

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 282-284 / AÑO 2010 / TOMO XCIII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES
© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO ORIGINAL: DIAGRAMA, S.C.
MAQUETACIÓN: TECNOGRAPHIC, S.L.
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: TECNOGRAPHIC, S.L.
DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 282-284 / AÑO 2010 / TOMO XCIII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 282-284 / AÑO 2010

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ.URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universida de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ÁRAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.ª EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

REVISTA “ARCHIVO HISPALENSE”

NÚMS 282-284 - TOMO XCIII

AÑO 2010

ISSN 0210-4067

SUMARIO

PÁGS.

ACTAS DE LAS III JORNADAS SOBRE HISTORIA DE PARADAS

EL AYER DE PARADAS

MARÍA ANTONIA CARMONA RUIZ

Paradas durante los siglos XIV y XV

17-33

JUAN LUIS CARRIAZO RUBIO

Paradas, sus diezmos y Marchena a comienzos del siglo XVI

35-45

JOAQUÍN RAMÓN PÉREZ BUZÓN

Adquisición y mantenimiento de las posesiones nobiliarias en Paradas

47-70

CULTURA

JUAN PABLO ALCAIDE AGUILAR

Sobre la anónima Historia de Paradas: la tradición oral del Romancero

73-87

DANIEL JIMÉNEZ SÁNCHEZ

Creencias y actitudes lingüísticas en hablantes de Paradas

89-102

OLGA SOTO PEÑA

Lo que fuimos y lo que somos: viaje por el patrimonio cultural y etnológico de Paradas

103-116

PARADAS HOY

JORGE JIMÉNEZ PORTILLO

Vida política reciente y participación ciudadana en Paradas.

Un estado de la cuestión

119-130

VÍCTOR MANUEL MUÑOZ SÁNCHEZ

Tendencias sociales de futuro en la sociedad paradeña: economía, sociedad y cultura

131-151

JOSÉ FCO. RODRÍGUEZ CENIZO La política municipal del Frente Popular en Paradas	153-170
---	---------

ARTÍCULOS

HISTORIA

CAROLINA ABADÍA FLORES La comunidad flamenca en Sevilla en el siglo XVI	173-192
ANTONIO AGUILAR ESCOBAR La Real Fundición de Sevilla y su contribución al comercio atlántico en el siglo XVII	193-222
CLARA BEJARANO PELLICER La música en los gremios y las cofradías de la Sevilla del Antiguo Régimen	223-245
MANUEL F. FERNÁNDEZ CHAVES Y RAFAEL M. PÉREZ GARCÍA Los moriscos de las sierras de Constantina y Aroche a través de sus bienes. Los casos de Constantina, El Pedroso y Castilblanco	247-266
JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ Población, economía y sociedad en Lebrija a fines del Antiguo Régimen	267-298
ANTONIO LERÍA Y JOSÉ M ^a CARMONA Toros en Carmona	299-310
ESTEBAN MIRA CABALLOS Mecenazgo y participación pública de la mujer en la Carmona moderna	311-327
ALFONSO DEL PINO JIMÉNEZ Modelos demográficos del Reino de Sevilla en el Antiguo Régimen. El censo de Floridablanca como fuente	329-355
JOAQUÍN OCTAVIO PRIETO La expansión del cultivo del olivar durante el siglo XVIII en el marquesado de Estepa	357-376
ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ Ciencia litigante: retórica, autoridad y razón en los pleitos cosmográficos de la Casa de la Contratación de Sevilla	377-397

CASTO MANUEL SOLERA CAMPOS Testamento e inventario de Manuel López Pintado, marqués de Torreblanca del Aljarafe	399-425
---	---------

LITERATURA

MANUEL ROMERO LUQUE El <i>mal poema</i> de un buen poeta (aspectos de la poética machadiana)	429-446
---	---------

ARTE

ÁLVARO RECIO MIR Aspectos agropecuarios de la arquitectura monástica: El caso de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla	449-464
--	---------

ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ Arquitectura y mercado en la Sevilla del siglo XIX: La plaza de abastos de Triana	465-486
--	---------

PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ La iglesia del convento de Madre de Dios en Osuna	487-498
---	---------

MISCELÁNEA

ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán: una confirmación documental.	501-506
---	---------

RESEÑAS

CRUZ ISIDORO, Fernando. <i>El Convento de la Victoria. Historia, Arquitectura y Patrimonio Artístico.</i> POR ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ	509-510
---	---------

GÓMEZ MORIANA, Mario. <i>El escultor sevillano Joaquín Bilbao Martínez (1864-1934)</i> POR GERARDO PÉREZ CALERO	510-512
--	---------

