pablo del Barco (1988, p. 74) cree que está entre finales de 1901 y principios de 1902. Después se sucedieron otras ediciones, entre las que destacan la editada por Pueyo en 1907 con prólogo de Miguel de Unamuno y la de sus *Obras completas* de Editorial Plenitud de 1947 y 1967 (la primera coincide con el año de su muerte).

² Publica la obra a su regreso de París, donde vivió durante 1899 y 1900 como traductor de la casa Garnier. El mismo Manuel confiesa que en *Alma* va su alma, por ser su libro de poesía más “suya”. La palabra “alma” aparece con insistencia en la obra. La obra, si seguimos la edición de *Obras completas*, consta de 27 poemas, divididos en una serie de capítulos o epígrafes generales: “Adelfos”, “El reino interior”, “Secretos”, “Castilla”, “Museo”, “Oriente”, “Estatuas de sombra”, “Miniaturas” y “Nieves”. Pablo del Barco (1988, p. 39) ha indagado por esta geografía y geometría machadianas, destacando su equilibrio y equidistancia, ya que *Alma* se cierra con “Nieves”, un capítulo de blancor y exteriorización que contrasta con los poemas iniciales de “El reino interior”, llenos de días sin sol, jardines grises, muertos, y mariposas negras.

Críticos y poetas han hablado del difícil, escurridizo, relativo y tal vez engañoso concepto de las generaciones, los encasillamientos³. Si atendemos a tajantes antinomias, está claro que *Alma* es fundamentalmente modernista, pero con relevantes parcelas de noventayochismo. La clave nos la daría, el poema “Castilla”. Otros críticos matizan o soslayan estas aparentemente insalvables diferencias⁴.

Manuel cumple el requisito básico del modernismo señalado por Henríquez Ureña (1962; 1969, p. 19), pues uno de los elementos que da unidad a su heterogénea obra es el lenguaje cultivado, el dominio del verso, la calidad expresiva sea en el registro culto o en el coloquial. El modernismo español es más simbolista que parnasiano, a excepción de Salvador Rueda. Los demás, como los Machado, se avienen mejor con esa poesía de la sutilidad, de las impresiones, de la vaguedad lírica, la rima tenue y el metro breve que Bécquer inicia para nosotros y los poetas franceses hacen madurar para todos.

Además no rompió totalmente con la poesía precedente. Así, Campoamor influye en el mismo Manuel, al igual que Espronceda o Zorrilla. El modernismo renovó, en fin, la literatura española, que recuperó el pulso perdido desde Bécquer y Rosalía, y se adentraba en la modernidad poética, usando la lengua lírica del xx. El ejemplo de Manuel es demostrativo. En verdad, a un poeta como éste, tan múltiple en temas y estilo, es difícil encasillarlo en grupos o generaciones. Para P. Salinas

³ Díaz Plaja es el responsable, con su obra *Modernismo frente a 98*, publicada en 1966, de la dicotomía, del tajo entre ambos movimientos literarios coetáneos. Pedro Salinas (1983) se encargó de añadir diferencias entre ellos, si bien apuntó algunas coincidencias de fondo, de contexto más bien. Modernismo y 98 surgen, en efecto, en una misma época, negativa para la sociedad española a finales del siglo xix: crisis de la conciencia burguesa, pérdida de las colonias, efervescencia social. Hay, por lo tanto, un sustrato común del que surgen los dos estilos. Para P. Salinas (*id.*, p. 13), coinciden en la actitud de insatisfacción ante la literatura reinante, en la rebeldía contra las normas estéticas imperantes y en el deseo de un cambio general.

⁴ Max Henríquez Ureña (1954; 1962, p. 12), en *Breve historia del modernismo*, busca las bases de este movimiento, que “no era propiamente una escuela y, por lo tanto, no cabían en él exagerados pruritos de escuela”. La reacción modernista –comenta Ureña– no iba contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos. Por otro lado, coinciden modernistas y románticos en “la angustia de vivir”, ese estado morboso mezcla de duda y desencanto y, a veces, de hastío, característico del s. xix. Concluye Ureña (*id.*, p. 19): “Se ha pretendido que naturalismo y modernismo eran antagonicos, olvidando que en el movimiento modernista cabían todas las tendencias, con tal que la forma de expresión fuese depurada; esto es, con tal que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es, por excelencia, el rasgo distintivo del modernismo”. En estos términos se define también Ricardo Gullón (1980, pp. 7-10).

(1983), Manuel es poeta del modernismo, junto con Rubén y, “a su manera”, Juan Ramón. Díaz Plaja (1966) cree que marca una posición tan modernista como noventayochista y Dámaso Alonso (1958, p. 58) que Manuel, como su hermano y como Juan Ramón Jiménez, han partido del modernismo, aunque pronto se alejan de él. Centrados en su obra considerada más modernista, *Alma*, veremos más adelante que las matizaciones de los dos últimos críticos son convenientes y acertadas: *Alma* es modernista, y mucho, pero no sólo modernista.

En *La guerra literaria* Manuel (v. ed. 1981, pp. 111-117) habla del tema y es contundente: “*El modernismo no existe ya*”, dijo en 1911 en una conferencia en el Ateneo de Madrid. Hace una excepción, “el insigne Villaespesa”, pero, para él, tanto Juan Ramón como Marquina o Antonio Machado, han evolucionado su lírica hacia una mayor sencillez y profundidad. Antes, en 1907, en un artículo publicado en *El Nuevo Mercurio*, exclama: “*El modernismo existe y, con todo lo dicho, ¡hay modernistas!*”. De cualquier forma, Manuel cree que el modernismo ha tenido el efecto positivo que todos en general le reconocen: el de renovar la poesía castellana que desde finales del XIX vivía “*un periodo terrible para el Arte y la Poesía*”. Esta renovación o revolución literaria –termina (v. en Gullón, 1980, p. 129)– fue de carácter formal, pero relativa no sólo a la forma externa, sino a la interna del arte, y en cuanto al fondo, su carácter esencial fue la anarquía (lo individual, lo personal, lo antidogmático).

