LA INFLUENCIA DE VERLAINE EN ANTONIO MACHADO

(Con nuevos datos sobre la primera época del poeta)

POR

GEOFFREY RIBBANS

Guillermo Díaz Plaja, en su voluminoso estudio *Modernismo frente a Noventa y ocho*, muy importante y bien documentado, pero desigual y algo arbitrario, establece como mentor para la generación del 98 a Nietzsche y para el Modernismo a Paul Verlaine. Esta tesis tiene indudable mérito como generalización simplificadora, pero el crítico, llevado por su imperante deseo de sistematizar lo no sistematizable, trae como ejemplos de ella a ciertos escritores que no cuadran bien con sus rígidas divisiones. Quizá el caso más notable de este defecto es lo referente a Antonio Machado. Díaz Plaja juzga a nuestro poeta casi exclusivamente por su obra a partir de *Campos de Castilla* (1912), y, por lo tanto, habla de su «perfecta actitud noventayochista» (1) y acepta la conclusión negativa de Jeschke (2) sobre la huella de Verlaine en su obra; opinión que tal vez defina bien su obra posterior, pero que resulta completamente inadecuada para el Machado de principios de siglo. Este error procede principalmente de la confusión, muy generalizada y harto explicable dada la falta de ejemplares, entre *Soledades* (1903) y el tomo revisado y ampliado *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) (3). Por no tener en cuenta el tomito *Soledades*, los críticos han pasado por alto un período de indecisión en el poeta, anterior a su definitiva madurez, que es importantísimo para la comprensión total de su obra. Yo sostengo que Verlaine ejerció una influencia poderosa y difusa en la poesía de aque-

(1) *Modernismo frente a Noventa y ocho* (1951), pág 154. Díaz Plaja está hablando allí, para mayor impropiedad, de *Soledades* (1899-1907).

(2) DÍAZ PLAJA: ob. cit., págs. 181-182; HANS JESCHKE: *La generación de 1898*, segunda edición española, traducida por Y. Pino Saavedra (1954), página 103: «En Benavente y en Machado no he podido encontrar análogas y directas adhesiones a Verlaine»; pero añade: «pero se hace superfluo dar pruebas de ello, dadas las estrechas relaciones literarias y humanas que existían entre estos dos poetas y Rubén Darío».

(3) Ya en 1929, «Lauxar» (O. Crispo Acosta) distinguió entre los dos tomos en su *Antonio Machado y sus «Soledades»*, «Hispania», California, XII. En 1949, Dámaso Alonso publicó, sacados de su propio ejemplar, las poesías olvidadas y ciertas variantes de las *Soledades* primitivas, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, págs. 335-381, artículo después recogido en el libro *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, 1952). Hay ejemplar de *Soledades* en la Biblioteca Nacional, de Madrid, y en el British Museum, de Londres. Tengo en preparación un estudio sobre este tomito de 1903.

lla época y que el fin del período, allá por el año 1903, está marcado por un radical cambio de actitud respecto a Verlaine; éste tiene, por lo tanto, una significación especial en la formación de Machado.

La importancia de Verlaine en la poesía española moderna es indudable. Sale su nombre a cada paso en las revistas literarias de la época, y se publicaron bastantes traducciones. (Estas tienen, desde luego, poca importancia para los poetas que nos conciernen y que sabían perfectamente el francés, pero conviene señalar el hecho de su existencia.) Díaz Plaja indica las primeras conocidas (cuatro poesías de *Jadis et Naguère*, entre ellas *L'Art poètique*) de Eduardo Marquina y Luis de Zulueta, publicadas en 1898 en la revista barcelonesa *Luz* (4). Luego, en *Electra*, número 5 (13, IV, 1901), salió una versión de *Femme et chatte (Poèmes saturniens: Caprices*, I). Es importante señalar las cuatro traducciones libres debidas a Juan Ramón Jiménez que vieron la luz en *Helios*, número VI, 1903, son *Clair de lune* y *Mandoline* de *Fêtes galantes*, *L'Heure du Berger*, de *Paysages tristes* (sección de *Poèmes saturniens*) y *Romances sans paroles*, V (*Le piano que baise une main frêle...*). Ya tarde, en 1905, se publicaron en *La república de las letras* tres traducciones más (5), y en 1907 otras cinco en *Renacimiento* (6). Finalmente, en 1910, Manuel Machado dió a la imprenta sus versiones en prosa rimada de *Fêtes galantes*.

Entre los poetas españoles influídos por Verlaine nos interesan especialmente, por sus relaciones con Antonio Machado, dos de los mejores: su hermano Manuel y Juan Ramón Jiménez. Los críticos son unánimes en hallar en Manuel Machado el más fuerte sello verlainiano, reconocido por el mismo poeta en sus frecuentes citas y en la selección de títulos: *Caprichos*, *La buena canción*, *La mujer de Verlaine*, *Cordura*, etc. La influencia del Pauvre Lélian es patente en la técnica, alada e impresionista, de Manuel, en la ligereza de tono adoptada por él en ciertos temas (los personajes de la *commedia dell'arte*, el culto a Versalles y a los jardines). Sobre todo, Manuel parece encarnar aquel concepto de Verlaine, muy

---

(4) Díaz Plaja: ob. cit., pág. 179.

(5) Número 2, 13, V, 1905, *La canción de las ingenuas* y *Spleen*, anónimas; número 14, 9, VIII, 1905, *Resignación*, con *El vino del solitario*, de Baudelaire, y otras poesías, hechas por Andrés González Blanco.

(6) Aparecieron, como indica de paso Díaz Plaja (pág. 45), en el número VII, septiembre de 1907; son *Serenata*, *Arietas olvidadas* (IX), *Gaspar Hauser canta*, y otra vez *La canción de las ingenuas y Spleen*.

generalizado en España como el poeta de lo inmediato y lo momentáneo (7).

El Juan Ramón Jiménez de aquellos años también recibió el poderoso influjo de Verlaine. Aparte de las traducciones ya notadas, publicó en *Helios* (número X, 1903) un estudio, mencionado de paso por Díaz Plaja (8), titulado *Pablo Verlaine y su novia la luna*, en que habla de «la luna divina que fué novia de Enrique, de Gustavo, de Alfredo...», enlazando así la inspiración de Verlaine con la corriente romántica y germánica de Musset, Heine y Bécquer. Rubén Darío también establece esta misma vinculación al hablar, también en *Helios*, de *Arias tristes* (1903), la primera obra «definitiva» de Jiménez. «He aquí un lírico de la familia de Heine, de la familia de Verlaine, que permanece no solamente español, sino andaluz, andaluz de la triste Andalucía» (9). Asimismo, Pedro González Blanco, en una reseña del mismo libro, cita unas afirmaciones del propio Juan Ramón sacadas de la dedicatoria de *Nocturnos*, segunda sección del libro: «Libro monótono, lleno de luna y de tristeza. Si no existiera la luna, no sé qué sería de los soñadores, pues de tal modo entra el rayo de luna en el alma triste, que aunque apena más, la inunda de consuelo; un consuelo lleno de lágrimas como la luna... Soñad conmigo, con las visiones blancas de siempre y con los poetas muertos, Enrique Heine, Gustavo Bécquer, Pablo Verlaine, Alfredo de Musset, y lloremos juntos por nosotros y por todos los que nunca lloran...» (10). Enrique Díez Canedo resume bien la influencia de Verlaine en Jiménez al decir que es «difusa casi siempre y más la del Verlaine de *Fêtes galantes*, *La bonne chanson* y *Romances sans paroles* que la de los *Poèmes saturniens*, *Sagesse*, *Jadis et Naguère* y otros libros. No ha tenido Juan Ramón Jiménez los desarreglos de imaginación que se manifiestan en unos ni las crisis de misticismo que dan su im-