HALCÓN, F.; HERRERA, F.; RECIO, A. <i>El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad.</i> POR MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA	513-516
--	---------

REINA GÓMEZ, Antonio. <i>El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX.</i> POR GERARDO PÉREZ CALERO	516-519
TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, <i>El Alcázar de Sevilla.</i> <i>Reflexiones sobre su origen y transformación durante la Edad Media.</i> <i>Memoria de investigación arqueológica 2000–2005.</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	519-523
ROBLES, Juan de. <i>Tardes del Alcázar. Doctrina para el perfecto vasallo,</i> POR JOSÉ LÓPEZ ROMERO	523-526

Literatura



El mal poema de un buen poeta (aspectos de la poética machadiana)



MANUEL ROMERO LUQUE
Universidad de Sevilla

RESUMEN: *El mal poema* es un texto fundamental para reconocer muchos de los aspectos más definitorios de la teoría literaria de Manuel Machado y uno de los poemarios imprescindibles del primer cuarto del siglo XX en España. El abatimiento, la ironía o el relativismo malsano que inspiran estos versos encuentran siempre en la obra el cauce formal apropiado y muestran un viraje vital y poético absolutamente novedoso, tanto con respecto a su propia poesía anterior como a la de sus contemporáneos. En este sentido, la métrica de *El mal poema* es fiel reflejo de ello. A las calidades rítmicas que habían explorado los poetas modernistas, y de las que Manuel Machado ya había dado testimonio en sus libros precedentes, el poeta sevillano añade aquí, a tono con el marcado prosaísmo que intenta reflejar en la obra, un intento por difuminar la musicalidad excesiva del verso mediante el uso de alejandrino en todas sus variantes expresivas y del eneasílabo.

PALABRAS CLAVE: Poética, ritmo, prosaísmo, alejandrino, eneasílabo.

ABSTRACT: *The Bad Poem / El Mal Poema* is a key text whereby many of the essential aspects of Manuel Machado's theory of literature may be appreciated, while being one of the indispensable collections of poetry from the first quarter of the twentieth century in Spain. In this work, the sense of dejection, the irony, or the perverse relativism which give rise to these lines always find a suitable formal channel, while revealing a change of direction, both life-related and poetic, which is clearly innovative in terms of his own poetry, as well as with regard to that of his contemporaries. Thus it is that the meter of *The Bad Poem / El mal poema* is an accurate reflection of this. To the rhythmic qualities which had been explored by the modernist poets, to which Manuel Machado had already borne testimony in his earlier books, the Sevillian poet, in keeping with the bold use of the prosaic at which he aims in this work, endeavors to flesh out the excessive musicality of the lines through a full range of variants on the alexandrine, together with the use of nonasyllabic lines.

KEY WORDS: Poetics, rhythm, the prosaic, alexandrine, nonasyllabic line.

El mal poema de Manuel Machado ha cumplido cien años¹ y es sabido que esa cifra tiene un halo mágico que suele servir fácilmente de motivo para volver los ojos al pasado. Pero ese pretexto, utilizado con frecuencia en el plano institucional, no tiene por qué estar teñido siempre con un matiz vergonzante que plantee toda conmemo-

1. MACHADO, Manuel. *El mal poema*. Madrid: Imp. Gutenberg-Castro y Compañía, 1909.

ración como una especie de desagravio hacia lo que, tal vez, fue relegado sin demasiada justicia. Tampoco se debería pensar, con esa psicología bien española, que cualquier celebración es, en primera instancia, la manera de lanzar un ataque encubierto a otros modos de pensar o sentir distintos a lo recordado en un momento concreto. Por el contrario, el mayor interés de la celebración de un aniversario cultural no es otro que la posibilidad de incitar a quienes no han gozado todavía de algo digno de memoria a descubrirlo por sí mismos. De ahí que, aunque haya quien minusvalore el conjunto de trabajos, conferencias o seminarios que acompañan este tipo de conmemoraciones como si fueran reflexiones meramente circunstanciales, convenga hacer una consideración importante y es que, si estos trabajos se realizan con acierto, ellos mismos pasan a ser auténticos *pre-textos*; es decir, actúan como acicates que espolean la curiosidad de sus receptores y propician la lectura de la obra o del autor que se recuerda.