Analicemos ahora el modernismo de *Alma*. Antes es preciso ver las huellas de Rubén y de Verlaine en la obra, del modernismo hispano y del simbolismo francés respectivamente.

EL MAESTRO RUBÉN

Dámaso Alonso (1958, pp. 51-52) da la nómina escueta de lo que llama la generación de Rubén Darío: Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón y Unamuno. Arranca esta influencia de las *Prosas profanas* (1896) del nicaragüense, así como del contacto de éste con la poesía francesa del XIX. Pero no es Manuel un discípulo obediente en todo. Dámaso (*id.*, pp. 63-71) cree que sigue a Rubén en el uso de rimas internas, en el empleo del eneasílabo y el alejandrino, en las innovaciones en hemistiquios escindidos, en el arte de saber acabar (la gracia de no acabar, con final agrio o de humor, esfumando el poema), etc. Por contra, Darío es de veta más romántica, más formal y exterior, a lo Víctor

Hugo. En cambio, Manuel carece del ímpetu rítmico de Rubén y de sus preciosismos de léxico, es más clásico en lo formal, a lo Verlaine. Muchos críticos creen ver en *Alma* a Rubén, en los personajes de la Comedia del Arte, lo versallesco, lo triste y melancólico. Por cierto, en *Alma* hay un poema dedicado a Rubén Darío, “Mariposa negra”. Y respondiendo a una encuesta sobre el modernismo publicada en *El Nuevo Mercurio* (n.º 3, París, marzo de 1907) proclama: “*Darío ha tomado aquí cartas de naturaleza. Maestro de la forma se le reconoce por todos. Por lo demás él ha sido el gran importador de la poesía europea a la lengua castellana y tiene no pocos imitadores*”.

Rubén no es, sin embargo, para nuestro poeta, el gran maestro del modernismo. Hay que mirar hacia Francia. Un viaje crucial: 1899. Manuel vive en París un tiempo como traductor. Habita en el Hotel Médicis, donde antes vivió el mismo Verlaine. Traduce, “*en prosa y literalmente*”, a Verlaine, el primer poeta para él, el que más huella ha dejado en su poesía, y en *Alma* más.

LA HUELLA DE VERLAINE

Todos los críticos destacan esta influencia en la obra manuelmachadiana. D. Alonso (1958, pp. 52-53) la encuentra sobre todo en la técnica, en las rimas funambulescas, con palabras inacentuadas (sin, las, etc.) afeadas por Unamuno (1907, pp. XXII-XXV), pero comprendidas y explicadas por Dámaso como acentos secundarios. Tras rebajar el influjo de Rubén, Dámaso resume lo que recoge Manuel del francés: temas, consonancias con forzaduras del acento, metro breve y ondulante, gusto por el tono menor, por la intimidad y la vaguedad. Siempre, como Antonio y Juan Ramón, aminorando lo externo. Añade, por último, los personajes de la Comedia del Arte, algunos galicismos (mujer declassée, resedá...), la insinuación sabia, la ligereza de toque, la mancha de color en el momento oportuno y la despreocupación.

Carballo Picazo (1967) ve coincidencias en el tono sensual. Quien más ha estudiado la influencia de Verlaine en los modernistas españoles es Rafael Ferreres (1975). Recoge opiniones de otros poetas y críticos. Así, Juan Ramón Jiménez cree que *Alma* “*está lleno de combinaciones a lo Verlaine*” y Henríquez Ureña (1954; 1962, p. 515) que éste influye en Manuel más en la forma que en la sensibilidad, pues el sentimiento percibido en el sevillano es “*el de un escéptico con mucho de epicúreo*”.

que no quiere desperdiciar el instante que pasa". Ferreres (1975, p. 162), en cambio, cree que la influencia va más allá de la forma.

Manuel Machado es "el Verlaine español", como se le define en una hoja de propaganda de la traducción de la obra *Fiestas galantes* de Verlaine. A. Sawa –según el propio Manuel– fue el primero en introducir en España la poesía de Verlaine, en un recital hacia 1897 o 1898. Quizá haya que adelantar la fecha –piensa Ferreres– porque en 1895 regresó Sawa de París. Pero ya en 1893 Rubén Darío era cónsul en Buenos Aires y viaja a París, donde conoce a Verlaine por medio, precisamente, del bohemio A. Sawa. Verlaine deja huella en sus *Prosas profanas* de 1896, el año de la muerte de Verlaine, que es para Darío "el maestro mágico, liróforo celeste".

La cabecera de la traducción dice así, en su inicio:

"La gloria de Verlaine es la última gran gloria universal, y esta es la primera vez que sus versos aparecen en castellano. Durante su pobre y mala vida no tuvo tanta felicidad el poeta (...). La traducción de Fiestas galantes ha sido encomendada á Manuel Machado, el admirable autor de Alma, llamado el Verlaine español, como á Espronceda y Bécquer se llamó en otro tiempo el Byron y el Heine de Castilla (...)".