---

(7) Véanse Díaz Plaja: ob. cit., pág. 182, y Dámaso Alonso: *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado*, tirada aparte de la «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo», XVI, 1947, págs. 10 y 49 (recogido también en *Poetas españoles contemporáneos*): «Manuel parece también haber buscado, o más bien no buscado, reflejado al azar, lo inmediato, lo externo... Reflejaba como un espejo todo lo que pasaba delante de él, es decir, la vida.» La tesis de Dámaso, bien fundada, de que, mezclada a esta conocida ligereza, hay una esencial gravedad, cae fuera de mi propósito: sólo quiero asentar que lo ligero en su obra está relacionado con Verlaine.

(8) Díaz Plaja: ob. cit., pág. 183 n.

(9) Nota publicada en «Helios», XIII, 1904, bajo título de *La tristeza andaluza; un poeta*, citada por E. Díez Canedo: *Juan Ramón Jiménez en su obra*, Méjico, 1944, págs. 41-42.

(10) *Nuestro tiempo*, VII, núm. 38, febrero de 1904, pág. 280. Luis Ruiz Contreras cita el mismo pasaje en sus *Memorias de un desmemoriado* (Crisol, 1946), págs. 444-445.

presionante grandeza a algún otro. Su Verlaine es el que denuncian hasta los títulos primeros de la obra de plenitud, *Arias tristes*, *Jardines lejanos*, y pasa a algunos otros posteriores siempre en el tono de la dulzura sentimental que es una de las dos caras de aquel Jano ebrio de la orilla izquierda del Sena» (11). Para Jiménez, pues, Verlaine es, sobre todo, un sentimental, de quien saca estados emocionales del alma y paisajes interiores y cuya musa o novia es la luna.

El caso de Antonio Machado es muy distinto de los de Manuel o de Juan Ramón. Empecemos nuestro estudio por lo que es más cierto: las dos poesías suyas que tienen como lema versos de Verlaine. Una de ellas, la que publicada primero en las *Soledades*... de 1907, consta en *Poesías completas* con el número XCII, no pasa de ser el punto de partida para una reminiscencia infantil de una fiesta que tantas veces volvió a soñar. Indica tan sólo para nuestro propósito el que Machado conoció *Romances sans paroles*, colección en que se encuentra la poesía citada, *Chevaux de bois* (12). No así ocurre con la otra, *Nocturno*, una de las poesías «olvidadas» publicadas por Dámaso Alonso (13), a la cabeza de la cual figuran, mal citados (14), los dos últimos versos de *Le rossignol*, de la primera colección verlainiana, *Poèmes saturniens*. Es éste un poema de una nostalgia melancólica que empieza evocando los recuerdos del poeta :

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi...

y entonces nos traza una escena nocturna de verano bajo la luna con un arroyo *(l'eau des regrets)* que corre melancólico y un pájaro—el ruiseñor del título—que canta en un árbol movido por la brisa. Termina así (los versos en letra redonda son los citados por Machado):

Et, dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre que frisonne et l'oiseau qui pleure (15).

(11) Ob. cit., pág. 115.
(12) También hay otra versión en «Sagesse», núm. XVII, Verlaine, *Oeuvres poêtiques complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», págs. 190-191. Citaré siempre por esta edición.
(13) CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, 1949, págs. 354-355.
(14) Dice: ...*qu'un vent douce efleure*. Es de notar que en la cita falta el sujeto de la frase.
(15) *Paysages tristes*, VII, págs. 57-58.

La poesía de Machado está dedicada a Juan Ramón Jiménez, entonces, como hemos visto, fervoroso imitador del culto verlainiano de la luna; describe un paisaje por una noche de abril con un árbol vibrando y cantando en el viento y un mirlo silbando dentro de las ramas. Después de esta descripción nada brillante—repárese en la inseguridad temática, la pesada reiteración del verbo ser, la rima facilísima, la machacona adjetivación, etcétera—el poeta empieza a hablar de sí mismo:

Mi corazón también cantara el almo
salmo de abril bajo la luna clara,
y del árbol cantor el dulce salmo
en un temblor de lágrimas copiara...

si no tuviese mi alma un ritmo estrecho
para cantar de abril la paz en llanto,
y no sintiera el salmo de mi pecho
saltar con eco de cristal y espanto.

Machado parece querer separarse de los detalles de la inspiración verlainiana, y al mismo tiempo escoger un tema que tenga una fuerza emotiva parecida; pero se sitúa así plenamente dentro de la misma corriente de la comunión estética con la naturaleza, del culto al paisaje del corazón tan evidente en Juan Ramón (16).

Pero hay más: es curioso notar que en varias otras poesías tempranas Machado hace esta misma especie de distingo negativo, explicando en qué no consiste su inspiración. Así es el poemita *Otoño,* descriptivo-personal:

El cárdeno otoño
no tiene leyendas
para mí. Los salmos
de las frondas muertas,
jamás he escuchado,
que el viento se lleva.
Yo no sé los salmos
de las hojas secas,
sino el sueño verde
de la amarga tierra.

¿No hay aquí una clara referencia a la famosa *Chanson d'Automne* de Verlaine?

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne...
Et je m'en vais
Au vent mauvais

(16) Hay otras influencias indudables de Verlaine en la obra del JUAN RAMÓN de esta época. Repárese en *Lluvia de otoño* de *Las hojas verdes,* inspirado en *Il pleut dans mon coeur, Romances sans paroles: Ariettes oubliées,* número III, pág. 122, citado por DÍEZ CANEDO, ob. cit., págs. 115-116.

Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte (17).

No nos da, desde luego, un eco tan claro de los versos franceses como aquellos de su hermano:

La hoja seca,
vagamente,
indolente,
roza el suelo...

o éstos:

De violines
fugitivos
ecos llegan...
Bandolines
ahora son... (18);

no tenemos, de hecho, en todas las poesías de Antonio, ni siquiera las más primerizas y flojas, intento alguno de imitar la aérea métrica de Verlaine. Aquí parece referirse negativamente a éste; afirma que no sigue su inspiración otoñal, sino que canta la primavera; por eso toda una sección—después rechazada—de *Soledades* se llamaba *Salmodias de abril.*

Es claro que Machado tiene presente la misma canción cuando declara, en el poema dedicado en 1904 a Rubén Darío:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño *en Verlaine...*
(*Poesías completas*, CXLVII.)

