

MANUEL MACHADO Y «LOS POETAS ESPAÑOLES DE MAÑANA»:
UNA VISIÓN DE LA POESÍA DEL ULTRAÍSMO Y MÁS NOTAS
SOBRE LA HISTORIA DEL MODERNISMO

BEGOÑA SALUDES MUCIENTES
Universidad de Salamanca

En 1921 Manuel Machado escribió a petición del doctor neoyorkino J. M. Gershberg¹ un artículo sobre las últimas tendencias de la poesía española. Este texto, titulado «Los poetas españoles de mañana», ha permanecido desconocido y por ello y en razón de su interés hemos considerado útil reeditarlo.

La corriente que en aquel 1921 ocupaba el primer plano de la actualidad literaria en España era el ultraísmo y acerca de su versión en la poesía expone el autor de *Alma* una síntesis de sus rasgos acompañada de un juicio personal. Su artículo se publicó en el volumen titulado *Observando España*², junto con

¹ El doctor Gershberg era un especialista en gastropatología que había visitado nuestro país en varias ocasiones desde 1918, con objeto de dar a conocer su invención de la gastrofotoscopia e impartir varias conferencias en diversas Universidades y otras sedes científicas. Colaboró también, instado por el Colegio de Médicos de Madrid, en combatir la mortal epidemia de gripe que se extendió en España entre 1918 y 1919. El médico neoyorkino se sintió cautivado por nuestro país y se propuso dar a conocer múltiples aspectos de su presente y su pasado en una obra escrita.

² J. M. Gershberg, *Observando España*, redactado por Juan de Moraleda, Madrid, Imprenta de Pueyo, 1922, pág. 85. Se reúnen en este volumen más de sesenta artículos de diferentes autores sobre distintos aspectos de la vida española, todos ellos escritos también a instancias del compilador. Los colaboradores son principalmente hombres de ciencia, de arte y de la política, muchos de ellos personalidades maduras, aunque también los hay jóvenes: desde Santiago Ramón y Cajal, Gregorio Marañón o Leonardo Torres Quevedo, hasta Bernardo García de Candamo, Concha Espina y Margarita Nelken pasando por Indalecio Prieto, Tomás Bretón, Mariano Benlliure o Manuel García Morente. Los textos se han dispuesto en una abigarrada mezcla que resulta un tanto chocante; por ejemplo, el artículo de Gómez Carrillo sobre «El baile andaluz» aparece seguido del de César Juarros sobre «La Psiquiatría y el código penal español»;

varios otros de diversos autores, aunque antes de que el libro apareciera, en 1922, fue editado en *El Diario Español* de Buenos Aires, en el mes de octubre de 1921. Las apreciaciones del mayor de los Machado encontraron en esta ocasión un interlocutor de excepción, el joven Jorge Luis Borges, quien le respondió en el mismo periódico días más tarde con el que sería su primer artículo publicado en Buenos Aires: «Ultraísmo»³.

Manuel Machado fecha su texto el 14 de junio de 1921, pero no es ésta la primera ocasión en que escribe sobre la nueva estética. Por entonces, el ultraísmo contaba ya con algunos años de andadura, desde el otoño de 1918 aproximadamente⁴, y apenas unos meses después de que sus autores comen-

o el de Margarita Nelken titulado «La mujer proletaria en española» se encuentra precedido por el de Conrado del Campo sobre «La canción popular en España». A los artículos solicitados, Gershberg suma una segunda parte con artículos propios. Para escribir estas páginas contó con la ayuda como redactor de un médico español, Juan de Moraleda, debido a que no poseía conocimientos suficientes de español para expresarse por escrito (*vid.* acerca de la génesis del libro y datos biográficos del doctor Gershberg las páginas introductorias del volumen citado). El conjunto es una miscelánea principalmente sobre la España de comienzos de los años 20, aunque también se da cabida a diversos aspectos de la historia de nuestro país.

Manuel Machado escribió una reseña sobre esta obra: «Leyendo. *¡Guerra al infiel marroquí!*, por D. Rodrigo Soriano. *Observando España*, por el doctor Gershberg, de Nueva York. *El corregidor de Almagro*, por D. E. Gutiérrez Gamero», *La Libertad*, 10 de agosto de 1922. El poeta redactó este comentario a petición del autor, formulada en una carta en la que podemos ver que el doctor Gershberg no escribía bien el castellano y necesitaba efectivamente el auxilio de un redactor para su libro; por ejemplo, dice así en su párrafo penúltimo: «Me marchó dentro de algunos días en [sic] mi país y desearea [sic] mucho a [sic] ver en estos días su artículo escrito por Vd. en *La Libertad* sobre esta obra [sic] *Observando España*» (carta manuscrita conservada en la biblioteca de Manuel Machado en Burgos).

Samuel Gordon Brotherston, en su monografía sobre Manuel Machado, realiza una alusión al libro *Observando España* calificándolo erróneamente de «review»; indica lo siguiente: «His signature [de Manuel Machado] appeared in Froilán Turcios's *La Esfinge*, Carrillo's *Cosmópolis*, Gershberg's *Observando España*, in *Letras*, *La Lectura*, *América Latina* and a host of other reviews, all within the space of a few years» (Gordon Brotherston, *Manuel Machado (A Reevaluation)*, Cambridge, University Press, 1968, pág. 45). En la traducción española el error aparece transformado en ambigüedad, ya que el traductor emplea el término «publicaciones» para traducir «reviews» (Gordon Brotherston, *Manuel Machado*, trad. de Nuño Aguirre de Cárcer, Madrid, Taurus, 1976, pág. 53).

³ Jorge Luis Borges, «Ultraísmo», *El Diario Español*, 23 de octubre de 1921, en: Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, ed. de Sara Luisa del Carril, Buenos Aires, Emecé Editores, 1997, págs. 108-111. *Vid.* datos bibliográficos acerca del artículo, *ibidem*, pág. 11.

⁴ *Vid.* acerca de la historia del ultraísmo: Gloria Videla, *El ultraísmo (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España)*, Madrid, Gredos, 1963; Guillermo de Torre, *Ultraísmo, existencialismo y subjetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1969; Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*, Madrid, Guadarrama, 1980. Diversos análisis de la historia, la poética y la obra del ultraísmo pueden leerse en: José Luis Bernal, *El ultraísmo, ¿Historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987; AA. VV., *Treinta años de vanguardia española*, coord. de Gabriele Morelli, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991; AA. VV., *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica (Actas del Congreso Internacional «Iberoamérica*

zaran a hacerse oír el poeta de «Adelfos» escribió su artículo «Los jóvenes del Ultra», publicado en el diario madrileño *El Liberal*. A él siguieron otros, además de reseñas críticas sobre libros creados desde la nueva estética⁶. Algunas de estas opiniones del poeta sevillano acerca de los primeros avances vanguardistas han sido comentadas recientemente por José María Barrera López⁷, quien indica, entre otros aspectos, el carácter polémico que adquieren en esta nueva etapa del desarrollo literario español, y también por Gabrielle Morelli⁸, quien por su parte destaca en el escritor sevillano su actitud de apertura y al mismo tiempo de confrontación hacia la nueva estética.

Las polémicas y las diferencias se hacen compatibles con el hecho de que, a su vez, algunos de los nuevos autores que inauguraban una estética rupturista, o sencillamente llegaban a la república de las letras como una nueva generación, miren hacia la obra poética de Manuel Machado. Entre ellos Ramón Gómez de la Serna, quien habla de su admiración por el poeta ya en 1909, con motivo de coincidir ambos en la capital francesa:

Alguna vez veía a Manuel Machado escribiendo en el café de abajo de mi hotel, en «La Source»,... Yo admiraba a Manuel Machado, pero no me acercaba a él respetando su soledad que él defendía tanto como yo la mía⁹.

En la parte de la biblioteca del autor de *Alma* que hoy se conserva en Burgos puede verse un ejemplar de *Greguerías selectas*¹⁰ que su autor envió al poeta con la siguiente dedicatoria manuscrita: «A Manuel Machado. Con admiración y afecto. Ramón». Este volumen y un ejemplar de *Caprichos*¹¹ son los únicos libros del creador de la greguería que alberga la mencionada biblioteca, aunque le envió más, al igual que Manuel le enviaba sus obras; da fe de ello el mismo Ramón en la semblanza personal y artística que hizo del

en la génesis de la vanguardia hispánica», celebrado en Cáceres, del 11 al 14 de mayo de 1992, ed. de José Luis Bernal, Madrid, Universidad de Extremadura, 1993.

⁵ Manuel Machado, «(Intenciones) Los jóvenes del Ultra», *El Liberal*, 30 de junio de 1919.

⁶ Vid. Gloria Videla, *El ultraísmo*, op. cit., pág. 229; AA. VV., *Bibliografía machadiana (Bibliografía para un centenario)*, dir. por Manuel Carrión Gútiérrez, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976. Es probable que existan más artículos y reseñas de Manuel Machado dispersos en las publicaciones periódicas de la época.

⁷ José María Barrera López, «Manuel Machado en las primeras vanguardias», *El Correo de Andalucía*, 16 de marzo de 1990; vid. también algunas referencias en el artículo del mismo autor, «Garfías y otros vanguardistas en la poética del Ultra», en: AA. VV., *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, op. cit., págs. 181-198.

⁸ Gabrielle Morelli, «Manuel Machado y los jóvenes del Ultra», *Ínsula*, 608-609 (agosto-septiembre, 1997), págs. 43-45.

⁹ Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1940)*, Madrid, Guadarrama, 1974, 2ª ed., t. I, pág. 215.

¹⁰ *Id.*, *Greguerías selectas*, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.

¹¹ *Id.*, *Caprichos*, Madrid, Imp. Ciudad Lineal, 1925.

poeta sevillano: «Recibía mis libros y me enviaba sus poesías»¹². Años después de coincidir en París, ya en la década de los 20, ambos escritores se encontraban en los colmados del centro de Madrid, y a veces se saludaban con una alegre loa a las palabras, comenzada por el poeta:

—Aquí está el descanso de los mentideros... Aquí se desparrama la alegría y luce el idioma.

—Se embriagan las palabras.

—El verbo divino¹³.

Y allí, recuerda Ramón, «charlamos de la vida como si tuviese marco dorado»¹⁴.

Otro de los jóvenes que leían a Manuel Machado era José Moreno Villa, también considerado parte de los autores que instauran «un comienzo de apertura hacia otros horizontes»¹⁵. Moreno Villa dedicó al poeta sevillano su tercer libro, *Luchas de «Pena» y «Alegría» y su transfiguración (Alegoría)*¹⁶:

A Manuel Machado

En el atrio de este recogido poema, quiero que, como un fuste pentélico, se destaque el nombre de Manuel Machado. En él vive Andalucía.

En años de congoja y luchas universales se retrajo la musa al primitivo solar; no en huida, sino en busca de los otros combates intensos y humanos que la copla andaluza —directa flecha del alma— trasluce.