De este modo, y aunque hace mucho tiempo que, con un interés u otro, he hecho objeto de mis investigaciones la poesía manuelmachadiana en estas mismas páginas de *Archivo Hispalense*,² no deja de ser oportuna una nueva referencia a la obra del poeta sevillano con motivo de este cumplido aniversario y a uno de sus libros más significativo en lo que respecta a la concepción de su teoría literaria. Las calidades técnicas del mayor de los Machado, su labor en la renovación del lenguaje poético durante el primer tercio del pasado siglo o la plasmación de su espíritu contradictorio siguen llamando poderosamente la atención de cuantos se acercan sin prejuicios a su obra en estas idas y venidas que propician ocasiones como la de este centenario. Claro es que unos poemarios resisten el tiempo mejor que otros y que, como en todo poeta de producción abundante, resulta más fácil señalar las fallas de un terreno poético donde las circunstancias obligaron, a veces, a escribir más de lo deseado. Sin embargo, incluso en sus libros más atados a una coyuntura social y política determinada, es raro no encontrar notables aciertos. Y es que en la poesía del sevillano, para lo bueno y lo malo, el yo lírico y el yo biográfico siempre se encuentran estrechamente unidos. Así ocurre especialmente en *El mal poema* que constituye, en mi opinión, su obra más imperecedera y por la que pasados los años se seguirá recordando la figura del poeta.

Este poemario es, ante todo, el fruto de una crisis personal y literaria que, aún hoy, sigue transmitiendo al lector la desazón del hombre hundido y del poeta desconcertado que se ve obligado, en consonancia, a cambiar de registro. Es un libro de renuncia, pues, a un modelo de vida y a una tarea creadora de la que había ofrecido muestras suficientes de valía: *Alma* (1902), *Caprichos* (1905), *La fiesta nacional (Rojo y negro)* (1906) y *Alma. Museo. Los cantares* (1907). Manuel Machado está entonces al borde del abismo

2. Cfr. ROMERO LUQUE, Manuel. «El 'oficio de poeta' en Manuel Machado», *Archivo Hispalense* (Sevilla), 1990, LXXIII, núm. 223, pp. 121-131; «Poética de la copla andaluza (Los Machado y su visión del flamenco)», *Archivo Hispalense* (Sevilla), 1992, LXXV, núm. 228, pp. 41-61; «Las ciudades de Manuel Machado», *Archivo Hispalense* (Sevilla), 1995, LXXVIII, núm. 239, pp. 63-80.

y quien había soportado la guerra literaria por implantar las doctrinas modernistas parece ahora sucumbir. Pero como el buen rehiletero que quiso ser –banderillero de Apolo le dijeron– nos brinda una última faena, un último libro que se ofrece a modo de despedida, aunque él mismo reconozca en «Prólogo-Epílogo» que ignora si será definitiva: «Ello es que se acabó... ¿Por siempre? ¿Por ahora?».³ Y es también un libro de balance donde ajusta las cuentas consigo mismo y que no tiene pudor de mostrar en público a sus lectores. De esa actitud vital que le lleva a someter a revisión sus postulados líricos va a surgir un poemario desgarrador en el que su voz alcanzará los acentos más personales y marcará un hito, en el que partiendo de su perfecta asimilación de los elementos heredados, fijará algunos de sus principios más sólidos.⁴

Ahora sabemos que el silencio sólo fue pasajero; sin embargo, esa carga dramática de renunciación es el eje vertebrador de la obra, como puede comprobarse cuando observamos las reelaboraciones que preparó para posteriores ediciones: en 1923, para el tomo IV de sus *Obras completas* en la Ed. Mundo Latino y, en 1924, para su publicación dentro de *Poesías (Opera omnia lirica)* de la Editora Internacional;⁵ donde se observa que no se trata de una mera oscilación en cuanto al número de composiciones –29 (1909), 32 (1923) y 26 (1924)–, sino de la supresión de determinados poemas en favor de una mayor unidad temática y estética, siendo especialmente significativa la desaparición de muchos poemas de 1909 que encontrarían asiento, a su vez, en otros poemarios.⁶ En el mismo sentido influye el acarreo que hace de poemas que habían sido publicados tanto en libros anteriores –*Caprichos*, *Alma*, *Museo*, *Los cantares*–, como posteriores a aquella primera edición –*Canciones y dedicatorias* (1915), *Sevilla y otros poemas* (1918)– y que, finalmente, termina por ubicar aquí. De este modo, la unidad conseguida logra darle a la obra una mayor proyección dentro del conjunto total de su poesía y la despojaba de materiales que, quizás, fueron publicados en 1909 por ser precisamente el último libro que pensaba dar a la imprenta, convirtiéndose en una especie de epítome de su poesía tanto en su vertiente culta como de la de inspiración popular.