En esta cabecera de la traducción de *Fiestas galantes* de Verlaine al castellano por Manuel Machado se alaba el esfuerzo traductor de éste y se justifica la traducción literal en prosa rítmica como forma de no traicionar la intención original del maestro del simbolismo francés. Manuel –concluye Ferreres (1975, pp. 158-159)– conoce la poesía del francés antes de ir a París y antes que Antonio Machado, en 1899. Es falso, según este crítico, que los hermanos y Juan Ramón conocieran a Verlaine antes que Rubén⁵.

Verlaine representa el simbolismo francés. De las dos corrientes que indicábamos en el modernismo, la parnasiana (perfección formal) y la simbolista (sugerencia, vaguedad lírica), es la última la que tiene mayor aceptación en España. Bécquer es, para muchos, el primer simbolista. El sevillano Gustavo Adolfo está presente, a cada paso, en los primeros versos de Manuel; ahora, en *Alma*, predomina el simbolismo verleniano.

⁵ Antes de todo esto, como señala Luis Guarner (1969, p. 24), en nuestra patria nadie conocía aún "la gracia nueva de los versos de Verlaine". Menéndez Pelayo no lo toma en consideración y Pardo Bazán lo cita entre un grupo de poetas franceses sin percatarse de su liderazgo en el simbolismo. Según Guarner, Díaz Plaja y otros, la influencia verleniana es escasa o nula en los escritores puros del 98, pero enorme en los adscritos al modernismo directamente o a través de Rubén. Así, late en Valle Inclán, Carrere, en *Canciones del suburbio* del mismísimo Pío Baroja, etc.

Cardwell (1989, p. 37) afirma que es innegable que en *Alma* se revela Manuel hecho y derecho como un poeta simbolista completo⁶. Unamuno (1907, p. XXV) piensa de la “música” en Manuel lo siguiente: “No es ningún virtuoso de la versificación, sino un poeta. El ritmo literal de sus cantos, el ritmo de su palabra, brota del ritmo espíritu de ellos, del ritmo de la idea (...). Y la de Machado es música, música interior de que brota la exterior”.

El famoso poema de Verlaine “Art poétique”, que dedica a Charles Morice, cuyo comienzo es “De la musique avant toute chose, / et pour cela préfère l’Impair / plus vague et plus soluble dans l’air, / sans rien en lui qui pese ou qui pose / (...)”, ofrece esta traducción de Manuel, en la que –dice Ferreres (1975, p. 72, nota a pie núm. 2)– se pierde la intencionada gracia rítmica del original, por ser una versión prosaica, y donde el traductor, a pesar de su declaración de intenciones, toma

⁶ Sobre el simbolismo traemos estas palabras de José Deleito (1902), extraídas de un artículo antimodernista:

“El simbolismo, que tiene por profetas a Mallarmé y a Verlaine, buye del razonamiento y el análisis, se eleva a las azuladas regiones de lo suprasensible, y desde allí mira lo ideal y lo real unidos en borrosa confusión, sin deslindar la línea que separa el aspecto material de los objetos y la significación que pretende atribuirseles”. Y más adelante: “Lo patético y lo infantil, lo altisonante y lo trivial, escepticismo y fe, desilusiones y esperanzas, realidades y ensueños, atávicas reminiscencias y profecías, tedio y angustia, sentimentalismo y crueldad, ironía y candor; todo se armoniza, todo se enlaza y confunde en el simbolismo, velado por discreta penumbra”. El simbolismo –según él– aspira a descubrir el alma de las cosas “haciendo vibrar al unísono con ella su alma propia, unidas ambas por misteriosa correlación”.

Verlaine descubrió que las cosas tienen alma. Azorín, según reproduce Ferreres (1975, p. 88), dijo hermosas palabras sobre esto, aplicables al autor de *Alma*: “Yo no sé si tienen alma las cosas, como pretenden los grandes artistas, Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach; lo que sí sé es que hay instantes en la vida de todos los días... en que es tal el estado de nuestro espíritu que hablan o cantan, gimen o lloran las cosas que nos rodean: un paisaje, una pintura, una lámpara, una estatua”. Alma recia tiene el paisaje de “Castilla”; delicada alma las princesitas de los cuadros de Watteau en “Figulinas”; alma andaluza y mora la guitarra de “Cantares”; alma sensual la luna y la estatua de “El jardín negro”. Según Guarner (1969, p. 41) el año 1898 aparece en España la primera traducción de “Art poétique” de Verlaine, firmada por E. Marquina y Luis de Zulueta. “Art poétique” es un poema para definir todo un movimiento: el simbolismo francés. Manuel Machado también lo traduce, pero en prosa y literalmente, si bien se toma ciertas libertades. Y del poema, un verso, el primero, la quintaesencia; “De la musique avant toute chose” (“La música ante todo”). Un credo poético. Para Ferreres (1975, p. 73) quiere decir que el poeta se despreocupe del sentido estricto del vocablo para abandonarse a su valor musical. Se recomienda lo matizado, las rimas suaves, la sugerencia, el verso impar, lo soñado. Muchos de estos postulados iban contra la estética marmórea parnasiana.

ciertas libertades: letra por palabra, Zeus por el Azur, obvia el adjetivo “crispé” matizador del viento, etc:

ARTE POÉTICA

A Charles Morice

La música ante todo / y de ella prefiere la indivisible / más vaga
y más soluble en el aire, / sin nada que pese o que pose. // Es
menester también que no vayas / a escoger la letra sin alguna
sorpresa: / nada más grato que la canción gris / en la que se junta
lo Indeciso con lo Preciso. // Es como unos bellos ojos velados, /
es la luz titilante del mediodía, / es un tibio y otoñal cielo / el
desorden azul de las estrellas. // Pues siempre preferimos el matiz /
no el color, nada más que el cambiante / ¡oh el matiz, única
promesa / el sueño al sueño y la flauta al cuerno! // Huye lejos del
retuécano asesino / de la Gracia cruel y de la impura risa / que
hacen llorar los ojos del Zeus / y de todo ese aderezo de cocina
soez. // ¡Coge la elocuencia y retuércela el pescuezo! / harás bien
dispuesto a la energía / en hacer de la rima algo más sensato /
pues si esto no se cuida, ¿dónde irá a parar? // Oh, ¿quién dirá los
errores de la rima? / ¿Qué criatura sorda o que negro loco / nos ha
forjado esta falsa alhaja / que suena a hueco y a falso con la lima? //
¡Siempre música! / Que tus versos sean ese algo superior / que se
siente huir de un suelo del alma escapada / a otros cielos y a otros
amores. // Que sean los versos la buena ventura / esparcida a los
vientos matutinos / y que hace florecer la menta y el mirto... / Y
todo lo demás es literatura.

Señala Romero Luque (1992, p. 158) que Manuel Machado fue “*ecléctico siempre y fiel a su propia personalidad, tomó para sí aquello que más le convenía*”, y sobre todo aquellas características que “*nos llevan al verdadero conocimiento de las cosas*”. Lo iremos viendo. Como ha estudiado concienzudamente Ferreres (1975), la influencia de Verlaine en nuestros modernistas afecta al vocabulario, a los colores, a la métrica, a los procedimientos estilísticos, a los temas. En Manuel, la impronta verleniana se muestra en todos estos aspectos. Ya algunos títulos de sus poemas delatan el recuerdo del poeta francés: “Pierrot”, “Melancolía”, “Otoño”, “Pantomima”...

El vocabulario de *Alma*, por ejemplo, es muy verleniano: la melancolía y su campo semántico vienen de Bécquer, pero también del *spleen*, del hastío de Verlaine. Melancolía que, al decir de Carballo Picazo (1967) y Ferreres (1975), en pocos poetas parece más intensamente reflejada que en Manuel Machado.

El gusto por el color gris es patente en Manuel. El gris es el color y el símbolo preferido por los modernistas. También el negro, el oro, el rojo y el blanco. Los títulos mismos de muchos poemas de *Alma* los usan: “El jardín gris”, “El jardín negro”, “La noche blanca”, “Mariposa negra”, etc. En “El jardín negro” –comenta Cardwell (1989, p. 33)– rememora Manuel un mundo de temor primordial (“el ala peluda / de horrible murciélago”) y creemos que expresa bien lo que Azorín decía, que a veces nuestro espíritu poético nos hace sentir el alma de las cosas, se animan los objetos, los astros; por ejemplo, la luna y la estatua: “(...) / La luna aparece, / las nubes rompiendo... / La luna y la estatua / se dan un gran beso”.

La métrica de *Alma* es modernista por el empleo del verso impar, del soneto alejandrino, de la ruptura de los hemistiquios del alejandrino. La rima, verleniana; es decir, tenue, sutil, y rasgos estilísticos como el encabalgamiento, la sintaxis rápida o asintética o la anáfora, en algunos poemas, son típicamente verlenianos. En “Otoño” se dan todos ellos, ese otoño que es el alma misma del poeta. Es un poema verdaderamente desesperado y nihilista. Al introducir el yo del poeta –enjuicia Cardwell (1989, p. 36)– se esfuma el simbolismo y se ponderan los rasgos románticos. El tema del parque viejo y solitario es común entre los modernistas. El hermano, Antonio, lo usa constantemente. Éste de Manuel, en cambio, es un parque-prisión, un tormento metafísico de abulia, desesperanza y soledad, todo con metro entrecortado y una palabra clave, “nada”. En Antonio, el poeta lleva la llave del parque, todo sucede en “una tarde lenta del lento verano” y se rememora una triste historia de amor. Manuel, como vemos, no lleva la llave, elige el otoño triste como ambientación simbólica y lo sentido va más allá de lo anecdótico, se refiere a la médula de las preguntas existenciales, se niegan la sabiduría, la voluntad y la esperanza:

En el parque, yo solo...
 Han cerrado,
 y olvidado
 en el parque viejo, solo
 me han dejado.

La hoja seca
 vagamente
 indolente
 roza el suelo...
 Nada sé,
 nada quiero,

nada espero.

Nada...

Solo

en el parque me han dejado,

olvidado

... y han cerrado.

En cuanto a los temas, Verlaine nos lega varios motivos: la mezcla de lo erótico y lo religioso, la fuente, el viento, la lluvia triste y dulce a la vez, la melancolía, la inutilidad de vivir, la muerte despreciada y temida y los personajes guiñolescos y de la Comedia del Arte italiano. De todos ellos toma algo, mucho a veces, Manuel. Verlaine y su *spleen* están, aparte de la tradición romántica, en “Melancolía”. Este tipo de “paseos sentimentales”, en otoño, recordando historias tristes es abundantísimo en el poeta francés de “Canción de otoño” (“Todo agitado, / pálido, cuando / suena la hora, / mi alma recuerda / días pasados / y llora”):

Me siento a veces triste
como una tarde del Otoño viejo,
de saudades sin nombre,
de penas melancólicas tan lleno...

Mi pensamiento entonces
vaga junto a las tumbas de los muertos,
y en torno a los cipreses y a los sauces
que abatidos se inclinan... Y me acuerdo
de historias tristes sin poesía... Historias
que tienen casi blancos mis cabellos.