Y en cuanto a Verlaine, hay que notar que la primera estrofa del soneto *Nevermore*, que tiene la misma rima en *-one* que la *Chanson*, también junta los conceptos «otoño» y «recuerdo»:

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone (19).

---

(17) *Poèmes saturniens*: *Paysages tristes*, V, págs. 56-57.

(18) *Otoño, Poesía. Opera Omnia Lyrica* (Editora Nacional, 2.ª ed. 1942), página 9, y *El viento, ibid.*, pág. 42.

(19) *Poèmes saturniens*: *Melancholia*, II, pág. 45. La rima en *one* tiene claros antecedentes baudelairianos: *Paysage, Oeuvres complètes*, I: *Les Fleurs du mal*, ed. critique de F. F. Gautier, pág 228, en que riman *automnes* y *monotones* y, sobre todo, *Chant d'Automne*, pág. 213, con la misma rima y otra interna (*sonne* y *comme*) en el verso final:

Así, como ha indicado Dámaso Alonso (20), la palabra «monotonía», que Machado utiliza tan parca como expresivamente, tiene su origen en Verlaine; y a ella hay que añadir, como otra palabra-clave del Modernismo procedente de Verlaine, la voz «melancolía».

En *La tarde en el jardín (fragmento)*, otra poesía «olvidada», se da un caso parecido de autojustificación. Tras una larga descripción de un jardín que contiene varias fuentes sonantes el poeta declara:

Cantar tu paz en sombra, parque, el sueño
de tus fuentes de mármol, el murmullo
de tus cantoras gárgolas risueño,
de tus blancas palomas el arrullo,
fuera el salmo cantar de los dolores
que mi orgulloso corazón no encierra: (21)
otros dolores buscan otras flores,
otro amor, otro parque en otra tierra.

Corresponde, claro está, esta preocupación por la raíz de su inspiración a una inseguridad de orientación de un poeta principiante; pero el tema del jardín parece, además, enlazarse más o menos remotamente con Verlaine, como veremos mediante un pequeño recorrido.

Rafael Ferreres ha indicado en un artículo reciente que la poesía *La tarde* (22), que apareció por primera vez en *Soledades* (1903) y que después se incorporó con varias modificaciones en la colección revisada de 1907, se inspira en *Après trois ans* de Verlaine:

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclairait doucement le soleil du matin,
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

Rien n'a changé. J'ai tout revu: l'humble tonnelle
De vigne folle avec les chaises de rotin...
Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle (23).

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...
Pour qui? C'était hier l'été; voici l'automne.
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

Por ésta, como por otras valiosas indicaciones sobre la poesía francesa, he de expresar mi agradecimiento a mi colega y amigo Brian Juden, profesor de francés de la Universidad de Sheffield.

(20) CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, 1949, pág. 377.

(21) DÁMASO ALONSO, tanto en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS como en *Poetas españoles contemporáneos*, imprime este verso sin el *no*, lo que estropea totalmente el sentido de la poesía.

(22) *Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho*, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 73, 1956, pág. 81. La poesía no se llama *Recuerdo infantil*, sin embargo, como dice Ferreres.

(23) *Melancholia*, III, pág. 46.

En Verlaine, como en Machado, se trata de una segunda visita a un jardín o parque conocido; algo distinto en cada poeta, el jardín contiene no obstante en ambos casos la fuente que en Machado va a constituir el elemento esencial. La curiosa coincidencia de las palabras «chancelle» y «cancela» *(Rechinó en la vieja cancela mi llave...)*, referente a la puerta, aunque con distintas funciones y significados, indica también que Machado conocía la poesía de Verlaine. El jardín verlainiano, por supuesto, sólo da al poeta español el punto de partida para este grave poema que representa la cumbre de las variaciones sobre el tema de la fuente de su primera época (24); en especial desarrolla la forma del diálogo tan típica de Machado para expresar la amarga nostalgia de sus recuerdos.

Es de notar, además, que el jardín descrito por Verlaine, que según parece tenía una base real en el de su prima Elisa Dujardin en Lècluse (25), tiene elementos parecidos al de la *La tarde en el jardín*; en ambos hay la inevitable fuente (o fuentes en el caso de Machado), rosas, lirios, árboles (el temblón en Verlaine, el álamo entre otros en Machado) y pájaros (sean alondras o palomas). Es, por lo tanto, muy posible que, como sostiene Ferreres (26), el gusto por ese ambiente proceda hasta cierto grado de Verlaine. Claro está que *Après trois ans* no es tópico en Verlaine, cuyo gusto tendía hacia los elegantes jardines de le Nôtre y de Watteau, como en *Nuit du Walpurgis classique*, de *Paysages tristes* (27). Es significante, en vista de su notoria filiación verlainiana, que el culto al jardín ocurra también en Manuel; véanse *El jardín gris*, abandonado y muerto, y sobre todo, *El jardín negro*, con su fuente loca, visto de noche, bajo la luna (28). En Juan Ramón, por otra parte, se evidencia otro aspecto del tópico: en sus poesías de la época abundan

---

(24) Véase DÁMASO ALONSO, *Fuente y jardín en la poesía de Machado*, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, 1949, págs. 375-381, en que da un excelente análisis del tema en estas poesías.

(25) Véase JACQUES-HENRY BORNECQUE, *Etudes Verlainiennes. Les Poémes saturniens* (París, 1952), págs. 81-126, en que el autor establece la existencia en esta colección de un «ciclo de Elisa».

(26) «Antonio Machado oye, con impresionista y melancólica penetración, plasma el otoño verlainiano en silenciosos jardines...», art. cit., pág. 81; véase también R. FERRERES «Sobre la interpretación de un poema de Antonio Machado», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 55, 1954, pág. 110.

(27) Número IV, págs. 55-56. Nótese también que el verso 9 de *Clair de lune*, *Fètes galantes*, pág. 83, rezaba originariamente:

Au calme clair de lune «de Watteau» (*Notes et Variantes*, pág. 908).

(28) *Poesía. Opera Omnia Lyrica*, págs. 6 y 27-28.

los jardines puramente espirituales, llenos de emoción y de ensueño (29).

En la poesía dedicada a Rubén Darío, antes citada, Machado se refirió, además de a los violines de otoño, a los «ecos de la tarde» de Verlaine. Es el poeta de *Soleils couchants*:

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants...

y de la poesía que sigue a ésta, *Crèpuscule du soir mystique*:

Le Souvenir avec le Crepuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Esperance en flamme qui recule... (30).