3. Para las citas de los versos de la obra seguiremos la siguiente edición: MACHADO, Manuel. *Poesías completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer. Sevilla: Renacimiento, 1993. Existen también otras dos cuidadas ediciones de este libro que también hemos consultado: MACHADO, Manuel. *Alma*. *Caprichos*. *El mal poema*, edición, introducción y notas de Rafael Alarcón Sierra. Madrid: Castalia, 2000 y MACHADO, Manuel. *El mal poema (1909-1924)*, edición, introducción y notas de Luisa Cotoner Cerdó. Barcelona: Montesinos, 1996. A partir de ahora, los versos citados se anotarán indicando a pie de página el poema al que pertenecen y la página a la que corresponden según la primera de las ediciones mencionadas. Para este verso: «Prólogo-Epílogo», p. 115.

4. Para una visión general de la evolución de su trayectoria poética y el papel que en la misma ocupa *El mal poema*, véase el capítulo IV «Trayectoria poética de Manuel Machado» (pp. 103-131) de nuestra monografía *Las ideas poéticas de Manuel Machado*. Sevilla: Diputación, 1992.

5. Véase el detallado cuadro sinóptico elaborado por la profesora Luisa Cotoner en su «Introducción» a MACHADO, Manuel. *El mal poema (1909-1924)*, cit., p. 17.

6. Véase igualmente la documentada «Noticia bibliográfica» que sobre esta obra presenta el profesor Rafael Alarcón Sierra en su «Introducción biográfica y crítica» a MACHADO, Manuel. *Alma...*, cit., pp. 91-94.

Por todas estas razones que hemos apuntado, *El mal poema* es tal vez la mejor obra para conocer al mayor de los Machado en muchas de sus diversas facetas. No en balde podría decirse de ella que es fundamentalmente un libro de autorretratos en el que el autor de «Adelfos» transparenta su personalidad y su poética como en ningún otro de su extensa producción creativa. Sabido es, por otra parte, que Manuel Machado era aficionado a posar ante la cámara y, al igual que los testimonios fotográficos que de él se conservan dan idea de su apostura y de ese dandismo que cultivó durante toda su vida, su tarea literaria mostró también ese gusto por dejar constancia de su figura por dentro y por fuera, de manera que el poemario en su conjunto es una etopeya inigualable. Muchos de los poemas del libro, casi un tercio del conjunto, participan de esa nota definitoria («Retrato», «Prólogo—Epílogo», «Yo, poeta decadente», «La canción del presente», «A mi sombra», «Paz», «Última» o «Mutis»); pero no son, en ningún caso, poemas enaltecedores del individuo, sino más bien retratos donde se aprecia el positivo y el negativo de una misma fotografía: lo que los demás ven, de un lado, y lo que él piensa, de otro:

“Tal me dicen que fui para ellos. Y tal
debí de ser. Nosotros nos conocemos mal
los artistas... Sabemos tan poco de nosotros,
que lo mejor tal vez nos lo dicen los otros”.⁷

Todo aparece adobado con una ironía rayana, a veces, en el cinismo o con un desgaire que lo aproxima a esa preferencia dudosa por el malditismo («¿Vicios? Todos. Ninguno...»),⁸ y juega con nosotros aceptando acusaciones —jugador, borracho, mujeriego, inconstante...— que después se demuestran injustificadas en sentido estricto. Machado mantiene siempre con el lector ese juego de sí pero no y llena sus versos de declaraciones que interrumpe con frecuencia con puntos suspensivos —esa reticencia que manejó con absoluta destreza—, de quiebros inesperados que resultan tan elocuentes para unos como desasosegantes para quienes creen que la poesía ha de ser un cristal inmaculado.

Manuel Machado, a sus treinta y cinco años, se detiene a hacer un examen de conciencia. El camino recorrido hasta entonces no le satisface. Hastío, sed, cinismo, inconstancia, alcohol... se deslizan por sus versos como una marea que lo inunda todo y donde los placeres ya no resultan en modo alguno gratificantes. En su dolorosa despedida del mundo conocido hasta entonces el retiro se plantea como una cura de salud:

7. «Prólogo—Epílogo», p. 115.