Así nació esta condensada Alegoría, totalmente ajena en su exterior a las contiendas que afligen hoy, mas fuertemente unificada en su meollo con las eternas pugnas.

J.M.V.¹⁷

No obstante, ya desde su primera obra, *Garba* (1913), el joven poeta consideró que en su arte había influencia de los Machado como también en las

¹² *Id.*, *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1990, pág. 38 (primera edición: Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945).

¹³ *Ibidem*, pág. 45.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 43.

¹⁵ Guillermo de Torre, *Ultraísmo, existencialismo y subjetivismo en literatura*, *op. cit.*, pág. 27.

¹⁶ José Moreno Villa, *Luchas de «Pena» y «Alegría» y su transfiguración (Alegoría)*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1915. La obra llegó a manos de Manuel Machado también con dedicatoria manuscrita de Moreno Villa, al pie de la dedicatoria impresa: «J. Moreno Villa, muy cordialmente». Asimismo, pueden verse en la parte de la biblioteca del mayor de los Machado conservada en Burgos otros dos libros de Moreno Villa, también editados en torno a estos años: la antología *Florilegio* (selecc. y pról. de P. Henríquez Ureña, San José de Costa Rica, García Monge y Cía., 1920) y *Velázquez* (Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920, con 39 fotograbados), éste con dedicatoria manuscrita: «Al querido poeta y amigo Manuel Machado. J. Moreno Villa. Ag. 1920».

¹⁷ José Moreno Villa, *Luchas de «Pena» y «Alegría» y su transfiguración (Alegoría)*, *op. cit.*, pág. 7.

posteriores¹⁸; por ello, hace suyo el juicio que sobre aquella obra inicial le expresa el autor de *Alma*: «Con razón me dijo en carta Manuel Machado que en aquel primer libro estaba todo el Moreno Villa de mañana»¹⁹.

A finales de 1921, el poeta de «Adelfos» publicó su *Ars Moriendi*²⁰ y Antonio Espina, otro de los escritores renovadores²¹, escribe una reseña sobre esta obra, subrayando, entre otras cosas, su modernidad:

No faltarán sectarios miopes que, engañados por el tradicionalismo formal con relación a la fecha del libro —¿cuándo nos libertaremos de supersticiones de calendario y moda? Jorge Manrique o Góngora son más actuales que infinitos matusalenes ultraístas—, tachen a *Ars moriendi* de conservador. A nosotros nos parece que uno de los méritos del libro es precisamente el tratar a la moderna temas ya muy usados en poesía²².

En 1922 Gerardo Diego publica *Imagen*, libro que Manuel Machado reseña en *La Libertad*, junto con otra obra producida dentro de la nueva estética, *Estancias de solitario* de César González-Ruano²³. Ambos escritores reciben con interés la crítica del poeta de «Adelfos». Gerardo Diego la recoge para enviársela a Juan Larrea, junto con varias reseñas de otros autores²⁴, y años más tarde continúa recordándola con afecto e interés²⁵. Por su parte, César González Ruano agradece lo que considera espaldarazo del mayor de los Machado²⁶ y toma algunas de sus palabras para transcribirlas en su libro de memorias en el recuerdo de esta obra: «Acabo de leer sus *Estancias de solitario*. Bastan para atribuirle el nombre sagrado y dulce. Tiene voz, oído y sentimiento»²⁷. Dos

¹⁸ Cf. José Moreno Villa, *Vida en claro (Autobiografía)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 192 (primera edición: México, El Colegio de México, 1944).

¹⁹ *Ibidem*, pág. 192.

²⁰ Manuel Machado, *Ars Moriendi (Poesías)*, Madrid, Mundo Latino, 1921.

²¹ Vid. Gloria Videla, *El Ultraísmo, op. cit.*, pág. 163.

²² Antonio Espina, «*Ars moriendi (Poesías)*. Manuel Machado», *España*, 323 (3 de junio de 1922). Recogido en: Antonio Espina, *Ensayos sobre literatura*, ed. de Gloria Rey, Valencia, Pre-Textos, 1994, págs. 159-160. Citamos por esta segunda edición.

²³ Manuel Machado, «Leyendo. *Imagen*, poemas, por Gerardo Diego. *Estancias de solitario*, por César González-Ruano», *La Libertad*, 10 de agosto de 1922. Ningunos de los dos libros reseñados está en la mencionada biblioteca de Burgos.

²⁴ Vid. carta de Gerardo Diego a Juan Larrea, fechada el 7 de octubre de 1922, en: José Luis Bernal y Juan Manuel Díaz de Guereñu, «*Desteñidas esquelas. Charlas líricas*. Algunas cartas de Gerardo Diego a Juan Larrea», *Ínsula*, 586 (octubre, 1995), pág. 15.

²⁵ Gerardo Diego, *El poeta Manuel Machado (Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española con motivo del Centenario del Poeta el día 11 de junio de 1974)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973, pág. 9; *Id.*, «El maestro», *Manuel Machado, poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974, págs. 51-52.

²⁶ César González-Ruano, *Memorias (Mi medio siglo se confiesa a medias)*, Madrid, Tebas, 1979, pág. 115.

²⁷ *Ibidem*, pág. 115.

años más tarde, 1924, Gerardo Diego publica otro libro deudor del nuevo vanguardismo: *Manual de espumas*²⁸, y dedica en él el poema «Nocturno» a Manuel Machado.

Estas pinceladas —del vasto campo aún por reconstruir de las relaciones literarias del mayor de los Machado— pueden servir de muestra para reflejar el interés con que el autor de *Alma* permanece atento a las evoluciones de la literatura coetánea. En este marco podemos observar su comprensión y conocimiento de la esencia del nuevo arte manifestados en el texto «Los poetas españoles de mañana» que a continuación transcribimos:

LOS POETAS ESPAÑOLES DE MAÑANA

La amistad del doctor Gershberg es la causa única de este artículo.

«Dos palabras sobre las últimas tendencias de la poesía española...» me ha pedido el doctor, y me sincero en todo caso de poner la pluma en este asunto porque aún no tienen los ultimísimos poetas españoles vivido el tiempo necesario para que la crítica pueda medirlos, ni la moderna tendencia lírica se ha concretado lo bastante para una investigación detallada.

Me limitaré a una impresión de conjunto, que sería además completamente apriorística si esas «novedades» poéticas no tuvieran ya fuera de España cierto desarrollo, y aquí y en todas partes una estrecha trabazón con otras teorías revolucionarias de las Bellas Artes, pintura, música, escultura.

Porque —sin que esto sea absolutamente un reproche— lo primero será convenir en que el «ultraísmo» no es netamente español ni mucho menos.

Buscándolo, pues, en su origen se nos aparece desde luego como una forma consecuente —y decadente en cierto modo— del «simbolismo». (*Dadá* no es otra cosa que el simbolismo vuelto a la infancia de puro viejo).

El «ultraísmo» poético tiene como base estética el proceder exclusivamente por imágenes, sin explicaciones ni nexos retóricos o literarios.

Hasta aquí había llegado el simbolismo de Mallarmé y aun el oriental y primitivo. Pero conservaban el aglutinante de la música —*De la musique avant toute chose*: Verlaine— y de la estrofa, para sostener la composición.

«Ultra» viene a cortar toda sutura, suprimiendo hasta el inefable y vago nexo musical. De manera que la coherencia necesaria para la personalidad del poema, y para su inteligencia, ha de quedar por fuerza encomendada exclusivamente a una afinidad de matices —mentales y sentimentales—, a una asociación de ideas exquisita y sutilísima, merced a la cual, la mera yuxtaposición de imágenes sea por sí sola explicatoria y definitiva.

Esto pondrá a prueba durísima a los más ricos y privilegiados talentos, y sólo a rarísimos poetas dará un verdadero triunfo. Tendrá la ventaja de llevar a una

²⁸ Gerardo Diego, *Manual de espumas*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1924. De esta obra se conserva un ejemplar en la biblioteca de Manuel Machado en Burgos.

mayor perfección del arte, y dará lugar a la revelación de altas personalidades, excluyendo al mismo tiempo —como galimatías insoportable y ridículo— la obra de las inteligencias medianas. Y, en tal sentido, fuerza es gritar adelante a los jóvenes del «ultra», entre los cuales apuntan ya —a vueltas de mucho pegadizo y vulgar— algunos espíritus selectos.

Pero como el doctor Gershberg quiere recoger en su libro el pensamiento español sin reservas ni máscara, bueno será recordar a los jóvenes vates hispanos del mañana, que los grandes poetas de hoy, todavía jóvenes, los que han quedado triunfantes de la fuerte generación del 98, tomaron del simbolismo, del parnasianismo y de todos los «ismos» habidos y por haber en su tiempo, lo que les convino para amplificar su técnica, sin sacrificar jamás su personalidad —único valor en arte— a ninguna escuela estética ni confesión artística más o menos gregaria.

MANUEL MACHADO

Madrid, 6, 14, 1921

A la vista de las palabras anteriores, cabría destacar en primer lugar que el poeta sevillano documenta su artículo, además de con sus propias lecturas literarias y sus conocimientos técnicos e históricos de la literatura, con los mismos escritos de los autores del ultraísmo, publicados ya en revistas como *Grecia* o *España*²⁹, con los que podemos observar coincidencias. De igual modo, manifiesta su conocimiento de la situación coetánea de la literatura fuera de España, como podemos observar en su referencia al dadaísmo, que, en efecto, había avanzado liderado por Tristan Tzara y en el mundo hispánico contribuía a impulsar, simultáneamente, el creacionismo del poeta Vicente Huidobro, por ejemplo; ambas estéticas son a su vez parte del bagaje del ultraísmo, como sabemos³⁰. Así, en el manifiesto Dadá que Tzara da a conocer en 1918, podemos leer algunas afirmaciones que inspiran el ultraísmo español en aspectos que Manuel Machado hace presentes en su artículo, como la ausencia de rima y de nexos lógico-sintácticos³¹.

El autor de *Alma* advierte, en efecto, dos rasgos esenciales de la nueva estética: la primacía de la imagen y el relegamiento de la métrica, que en

²⁹ Vid. Gloria Videla, *El Ultraísmo*, *op. cit.*, las páginas dedicadas a estas revistas y la reproducción de algunos de los artículos publicados en las mismas; también el apéndice «Manifiestos y documentos» en AA.VV., *Treinta años de vanguardia española*, *op. cit.*, págs. 315-347.

³⁰ Jorge Urrutia en su artículo «El movimiento ultraísta» (AA. VV., *Treinta años de vanguardia española*, *op. cit.*, págs. 89-100) ofrece una síntesis de conjunto acerca del influjo de diversas vanguardias sobre el ultraísmo, con atención al precedente modernismo y a diversos autores que se sitúan entre éste y el ultra.