Muchas poesías tempranas de Machado parecen poner en práctica esta ligazón del recuerdo o del sueño con el crepúsculo; es sobremanera conocida la importancia del tema crepuscular para Machado. Quizá el ejemplo más cercano a Verlaine sea la poesía de ese título—*Crepúsculo*—de *Soledades* (1903), que desapareció en la refundición posterior; es en cierto modo muy característico de Machado, quien no tardó en eliminar, no obstante, los adjetivos emotivos de color de su obra.

Caminé hacia la tarde de verano
para quemar, tras el azul del monte,
la mirra amarga de un amor lejano
en el ancho flamígero horizonte.
Roja nostalgia el corazón sentía,
sueños bermejos...

Caminé hacia el crepúsculo glorioso,
congoja del estío... (31).

Otro ejemplo es *Horizonte*, poesía de corte modernista, también publicada en *Soledades* (1903) y que perduró como el número XVII

---

(29) *Por ejemplo*: *Mi jardín tiene una fuente,*
y la fuente una quimera,
y la quimera un amante
que se muere de tristeza. (De *Arias tristes*, publicado en «Helios», IV, 1903); o este de *Paisajes* (*Pirineos*), en «Helios», VIII, 1903:

El triste jardín se pierde
en la tarde dulce y quieta;
las sendas son de violeta
entre el parterre fresco y verde.

(30) *Paysages tristes*, I y II, págs. 53-54.

(31) DÁMASO ALONSO: *Poesías olvidadas...*, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, 1949, págs. 349-350.

de *Poesías completas*. En otras poesías el ocaso es tan sólo implícitamente emotivo, como en ésta de la misma fecha, en que surge también el horizonte y la imagen de fuego, plácido, ¡tan machadiano! y casi apagado:

Las ascuas mortecinas
del horizonte humean...

—Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
La tarde se ha dormido,
y las campanas sueñan.

(Núm. XXV de *Poesías completas.*)

Y abundan, desde luego, los casos del sol fúlgido y brillante concebido emotivamente, como en *Poesías completas*, número XLV, muy temprano, pues salió primero en 1901:

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
tórrido sueño en la hora de arrebol;
el río luminoso el aire surca;
esplende la montaña;
la tarde es polvo y sol (32).

Cabe notar, sin embargo, que Machado siempre, aun en los ensayos más flojos, huía las personificaciones abstractas *(le Souvenir, le Crèpuscule, l'Espèrance)*, que ofrece *Créspuscule du Soir mystique*.

Esta interpenetración de la emoción del poeta y el paisaje (crépúsculo, otoño, noche de luna, etc.), implícito ya en el subtítulo *Paysages tristes*, está desarrollada de la manera más evidente en *Clair de lune*, de *Fêtes galantes*:

Votre âme est un paysage choisi
Qui vont charmant masques et bergamasques...

Au calme clair de lune triste et beau,
Que fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres (33).

---

(32) Apareció en «Electra», número VI, 21.iv.1901; véase DÁMASO ALONSO, *ibid*, pág. 360.

(33) Pág. 83. El chorro de agua de Verlaine tiene su origen en Baudelaire, *Le Jet d'Eau* (*Galanteries*): *Les Fleurs du Mal*, ed. cit., pág. 268:

Dans la cour le jet d'eau qui pase
Et ne se tait ni nuit ni jour,
Entretient doucement l'extase
Ou ce soir m'a plongé l'amour.

Esta poesía salió primero en «Le Parnasse contemporain» (1866), en donde también colaboró Verlaine.

Ofrece esta poesía el aspecto de Verlaine—el paisaje interior y el culto a la luna—que influyó más profundamente en Juan Ramón Jiménez, quien la tradujo, como hemos visto. Por lo que se refiere a Machado, lo que más le conmueve son la puesta del sol y la monotonía del agua en la fuente, presente en *Clair de lune* como en otras poesías de Verlaine; a estos casos aludió, sin duda, Rubén Darío en el verso *El chorro de agua de Verlaine estaba mudo,* del *Soneto autumnal al Marqués de Bradomín* (34).

No pretendo negar, desde luego, ni la originalidad del tema de la fuente en manos del Machado maduro ni la influencia del «patio sevillano» familiar. Respecto a su recuerdo del Palacio de las Dueñas, me es posible incluso añadir un nuevo dato: la poesía número VII de *Poesías completas* se publicó originariamente en *Helios,* VII (1903), con el título tan significante de *El poeta visita el patio de la casa en que nació* (35). Es perfectamente compatible la coexistencia de las dos influencias, la vivida y la literaria, aunque sea difícil separarlas. En este caso me arriesgaré a sugerir que el tema *fuente-en-el-jardín,* el primero y el más flojo, procede de Verlaine (la fuente de estas poesías es la del frívolo, erótico rumor), mientras el culto del recuerdo y las visitas posteriores a Sevilla iban suscitando el empleo más hondo, simbólico, del tema, ahora íntimamente ligado con el patio y el limonero. Que esto no pase de ser una generalización de líneas muy amplias lo prueba el que *La fuente,* publicada en 1901, y de lo más flojo que en su vida escribió Machado, contenga no obstante estos versos:

> *Y cerca de ella [la fuente] el amarillo esplende*
> *del limonero entre el ramaje obscuro* (36).

Las posibles influencias de Verlaine que hasta aquí tengo numeradas proceden todas de las primeras colecciones suyas, las más parnasianas, *Poèmes saturniens* y *Fêtes galantes.* Es sumamente probable que dos poemas más de Machado, de intención descriptiva e impersonal, parnasianos en el criterio estético aunque no en la forma, tengan inspiración verlainiana. Son de la sección *Desolaciones y melancolías,* título por sí muy verlainiano—recuérdese

---

(34) *Cantos de vida y esperanza, 31 Obras poéticas completas* (Aguilar, 1945), pág. 749. El soneto se refiere al Versalles otoñal.

(35) La versión de «Helios», que ofrece algunas variantes, figura como la primera de cuatro *Poesías,* págs. 398-400. Las tres restantes, dos de ellas «olvidadas» hasta 1949, están descritas por DÁMASO ALONSO, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, 1949, págs. 360-361.

(36) DÁMASO ALONSO: *ibid.,* pág. 347. *La fuente* apareció en «Electra», 3, 30. III. 1901.

la sección de *Poêmes saturniens, Melancholia*—y cuando aquélla desapareció al rehacerse la colección los dos poemas quedaron también eliminados. Primero, *Invierno*:

Hoy la carne aterida
el rojo hogar en el rincón obscuro
busca medrosa. El huracán frenético
ruge y silba, y el árbol esquelético
se abate en el jardín y azota el muro.
Llueve...

La exactitud expresada de esta poesía, descriptiva e impersonal, es comparable con el propósito plástico de *Effet de nuit*:

La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette
De flèches et de tours à jour la silhouette
D'une ville gothique éteinte au lointain gris.
La plaine. Un gibet plein de pendus rabougris
Secoués par le bec avide des corneilles... (37).