Según Cardwell (*ib.*), en poemas como “Lirio” o “Gerineldos, el paje” combina la tradición del romance español con la simbolista europea. Y Siebenmann (1973, p. 102) encuentra en ellos muestras del estilo juguetón modernista. Son una glosa del romance de Gerineldos. En “Lirio” evoca –en opinión de Cardwell (1989, pp. 36-37)– la búsqueda hacia dentro, dentro del laberinto simbólico antes que el laberinto del jardín medieval, aunque versallesco. Esta primera glosa difumina lo real, Gerineldos es “casi todo alma” vagando por los jardines como una aparición: “(...) / Como una humareda, / como un pensamiento... / Como esa persona / extraña que vemos / cruzar por las calles / oscuras de un sueño”.

En “Gerineldos el paje” el plano simbólico –acaba de explicar Cardwell (*ib.*)– se expresa menos sutilmente, ya que las referencias florales sugieren los aspectos físicos y eróticos del mancebo. Así lo creemos, se trata de una glosa más fresca, más directa, más cercana al modelo y de una expresión impecable:

Del color del lirio
tiene Gerineldos
dos grandes ojeras;
del color del lirio,
que dicen locuras
del amor de la reina.

Al llegar la tarde,
pobre pajecillo,
con labios de rosa,
con ojos de idilio;
al llegar la noche,
junto a los macizos
de arrayanes vaga,
cerca del castillo.

Cerca del castillo,
vagar vagamente
la reina le ha visto.
De sedas cubierto,
sin armas al cinto,
con alma de nardo,
con talle de lirio.

La fuente, el viento, la luna, lo mágico, lo onírico, el mundo de príncipes y hadas, lo fantástico... todo esto, tan modernista, tan verleniano, está en “Wagner”. En él dice Manuel: *“Para dar a la música expresión real y amplitud ideológica, Wagner tuvo que romper la prosodia musical de su tiempo, tuvo que buscar melodías más vagas, más matizadas, pero mucho más grandes y fuertes”*. El tema del reloj es común a su hermano Antonio. Aquí Manuel no lo utiliza como objeto obsesivo que marca el paso de las horas, sino como indicador de una hora exacta, la una de la madrugada, que propicia un momento mágico. Todo sucede una hora más allá de las doce, tradicionalmente la hora de las brujas, de los encantamientos. Juan Eduardo Cirlot (1988, pp. 243-244), en su *Diccionario de símbolos*, observa que las horas expresan fuerzas cósmicas, constituyen momentos de dichas fuerzas y engendran las ocasiones de la acción humana. En “Wagner” es la hora en que el silencio y la sombra se abrazan, todo se detiene y despiertan los personajes de la fantasía:

Un reloj, que no sé dónde está, da la una
-corazón de la noche-, hora solemne y vaga
en que la luz penúltima de la Tierra se apaga,
para dejar la luz última, que es la Luna.

Es la hora del príncipe que marcha peregrino
a sacar del encanto la encantada princesa,
mientras forjan escudo mágico a la alta empresa
el gnomo de los sueños y el hada del Destino.

El silencio y la sombra se abrazan; han cesado
el cantar de la fuente y el suspirar del viento.
Tiene en redor la Luna de ensueños un anillo.

Las ondinas y náyades despiertan. Ha llegado
el momento precioso en que el héroe del cuento
mata al dragón que guarda la puerta del castillo.

En poemas como “Versailles” o “Figulinas”, Manuel entronca con cierto Rubén (o cierto Verlaine, que es lo mismo) de pinturas de Watteau, bellas princesas que suspiran y marcado preciosismo intrascendente, sellado, no obstante, de gotas de lirismo enternecedor, como vemos en “Figulinas”, aunque en el final de este poema hay una muerte fingida, como indica Pablo del Barco (1988, p. 47). El poema se incluye en la sección “Miniaturas”. Tal vez el título se relacione con esto, pues “figulina” es una estatuilla de barro cocido, aunque el poema nos remite al mundo de la pintura, al que los modernistas prestaron mucho interés:

FIGULINAS

¡Qué bonita es la princesa!
¡Qué traviesa!
¡Qué bonita!
¡La princesa pequeñita
de los cuadros de Watteau!
(...)

Al pasar la vista hiere,
elegante,
y ha de amarla quien la viere.

... Yo adivino en su semblante
que ella goza, goza y quiere,
vive y ama, sufre y muere...
¡como yo!

“Nieves” es la última sección de *Alma*. Sus dos poemas, “La noche blanca” y “Copo de nieve”, son netamente verlenianos, con fondo romántico si se quiere. La luna es símbolo de castidad, inconstancia y frialdad. La nieve se deshace en el calor del recuerdo. “Copo de nieve” nos deja preguntas no resueltas (Cardwell, 1989, p. 58): “Colombina; llora, /

Colombina ríe, / Colombina quiere / morir, y no sabe / por qué... / Pierrot, todo blanco, / de hinojos la implora, / la besa y le pide, / perdón, y no sabe / de qué... / La Luna sonrío / la señora Luna... / Y nadie ha sabido, / ni sabrá, ni sabe / por qué...”.

Veamos a Verlaine y la traducción que hace L. Guarner (1969) del poema “Pantomima”: “Pierrot, una botella / vacía –no es Clitandro– / y ataca a un gran pastel / con un gesto muy práctico. // Casandro desde el fondo / de la vieja alameda / vierte ignorado llanto / por el que deshereda. // Cuando Arlequín combina / raptar a Colombina, / alegre, piroeta... // Y Colombina sueña / que hay un alma en la brisa, / y la suya vocea”.