³¹ Vid. el texto del manifiesto, por ejemplo, en: Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dada*, trad. de Humberto Haltier, Barcelona, Tusquets, 1972 (sobre estos dos aspectos expresados por Manuel Machado *cf. ibidem*, págs. 15 y 22). Acerca de los pasos dados por Vicente Huidobro con la teorización de su creacionismo *vid.*, por ejemplo, Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, antol. coment. por René de Costa, Madrid, Alianza, 1996.

muchas ocasiones llega a su supresión. Contempla también el ultraísmo en el conjunto del arte contemporáneo como el reflejo en la literatura de una tendencia generalizada en las bellas artes. Podemos contrastar sus palabras, por ejemplo, con la caracterización que realizaría Guillermo de Torre acerca de la estética ultraísta y veremos que ambos autores coinciden esencialmente; por su interés en relación con las observaciones realizadas por Manuel Machado transcribimos las palabras de Guillermo de Torre, aunque la cita sea extensa:

Era común entonces —en los primeros años del decenio 20— una tendencia general a rehabilitar la autonomía de las artes, volviendo cada una a su propia esencia... Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos... La rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Algunos poetas ultraístas, los mejores, utilizan el ritmo. Un ritmo unipersonal, vario, mudable, no sujeto a pauta. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema. Igualmente, en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia —«como», «parecido a», «semejante a»—. La imagen, por lo tanto, no es tal en puridad. El parecido es realidad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal. En cuanto a los medios técnicos, a la grafía, el ultraísmo acepta la estructura común a otras escuelas: suprime la puntuación... De este modo el poema prescinde de sus cualidades auditivas —sonoras, musicales, retóricas— y tiende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible, que entre por los ojos³².

El mayor de los Machado, además de reflejar estas características —aunque sin referirse concretamente a la tipografía y sin percibir tampoco el ritmo a que se refiere Guillermo de Torre—, lleva a cabo una valoración personal de cuatro aspectos. Primeramente, pone de relieve que el principal procedimiento retórico del ultraísmo, la expresión imaginística, no es una novedad, sino que presidió con anterioridad la estética poética simbolista —de la que indica como representante a Stéphane Mallarmé—, y aun la antigua poesía árabe y la medieval española³³, observación con la que pretende atemperar las preten-

³² Guillermo de Torre, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, op. cit., págs. 62-63.

³³ El adjetivo «primitivo» con que Manuel Machado se refiere a la poesía antigua expresa para él principalmente el arte de los últimos siglos de la Edad Media, como puede leerse en diversos pasajes de su obra *La guerra literaria (1898-1914)* (Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913, págs. 21 y 48; existe una reedición moderna de este libro, realizada por M^a Pilar Celma Valero y F. Javier Blasco Pascual: Madrid, Narcea, 1981). Sobre la presencia de los «primitivos» literarios en la poesía de los hermanos Machado vid. Francisco López Estrada, *Los «Primitivos» de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa, 1977.

A su vez, el adjetivo «oriental» significa para el poeta sevillano principalmente «árabe» (cf. por ejemplo también en *La guerra literaria (1898-1914)*, op. cit., págs. 109-113). Juan Ramón Jiménez indicó también la proximidad existente entre dos de los simbolismos que enuncia Manuel Machado: «¿no es igual la poesía arábiga-andaluza al simbolismo francés?» («A Luis

siones de renovación que manifiestan los nuevos poetas. Seguidamente manifiesta que la innovación introducida por estos reside en la supresión del componente métrico —musical y estrófico, específica— de la expresión poética. En tercer lugar, distingue las obras artísticas que pueden surgir de la estética ultraísta de aquellas otras que son mera adopción mimética de unos procedimientos y sin nervio de arte verdadero. Por último, aunque alienta abiertamente a los jóvenes ultraístas de talento, les hace presente, un tanto a modo de reconvención, la libertad con que los poetas de su generación crearon su poesía, sin condicionarla esencialmente a principios estéticos de ninguna escuela y más aún, subordinando a su propia individualidad artística la influencia recibida de estos estilos.

El retrato que el poeta de «Adelfos» ofrece del ultraísmo en «Los poetas españoles de mañana» nos conduce ante aspectos esenciales de su propia poética y quizá de los más atrayentes. Su recuerdo ahora podrá servir para iluminar mejor las afirmaciones vertidas en el texto y, a la inversa, el presente artículo viene a incrementar y aclarar dichos aspectos de la poética teórica de Manuel Machado. En esta línea, podemos distinguir en el texto del poeta tres referencias de especial interés: la retórica de las imágenes; el papel del componente métrico en la construcción del poema; y la caracterización del individualismo estético de los poetas de su generación. Tomando como eje su respectiva formulación en «Los poetas españoles de mañana», nos acercaremos a estas facetas de la poética del escritor sevillano en los aspectos que se iluminan con el presente artículo. Previamente, nos situaremos en la perspectiva adoptada por el mayor de los Machado para escribir su texto.

El marco general de enunciación que establece el autor de *Alma* para sus palabras al afirmar que «la amistad del doctor Gershberg es la causa única de este artículo» corrobora su siempre mantenida actitud de rehuir la sistematización, y aun la exposición, de su concepción del arte lírico. En efecto, sus escritos de poética se originan en muchos casos en respuesta a instancias de la voluntad ajena, como su participación en la encuesta de *El Nuevo Mercurio*³⁴, o sus conferencias sobre el modernismo pronunciadas por encargo del Ministerio de Instrucción Pública³⁵, por recordar dos ejemplos. Este hecho es, sin embargo, una manifestación externa de la personalidad artística del poeta sevillano, dicho de otro modo, una consecuencia coherente con su íntima

Cernuda», *El Hijo Pródigo*, 6 (septiembre, 1943), texto recogido en: Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, est., not. y coment. por Arturo del Villar, Madrid, Narcea, 1975, pág. 180).

³⁴ «Enquête» sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra «enquête» de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte). (De don Manuel Machado), *El Nuevo Mercurio*, 3 (marzo, 1907), págs. 337-340.

³⁵ Manuel Machado, «Los poetas de hoy» y «Génesis de un libro», *La guerra literaria (1898-1914)*, op. cit., págs. 15-38 y 39-67.

esencia de artista y no un mero rechazo hacia la elaboración de la poética teórica. En varias ocasiones, el mayor de los Machado al verse instado a una labor de crítica o juicio teórico sobre el arte responde diciendo: «yo hago versos y no otra cosa»³⁶. En consecuencia con ello, podemos observar cómo «Los poetas españoles de mañana» está escrito desde la perspectiva de un poeta en su sentido etimológico de «hacedor» —«poietés»: «poeta», en griego, de «poieo», «hacer»—; lejos de la mera abstracción intelectual, el texto se construye desde el campo de acción en que tiene lugar la escritura poética.

Manuel Machado se sitúa así en el taller del escritor, allí donde lo literario es un arte en que «el elemento capital es la palabra»³⁷. Por ello, en su caracterización de la retórica simbolista de las imágenes, establece en un primer plano aspectos de naturaleza semántica —al indicar que supone la ausencia de explicaciones— y sintáctica —especificando la concomitante supresión de nexos «retóricos o literarios»—. Paralelamente, refiere además, respecto al cultivo de esta técnica en el ultraísmo, la afinidad de matices y la asociación de ideas —emparentadas con lo semántico— y la yuxtaposición de imágenes —relacionada con lo sintáctico—. No hay aquí, como puede verse, alusión alguna a lo que Guillermo de Torre llama «la metáfora noviformal», es decir, a la audacia imaginística que da lugar a la aniquilación del objeto, en diversos grados. Manuel Machado no se deja deslumbrar por la aparente falta de lógica que puede acarrear la imagen ultraísta —califica de «galimatías insoportable y ridículo la obra de las inteligencias medianas»— y, en cambio, lee los poemas del ultraísmo con su inteligencia de poeta, concluyendo que las conquistas de la imaginación no son arte si no alcanzan su configuración poética.

El término «imagen» aparece en los escritos teóricos del mayor de los Machado con tres significados: el procedimiento retórico que podemos resumir a grandes rasgos como la recreación del objeto que es referente literario mediante otra realidad que lo representa, recreación que abarca a su vez diversas maneras de expresar literariamente la relación entre imagen y objeto; otro significado remite a la representación imaginativa o fantástica de una realidad —y, consecuentemente, el traslado de esta representación a la literatura, igualmente con diferentes modos de entender la relación entre realidad y reproducción literaria de la misma—; por último, imagen es una palabra que el poeta emplea con sentidos más coloquiales, ya para significar «recuerdo», o también «representación», referida, por ejemplo, a una escultura, una fotografía, etc. Respecto a lo literario, interesan, pues, los dos primeros significa-

³⁶ *Id.*, «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 38.

³⁷ M. M., «Los teatros. Reina Victoria: “El monje blanco”, de Eduardo Marquina», *La Libertad*, 6 de febrero de 1930.

dos, ya que los que corresponden a la tercera perspectiva forman parte de una expresión genérica³⁸.

La imagen como procedimiento retórico es para el autor de *Alma* una creación del ingenio esencialmente, que en la escritura se traduce en una expresión verbalista; no le satisface como protagonista del lenguaje poético porque su reino interior abarca además del pensamiento o ingenio, el sentimiento y lo subconsciente: «el misterioso mundo interior, ideal o fantástico, mezcla de subconsciencias y sospechas, de sentimientos y de presentimientos»³⁹. Por ello, al evocar cómo nació su estilo personal en poesía lo recuerda unido a los hechos de haber dejado atrás sus modelos de la poesía clásica, de los que imitaba entre otras cosas la creación de imágenes «conceptuosas», y de haber dado cabida a toda la amplia realidad interior de su espíritu:

podría decir, con cierta aproximada exactitud, que la poesía se me había bajado al corazón, despejándome para siempre el cerebro de imágenes conceptuosas y de músicas clásicas. Adiós al estilo barroco y al ingenio utilizante y frío... Lo que yo escribo ahora no es nada de eso: soy yo, mi propia alma⁴⁰.

Atribuye también a la imagen el mayor de los Machado la cualidad de invención, apoyada en el pensamiento, y en este sentido no se considera creador de imágenes, aspecto que asocia también con su idiosincrasia andaluza: «el andaluz... no inventa nada. Cuando pretende crear imágenes, enmaraña conceptos»⁴¹; aduce también en este caso la tradición poética andaluza marcadamente «retórica» de Fernando de Herrera y de Góngora, entre otros escritores, como ejemplo de la preponderancia del verbalismo sobre la imaginación.

No obstante, el poeta sevillano concede a lo imaginado un papel imprescindible en la poesía: «ver, pensar, imaginar: labor sin tregua»⁴², y así el término «imagen» se revaloriza en su poética como la representación de una

³⁸ Podemos leer ejemplos de ambos significados en las siguientes palabras del poeta: «La primera imagen mía que yo conservo en la memoria me representa de edad de año y medio o dos años en el patio de la casa de mis abuelos, en Sevilla, ... Contemporánea de esta imagen, sólo estampada en mi memoria, existe otra, ya totalmente fidedigna, objetiva y fotográfica» («Semi-poesía y posibilidad», en: Manuel Machado, José María Pemán, *Unos versos, un alma y una época (Discursos leídos en la Real Academia Española, con motivo de la recepción de Manuel Machado)*, Madrid, Ediciones Españolas, 1940, págs. 21 y 24).