Es tentador relacionar también esta referencia a la ahorcadura con Machado, con *El cadalso*, publicado en *Soledades* (1903), por ejemplo; pero la obsesión de la muerte es tan persistente en toda la obra machadiana que no cabe buscar antecedentes (38).

El mar triste es única entre las poesías de Machado por su deliberada reiteración de frases, pero su tono e intención caen plenamente dentro de la misma tendencia plástica. Hay casos de repeticiones parecidas en Verlaine, sobre todo *Soleils couchants*:

Une aube affaiblie
Verse par les champs
la mélancholie
Des soleils couchants.
La mélancholie
Berce de doux chants
Mon coeur qui oublie
Aux soleils couchants.

Y en *Nevermore* (el de *Caprices)* se repite como el quinto y último el primer verso de cada estrofa. Además, es bien conocida la importancia del *Pantoum* entre los parnasianos franceses, y es posible que esa forma haya influído también en Machado (39). El primer

---

(37) *Poèmes saturniens*: *Eaux-fortes*, IV, págs. 51-52.

(38) Compárese, además de algunos ejemplos muy conocidos, el *Arte poética*, de 1904:

¡Oh para ser ahorcado, hermoso día!

publicada por DÁMASO ALONSO, *ibid*, pág. 362.

(39) VÍCTOR HUGO inició la boga publicando un *Pantoum malais* en las notas a *Les Orientales* (1829), y a continuación imitaron la forma GAUTIER, BAUDELAIRE, BANVILLE y LECONTE DE LISLE.

verso, *Palpita un mar de acero de olas grises*, sin embargo, se parece mucho al comienzo de otra poesía descriptiva de Verlaine, *Marine*:

L'océan sonore
Palpite sous l'oeil
De la lune en deuil
Et palpite encore... (40).

Por otra parte, la intención colorista remonta claramente a Théophile Gautier, probablemente por el intermedio del Rubén Darío de la *Sinfonía en gris mayor* (41), y en los *Emaux et Camèes* de aquél hay una poesía de título parecido, *Tristesse en mer*.

En *Salmodias de abril*, tercera sección de *Soledades*, hay una poesía paralela a la que hemos comentado, *La mar alegre* (42). La mitad de esta poesía, aproximadamente, ya sin título y con el orden de una estrofa variado (43), consta en *Poesías completas* (número XLIV); la versión primitiva tenía, añadidos al final, 17 versos más, que para completar el texto en su forma original reproduzco aquí:

A través del ambiente calino,
la lancha de pesca se acerca a la orilla,
entre olas azules y espumas de plata y leche,
su velita hinchada
de viento y de luz.
En las redes de cuerda
se agita el elástico enjambre marino,
luciente maraña,
montón palpitante
que rinden las ondas alegres entrañas del mar.

---

(40) *Eaux-fortes*, III, pág. 51.

(41) Inspirado, desde luego, en la *Symphonie en blanc majeur*, *Emaux et Camées*, de Gautier. La poesía rubeniana apareció en el *Madrid Cómico*, número XVII, 19 noviembre 1898, con el prólogo de *Prosas profanas* y una presentación del autor por Jacinto Benavente, entonces director de la revista. Dice Jeschke, ob. cit., pág. 103n, que es la «primera poesía modernista [publicada] en España».

(42) ¿Por qué el género femenino? Parece haber un intento de distinción sexual; lo masculino representa la tristeza; lo femenino, la alegría. Compárese Rafael Alberti:

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

(*Marinero en tierra*, 1: *Poesía* 1924-44, 2.ª ed., Buenos Aires, 1946, pág. 12).

(43) La poesía empieza con el verso *El mar hierve y canta...* y los cinco versos primeros se hallan al final de la versión que aparece en las *Poesías completas*, antes de los versos luego suprimidos, es decir, después del verso 20, *volar soñolienta, se aleja y se pierde en la bruma de*[*l*] *sol*. Preparo una tabla de todas las variantes de las poesías de *Soledades*.

Canta el mar, bajo el sol, en sus liras azules
sus risas de plata y leche.
Canta abril, sobre el mar,
con su fúlgido sol blanquecino.
En el tórrido abril,
bajo el sol y el azul, sobre el mar rutilante
canta el pescador...

Este poema, situado dentro del ambiente abrileño de la sección en que se encuentra, tiene también ciertos elementos repetitivos y es bastante «parnasiano», al menos para España, donde no regían las rígidas normas estilísticas que este movimiento implicaba para Francia. Creo, sin embargo, que se puede vislumbrar en él el paso de la descripción plástica objetiva de las poesías antes comentadas al paisaje emocional y animado de otras poesías más logradas de la misma colección.

Una poesía «olvidada» de la sección *Salmodias de abril* se llama *Nevermore,* trayendo así el famoso estribillo de *The Raven* de Edgar Allan Poe. Otra poesía de *Soledades* tiene el mismo título en italiano, *Mai Più,* que es, con ciertos cambios, la que lleva el número XLIII de *Poesías completas.* También el número LXXXV, publicado primero en *Soledades, galerías y otros poemas* de 1907, se titulaba primitivamente *Nevermore.* Machado hizo durante su vida varias referencias al poema de Poe, siendo la más importante la de la *Poética* de 1931, en que habla del siglo XIX como «el siglo lírico, que acentuó con un adverbio temporal su mejor poema» (44). Es interesante notar que en *Helios,* XII (1904), apareció un artículo de Viriato Díaz Pérez dedicado a *El cuervo,* del cual publicó una traducción en el número siguiente.

Es dudoso que en 1902 Machado conociera directamente la obra de Poe; lo más probable es que le haya venido esta influencia por medio de Francia, o, más exactamente, de *Le Genèse d'un Poême* que Baudelaire tradujo del poeta norteamericano. En la introducción a esta obra Baudelaire describe así el poema:

Poëme singulier entre tous. Il roule sur un mot mystérieux et profond, terrible comme l'infini, que des milliers de bouches crispées ont répété depuis le commencement des âges, et que, par une triviale habitude de désespoir, plus d'un rêveur a écrit sur le coin de sa table pour essayer sa plume: Jamais plus! *De cette idée, l'immensité, fécon-*

(44) Gerardo Diego (ed.), *Poesía española. Antología* (*Contemporáneos*), 1934, pág. 153. Para toda esta cuestión véase el profundo estudio de Carlos Clavería «Notas sobre la poética de Antonio Machado», en *Cinco estudios de literatura española moderna* (Salamanca, 1945), págs. 96-100. La referencia a lo fatal y lo irremediable en la reseña citada más abajo, tiene también claramente su origen en Poe o en Baudelaire.

dée par la destruction, est remplie du haut en bas, et l'humanité, non abrutie, accepte volontiers l'enfer, pour échapper au désespoir irrémédiable contenue dans cette parole (45).