8. «Retrato», p. 113

“El médico me manda no escribir más. Renuncio,
pues, a ser un Verlaine, un Musset, un D’Annunzio
—¡no, que no!—, por la paz de un reposo perfecto”.⁹

El poeta sufre una intoxicación espiritual de la que sólo esa paz que anhela puede salvarlo. Esa paz, entre exclamaciones y a manera de grito, servirá de título a uno de sus poemas para indicar su único objetivo:

“¡Qué hartos estoy de luchar! ... Tirar a un lado
el puñal y el revólver y la espada,
y el mentir, y las uñas aceradas,
y la sonrisa falsa y el veneno...
¡Y ser un día bueno, bueno, bueno!”¹⁰

Es, como se sabe, el mismo objetivo personal de su hermano Antonio, también de juventud turbulenta —aunque se recuerde menos—, que él mismo se apresuró a señalar como conseguido en su famoso «Retrato», cuando afirmó: «soy, en el buen sentido de la palabra, bueno». ¹¹ Pero Manuel, en ese fatídico 1909, cree haber ensuciado demasiado su rostro, sus manos y su espíritu con demasiadas armas. ¹² Y así, mezcladas a las armas materiales (puñal, revolver, espada, uñas) se unen las que emponzoñan su propia alma (la mentira, la sonrisa hipócrita, el veneno interior que todo lo contamina) y aparecen entonces, a la luz, los efectos físicos (manos manchadas, ojeras, color alterada) y morales (la visión de una verdad que asusta):

“¡Oh la crueldad y el mal y la fatiga
de luchar sin cuartel, y las mortales
heridas a traición, las puñaladas
de que no brota sangre!...”¹³

En ese reconocimiento, está implícito el principio, si no de un cambio, sí de una duda sobre la conveniencia de acometer un viraje vital y poético. El mayor de los Machado ha entrado en un callejón sin salida en el que no le queda más remedio que extinguirse o cambiar de rumbo. Definitivamente el mundo de la bohemia se extin-

9. «Prólogo-Epílogo», p. 115.

10. «Paz!», p. 131.

11. MACHADO, Antonio. *Poesías completas*, con prólogo de Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, p. 136

12. «El alba son las manos sucias/ y los ojos ribeteados./ Y el acabarse las argucias/ para continuar encantados./ Lívidos y paliditos,/ y monstruos de realidad./ Y la terrible verdad/ mucho más clara que otras veces» («La canción del alba», p. 145).

13. «Invierno», p. 129.

que en golfemia inconsistente y *alírica*,¹⁴ pero la visión de su poética está presente en ese momento. Machado es ahora el reverso de sus ilusiones de *Alma*, la sombra de sí mismo.¹⁵ Su poesía ha cambiado porque su aliento es otro:

“De un cantar canalla
tengo el alma llena,
de un cantar con notas monótonas, tristes,
de horror y vergüenza.

De un cantar que habla
de vicio y de anemia,
de sangre y de engaño, de miedo y de infamia,
¡y siempre de penas!”¹⁶

De ahí que sus formas expresivas hayan debido transformarse del mismo modo que su espíritu. Todo buen poeta persigue esa concordancia que, a veces, puede parecer no serlo, pero que es la piedra de toque del verdadero artífice. A unos contenidos malsanos, amorales, de una vida al margen de las normas sociales, le corresponde un discurso poético también distinto del aceptado como tal por los lectores de una obra lírica. Manuel Machado no sólo lo sabe, sino que se lo explica a esos lectores para que no se llamen a engaño. El propio título del libro es ya una advertencia —no exenta de ironía, por supuesto— a todo aquél que pretenda abrirlo; como una especie de cartel que anuncia «¡cuidado con el libro!». Machado, a estas alturas de su trayectoria, cree estar afectado de un mal que lo inhabilita para la vida y para la poesía, pero no quiere contaminar a nadie y lo advierte desde el principio. Deja que cada cual ejerza su libertad sobre la conveniencia o no de penetrar en ese mundo que él padece y que va a esbozar sin tapujos. Casi como un teórico de la literatura que hubiera analizado la obra y, después, hubiera puesto en verso su doctrina, enuncia las cualidades de ese nuevo estilo en el que se adentra:

“Existe una poesía
sin ritmo ni armonía,
monótona, cansada,
como una letanía...

14. «La tragedia ridícula/ de la bohemia... ¡El mártir/ que es un pobre poeta de sus sueños/ y de sus realidades!...» («Invierno», pp. 129-130).

15. Y así, podrá aplicarse al propio poeta lo que él escribió al referirse a esa sombra que nos acompaña: «Retrato, caricatura.../ Algo que soy yo y no es nada/ Cosa singular y pura,/ al par que broma pesada» («A mi sombra», p. 126).

16. «Nocturno madrileño», p. 137.

de que está desterrada
la pena y la alegría.