³⁹ Manuel Machado, *Día por día de mi calendario (Memorándum de la vida española en 1918)*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1918, pág. 64. «Ideal» significa aquí «de ideas», de acuerdo con el uso cultista de emplear el sufijo derivativo en lugar de la preposición «de» para expresar la pertenencia.

⁴⁰ *Id.*, «Semi-poesía y posibilidad», *op. cit.*, págs. 58-59.

⁴¹ Ángel Lázaro, «(La actualidad teatral). Hablando con los Machado», *La Libertad*, martes, 5 de noviembre de 1929.

⁴² S. F., «El veraneo y los escritores», *La Estafeta Literaria*, 10 (10 de agosto de 1944).

realidad mediante la imaginación: «mi fuente de inspiración es la realidad. Pero una realidad integral del mundo exterior y del mundo interior. De lo visto y lo imaginado»⁴³, aunque sin llegar, como los vanguardistas, a la independencia de los objetos, por la mencionada ausencia de la capacidad de «inventar» y por la conjunción de lo imaginado con las demás realidades del mundo interior, entre las cuales acoge la visión de las cosas. Con todo, para el mayor de los Machado la imaginación es la facultad creadora del artista, «la fantasía crea y sueña»⁴⁴, y el arte es «generación, creación»⁴⁵. El poema resultará ser entonces en una de sus facetas una reconstrucción subjetiva realizada mediante la facultad de imaginar, entendida en sentido amplio, es decir, como representadora de los objetos y autora de lo fantástico irreal, y ello tanto en el autor como en el lector, de ahí que se refiera en su artículo a la «coherencia» del poema —construida por el poeta— y a su «inteligencia» —labor destinada al lector—.

Con lo anterior, podemos comprender mejor qué quiere decir Manuel Machado cuando habla de «imagen» y también la consideración secundaria que le merece el contenido de la imagen ultraísta. Entre las perspectivas posibles para abordar la relación entre imagen y poesía, el autor de *Alma* ha elegido en «Los poetas de españoles de mañana» tratar acerca de su utilización para la construcción del poema, de acuerdo con el protagonismo de la imagen en el poema ultraísta. Si su concepto de la imagen difiere notablemente del vanguardista, la idea de su papel en el lenguaje poético guarda en cambio semejanzas importantes, que residen en sustituir todo género de explicación y en la posibilidad de omitir los nexos retóricos. Ambos aspectos forman parte del ideal de poesía de Manuel Machado y así lo expone en una ocasión comparando la retórica de la poesía y la de la novela:

El teatro —que es poesía, al fin y al cabo, poesía dramática por definición— es arte que sintetiza, condensa y sugiere; la novela, por el contrario, analiza, explica y describe. De aquí, entre otras cosas, la diferencia capital de procedimientos⁴⁶.

El poeta sevillano adopta como instrumento principal en estos procedimientos poéticos las palabras, los sustantivos y los adjetivos sobre todo. Así, aduce el importante papel de la sinestesia como medio de sugerencia, lograda por la ampliación de la capacidad significadora del adjetivo; por ejemplo, al

⁴³ Manuel Machado, «Confesiones literarias», *Cuadernos de Poesía*, 2 (febrero de 1941), s. p.

⁴⁴ *Id.*, *Día por día de mi calendario (Memorándum de la vida española en 1918)*, op. cit., pág. 58.

⁴⁵ Cipriano Rivas Cherif, «¿Qué es el Arte? ¿Qué debemos hacer?» Respuesta de Manuel Machado», *La Internacional*, 51 (8 de octubre de 1920), pág. 4.

⁴⁶ M. M., «Los teatros. Alkázár: "La hermana San Sulpicio"», adaptación escénica de la novela de Palacio Valdés», *La Libertad*, 3 de enero de 1930.

explicar su soneto «La Anunciación», referido al cuadro del mismo título de Fra Angélico, señala respecto al primer verso:

*La campanada blanca de maitines, dice, al seráfico artista ha despertado, etc... he llamado yo blanca a la campanada de maitines, como precursora y evocadora del alba, alba que tiene en mi soneto la doble significación de la madrugada real y de los cándidos albores de la pintura italiana*⁴⁷.

O bien, como procedimiento de síntesis, indica el uso de los nombres, que ejemplifica con su soneto «Carlos V», basado en el retrato del monarca pintado por Tiziano:

Hubo un emperador... que llegó al apogeo del poder humano... Se llamó Carlos V. Y hubo un pintor digno de este hombre. Se llamó Tiziano Vecelli, príncipe de la escuela Veneciana, emperador del Arte de la Pintura. Hablaros de uno y del otro parece completamente ocioso. La simple asociación de sus nombres me da hecha la síntesis que vais a escuchar. Yo, como el pintor, he llenado mi cuadro con la figura que llenaba por entonces el mundo y he puesto al pie, sencillamente, la firma del artista⁴⁸.

Estas observaciones manifiestan el cuidado con que el poeta de «Adelfos» sopesa las palabras a la hora de escribirlas en sus poesías; desde otro punto de vista, podría decirse que pretende el rendimiento expresivo conjugado con la economía verbal en el más alto grado que sea posible. Por ello explicaría también el mayor de los Machado:

En arte, empero, no conviene ser excesivo; el puñal penetra por lo que se le quita; afilar y buir es en cierto modo cortar, descargar, simplificar. El escribir, lo mismo. Ante la palabra justa, las demás sobran, aunque vengan a decir lo mismo⁴⁹.

Ello contribuye a explicar su concepción de la poesía como arte de condensación, y habla también, en consecuencia, de un necesario proceso de selección, sobre el cual el poeta confiesa que es «dolorosa selección interna»⁵⁰. En esta línea retórica se sitúa igualmente un rasgo sintáctico que Manuel Machado valora en gran medida y explica como «las notaciones rápidas y epigráficas, sin nexos articulados»⁵¹, que indica haber aprendido en los

⁴⁷ Manuel Machado, «Génesis de un libro», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, págs. 45-46.

⁴⁸ *Ibidem*, págs. 52-53.

⁴⁹ M. M., «Los teatros. Infanta Beatriz: "Mariquilla Terremoto", comedia en tres actos, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero», *La Libertad*, 23 de febrero de 1930.

⁵⁰ Manuel Machado, «Semi-poesía y posibilidad», *Unos versos, un alma y una época*, *op. cit.*, pág. 73.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 71.

parnasianos y los simbolistas⁵², rasgo que describe también en «Los poetas españoles de mañana» con la formulación realizada acerca de la escritura por imágenes, «sin explicaciones ni nexos retóricos o literarios». Puede observarse en esta construcción sintáctica, al igual que en el uso de sustantivos y adjetivos, la dependencia que mantiene la expresión respecto a los objetos. En efecto, el poeta sevillano habla de notaciones «epigráficas», lo que viene a significar epígrafes puestos a la realidad, es decir, formaciones sintácticas sin elaboración, por la exclusión de nexos, y que poseen un carácter primordialmente nominal, nombrador al tiempo que representador de los objetos⁵³. Esta técnica se inscribe dentro del estilo que se ha denominado impresionismo lingüístico y es frecuente en el estilo literario modernista, como sabemos⁵⁴; sin embargo, lo que ahora nos interesa subrayar, más que esta naturaleza y características del procedimiento, es su situación en la historia del arte literario desde la perspectiva de Manuel Machado, ya que esto es lo que implícitamente expone el autor en su artículo sobre el ultraísmo.

Según el pensar del autor de *Alma*, cuando los escritores de su generación irrumpen en la literatura encuentran que la expresión literaria es un lenguaje vacuo de pesadez retórica, hasta tal extremo que el poeta sevillano afirma en 1907: «nunca se había escrito peor en España que hace diez años»⁵⁵. Ante ello, los jóvenes escritores ponen en práctica «atentados a la retórica, a la prosodia, al academismo neoclásico»⁵⁶, con objeto de liberar a la lengua castellana de su «herrumbre»⁵⁷, a la vez que cultivan un ideal expresivo presidido por la consideración de que «el arte no es cosa de retórica ni aun de literatura, sino de personalidad»⁵⁸. Su lenguaje artístico ofrece así una faceta de desinte-

⁵² *Ibidem*, pág. 71.

⁵³ *Vid.* sobre algunos aspectos de las construcciones nominales en la poesía de Manuel Machado el artículo de M^a Antonia Martín Zorraquino, «Nuevas notas sobre frases nominales (A propósito de *Alma* y *Caprichos* de Manuel Machado)», *Archivo de Filología Aragonesa*, LI (1995), págs. 297-329, y especialmente págs. 317-329 para contrastar con esta mención del poeta de las «notaciones epigráficas».

⁵⁴ Así lo recuerda M^a Antonia Martín Zorraquino en su citado artículo, págs. 302-303. Acerca del impresionismo en el lenguaje es ya clásico el volumen: Charles Bally, Elise Richter, Amado Alonso, Raimundo Lida, *El impresionismo en el lenguaje*, trad. y not. de Amado Alonso y Raimundo Lida, Buenos Aires, Universidad, 1936; existen varias reediciones, la definitiva y tercera del año 1956. *Vid.* también el artículo de Fernando Lázaro Carreter, «La metáfora impresionista», incluido en el libro del mismo autor, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 223-231; y el más reciente de Ricardo Senabre, «Pervivencias del lenguaje modernista», en: AA. VV., *Homenaje a Félix Monge (Estudios de lingüística hispánica)*, Madrid, Gredos, 1995, págs. 403-410.

⁵⁵ «Enquête» sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra «enquête» de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte). (De don Manuel Machado)», *loc. cit.*, pág. 337.

⁵⁶ Manuel Machado, «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 27.

⁵⁷ «Enquête» sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra «enquête» de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte). (De don Manuel Machado)», *loc. cit.*, pág. 338.

⁵⁸ Manuel Machado, «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 33.

gración, desde la perspectiva del precedente modelo retórico; en el mayor de los Machado la ruptura con el lenguaje heredado se conjuga con el mantenimiento de la dependencia entre lenguaje y realidad y con la concepción de la poesía como expresión armonizadora de los diversos matices del reino interior del poeta, como exponíamos anteriormente. Así, la expresión lingüística con que todo ello se lleva a cabo se caracteriza, entre otros rasgos, por la concisión y la ausencia de articulación sintáctica, como explica el poeta. Al mismo tiempo, el ideal de equilibrio y armonía de la multiplicidad de valores expresivos encuentra su cauce en la música y la estrofa, como se indica en «Los poetas españoles de mañana». En este punto, llegan los poetas del ultraísmo con su estética rupturista: «“Ultra” viene a cortar toda sutura, suprimiendo hasta el inefable y vago nexo musical», indica el autor de *Alma*.