Pero también pudo influir en él Verlaine, que tiene de los *Poèmes saturniens* dos poesías tituladas *Nevermore* (46). De una de ellas ya he citado los primeros versos, que unen el recuerdo con el otoño; la otra es aún más significante. He aquí la estrofa final:

Le Bonheur a marché côte à côte avec moi:
Mais la FATALITÉ ne connait point de trève:
Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve,
Et le remords est dans l'amour: telle est la loi.
—Le Bonheur a marché côte à côté avec moi (47).

Esta poesía es de corte baudelairiano y de cierta pretensión filosófica: *Mai più* tiene la misma preocupación con la alegría escurridiza y la amarga fatalidad, pero huye las fáciles abstracciones del poeta francés, utiliza el constante escenario machadiano de una tarde de abril y la forma tan típica del diálogo:

Pregunté a la tarde de abril que moría:
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?
La tarde de abril sonrió: La alegría
pasó por tu puerta — y luego, sombría:
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.

El «nunca jamás» está, naturalmente, en la última frase.

Surge también en el *Nevermore* verlainiano el tema de los cascabeles de un bufón, *Sonnez, grelots*; *sonnez, clochettes*; *sonnez, cloches!*, procedente, sin duda, del Baudelaire de *La mort des artistes*;

Combien faut-il de fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne Caricature? (48).

Como en la poesía baudelairiana se da esta imagen en Machado con referencia a la muerte en la poesía así titulada—*La muerte*—, publicada en *Soledades* de 1903. Inexplicablemente, Dámaso Alon-

---

(45) *Oeuvres complètes*, IX, pág. 62.

(46) La de *Melancholia* (pág. 45) se titulaba primitivamente *Souvenir*. Véase Bornecque, ob. cit., págs. 93. Jean Moréas, a quien Machado conoció en París, tiene una poesía titulada *Nevermore* en *Les cantilènes* (1883-86):

Le gaz pleure dans la brume,
Le gaz pleure, tel un oeil.
—Ah! prenons, prenons le deuil
De tout cela que nos eûmes.

(47) En *Caprices*, págs. 65-66.

(48) *Les fleurs du mal*, ed. cit., pág. 195.

so no la publicó con las demás poesías «olvidadas» de la colección. Reza así:

Aquel juglar burlesco
que, a son de cascabeles, me mostraba
el amargo retablo de la vida,
hoy cambió su botarga
por un traje de luto y me pregona
el sueño alegre de una alegre farsa.
Dije al juglar burlesco:
queda con Dios y tu retablo guarda.
Mas quisiera escuchar tus cascabeles
la última vez y el gesto de tu cara
guardar en la memoria, por si acaso
te vuelvo a ver, ¡canalla!...

Es, desde luego, una poesía muy floja, con un abruptísimo cambio de tono al final, que resulta muy forzado. Si el concepto de la muerte como juglar con cascabeles puede relacionarse con Baudelaire o con Verlaine, en otros poemas el juglar o bufón representa, como en Unamuno, lo inauténtico, lo histriónico, de su propia alma (49). Y a propósito de Baudelaire cabe notar de paso el hecho importante de que él debió influir mucho en Machado respecto a su idea de la muerte:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! (50).

Machado, como todos sabemos, recurrió como imagen predilecta de la muerte a la del viaje de mar:

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera (51).

También Baudelaire pudo contribuir a ciertos aspectos de la temporalidad machadiana, sobre todo la sombría poesía *L'Horloge*, siendo casi cierto que de ésta—*le gouffre a toujours soif: la clepsydre se vide* (52)—proviene la referencia a la clepsidra en la poesía ya citada de Machado:

---

(49) Véase mi estudio «Unamuno and Antonio Machado», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, págs. 25-27.
(50) *Les fleurs du mal, Le voyage*, viii, ed. cit., pág. 263.
(51) *Poesías completas*, XXI, publicado en la sección *Del camino* de *Soledades* (1903).
(52) *Les fleurs du mal*, ed. cit., págs. 226-27.

tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla (53).

El *Nevermore* de Machado es más confuso que *Mai più*, más típico de las poesías de inspiración primaveral justamente suprimidas. El «nunca jamás» se refiere, por supuesto, al pasado irremediablemente perdido, como en *Consejos*, I:

Este amor que quiere ser
acaso pronto será;
pero ¿cuándo ha de volver
lo que acaba de pasar?

Hoy dista mucho de ayer.
¡Ayer es Nunca Jamás! (54).

Pero *Nevermore* nos presenta otro tema importante en términos más explícitos de lo que se halla en otras poesías más logradas:

¡Espíritu de ayer!, ¡sombra velada,
que prometes tu lecho hospitalario
en la tarde que espera luminosa!
¡Fugitiva sandalia arrebatada,
tenue, bajo la túnica de rosa!

Aquí surge el tema de la virgen misteriosa, símbolo muy característico de la primera época de Machado y desarrollado por lo general con todo detalle y consistencia: la ilusión suele vestirse de túnica y calzarse con sandalias, como en *Nevermore*, o bien llevar una aljaba, como en los números XXIX y XLII de *Poesías completas*, ambos presentes ya en *Soledades* (1903). Puede haber, sin embargo, un remoto parentesco con la mujer desconocida de la famosa poesía verlainiana, *Mon rêve familier*:

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend (55).

En otro estudio me he referido a la significante poesía *Luz*, dedicada a Unamuno, que parece dar una respuesta categórica al con-

(53) En un artículo de Ramiro de Maeztu publicado en *Juventud*, y citado por Díaz Plaja (ob. cit., pág. 159), sale la clepsidra como elemento modernista, con otros (nenúfares, walpurgis) claramente verlainianos: «Observo que desde hace algún tiempo se ha recrudecido el odio inexplicable que inspira a ciertos escritores la tontería modernista. Allá se las hayan con esos modernófobos los jóvenes de los lirios y de los nenúfares, las clepsidras y las walpurgis...»

(54) *Poesías completas*, LVII. Indicado por Clavería, art. cit., pág. 100 n.

(55) *Melancholia*, VI, págs. 47-48. Hay también, desde luego, un clarísimo antecedente español: Bécquer. Véase José Luis Cano, «Quimera y poesía: una nota sobre Bécquer y Machado», *Asomante*, 4, oct-dic. 1951, págs. 16-24.

cepto de la poesía—asociado por Unamuno con Verlaine—como eternización de la momentaneidad (56): «Vive el poeta—dice Unamuno—al último soplo de viento, al minuto, abierta el alma a las más fugitivas impresiones; así fué Verlaine, y esta impersonalidad da personalidad a sus obras; fué arpa eólica vibrante a las brisas, auras, vendavales y aquilones de la vida, eternizando lo momentáneo» (57). Contesta Machado:

¿Será tu corazón un arpa al viento
que tañe el viento? Sopla el odio y suena
tu corazón; sopla el amor y vibra...
¡Lástima da tu corazón, poeta!