Fiestas galantes (1869) es el libro de Verlaine donde abundan estas referencias a Arlequín, Polichinela, Pierrot, Colombina... Ya sabemos que fue traducida en prosa por Manuel Machado (Madrid, 1910), en la que fue la primera traducción de Verlaine, en libro, pues ya se habían publicado antes poemas sueltos. Rubén Darío recoge estos personajes también, entre lo carnavalesco y alegre y lo melancólico. En *Prosas profanas*, el poema “Faisán” tiene seis versos con alusiones directas a Pierrot: “(...) / Yo la vestimenta de Pierrot tenía, / y aunque me alegraba y aunque me reía, / moraba en mi alma la melancolía. / (...) / Ella me miraba. Y el faisán cubierto / de plumas de oro: “¡Pierrot, ten por cierto / que tu fiel amada, que la Luna, ha muerto!”.

Estos poemas, como señala García Baena (1986, p. 3), tienen como trasfondo París: “*Este París que duerme y sueña con la luna de Laforgue pesa, fugaz, en Alma; Versailles, Watteau y el juego a veces trágico de Pierrot, Colombina y Arlequín*”. Laforgue cantaba este “Lamento de la luna en provincia” (traducción de L. Guarner): “ ¡Ah, la hermosa plena Luna, / grande como una fortuna! / (...) ¡Tranquila, Luna, en destierro! / (Así sea, en el silencio) / Luna, oh diletante Luna / a todo clima oportuna. / (...) / ¡Luna dichosa! Así ves / ahora pasar el tren / de su viaje de novia / que ha emprendido para Escocia. / ¡Quered, sí, que en este invierno / ella aprenda ya mis versos! / Luna, oh vagabunda Luna, / nuestras costumbres se aunán./ ¡Oh estas noches; muero yo, / provincia en mi corazón! / ¡Y la Luna tiene, vieja, / algodón en las orejas!”. Toda la poesía francesa de finales del XIX está, pues, detrás de *Alma* y del modernismo español, directamente o a través de Rubén.

Un poema netamente modernista es “Oriente”, subtulado “Flores”. Modernista por la estrofa utilizada –el soneto alejandrino, con libertad: ABBA / CDCD / EFG / EFG–; por el tema histórico de Antonio y Cleopatra (Carmen de Mora, 1975, pp. 61-62– cree que Manuel pudo leer

los poemas de V. Hugo, de José M.^a Heredia y los parnasianos sobre el mismo motivo); por el simbolismo –influjo de Verlaine– de la copa, palabra clave del poema, repetida en cada estrofa; por el cuidado formal (aliteraciones como “sella sus gruesos labios con un beso sonoro”); por la partición rítmica del alejandrino (“Detiéndose... Y Antonio ve su copa olvidada”); por el aire de misterio y el arte de la sugerencia (puntos suspensivos que retardan el desenlace); por la carga exótica y la unión del amor y la muerte, muy románticas y modernistas. Lo comprobamos con su provechosa lectura:

ORIENTE

Antonio, en los acentos de Cleopatra encantado,
la copa de oro olvida que está de néctar llena.
Y, creyente en los sueños que evoca la sirena,
toda en los ojos tiene su alma de soldado.

La reina, hoja tras hoja, deshojando sus flores,
en la copa de Antonio las deja dulcemente...
Y prosigue su cuento de batallas y amores,
aprendido en las magas tradiciones de Oriente...

Detiéndose... y Antonio ve su copa olvidada...
Mas pone ella la mano sobre el borde de oro,
y, sonriendo, lenta hacia sí la retira...

Después, siempre a los ojos del guerrero asomada,
sella sus gruesos labios con un beso sonoro...
y da la copa a un siervo, que la bebe y expira...

El poema “Felipe IV”, otro de los fundamentales de la obra, y aun del poeta, nos ilustrará otro aspecto del modernismo: la hermandad artística entre pintura y poesía, como entre ésta y la música (ya vimos “Wagner”). Manuel elige a Romero de Torres, el pintor del flamenco y de la Andalucía jonda. Pero, en *Alma*, no está aún Romero de Torres de forma directa. Ahora, como modernista, le interesa la pintura dieciochesca de Watteau, la de tema histórico o cortesano de Tintoretto, Velázquez, etc. Con la obra de Manuel se podría hacer una exposición hermosa mezclando los cuadros y los poemas motivados por la visión lírica de éstos.

“Felipe IV” es la belleza, convertida en perfección pictórica (Díaz-Plaja, 1966, p. 261) y las influencias recibidas pudieran ser las de Leconte de Lisle, el “César Borgia” de Verlaine o las de los parnasianos hispano-americanos. El cuadro al que alude el poema es calificado por Camón

Aznar (cit. en Diego, 1974, p. 126) como “*muy espectral*”. Refleja la decadencia del rey, la mezcla tragicómica de elegancia y miseria, todo con escasos colores y emoción contenida. Para Cardwel (1989, pp. 29-31), representa la esencia histórica sin tiempo. Brostherston (1976, pp. 123-130) y Dámaso Alonso (1958, pp. 89-90) se fijan en la adjetivación: pálida, cansado... todo un eco de la decadencia nacional, de fondo la reflexión del 98.

El simbolismo queda patente en el paso de los sentimientos a los objetos. Los dos tercetos son magistrales, sin desperdicio estético: la sinestesia “el negro terciopelo silencioso”; el “guante de ante”, con rima interna, que sostiene apenas “la blanca mano de azuladas venas”. En el cuadro real, según Brostherston (1976, p. 124), no tiene el rey un guante de ante, sino de pergamino.