Manuel Machado considera que el ritmo o la música de las palabras es un valor irrenunciable en la poesía, con el que también los poetas de su generación lograron enriquecer el lenguaje poético: «Rubén Darío y los que con él vinieron, o le siguieron inmediatos,... revivificaron la palabra, dándole nuevos e insospechados valores expresivos, rítmicos y cromáticos»⁵⁹. Del mismo modo, indica que ensancharon el arte poético con la creación de rimas y estrofas al margen de la preceptiva tradicional⁶⁰. Pese a su importancia, el componente métrico en toda su extensión se armoniza con los demás componentes de la poesía, con el fin de configurar el poema como una expresión a un tiempo musical, espacial e intelectual, pues, como indica el poeta de «Adelfos», la poesía no entra «solamente por el oído» sino que también trata «de dar sensaciones a la vista y a la inteligencia»⁶¹. De ahí la importancia de la selección de las palabras, de la potenciación de su significado —mediante la mencionada sinestesia, por ejemplo— y de su situación en el espacio del poema —aspecto al que el autor sevillano alude desde distintas perspectivas en su citada explicación acerca del soneto «Carlos V»—, juntamente con la conjunción entre la métrica y la intención expresiva del poeta. Debido a ello, la principal innovación métrica introducida por los poetas españoles de comienzo de siglo, que es, según el mayor de los Machado, la posibilidad de prescindir de los acentos tónicos obligatorios del verso⁶², tiene como fin conferir al verso «expresión real y amplitud ideológica»⁶³, es decir, se trata de adecuar el ritmo versal a la multiplicidad de realidades que se ofrecen como materia de la poesía y a toda la extensión de las ideas del poeta sobre la realidad.

⁵⁹ *Id.*, «La influencia de Rubén Darío en la poesía española», *Cuadernos de Poesía*, V (mayo, 1941), s. p.

⁶⁰ *Id.*, «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 34.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 35.

⁶² *Ibidem*, pág. 35.

⁶³ *Ibidem*, pág. 35.

Para el autor de *Alma* la música construye además el tiempo del poema, que es uno de los factores que originan la coherencia que considera necesaria para toda composición. Por otra parte, la música poética es para el escritor sevillano el ritmo, en toda su extensión, y dentro de él inscribe también la rima, como otro elemento del *ritornello* verbal que constituye en última instancia el ritmo en la poesía. En este sentido, afirma con especial énfasis el valor que la rima posee en su arte poético: «para mí la rima no es sólo el elemento poético que opera en orden a la memoria y a la que pudiéramos llamar temporalización del poema, sino también a su personalización. Es a veces el poema todo»⁶⁴. La música crea así el tiempo en la composición poética, al establecer una secuenciación cuyo eje es la reiteración de sonidos que comporta la rima, y juntamente produce el *tempo* que traduce los estados de espíritu del poeta mediante el ritmo acentual o versal.

Además, el *ritornello* de los sonidos en la rima no es únicamente un efecto fónico, también representa un énfasis en determinadas palabras y un modo de asociarlas, lo que a su vez da lugar a la creación de significados poéticos; por ejemplo, explica el poeta a continuación de las citadas palabras sobre la rima:

Quando yo rimo estos dos monosílabos:

cruz

luz

no necesito añadir más para una completa inscripción religiosa y cristiana. Queda «perfecto» un verdadero poema lapidario...⁶⁵.

La rima constituye, pues, otro medio para lograr el ideal de expresión condensada y sintética mediante la asociación de palabras y la síntesis que así se construye —indiquemos que el adjetivo «perfecto» es empleado aquí por el escritor con su significado latino, como explica unos párrafos más arriba en el mismo texto: lo «perfecto» es lo acabado, «tanto que no es ya susceptible de retoque o corrección (por mí al menos)»⁶⁶—. Asimismo, la rima puede operar también con el espacio que constituye el poema, pues al ofrecer la posibilidad de situar determinadas palabras en una misma posición —cosa que no ocurre necesariamente con la rima interna—, se conjuga con la manifestación de la unión de estas palabras también la de su separación, lo que contribuye a realzarlas individualmente y al mismo tiempo a delimitar visualmente las fronteras o bien la estructuración de espacios de significado.

El tercer y último aspecto que deseamos destacar en el texto «Los poetas españoles de mañana» es la relación que establece el mayor de los Machado

⁶⁴ Manuel Machado, «Semi-poesía y posibilidad», *Unos versos, un alma y una época*, op. cit., págs. 73-74.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 74.

⁶⁶ *Ibidem*, págs. 72-73.

entre los poetas de su generación y las estéticas europeas finiseculares. No es novedosa la afirmación del poeta sevillano en este artículo acerca de la personalidad como «único valor en arte»; por el contrario, es una constante insistentemente repetida desde sus primeros escritos, en el comienzo del siglo, cuando declara que «el arte es cosa universal o si queréis individual, que al cabo es la mejor forma de universalidad»⁶⁷. Nunca dejará el autor de *Alma* de reiterar esta idea y cada vez con mayor rotundidad, proponiéndola como alternativa frente al arte literario academicista o retoricista, o, en suma, frente a toda literatura carente de verdadero nervio artístico; así, por ejemplo, unos meses antes de escribir este artículo para el libro de Gershberg, declaraba en su respuesta a una encuesta sobre el arte realizada por el semanario *La Internacional*: «yo no veo más camino para el artista que el de cultivar con todo empeño su personalidad y mejorarla sin cesar para que su obra sea cada vez más “divina”... en el sentido de la perfección y la perennidad»⁶⁸. Y en otro artículo sobre el ultraísmo, escrito pocos días después del que ahora comentamos, afirmaba:

Agregarse, unirse, agruparse para escribir versos o producir cualquier género de arte es absurdo, antipático y peligroso para el desarrollo de la personalidad, único valor poético en el arte y en la vida.

Escribir poemas para justificar una teoría estética, por buena que sea, es completamente absurdo y monstruoso. Las estéticas se han hecho siempre sobre las obras de arte, y nunca viceversa...⁶⁹.

También en los primeros momentos del desarrollo de la nueva estética poética española señalaba el poeta de «Adelfos» la diversidad de influencias recibidas de Europa: parnasianismo, simbolismo, decadentismo, etc.⁷⁰, que los poetas españoles acogen igualmente de modo heterogéneo, es decir, sin proponerse el seguimiento de una sola de ellas y, por el contrario, adoptando matices diversos de varias de estas estéticas. No obstante, tal vez lo que resulte más llamativo en este último párrafo de «Los poetas españoles de mañana» a que ahora nos referimos es la denominación de poetas «de la fuerte generación del 98» que Manuel Machado toma para sí y sus contemporáneos. Nos encontramos aquí ante un aspecto del pensamiento de Manuel Machado sobre el arte de sus contemporáneos y del suyo propio que no ha suscitado un análisis crítico: se trata de la percepción histórica que el autor de *Alma* va

⁶⁷ Manuel Machado, «El modernismo y la ropa vieja», *Juventud*, 1 (1 de octubre de 1901), s. p. [pág. 3 del artículo].

⁶⁸ Cipriano Rivas Cherif, «“¿Qué es el Arte? ¿Qué debemos hacer?” Respuesta de Manuel Machado», *loc. cit.*, pág. 4.

⁶⁹ Manuel Machado, «Ultraísmo y citaísmo», *La Libertad*, 1 de julio de 1921.

⁷⁰ *Id.*, «El modernismo y la ropa vieja», *loc. cit.*, s. p. [pág. 2 del artículo].

desarrollando en sus escritos de poética en torno al arte literario de su generación, de la cual forma parte esta faceta terminológica ante la que nos conduce el presente texto. El artículo de Allen W. Phillips «Manuel Machado y el Modernismo»⁷¹ representa un avance en este aspecto, pues atiende a la influencia de la evolución histórico-literaria sobre diversas observaciones del poeta acerca de esta estética. En algunos otros estudios se han puesto en relación los conceptos del mayor de los Machado sobre la estética de sus contemporáneos con la situación temporal en que se formulan, si bien ello se concreta en unas observaciones expresadas al hilo de otros temas y no puede decirse por tanto que esta cuestión haya recibido una atención específica. Así ha procedido por ejemplo Gordon Brotherston respecto a la conferencia «Los poetas de hoy», excluyendo tratar su relación con otros textos y atendiendo en lo histórico al contexto biográfico⁷². De igual modo, Manuel Muñoz Cortés se ha ocupado de la declarada pertenencia del poeta sevillano a la generación del 98 a propósito de un artículo de éste escrito en 1945, con motivo de la aparición del libro de Pedro Laín Entralgo, *La generación del 98*; también en este caso el análisis del estudioso se centra en este texto e incide en la posición del autor de *Alma* respecto a lo que representa esta dicotomía para la crítica⁷³.

En síntesis, podríamos describir del modo siguiente el proceso en el que el término «generación del 98» se hace presente en los escritos de poética de

⁷¹ Allen W. Phillips, «Manuel Machado y el Modernismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 407 (mayo, 1984), págs. 77-92.

⁷² Gordon Brotherston, *Manuel Machado*, op. cit., págs. 48-50. Las conclusiones de Brotherston han sido compartidas posteriormente por varios estudiosos de la poética del autor de *Alma*, entre los que podemos recordar a M^a Pilar Celma y Javier Blasco, quienes a su vez amplían estas ideas en el estudio crítico para su edición de *La guerra literaria* (Madrid, Narcea, 1981, especialmente págs. 11-13; 35-36).

⁷³ Manuel Muñoz Cortés, «Manuel Machado y el 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCIV-CCCVII (octubre-diciembre, 1975-enero, 1976), t. I, especialmente págs. 213-21. El artículo de Manuel Machado es «El 98 y yo (Para alusiones)», *Arriba*, 13 de diciembre de 1945; puede leerse en el citado estudio de Muñoz Cortés, págs. 221-223, edición por la que citamos en adelante. Pedro Laín Entralgo escribió como respuesta al poeta sevillano su artículo «Manuel Machado y el 98» (*ABC*, 27 y 28 de diciembre 1945; reeditados en el libro del mismo autor: «En torno a Manuel Machado», *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, Epesa, 1948, págs. 117-125, a los que une un tercer artículo, «Recuerdo de Manuel Machado», también publicado en *ABC*, el 24 de diciembre de 1947; el autor los incluyó además en su libro: *España como problema*, Madrid, Aguilar, 1956, vol. II, págs. 383 ss.; asimismo, pueden leerse en el mencionado artículo de Muñoz Cortés, págs. 223-228, por el que citaremos en adelante). Vid. también el comentario de Emilio Miró en torno a este texto del escritor sevillano: «La poesía de Manuel Machado», en: Manuel Machado, *Antología*, pról. y selecc. de Emilio Miró, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, págs. 28-29; como complemento y matización de las observaciones aquí expresadas por Miró puede leerse su artículo: «Modernismo y "98": de Unamuno a Manuel Machado», AA. VV., *Modernismo hispánico (Primeras jornadas. Ponencias)*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, págs. 84-93.