Y en otro poemita de 1905, número LXXXIII de *Poesías completas*:

Guitarra del mesón que hoy suenas jota
mañana petenera,
según quien viene y tañe
las empolvadas cuerdas,
guitarra del mesón de los caminos,
no fuiste nunca ni serás, poeta.

Mi tesis en el artículo referido es que hacia 1903 Machado iba cambiando de criterio poético, gracias, en parte, a la influencia de Unamuno, oponiéndose entonces a un impresionismo que podríamos calificar de «verlainiano» (58), en favor de una decidida aunque serena afirmación de personalidad.

El rechazo de la técnica impresionista de Verlaine implica, desde luego, también el rechazo de los que más cerca le seguían: Rubén Darío y, hasta cierto punto, al joven Juan Ramón Jiménez y

---

(56) Art. cit., «Unamuno and Antonio Machado», págs. 25-26.

(57) *De esto y de aquello*, I (Buenos Aires), pág. 191; *Obras completas* V (Aguado), pág. 200. Es interesante notar que Lamartine se identificó con el arpa eólica en *Les préludes* (*Nouvelles méditations poétiques*) y que Holmondurand [Durangel] recurrió a la misma metáfora al hacer una crítica de la colección en *La muse française*, IV, de octubre de 1823, éd critique par J. Marsan, vol. I, página 199: «ses accords ressemblent trop à ceux que le vent arrache en passant à une lyre suspendue; mais aussi, par intervalles, combien ne resonnent-ils pas sublimes et mélodieux!». Esta arpa también ejerció una profunda fascinación sobre los románticos ingleses, Coleridge sobre todo; véase Geoffrey Grigson, *The Harp of Aeolus*... (Londres, 1947).

(58) Es un lugar común de la crítica verlainiana. Véase Claude Cuénot: «Etat présent des études verlainiennes», *Etudes françaises*, 40, 1938, págs 109-10: «On peut dire également, d'une façon plus large, que c'est le poète de l'individuel en quoi il s'oppose nettement à l'idéalisme mallarméen. C'est ce qui explique son impressionnisme, car l'impresionnisme, toute question de technique mise à part, est essentiellement un effort pour rendre ce qu'il y a d'unique dans la sensation»; y también Octave Nadal, «L'impressionnisme verlainien», *Mercure de France*, CCCXV, mai 1952, págs. 59-74.

a Manuel Machado, a quienes Díaz Plaja agrupa bajo el signo general de «instantaneidad» (59), aunque esto no explica, por supuesto, ni de lejos, toda su ideología. Respecto a Jiménez interesa sacar del olvido una reseña de *Arias tristes* hecha en 1904 por Antonio Machado. Dice así:

> *Leyendo el hermoso libro de Juan Ramón Jiménez, que él titula* Arias tristes, *pienso que su mayor encanto acaso estriba en que no es triste; figuraos, lectores, una serie de paisajes otoñales, donde abunda la indecisión crepuscular aun en las horas de pleno sol, un jardín nocturno poblado de quimeras blancas y algunas vagas impresiones puestas en perspectiva de recuerdo. Una tenue bruma de soñolencia envuelve muchas cosas soñadas, y un soplo de primavera latente y constante las anima. ¡Bello libro de juventud en sueños! ¿Tristeza?... Afortunadamente, Juan Ramón Jiménez no sabe lo que es tristeza.*
>
> *Algo de atormentado y doloroso hay, sin embargo, en este libro. Una sensibilidad fina y vibrante acaso llega a lastimar el alma, antes de despertarla. Tal vez las sensaciones que en nosotros son fugaces, porque se transforman en juicios, acaso en actos, en Juan Ramón Jiménez, se continúan produciendo una trepidación más honda, algo así como una invasión de formas, colores, aromas..., reforzada por una fantasía poderosa, que llega a embriagar el alma, a anestesiarla, a acoquinarla, a impedirle que reaccione contra el mundo externo en la expresión de su* sentimiento. *Tristeza o alegría, ¿qué son al fin sino esas mismas sensaciones fundidas y acrisoladas al contraste de nuestra luz interna, más o menos turbia, y expresadas con una voz propia, que dice: vivimos hacia la vida o hacia la muerte?*
>
> *Juan Ramón Jiménez se ha dedicado a soñar; apenas ha vivido vida activa, vida real. Bien claro se puede advertir en estos versos encantadores, llenos de una suavidad, de una fluidez y de una tersura que no pudieron tener las estrofas de otros poetas a quienes la vida (?) sacudió fuertemente, con triunfos o con desastres, con obstáculos que la voluntad superó, con caídas que no pudo evitar la conciencia. Espronceda* vivió; *su poesía se nutre del recuerdo de la vida y está impregnada de una amargura que es un arrepentimiento de lo vivido, agravado por un deseo de vivirlo otra vez. Pero la poesía de Juan Ramón Jiménez, de este hombre en sueños, se alimenta de vaguísimas nostalgias, y tiene acaso un fondo placentero, y que es así como una nebulosa esperanza de algo que ha de vivirse un día. Su libro es un preludio admirable, cuyos motivos no pueden recordar una historia de actos buenos o malos, alegres o tristes, de triunfos o de desastres, pero fatales porque fueron irremediables. No. Ese libro es la vida que el poeta no ha vivido, expresada en las formas y gestos que el poeta ama. Así, tal vez, quisiera vivir el poeta* (60).

---

(59) Ob. cit., págs. 253-67.

(60) Publicada primero en *El País* (1904) y reproducida en *Renacimiento*, VII, septiembre de 1907, de donde la saco yo. La señora Graciela Palau de Nemes, en su libro *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez* (Gredos, 1957), que acaba de salir, cita una importante carta inédita, no fechada, de Machado a Juan Ramón, referente a esta reseña. «He de hacer algo sincero—dice—, lleno de verdad y de amor, no un bombo ridículo ni una crítica de ratón», y añade que el libro le había hecho llorar como si fuera algo suyo, «porque yo he puesto al leerlo casi tanto amor como usted en escribirlo» (pág. 103). Creo, no obstante, a pesar del cariño fraternal aquí manifestado, que la reseña encierra también la incipiente crítica que he formulado.