La rima interna es procedimiento muy rubeniano y modernista, como esa “blanca mano”, adjetivación ya usada en la obra de Rubén y de Valle-Inclán. La rima interna “guante de ante” ayuda a que no quede ningún verso suelto de rima en estos tercetos encadenados, y deja así “impecable el conjunto del poema” (Romero Luque, 1992, p. 192):

Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido.

Es pálida su tez como la tarde,
cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos, el azul, cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso
ni joyeles perturban ni cadenas
el negro terciopelo silencioso.

Y, en vez de cetro real, sostiene apenas,
con desmayo galán, un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas.

El atardecer forma parte de la ambientación modernista. “Mariposa negra” sucede temporalmente en “la hora cárdena”, en la que “la tarde los velos se va quitando”. Hora poética por excelencia, sugerente, misteriosa. Momento que nos describe Manuel en este poema con metáforas sencillas y que en otro, en “Ocaso”, de *Ars moriendi*, situará en la orilla del mar, en donde “(...) El día / no queriendo morir, con garras de oro / de los acantilados se prendía”. En el que comentábamos nos dice: “Una negra mariposa / revolotea en el cuarto. / La hora cárdena... La tarde / los velos se va quitando... // El velo de oro, el de plata..., / el de

celajes violados, / ...Y el sol va a caer allá lejos, / guerrero herido en el campo". En "Versailles", llega la tarde. El atardecer es descrito con esta perífrasis: "(...) / El cielo, en celajes / cortado, parece de encajes... / Y el Sol, que se acuesta en la porcelana / de unas nubes grana, / galán, a la Luna / el campo cedió".

Pero otros momentos del día constantes en *Alma* son el mediodía y la noche. En "Madrigal" el poeta cree que va a morir de día "mientras un sol espléndido / sube al cenit hermoso como siempre", un día claro además. En "Castilla" también se sitúa la acción en el mediodía caluroso de la meseta castellana: "El ciego sol se estrella / en las duras aristas de las armas (...)". La noche es el momento más nombrado en *Alma*, con lo que supone: la presencia de la enigmática luna, la invitación a lo real; con la paralización de lo cotidiano, el reino de los sueños. El sueño, otro tema esencial de la obra. En "Oasis" sueña el león mientras "junto a las tres palmeras / se amansa el sol (...)". En este poema se evoca un lugar exótico, un oasis del desierto, en Damasco. Lo árabe atrae a Manuel: en "Adelfos" declara que tiene "el alma de nardo del árabe español"; en "Cantares" cree escuchar "dejos fatales de la raza mora" en las notas de la guitarra flamenca. En "Oriente" Marco Antonio bebe la copa que le ofrece Cleopatra "creyente en los sueños que evoca la sirena". En el apartado "Estatuas de sombra" es muy frecuente el término sueño o ensueño, a veces ligado a luna. En poemas de otras series, ocurre lo mismo, como en "La noche blanca": "Sólo están en vela / la nieve, la Luna y Pierrot. / París duerme y sueña. / (...) / Colombina duerme, / Colombina sueña (...)".

Poema clave en el tratamiento del tema del ensueño en Manuel, en *Alma*, es "Eleusis", dedicado a Miguel Sawa. Según A. Cardwell (1989, p. 33), se trata del equivalente simbolista de la noche de San Juan, pero aquí encuentra disolución, muerte y oscuridad de la nada. Es un viaje por tierras exóticas (Jonia), por entre monumentos megalíticos (menhires), por lugares pétreos (piedras, muros, templo, mármol, castillo, roca). Sobre la palabra "ensueño" nos dice el diccionario que representa la forma más pasiva de la actividad imaginativa. En el mismo momento –prosigue– en que se sueña se cree en la realidad de los hechos oníricos; solamente al despertar se reconoce que aquello no era real. En ocasiones –¡atención!– es posible incluso, durante el mismo estado de sueño, que surja la duda de si se está o no soñando. "No sé si dormido o despierto", dice Machado:

Se perdió en las vagas
selvas de un ensueño,

y sólo de espaldas
la vi desde lejos...
Como una caricia
dorada, el cabello,
tendido, sus hombros
cubría. Y al verlo,
siguióla mi alma
y fuese muy lejos,
dejándome solo,
no sé si dormido o despierto.
(...)
Siguió; entre menhires
pasamos, y horrendos
despojos de fieras...
Siguió; y a lo lejos
perdióse en las selvas
oscuras del sueño,
dejándome solo,
no sé si dormido o despierto.

Manuel, pues, como otros tantos poetas, como su hermano Antonio (“Desde el umbral de un sueño me llamaron...”), acude al símbolo del sueño, el mundo de lo inconsciente, del misterio, de lo indeterminado, de “selvas oscuras” o “calles oscuras” de lo inalcanzable, como en “Eleusis”.

MANUEL, POETA MODERNO

Manuel es multifacial, desde el punto de vista literario. Centrándonos en su primera gran obra, *Alma*, su poesía recoge la tradición española –desde Per Abad hasta Zorrilla y Campoamor–, y refleja en su lírica las corrientes que le fueron coetáneas –modernismo, noventayochismo– y se adelanta al futuro poético. Y esto porque habla en una lengua poética del siglo xx, mientras otros aún manejan un lenguaje y una expresión finisecular.

Manuel influye decisivamente en la poesía neopopularista de los hombres del 27, pone en circulación un tema clave de posguerra –la ciudad– (recordemos el “Insomnio” de Dámaso Alonso) y su magisterio –como autor de *El mal poema*– es reconocido en poetas señeros de los últimos años como J. L. Borges, Gil de Biedma, Félix Grande, Luis A. de Cuenca o Javier Salvago.