Manuel Machado para nombrar a los escritores de su generación literaria. El origen mediato de la presencia del citado marbete se sitúa en el rechazo del poeta hacia el término «modernismo» con que la crítica y el público general acogen a los nuevos escritores. Califica esta palabra, por ejemplo, de «desdichado mote»⁷⁴ en uno de sus primeros escritos; transcurridos algunos años, en su conferencia «Los poetas de hoy», pronunciada en 1911 y cuyo tema es la poesía de su generación, reitera esta condición que el término tenía en aquellos primeros años del siglo y subraya de nuevo su incapacidad significadora para la nueva estética: «La palabra *modernismo*, que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra literatura, era entonces un dicitario complejo de toda clase de desprecios»⁷⁵. Responsabiliza a la crítica española de su pervivencia, por la omisión de su labor de estudio de la nueva literatura; así, en esta misma conferencia indica que «los críticos, cuya obligación profesional es iluminar al vulgo caminando delante de él sin asombrarse de nada, sabido es que en España caminan detrás, consagrando lo que la gente aplaude, condenando lo que rechaza»⁷⁶. El poeta sevillano acepta la palabra bajo la premisa de «que no hay otra»⁷⁷, pero continuará sosteniendo su falta de validez, de modo que en 1941 todavía manifiesta que la poesía de su generación, «a falta de crítica que la elucidara y definiese, fue vulgarmente bautizada con el título de “Modernismo”»⁷⁸ y califica este término de «mote»⁷⁹.

De modo paralelo, el autor de *Alma* evita en la medida de lo posible los términos «modernismo» y «modernista» y en su lugar emplea otros; por ejemplo, «hoy»⁸⁰, «innovadores», «novadores», «generación nuestra», «los jóvenes»⁸¹, o «los nuevos»⁸². Una actitud semejante a la de Manuel Machado es referida por Joan Lluís Marfany acerca de algunos protagonistas del primer momento del modernismo catalán, aunque entre las denominaciones incluyen el término «modernisme» que para estos autores no ofrece el carácter peyorativo que posee para el poeta sevillano:

Juntament amb «modernisme», «modernista» i «modern», trobem a les planes de *L'Avenç*, als articles de Maragall i de Casellas, als discursos de Rusiñol, amb

⁷⁴ Manuel Machado, «El modernismo y la ropa vieja», *loc. cit.*, s. p. [pág. 2 del artículo].

⁷⁵ *Id.*, «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 25.

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 26.

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 32.

⁷⁸ Manuel Machado, «La influencia de Rubén Darío en la poesía española», *loc. cit.*, s. p.

⁷⁹ *Ibidem*, s. p.

⁸⁰ Manuel Machado, «El arte y los artistas (Benlliure académico)», *Juventud*, 2 (10 de octubre de 1901), s. p. [pág. 2 del artículo].

⁸¹ *Id.*, «El modernismo y la ropa vieja», *loc. cit.* [págs. 1, 2 y 3 del artículo].

⁸² «“Enquête” sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra “enquête” de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte)». (De don Manuel Machado)», *loc. cit.*, pág. 338.

una reiteració molt significativa, mots como «ara», «avui dia», «contemporani», «jove», «nou», «joventut», «nova generació»⁸³.

En una etapa que comienza aproximadamente en 1905 y concluye con la adopción del término «generación del 98» podemos observar una especial frecuencia en el uso del adjetivo «moderno» para describir a la nueva literatura y a los nuevos literatos⁸⁴. Y en esta búsqueda de un nombre para los escritores de su generación, el poeta de «Adelfos» llega a emplear el marbete «generación del 98». El primer texto en que podemos documentarlo es una crítica de teatro a fines de 1916, de acuerdo con los escritos hasta ahora conocidos; es posible, sin embargo, que pueda retrotraerse más este uso, ya que aún desconocemos gran parte de los textos del mayor de los Machado dispersos en publicaciones periódicas, aunque no sería anterior a 1912, fecha en que pronuncia su conferencia «Génesis de un libro», de nuevo sobre el arte poético de sus contemporáneos, y aún se ve precisado a emplear el término «modernista»⁸⁵. Dice así el autor en 1916, recordando el estreno de *Juan José* de Joaquín Dicenta en 1895:

No quisiera rememorarlos aquellos días tan próximos ¡y tan pasados!, en que una «elite» inteligente y fuerte precursora de los renovadores puramente literarios y artísticos del 98, sentía ya acongojado su entusiasmo por algo así como el presentimiento de la gran catástrofe colonial y política y se debatía airada contra el «statu quo» y el marasmo de su España de entonces, no mucho más inconsciente y dormida que la actual. Se debatía y protestaba con motines, con asonadas, con libros subversivos y periódicos rojos. Vivía inquieta y desazonada. Vivió poco. Muchos acabaron jóvenes, víctimas de la bohemia a que los llevó su descontento y del alcohol en que ahogaron ansias de ideal. Sawa, Paso, Delorme. Otros cambiaron con los tiempos, y sólo tal vez Dicenta siguió mostrando el alma valiente y rebelde de su primera juventud, que vibró siempre en nuevos dramas, *Luciano*, *El señor feudal*, *Aurora*, y vibra aún en crónicas y artículos de una energía inagotable⁸⁶.

En adelante, el marbete «generación del 98» o «el 98» será empleado con preferencia por el poeta en las ocasiones en que atiende en sus escritos de

⁸³ Joan Lluís Marfany, «Sobre el significat del terme “Modernisme”», *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1990, 8ª ed., págs. 38-39. (1ª ed.: 1975)

⁸⁴ *Vid.* por ejemplo Manuel Machado, «Nuestro amigo Navarro», *La Lectura*, V (1905), págs. 740-741 (este artículo se reedita en *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, págs. 137-140, con algunas modificaciones); «Enquête» sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra «enquête» de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte). (De don Manuel Machado)», *loc. cit.*, pág. 337; «Génesis de un libro», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 41 (este texto es una conferencia pronunciada en 1912).

⁸⁵ Manuel Machado, «Génesis de un libro», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 41.

⁸⁶ *Id.*, «La función de la Prensa. Teatro de la Zarzuela. 29 de diciembre de 1916», *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, *op. cit.*, págs. 57-58.

poética a la caracterización de la literatura de comienzo de siglo, si bien este tema ha perdido preponderancia en dichos escritos, en los que el mayor de los Machado aborda principalmente algunos aspectos de su propia concepción del arte poético y hechos literarios de mayor actualidad —como el ultraísmo en «Los poetas españoles de mañana»—. Así, por ejemplo, refiere en 1936 que Antonio, Juan Ramón y él mismo son en la poesía los únicos supervivientes de la generación de 1898⁸⁷; o también indica más tarde, en 1941, hablando sobre Rubén: «Él [Darío] fue un amigo leal de todos nosotros, de los poetas del noventa y ocho»⁸⁸; y en otro texto posterior reitera: «la influencia de Rubén Darío en la Poesía española de su tiempo ha sido enorme... Ningún poeta español del 98 se sustrajo a ella, en mayor o menor escala»⁸⁹. En 1945, la edición del libro del profesor Pedro Laín Entralgo ocasiona un artículo del autor de *Alma* titulado «El 98 y yo (Para alusiones)» en que explica nuevamente su concepto del 98 y, de acuerdo con él, se declara noventayochista, al mismo tiempo que justifica su exclusión de la nómina de la generación según los criterios adoptados por Laín Entralgo para delimitarla⁹⁰. Aquí reitera lo que ya afirmara en 1916 acerca del carácter esencialmente artístico, no político, de su generación literaria:

Es, sí, muy cierto que yo pertenezco plenamente a la Generación del 98... en cuanto fue aquélla una generación principalmente estética; es decir, artística y literaria, que hizo una revolución literaria y artística; principalísima, casi exclusivamente estética, sin perjuicio —claro está— de las remociones de fondo que implican siempre los verdaderos trastornos de la forma⁹¹.

Renueva también el mayor de los Machado en este artículo su exaltación de la personalidad del escritor, declarando que «la autoformación de una fuerte personalidad literaria» fue un «rasgo común en el fondo a los del 98»⁹².

La evolución denominativa que expresa el poeta sevillano se manifiesta estrechamente ligada a su insatisfacción respecto al término «modernismo» y

⁸⁷ Blanche Messis, «À Burgos, Manuel Machado nous a parlé du théâtre espagnol et de la poésie française», *Comoedia*, mardi, 22 septembre 1936; citamos por la reedición en: Bernard Sesé, «Une entrevue avec Manuel Machado (juillet 1936)», *Mélanges offerts à Maurice Molho*, ed. de J.-C. Chevalier et M. F. Delpont, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, vol. II, pág. 225; *vid.* también pág. 227.

⁸⁸ Camilo José Cela, «Los españoles pintados por sí mismos: “No hay nada superior a las canciones del pueblo”, dice Manuel Machado a Camilo José Cela», *Arriba*, 18 de abril de 1944; citamos por la reedición en: Camilo José Cela, «Con Manuel Machado, en la camilla», *La rueda de los ocios*, Barcelona, Mateu, 1957, pág. 217.

⁸⁹ Manuel Machado, «La influencia de Rubén Darío en la Poesía española», *loc. cit.*, s. p.

⁹⁰ *Id.*, «El 98 y yo (Para alusiones)», *loc. cit.*, págs. 221-223.

⁹¹ *Ibidem*, pág. 221.

⁹² *Ibidem*, pág. 223.

a su búsqueda de un nombre representativo para sus contemporáneos literarios. Y, con no menor importancia, se relaciona igualmente con su deseo de individualizar a los escritores de su generación. Esta intención se va perfilando con mayor nitidez a medida que el tiempo transcurre y con ello no solamente se desarrolla la obra literaria de su generación sino también la de otros grupos de escritores. De esta manera, aunque los autores pertenecientes a la generación del 98 todavía en 1921 son los autores «de hoy», como indica el poeta en su artículo sobre el ultraísmo, también su imagen se va incorporando gradualmente a lo que es la historia literaria española. El autor de *Alma* va viendo así la necesidad de identificar a su generación dentro de la corriente histórica, lo que, entre otras cosas, supone el encontrar para ellos el nombre que los represente. No obstante, el poeta se ve limitado por las mismas circunstancias externas, y, no considerándose él mismo con la misión de elucidar la producción literaria, se atiene al término que la crítica española ha fabricado, no sin manifestar su disconformidad. Mientras Manuel Machado se encuentra en estas circunstancias, «Azorín» viene en 1913 a desencadenar definitivamente la modificación de la postura crítica hacia los escritores de comienzo de siglo con su propuesta del marbete «generación del 98», como es sabido. A partir de ello, dicho término adquiere consistencia como nombre de estos autores, al mismo tiempo que se extiende la controvertida dicotomía «modernismo» y «98». El mayor de los Machado adopta este marbete, como hemos visto, pero no la dicotomía que lleva aneja para gran parte de la crítica. Es decir, el nombre «generación del 98» representa para el poeta la denominación de sus contemporáneos —y la suya propia, por tanto— y la emplea en sustitución de «modernismo».