Silvestre flor de cardo,
poema gris o pardo
de lo pobre y lo feo,
Sin nada de gallardo,
sin gracia y sin deseo,
agonioso y tardo.”¹⁷

El mal poema se ha convertido así en un libro que resultó de la destrucción interior y formal. La poesía se ha vuelto para el sevillano el arma más peligrosa de todas. El joven prometedor que había conocido a los últimos simbolistas franceses en el Barrio Latino de París, que había recibido el aplauso de sus contemporáneos —incluyendo al propio Unamuno, tan esquivo con algunas direcciones del modernismo hispánico—, quien había obtenido los ritmos más exquisitos en *Alma* y *Caprichos*, es ahora verdugo de sí mismo:

“Escritor irremediable,
tengo la obsesión maldita
de la vil palabra escrita
en el odioso papel.
Y mi ingenio —¡el admirable!—
en mi martirio se ingenia...
Con él y mi neurastenia
llevo el alma a flor de piel.”¹⁸

El arte, la Poesía, como elemento autodestructor es también herencia romántica y Machado reconoce que sus versos se escriben con sangre. Pero, a diferencia de aquellos poetas del XIX, que habían levantado un altar a Prometeo y estaban dispuestos a soportar el castigo por llevar la luz a los hombres, o de los mismos modernistas —que habían hecho de la poesía un sacerdocio para el culto del Bien, la Verdad y la Belleza—, este bohemio desencantado que es Manuel Machado cree que a ese costo tan elevado no merece la pena continuar. La renuncia a los valores trascendentes de la poesía y la desilusión consiguiente de quien a ellos había dedicado su esfuerzo, lo conducen a un relativismo amoral donde triunfa sólo el aquí y el ahora más inmediato. Pero no se trata ya de considerar el presente como único tiempo real, entre el pasa-

17. «Prosas», p. 139.

18. «Última», p. 133.

do que se fue y el futuro que nunca es posible asir; sino que ese presente aparece reducido, a su vez, a su mínima expresión: el instante.

“Pero siempre dura poco
lo que quiero y lo que no...
¡Qué sé yo!
Ni me importa...
Alegre es la vida y corta,
pasajera.
Y es absurdo,
y es antipático y zurdo
complicarla
con un ansia de verdad
duradera
y expectante.
¿Luego? ... ¡Ya!
La verdad será cualquiera.
Lo precioso es el instante
que se va”.¹⁹

La amargura del descreído va calando, uno a uno, en cada poema del libro;²⁰ hasta el punto de que el *carpe diem* con que exhorta al lector de «El camino», más que la invitación a vivir las dulzuras de la juventud, es un canto a esa felicidad que provoca la inconsciencia:

“Goza de la melancolía
de no saber, de no creer, de
soñar un poco. Ama y olvida,
y atrás no mires. Y no creas
que tiene raíces la dicha.”²¹

Esta actitud le va a llevar a la decisión probablemente más dolorosa que puede tomar un poeta: la de alejarse de la creación literaria. Pero, precisamente, por ese escepticismo total que le embarga procurará eliminar todo carácter trágico en su despedida poética. Así lo expresa en «Prólogo—Epílogo», título bien ilustrador de las

19. «La canción del presente», p. 123.

20. Un escepticismo absoluto invade la mayor parte de sus versos. Así, en «Cordura», el poema más tardío de cuantos se incorporan a su estructura definitiva, resumirá toda su doctrina: «Quien gane y quien pierda,/ piense que jugamos./ Que los que hoy ganamos,/ mañana perdemos.../ Y que no sabemos...» («Cordura», p. 141).

21. «El camino», p. 125.

pretensiones del poema, pues prácticamente abre la obra tras su «Retrato» y es, a la vez, su despedida de la actividad creadora. Esta composición se convierte en un repaso de su trayectoria humana y literaria y una especie de epístola justificativa ante los lectores de su decisión. Con esa clave irónica, que raramente abandona, nos presenta su renuncia como un dictamen médico que aparenta seguir y sus propias dudas sobre si será o no definitivo el abandono de la creación lírica; a esto añade el poeta una crítica acerba de la situación española con respecto a la consideración de las artes y no olvida tampoco mencionar su visión del amor, la mujer o el paso del tiempo. La conclusión, casi profesoral, resulta breve y escueta, de una claridad hiriente:

“Resumen: que razono mi *adiós*, se me figura,
por quitarle a la sola palabra su amargura,
porque España no puede mantener sus artistas,
porque ya no soy joven, aunque aún paso revistas,
y porque —ya lo dice el lector—, porque, en suma,
es mi sangre la que destila por mi pluma.”²²