En otra carta publicada por la señora Palau, que trata de *Jardines lejanos* (1904), Machado se refiere a la suavidad de la poesía juanramoniana inexistente en poetas castellanos, y afirma: «Usted ha oído los violines que oyó Ver-

En estas líneas se ve muy a las claras el nuevo criterio que va guiando a Machado. Insiste, en primer lugar, en la necesidad de una luz interna que alumbre nuestras visiones y la subordinación del arte a la vida (en sus cartas a Unamuno había dicho ya que empezar a amar la vida y odiar el arte) (61). Compárese esta actitud con la profesada por Juan Ramón en unos apuntes hechos con motivo de un libro de poesías de Manuel de Palacios Olmedo en el *Madrid Cómico*, del 14 de junio de 1902:

> *Creo que hay que olvidarse de la vida y hacer la poesía de ella con el recuerdo de lo inevitablemente vivido o con la adivinación: la poesía de los valles, de las noches de primavera, llenas de estrellas y perfumes, de los niños, no pertenece a la vida, o pertenece a una vida ya muerta, por lo que es poesía de ensueño; la poesía de la mujer... Habría que escribir la poesía de la mujer dentro del corazón, pero no dentro de las paredes de una casa, ni entre frascos de esencia y sombreros de flores de trapo; el que pueda besar a una mujer en el paisaje que quiera, sin someterse a la ley de la herencia amorosa, que cante sus besos; el que no pueda, que sueñe y hable, soñando, de sus besos, y poetice sobre el divino misterio femenino actual...*

De aquí viene la afirmación categórica de que Jiménez no es triste; para ser triste, insinúa Machado, hay que vivir. Se pone así en marcado contraste con la crítica juanramoniana convencional, como la reseña de las *Rimas*, por J. Ruiz Castillo, en el *Madrid Cómico*, del 15 de marzo de 1902:

> *Yo no sé de un dolor más hondo ni más desgarrador que el de Juan Ramón Jiménez, alma joven, a quien la tristeza nutre con la savia mortal de sus caricias. Es la suya una pena que parece tener el origen en la propia raíz de su espíritu, sin desgarramientos de venas, pero que circula dentro de ellas, helando de continuo en su sangre el calor de la juventud.*

Este movimiento de apartamiento de Juan Ramón Jiménez marca para Antonio Machado la renuncia a la estética de Verlaine, inspiradora, en gran parte, de aquél; Machado afirma simultáneamente su apego a la vida y a la luz interna de la personalidad y su rechazo de la poesía de pura sensación.

Intentemos, para terminar, resumir los puntos principales que hemos ido estableciendo. De Verlaine procede, con toda probabili-

---

laine y ha traído a nuestras almas violentas, ásperas y destartaladas, otra gama de sensaciones dulces y melancólicas. Usted continúa a Bécquer, el primer innovador del ritmo interno de la poesía española y le supera en suavidad» (página 130). Es claro que Machado en su propia poesía había optado ya, o había de optar, por lo duro, lo fuerte, lo castellano, contra esa dulzura francoandaluza.

(61) Miguel de Unamuno, «Vida y Arte», en *Helios*, VII, 1903; véase mi estudio citado, pág. 11.

dad, cierta tendencia «parnasiana» en el joven Machado; la tendencia más floja, tal vez, de toda su obra, tendencia que, rechazada posteriormente casi por completo, podremos sugerir, sin gran riesgo de equivocación, que es muy temprana. Parece derivar también de Verlaine el paisaje interior, la naturaleza interpretada como estado de alma, desarrollado en diversos temas, bien enlazados directamente con el poeta francés (el jardín con una fuente, el crepúsculo, el otoño), o bien distintos, aunque parecidos, como el de Abril, pronto superado, indicando una voluntad de independizarse de los tópicos del maestro. Un interés especial lo ofrece el tema de la fatalidad, expresada con el estribillo adverbial y temporal *Nevermore* de Poe, el que dejó una huella permanente en la poética de Machado, dando lugar a una extraordinaria sobreestima de *The Raven*. La noción, que parece proceder directamente de Baudelaire, está posiblemente relacionada también con las dos poesías verlainianas de ese título, pero el desarrollo que le da Machado no es todavía, en las poesías estudiadas, exclusivamente temporal. Pero es a esta tendencia, sin duda, a la que se refiere el poeta cuando en unas notas de *Los complementarios*, fechadas en 1914, cita, con breve comentario, parte de la poesía *De mi cartera*, número CLXIV, VII de *Poesías completas*:

El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo,
en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
y el Ayer que es Todavía.

Tal era mi estética en 1902. Nada tiene que ver con la poética de Verlaine. Se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial (62).

Podremos dudar, no obstante, de la exactitud de esta afirmación posterior, tanto en lo que concierne a Verlaine como en el retroceder hasta 1902 el criterio bergsoniano de la temporalidad que el poeta adoptó más tarde. Pero la raíz de la temporalidad de Machado está indudablemente ahí; Verlaine sólo dió, cuando más, el punto de partida, pero es sumamente significante que entre la confusión poética del tomito de 1903 se vislumbre lo que va a ser la suprema característica de la poesía de Antonio Machado.

La figura femenina simbólica, tan arraigada en el Machado de aquellos años, tiene al menos un paralelo en *Le rêve familier*, de

(62) Publicadas en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 19, 1951, págs. 26-27.

Verlaine. Pero es casi tan interesante lo que Machado rechaza de Verlaine como lo que acoge; el tono ligero, el matiz ambiguo, la frivolidad buscada, expresado todo ello en una métrica alada, todo lo que tanto atrajo a su hermano Manuel, no dejó huella alguna en la obra de Antonio. Y al afirmar el peso de su propia grave personalidad y su íntimo caudal espiritual, reaccionó fuertemente contra este concepto de poesía impresionista y sensorial.

Dificilísimo es, por otra parte, medir la influencia permanente de los temas del Pauvre Lélian. Ya hemos visto que la puesta del sol, relacionada implícita o explícitamente con el alma del poeta, es elemento verlainiano. No es inverosímil, por tanto, que la constante significación que tiene este tema en Machado sea debida a Verlaine; por otra parte, en la sección de *Soledades* (1903), *Del camino*, apenas modificada, por lo definitiva que es, está indisolublemente ligado a otros temas igualmente típicos, como el camino mismo, la galería incipiente o la técnica del diálogo, que no corresponden a nada en la obra de Verlaine. De todos modos, llegado a este punto, la indagación pierde importancia. Cuando la asimilación poética es tan perfecta, la búsqueda de fuentes queda reducida a un estéril juego académico. La importancia de lo que llevamos dicho estriba en haber seguido, en un poeta tan sobrio, tan mesurado, tan lento como es Antonio Machado, el proceso de cómo iba despojándose de lo superfluo, depurando tan despacio las ricas posibilidades que le brindaba el modernismo hasta quedarse con unos pocos temas e imágenes—tan parcos como hondos—adecuados a su escueta finalidad simbólica.

Machado, con una modestia tan característica como exagerada, dijo considerar su contribución a la poesía española como «la poda de algunas ramas superfluas en el árbol de la lírica española» (63). En este artículo he querido estudiar de qué modo Machado empezó a concentrarse, a someterse a la disciplina de la personalidad, cortando la crecida excesiva del exuberante árbol modernista que Verlaine plantó en España. Creo, además, que este aspecto de la obra del poeta y los documentos relacionados con él no carecen de importancia para la definitiva evaluación de Antonio Machado.

---

(63) «Prólogo» a *Páginas escogidas* (Calleja, 1917), pág. 10.

Geoffrey Ribbans.
University of Sheffield.
Department of Spanish.
SHEFFIELD (Inglaterra).