Manuel Machado se mantendrá desde el primer momento y siempre en su opinión de que la generación del 98 fue un movimiento esencialmente literario, dentro del cual las acciones políticas de algunos de sus miembros constituyen un rasgo que no niega el carácter general de la generación ni define a dichos autores como un grupo aparte. Por ello habla en los primeros textos en que hace uso de este nombre de «los renovadores puramente literarios y artísticos del 98»⁹³; y de igual manera subrayará años después que Laín Entralgo reconoce en su libro «el puro esteticismo y aun el “apoliticismo” común a los escritores del 98»⁹⁴, cosa con la que Laín manifiesta claramente su disconformidad⁹⁵, por otra parte conocida mediante la lectura de dicha obra por el mayor de los Machado, quien en sus palabras no hace sino adoptar su proverbial ironía para reafirmarse en su pensamiento.

⁹³ Manuel Machado, «La función de la Prensa. Teatro de la Zarzuela. 29 de diciembre de 1916», *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, *op. cit.*, pág. 57.

⁹⁴ *Ibidem*, pág. 222.

⁹⁵ *Vid.* Pedro Laín Entralgo, «Manuel Machado y el noventa y ocho», *loc. cit.*, pág. 226.

En suma, la adopción del término «98» no comporta para el autor de *Alma* una modificación sensible en su visión histórica de la producción de sus coetáneos literarios. No obstante, viene a resolver su deseo de individualización de estos escritores y de sí mismo, deseo que se ha desarrollado no solamente como afán de un nombre, sino de diferenciar nítidamente la entidad del grupo frente a otros. Y en este aspecto es donde interviene con mayor influencia la perspectiva histórica de Manuel Machado, cuestión directamente relacionada con la reafirmación de la fuerte personalidad o individualidad de cada uno de los escritores del 98 que expresa en «Los poetas españoles de mañana».

Cuando el autor de *Alma* adopta en sus escritos de poética el término «generación del 98», su visión histórica de la obra literaria de sus contemporáneos ha cristalizado ya en su forma definitiva, si exceptuamos el mayor énfasis en el apoliticismo que el poeta realiza de modo paralelo a la adopción de dicho término⁹⁶. En esencia, esta visión consiste en considerar que existió un primer momento de revolución o lucha destinada a derribar los valores caducos de la literatura precedente, y un segundo momento en que, conquistada la libertad, cada autor contó con la posibilidad de proseguir su obra siguiendo su rumbo individual. No obstante, la separación entre ambos momentos no viene delimitada por modificaciones estéticas sustanciales, sino por el hecho de que las actitudes iconoclastas pasan a un plano secundario, cuando no desaparecen del todo, ya que, como dice al autor a propósito de los poetas, «conjuntamente a esta labor de rebeldía, de ataque y de demolición, la juventud poética española realizaba su obra generosa de pura Poesía, sin más interés que el del arte ni más concupiscencia que la de la gloria»⁹⁷, afirmación que puede extenderse a los demás géneros literarios. Es decir, el nuevo concepto de arte que los autores de comienzo de siglo traen a la literatura española se encuentra ya presente en los primeros pasos de su producción.

La constatación del fin de esta revolución es expresada por el poeta ya en 1905, en su artículo necrológico sobre Francisco Navarro Ledesma: «nadie estaba tan dotado como él [Navarro Ledesma] para representar la transición, para dulcificar la lucha y para favorecer la moderna transmutación de valores»⁹⁸. Así, pues, en 1905 Manuel Machado consigna que los nuevos valores de arte que propugnan los jóvenes autores han sido aceptados. Apenas dos años

⁹⁶ Este rasgo ya había sido expresado por el mayor de los Machado en repetidas ocasiones; vid. por ejemplo «Los poetas de hoy» y «Lección de cosas» en *La guerra literaria (1898-1914)*, op. cit., págs. 37-38 y 163-165.

⁹⁷ Manuel Machado, «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, op. cit., pág. 27.

⁹⁸ *Id.*, «Nuestro amigo Navarro», *La Lectura*, V (1905), págs. 740-741.

después, en los que ha continuado avanzando la nueva producción literaria, el poeta de «Adelfos» afirma que

no de modernistas sino de modernos hay aquí una porción de escritores que a mi entender no tienen otra cosa de común que el no parecerse nada los unos a los otros. El carácter, pues, de nuestra actualidad literaria es la anarquía, el individualismo absoluto⁹⁹.

Manifiesta, en suma, el fin de lo que se ha llamado «modernismo». Paralelamente ha ido valorando de modo diferente la influencia recibida de las estéticas europeas por parte de los escritores españoles de este comienzo de siglo. En 1901 «modernismo» se confunde con una amalgama de todas estas tendencias: «Aquí se complica bajo el dicitario de *modernismo* una porción de tendencias, de escuelas, de sistemas y modos de ver artísticos que han tenido en Europa completo desarrollo y producido sus frutos»¹⁰⁰, escribe, al mismo tiempo que subraya la importancia de la personalidad artística, pero sobre todo como antídoto de un insano patriotismo que conduce a rechazar *a priori* el arte extranjero:

Claro está que cuando una nación pierde su preponderancia, son las demás las que influyen sobre ella, y fuerza es, pues de alguna parte han de venir, que vengan de fuera los adelantos. De esto se consuelan los buenos con haberse enterado a tiempo de que el arte es cosa universal o si queréis individual, que al cabo es la mejor forma de universalidad¹⁰¹.

Pero en 1907 esta influencia extranjera es contemplada por el mayor de los Machado como un instrumento más a disposición de los nuevos autores para configurar sus respectivos estilos personales; así, refiriéndose de nuevo a los poetas, indica:

Aquí ha habido parnasianos y simbolistas, como allá... y de todo ello no ha quedado como allá más que las pocas personalidades fuertes que han pasado la viruela del modernismo, y tomando lo bueno de cada tendencia se han logrado cuajar y mantener íntegras con sello propio¹⁰².

«Modernismo» llega así a ser identificado con las acciones revolucionarias, también cultivadas por el arte europeo finisecular en sus *boutades* destinadas a *épater le bourgeois*. El motivo que proporcionaba su razón de ser a estos hechos, abrir nuevos caminos al arte, ha desaparecido, puesto que la libertad buscada

⁹⁹ «Enquête» sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra «enquête» de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte). (De don Manuel Machado), *loc. cit.*, pág. 337.

¹⁰⁰ Manuel Machado, «El modernismo y la ropa vieja», *loc. cit.*, s. p. [pág. 2 del artículo].

¹⁰¹ *Ibidem*, s. p. [págs 2-3 del artículo].

¹⁰² «Enquête» sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra «enquête» de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte). (De don Manuel Machado), *loc. cit.*, pág. 339.

es una realidad; por ello dejan de ser necesarios, apareciendo ahora como «viruela», por su carácter pasajero. En adelante el poeta continuará describiendo esta influencia europea con un carácter instrumental y serán las personalidades literarias españolas con sus propios rasgos las que ocupen el lugar central de la evolución literaria, como se manifiesta en «Los poetas españoles de mañana»¹⁰³. Por ello indicará Manuel Machado que «el modernismo lejos de ser una escuela, es el finiquito y acabamiento de todas ellas»¹⁰⁴. Y observará a propósito de los poetas algo que de nuevo puede hacerse extensivo a los autores de los demás géneros literarios, salvando las correspondientes distancias:

He dicho que el modernismo no existe ya, y nada más cierto, en efecto. Abiertos los caminos, rotos en el fondo los prejuicios y en la forma las trabas en cuanto al metro y la rima; fertilizado el lenguaje con savia nueva, se trataba y se trata ya de trabajar en serio y abandonando toda pose. La personalidad de cada uno de los poetas españoles ha ido cristalizando en modos y formas perfectamente diferentes, sin que haya entre ellos nada de común que permita agruparlos bajo una misma denominación de escuela, secta ni tendencia¹⁰⁵.

Esta afirmación se expresa de 1911, varios años después de que Manuel Machado hablase del fin del modernismo; por ello dice «se trataba» en alusión al momento pasado en que concluyó la revolución modernista y asimismo dice «se trata» para significar que esta libertad es el único rumbo de los escritores para su obra.

Existe además otro grupo literario frente al cual el mayor de los Machado desea identificar a los escritores de su generación. Se trata de los epígonos del «modernismo», de los cuales se ocupa más especialmente en su artículo «El modernismo según Manuel Machado»¹⁰⁶. La autoría del poeta sevillano respecto a este texto ha sido puesta en duda por Allen W. Phillips, debido a dos motivos¹⁰⁷: la ausencia de firma al pie del artículo y la contradicción que encuentra entre la declaración del fin del «modernismo» realizada por el poeta apenas dos meses antes¹⁰⁸ y la constatación que se hace en el texto de que «el *Modernismo* existe» y «hay modernistas»¹⁰⁹. Por otra parte, el hispanista manifiesta también que «es un documento curiosísimo: a veces se utilizan las mismas e idénticas palabras empleadas por Manuel Machado» e indica que sus

¹⁰³ Vid. también «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 33.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 33.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 36.

¹⁰⁶ Manuel Machado, «El modernismo según Manuel Machado», *El Nuevo Mercurio*, 5 (mayo, 1907), págs. 590-593.

¹⁰⁷ Allen W. Phillips, «Manuel Machado y el Modernismo», *loc. cit.*, pág. 89, nº 14.

¹⁰⁸ Cf. «Enquête» sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra «enquête» de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte). (De don Manuel Machado), *loc. cit.*, págs. 337 y 339.

¹⁰⁹ Manuel Machado, «El modernismo según Manuel Machado», *loc. cit.*, pág. 592.

reservas son «hasta cierto punto inexplicables»¹¹⁰. Existen en efecto importantes semejanzas expresivas con otros textos de Manuel Machado tanto anteriores como posteriores, lo que constituye una primera indicación de la plausibilidad de su autoría. Destacan entre ellas, la caracterización de la crítica española, que actúa permanentemente en dos períodos: «El primero: *Antes de enterarse*. El segundo: *Después de no haberse enterado*»¹¹¹; el recuerdo de las palabras del torero Guerrita para manifestar el rechazo de la instrumentalización sociopolítica del arte¹¹²; y la descripción como «gazpacho»¹¹³ de la confusión de crítica y público sobre el modernismo.