Esta situación vital marca, pues, el fin de una etapa. El poeta bohemio reniega de esa vida de marginalidad y abandono permanente. Una vez experimentados, abomina de sus presupuestos y tampoco le sirven entonces los cauces poéticos ensayados. Ha de buscar una nueva vía para sus versos. De ahí que los poemas del libro supongan también un cambio profundo en su manera de hacer poesía, proyectando un nuevo mundo interior y una distinta elaboración de los textos, que resultará provocadora para sus contemporáneos y que, aunque entonces no se sospechara, abriría una senda por la que a partir de los años cincuenta seguirían otros poetas hasta desembocar en la denominada poesía de la experiencia. Ese prosaísmo deliberado de sus versos, convertido ahora en bandera, como antes lo fuera la musicalidad verleniana, también dará sus frutos. De este modo, se comprobará, una vez más, tal como ocurre siempre en los grandes, que no hay palabras o ritmos o temas no poéticos, sino capacidad o incapacidad en el artista para elaborar una auténtica obra de arte y que la preceptiva es siempre *a posteriori*, o lo que es lo mismo, que en arte toda regla bien entendida es un consejo sacado de la experiencia, nunca mera prohibición caprichosa.

Los versos se acortan, los metros se quiebran en una misma composición, la rima se endurece, el ritmo se acentúa machaconamente en ocasiones. Se recurre a los giros coloquiales, a los extranjerismos y al doble sentido de algunas expresiones. Todo ello establece un desafío para el lector de su tiempo que sólo hoy podemos llegar a comprender adecuadamente. Y si a finales del XIX se discutía acaloradamente en los ateneos sobre si la poesía estaba llamada a su fin con la llegada del realismo, con

22. «Prólogo-Epílogo», p. 117.

cuánta más razón los lectores de 1909, en cuyos oídos estos versos sonarían como trallazos en lo formal y lo conceptual, se preguntarían sobre la salud de la lírica y del propio poeta. Él es consciente de estar haciendo una poética nueva y que, como tal, es difícil de comprender. Su experiencia como introductor del modernismo le había dado muestras del rechazo que suscita lo desacostumbrado.²³ Ahora, como afirma en «Internacional», el argot o las voces del lumpen también entran a formar parte del juego. Confiesa, en ese acto de contrición profano que es «Yo, poeta decadente», que la Poesía, con mayúscula, por la que había luchado hasta entonces ya no está en su alma. Y *Alma*, no lo olvidemos, es precisamente el libro que le abrió las puertas de la fama en 1902.²⁴

El mismo Machado resume esta nueva poética en «Prosa», una composición cuyo ideario y estructura estrófica en sextillas, y con un uso llamativo de lo que la preceptiva califica como rimas pobres, se aviene a la perfección con este planteamiento que ahora domina el conjunto de su obra. Repitamos de nuevo sus versos:

“Existe una poesía
sin ritmo ni armonía,
monótona, cansada,
como una letanía...,
de que está desterrada
la pena y la alegría.

Silvestre flor de cardo,
poema gris o pardo
de lo pobre y lo feo,
sin nada de gallardo,
sin gracia y sin deseo,
agonioso y tardo.

De las enfermedades
y de las ansiedades
prosaicas y penosas ...;
de negras soledades,
de hazañas lastimosas
y estúpidas verdades.

23. Cfr. MACHADO, Manuel. «Los poetas de hoy» en *La guerra literaria*, edición, introducción y notas de María Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual. Madrid: Narcea, 1981, pp. 97-117.

24. «Porque ya/ una cosa es la Poesía/ y otra cosa lo que está/ grabado en el alma mía.../ Grabado, lugar común./ Alma, palabra gastada./ Mía... No sabemos nada./ Todo es conforme y según.» («Yo, poeta decadente...», p. 118).

[...]
 Poema, sin embargo,
 de rima consabida:
 poema largo, largo,
 ¡como una mala vida!...»²⁵

Es indudable, en consecuencia, que Manuel Machado fue consciente del cambio de rumbo que imprimió a su poesía en este libro y que, al margen de que creyera o no estar despidiéndose definitivamente de la creación literaria, asumía el rechazo que su obra podía suscitar entre los lectores. Sin embargo, él ya había anunciado, al inicio de su quehacer poético, en «Adelfos», que no era su intención perseguir el reconocimiento de la mayoría («Gloria... ¡la que me deben!»)²⁶ y ahora, después de haberla disfrutado al menos en parte, dirá: «La gloria, que, tocada, es nada, disipada...»;²⁷ verso duro, lento, entrecortado, de rima interna muy marcada, con esos puntos suspensivos que dejan abierto un desenlace insospechado en el futuro; o, como también indica en «Última», no sabemos si con capacidad de visionario: «La gloria..., ¡para mañana!».²⁸

Otros muchos aspectos podrían ser tratados sobre esta obra: el título de la misma, el dialogismo presente en muchas de sus composiciones, el rechazo del bucolismo lírico a favor de una poesía urbana, la visión de la mujer que se ofrece, las marcas de la primera persona... pero, sobre todo, me interesa destacar la perfección formal de este Machado en el dominio del metro y, en particular, del uso que hace del alejandrino y el eneasílabo.