Siebenmann (1973, p. 102) encuentra la modernidad de Manuel en el nihilismo, el escepticismo ante el lenguaje, en lo decadente, el tono callejero y el habla plebeya y en “lo canalla”. Vicente Tortajada (1990, p. 32), poeta fallecido en junio de 2003, lo define como “*el primer poeta moderno en castellano, de lengua urbana e irónica, tan natural como la de Cernuda, pero menos autocompasiva*”. Fernando Ortiz (1990, p. 29), otro poeta sevillano, juzga a Manuel como poeta más moderno, y a Antonio más hondo y eterno. Reconoce también en Manuel al fundador de la lengua lírica que usamos hoy en castellano, junto con Juan Ramón Jiménez. Javier Salvago (1990, p. 30) lo sitúa, junto con Bécquer y Biedma, entre sus maestros. A los tres los cree poetas “de la experiencia”. Manuel Machado nos atrae –termina– porque representa, como pocos, “*la malaventura de lo bello y lo grande*”, la continua rebeldía (sin causa o sin ella) que es la juventud. Los tres poetas –Tortajada, Ortiz y Salvago– escriben hoy en la ciudad de Machado, en Sevilla. Apuntan una larga lista de poetas influidos, desde los años setenta, por la línea machadiana de *El mal poema*, sobre todo. Aparte de los ya nombrados, estos otros: Felipe Benítez, Nicanor Parra, Moreno Villa, José María Valverde, Luis Rosales, etc. Manuel sigue, a pesar de los pesares, más vivo que nunca.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1975), *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*, Sevilla, Publ. de la Universidad.
- ALONSO, D. (1958), “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, espec. pp. 50-102.
- BARCO, P. del (1988), edición crítica de *Alma. Ars moriendi*, Madrid, Cátedra.
- , (1989), “De Machado y Pessoa”, en *Ínsula*, 506-507, Madrid, pp. 10-11.
- BROTHERSTON, J. G. (1976), *Manuel Machado* (versión española, trad. de Nuño Aguirre de Cárcer), Madrid, Taurus.
- CAMÓN AZNAR, cit. en DIEGO, G. (1974), *Manuel Machado, poeta*, Madrid, Editora Nacional, p. 126.
- CARBALLO PICAZO, A. (1967), “Estudio” a *Manuel Machado. Alma. Apolo*, Madrid, Ed. Alcalá, pp. 7-122.
- , (1962), “Notas para un comentario de textos, 2, ‘Castilla’”, de Manuel Machado, *Revista de Educación*, núm. 149, Madrid, pp. 124-132.
- CARDWELL, R. A. (1989), intr. de *Manuel Machado. Alma. Antología*, Sevilla, Eds. del Ayuntamiento, pp. 13-75.
- CIRLOT, J. E. (1988), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 7.^a ed.
- DARÍO, R. (ed. 1977), *Prosas profanas*, Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe, 8.^a ed.

- DELEITO, J. (1902), "¿Qué es el modernismo...?", Diario *Gente Vieja*, abril de 1902, n.º 50, Madrid.
- DÍAZ PLAJA, G. (1966), *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 2.ª ed.
- DIEGO, G. (1974), *Manuel Machado, poeta*, Madrid, Editora Nacional.
- FERRERES, R. (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA BAENA, P. (1986), "El mal poema", *ABC*, 21 de julio de 1986, p. 3.
- GUARNER, L. (1969), intr. de *Paul Verlaine. Antología poética*, Barcelona, Bru-guera, pp. 11-57.
- , (1974), *Los mejores poetas franceses*, Barcelona, Bruguera.
- GULLÓN, R. (1971), *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos.
- , (1980), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1954, 1962), *Breve historia del modernismo*, México, F.C.E.
- MACHADO, A. (ed. 1981), *Obras completas*, prólogo de M. Alvar, Col. Austral, Madrid, Espasa Calpe, 7.ª ed.
- MACHADO, M. (1981), *La guerra literaria*, ed. de P. Celma y F. J. Blasco, Madrid, Narcea.
- , "El modernismo según Manuel Machado", *El Nuevo Mercurio*, Variedades, p. 592
- , (1907), *El Nuevo Mercurio*, n.º 3, encuesta París, marzo 1907.
- MORA, C. de (1975), en AA. VV. (1975), *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*, Sevilla, Publ. de la Universidad, pp. 55-70.
- ORTIZ, F. (1985), "Una ciudad y dos poetas", en *La stirpe de Bécquer. Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Ed. Andaluza Unidas, BCA, pp. 95-112.
- , (1990), "Reivindicación de Manuel Machado", *El Correo de Andalucía*, 16 de marzo de 1990, p. 29.
- ROMERO LUQUE, M. (1992), *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Sevilla, Publ. de la Diputación.
- ROSALES, L. (1990), "Entrevista sobre Manuel Machado", *Diario 16 Andalucía*, 26 de febrero de 1990, p. 50.
- SALINAS, P. (1983), *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 5.ª ed., espec. pp. 13-68.
- SALVAGO, J. (1990), "Manuel Machado, maestro", *El Correo de Andalucía*, 16 de marzo de 1990, p. 30.
- SIEBENMANN, G. (1973), "Manuel Machado", en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, pp. 95-104.
- TORTAJADA, V. (1990), "Manuel Machado y los malos", *El Correo de Andalucía*, 16 de marzo de 1990, p. 32.
- UNAMUNO, M. (1907), "La poesía de Manuel Machado", prólogo a *Alma. Museo. Los Cantares*, Madrid, Pueyo, pp. IX-XXXVII.