Por otra parte la ausencia de firma no parece motivo para poner en duda la autoría del artículo. Manuel Machado publicó varios libros sin especificar su nombre como autor según las normas bibliográficas hoy vigentes y que entonces parecen ser más flexibles; por ejemplo, *Cante hondo (Cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía por Manuel Machado)* o también *Horas de oro (Devocionario poético) por Manuel Machado*. De igual modo —y ello nos permite indicar otra *addenda* bibliográfica—, cuando el poeta realizó la crítica teatral en la revista *Mundial*, dirigida por Rogelio Pérez Olivares y fundada en 1922, sus críticas aparecían con el título de la sección seguido de la indicación del nombre del autor, sin firma al pie. Después de los primeros números, el autor empleó su conocido seudónimo «Marqués de Montevelo», abreviado por lo general como «M. de Montevelo»; también comenzó a poner subtítulos específicos a las críticas y la sección pasó a titularse definitivamente «Los teatros», epígrafe que anteriormente se alternaba con «El teatro»; así, los artículos aparecían con el título general «Los teatros por M. de Montevelo» y sin firma al pie, como decíamos. La semejanza con el modo de expresar la autoría en el citado texto sobre el modernismo nos brinda la oportunidad de indicar la existencia de estos artículos, que ha permanecido desconocida para la moderna crítica sobre la obra del poeta.

El tercer elemento que podemos aducir en apoyo de la autoría de Manuel Machado respecto a su artículo sin firma sobre el modernismo son las propias ideas del texto, que nos devuelven ya a nuestro tema después de la anterior digresión. El poeta comienza declarando que la crítica española blandió la palabra «modernismo» como «arma arrojadiza o pedrusco agresivo, con que se lapidaba a los escritores y artistas jóvenes que se apartaban de la ortodoxia

¹¹⁰ Allen W. Phillips, «Manuel Machado y el Modernismo», *loc. cit.*, pág. 89 n. 14.

¹¹¹ Manuel Machado, «El modernismo según Manuel Machado», *loc. cit.*, pág. 590. Lo mismo afirma el poeta en «El modernismo y la ropa vieja», *loc. cit.*, s. p. [pág. 2 del artículo].

¹¹² *Id.*, «El modernismo según Manuel Machado», *loc. cit.*, pág. 593; repetida posteriormente por el poeta en «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *loc. cit.*, pág. 38.

¹¹³ *Id.*, «El modernismo según Manuel Machado», *loc. cit.*, pág. 591; formulado anteriormente en «El modernismo y la ropa vieja», *loc. cit.*, s. p. [pág. 2 del artículo].

clásica en cualquier cosa y sentido que fuese»¹¹⁴. Sin embargo, y debido a que «ni en España siquiera pasa el tiempo de balde» y a que, por ello, «el condenado modernismo ha perdido su vitanda novedad», el público y tras él la crítica ha pasado «a ponerlo de moda en contra de toda otra cosa...»¹¹⁵. De esta manera, dice el autor, «cuando alguien se quiere salir de la olla o trata de explicarse: —¡Modernista!, le llaman con aire complaciente. Y está dicho todo»¹¹⁶. Todo ello refleja en suma la falta de comprensión del nuevo arte, tanto en su etapa primera como una vez consolidado. Y en la referencia a la pretensión de explicarse por parte de algunos autores podemos ver de nuevo apuntada la disconformidad del poeta sevillano con el calificativo de «modernista» para el nuevo arte.

A partir de este punto Manuel Machado describe en el artículo el modernismo que existe en esos años, descripción que ha motivado las dudas de Phillips por considerarla una contradicción respecto a la precedente afirmación del poeta sobre el fin del movimiento modernista. Dice así el mayor de los Machado:

Además... ya no es hora de acabar con el mote de un modo radical, porque... a decir toda la verdad, el *Modernismo* existe y, con todo lo dicho, ¡hay *modernistas*! Los ha creado la boga, el ambiente turbio de incompreensión y novelería, el publicote con su vocerío y los críticos con su silencio. Existen los modernistas, y son los que, enamorados sin discernimiento de lo nuevo, tienen en la cabeza el mismo gazpacho de novedades y exotismos que la masa popular, inconscientes snobs, que hoy fusilan a D'Annunzio, mañana a Darío y pasado a Heredia en la inocente idea de ser raros o modernos, cueste lo que cueste.

Lo son —y de peor casta— los que sin variar jamás en su labor descolorida, se dedican a profesar todas las nuevas religiones con objeto de aprovechar su boga y teniendo a veces la edad de siete loros, se ponen al lado de cada nueva promoción de jóvenes... Su evolución sería admirable si fuera acompañada de obras. Desgraciadamente hay que creerles bajo su palabra. Son sin embargo verdaderos modernistas de hoy y de mañana. Y jóvenes, hasta que se mueran... ¹¹⁷.

El tono irónico del poeta en estos párrafos parece evidente; podemos observar también que sus palabras son suficientemente claras para hacer ver que está caracterizando a los epígonos del arte creado por su generación, y no precisamente la obra de sus contemporáneos y la suya propia. En efecto, la estirpe de estos autores «modernistas», consistente en «la boga», «el ambiente turbio de incompreensión y novelería», «el vocerío» del «publicote» y «el

¹¹⁴ *Id.*, «El modernismo según Manuel Machado», *loc. cit.*, pág. 591.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 591.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 592.

¹¹⁷ *Ibidem*, págs. 592-593.

silencio» de los críticos, no tiene nada en común con la génesis artística de los que llamaron «modernistas» a comienzo de siglo, los cuales se han enriquecido con una amalgama de modos artísticos y «han roto con las normas de la retórica vieja,... influido cada uno por tendencias distintas, venidas en su mayoría de Francia, o bien entregados a su propio temperamento»¹¹⁸. De igual modo, el momento actual de su evolución literaria, que el autor concreta en el seguimiento de «sendas completamente diferentes» y en que «todos piensen en ser ellos mismos y no otros, en crearse un estilo»¹¹⁹, tampoco se parece a la actuación literaria de estos «modernistas» de 1907, entregados a imitar torpemente a otros autores mediante una acción que el poeta sevillano describe gráfica y coloquialmente como «fusilar», o bien acomodándose en la condición nominal de escritores, sin obra alguna. Atendiendo a todo ello, parece claro que el mayor de los Machado está describiendo la deformada versión de la estética oculta bajo el término «modernismo» que realizan sus epígonos, rodeados además del persistente desconocimiento hacia esta estética que, al igual que ellos mismos, ostentan crítica y público.

El mayor de los Machado desea, pues, diferenciar el arte de sus contemporáneos tanto respecto al europeo finisecular como al modernismo epigonal y de ello forma parte la necesidad de hallar un nombre con que pueda ser identificado. Encuentra finalmente en el marbete «generación del 98» una denominación que le satisface más que las anteriores. Ofrece, en efecto, una mayor precisión frente a la vaguedad de otros términos que empleara, como los citados «novadores» o «los nuevos», pues los escritores de su generación van dejando de ser «nuevos» y también «jóvenes», y asimismo su estilo artístico ha sido ya aceptado —de mejor o peor grado—. Y lo que no es menos importante, el rótulo del 98 se adapta bien a la consideración de Manuel Machado, formulada en 1911, de que «a raíz de la gran derrota... nacieron a las letras los jóvenes que, hoy maduros, representan nuestra literatura en España y fuera de ella»¹²⁰. El nombre «generación del 98» remite, pues, a una característica que individualiza a sus contemporáneos.

«Los poetas españoles de mañana» fue respondido por Jorge Luis Borges desde las páginas de *El Diario Español* de Buenos Aires, como mencionábamos. El joven escritor declara entonces:

En la penúltima «Página literaria» de *El Diario Español*, he leído un estudio sobre el ultraísmo firmado por el emocional y sutil poeta Manuel Machado, estudio que, no obstante cimentarse en un deseo verdadero de penetrar esta utilísima

¹¹⁸ «Enquête» sobre el Modernismo (Respuestas a nuestra «enquête» de la señora Pardo Bazán y de los señores Machado y Ugarte). (De don Manuel Machado), *loc. cit.*, pág. 337.

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 337.

¹²⁰ Manuel Machado, «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, pág. 25.

evolución de nuestro arte, aventura plurales afirmaciones que, a juicio mío, son asaz discutibles¹²¹.

Sostiene Borges que el ultraísmo, contrariamente a lo que piensa el mayor de los Machado, tiene raigambre española, pues «la tendencia a escribir en sucesión de imágenes campea en nuestros clásicos»¹²², y cita al respecto la obra de Góngora, Gracián, Calderón y, sobre todo, Quevedo. No obstante, parece que en este punto Borges no tiene en cuenta las palabras del poeta referidas a la antigua raigambre del procedimiento simbolista. Otro detalle que llama la atención es el repudio que hace el escritor argentino del componente métrico de la poesía:

Y en los novecentistas y sencillistas, la música del verso —ese aglutinante que valoriza con tanta exorbitancia Manuel Machado— es el beleño que amodorra al lector y, en su vaivén de hamaca, le venda los ojos ante el absoluto nihilismo, ante la vaciedad plenaria de las zarandajas con que engaritan su intelecto¹²³.

Si estas observaciones llaman la atención es porque, nueve años antes, el autor de *Alma* aducía algunas razones parecidas para justificar la abolición de los acentos tónicos obligatorios del verso y la búsqueda de la flexibilidad rítmica llevadas a cabo por los poetas de su generación:

No concebían los prosodistas que se saliera de los acentos tónicos obligatorios, constituyentes, como Benot les llama, de cada clase de versos. Y hubo, sin embargo, dos poderosísimas razones para salirse de ellos... La segunda razón, y quizás la más fuerte, es la de que, no entrando la poesía solamente por el oído sino tratando de dar sensaciones a la vista y a la inteligencia, la isócrona repetición constante de los acentos acapara y distrae la atención del lector, molestándola y separándola de otras sensaciones más interesantes, como el redoble de un tambor nos molestaría y nos desesperaría en momentos de contemplación o de recogimiento¹²⁴.

La comparación de ambos comentarios nos abre interesantes horizontes para contemplar la aportación del Modernismo a la lírica española y nos brinda un elemento concreto de valoración a la hora de distinguir, entre los poetas de aquella época, una labor renovadora de otra labor con apariencia de literatura pero de palabras vacías y sin arte.

La visión del ultraísmo que Manuel Machado ofrece en «Los poetas españoles de mañana» se mantendrá en lo esencial y así, unas décadas más tarde,

¹²¹ Jorge Luis Borges, «Ultraísmo», *El Diario Español*, 23 de octubre de 1921; citamos por la reedición en: *Textos recobrados (1919-1929)*, *op. cit.*, pág. 108.

¹²² *Ibidem*, pág. 108.

¹²³ *Ibidem*, pág. 110.

¹²⁴ Manuel Machado, «Los poetas de hoy», *La guerra literaria (1898-1914)*, *op. cit.*, págs. 37-38.

recuerda: «el superrealismo, el dadaísmo... Fue una época sin gran interés, en la que falla la emoción; de ella se salvan pocos nombres: Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso..., quizás alguno más»¹²⁵. Son palabras de un poeta que buscó para su poesía el equilibrio entre la maestría técnica del artista y su personalidad humana.

¹²⁵ Camilo José Cela, «Con Manuel Machado, en la camilla», *op. cit.*, pág. 219.