Ya a finales del siglo XIX los modernistas hispanoamericanos habían iniciado la búsqueda de nuevos ritmos poéticos que sustituyesen a los modelos agotados por el uso y que constreñían el fluir del verso de acuerdo con la nueva estética que, como quería Verlaine, debía fijar los matices del espíritu en la forma del verso. El metro no es, en ningún caso, algo accesorio a la tarea del poeta y a sentimientos más tenues corresponden ritmos más indecisos, de modo que el propio ritmo del poema prefigura el contenido. Por lo demás, esta nueva prosodia,²⁹ que afectará tanto al verso como a la prosa, se vincula al ritmo vital del hombre que se expresa literariamente. A este propósito, Leopoldo Lugones, refiriéndose a la labor de Darío, como abandonado del movimiento modernista, señaló:

25. «Prosa», pp. 139-140. Conviene advertir que este poema se incluye en el libro desde la edición de 1923 y que procedía de *Caprichos* (1905), dentro la sección titulada precisamente «El mal poema», lo que significa que el poeta sevillano vislumbraba desde aquella temprana fecha las posibilidades de ensayar esta nueva poética.

26. «Adelfos», p. 11.

27. «Prólogo-Epílogo», p. 116.

28. «Última», p. 133.

29. Cfr. ROMERO LUQUE, Manuel. *Las ideas poéticas...*, cit., pp. 194-201.

“Una música más delicada y sutil coordinó los elementos verbales. El idioma poético subordinase enteramente a la música en que consiste. De la música manaron, y no al revés, la emoción y la idea. Sufrió la prosa al instante la misma influencia libertadora y personal. Comprendiose que poesía y prosa, aun cuando el objeto de aquélla sea revelar la emoción y el de ésta formular la noción, están gobernadas por ritmo. Este no es, en suma, sino la manifestación del tono vital que en cada hombre rige la circulación de la vida”.³⁰

En general, los modernistas tratan de reflejar a través del ritmo verbal la armonía del propio universo y para ello se valdrán de dos recursos fundamentales: la versificación por pies métricos, que ahora alcanza un momento de apogeo, y el desarrollo de los llamados acentos secundarios. Manuel Machado en esta obra da muestras de ambos aspectos, si bien su poesía se inclina por la segunda de estas facetas. Así, en el poema titulado «Cordura», es el ritmo dactílico el eje vertebrador del mismo. Su marcada musicalidad refleja la misma ironía con la que el poeta percibe el concepto de prudencia o buen juicio, en paralelo con el título de la obra de Verlaine, y quien tras muchos propósitos tampoco consiguió reconducir su andadura vital por la senda de las convenciones sociales:

“*Sagesse*, cordura... Mi pobre Verlaine,
di a la vida, contigo tan mala y tan dura,³¹
que tenga cordura
también.

Di a la vida,

que aullaba a tu paso
y ponía el ajenjo en tu vaso,
que olvide y perdone...
Y, si no, dile el *mot de Cambronne*...

Quien gane y quien pierda
piense que jugamos.
Que lo que hoy ganamos,
mañana perdemos...
Y que no sabemos...”³²

30. LUGONES, Leopoldo. «Rubén Darío», en GULLÓN, Ricardo (ed.). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, 1980, (pp. 231-245) p. 237.

31. Obsérvese que, de acuerdo con la estructura rítmica del poema, Manuel Machado emplea aquí el verso tridecasílabo, de escasísimo uso en español, verso simple de ritmo ternario con acentos en las sílabas tercera, sexta, novena y duodécima.

32. «Cordura», p. 141.

O el marcado ritmo trocaico de poemas como «Mutis» o «Alcohol»; donde los pasos firmes de quien abandona la escena, en el primer caso, o los del borracho que se tambalea y duda, en el segundo, —efecto que aquí logra al mezclarlos con algunos dáctilos— se consiguen reproducir de modo admirable; mostrándose así como imagen de cuanto transmiten sus versos.

“No sé, no quiero...

Dejad que siga
corriendo loco,
sin senda fija.

Dejad que cante,
dejad que ría,
dejad que lllore,
dejad que viva
de tenuidades,
de lejanías...,
como humareda
que se disipa.”³³

En cuanto a los metros utilizados en esta obra por el mayor de los Machado se utilizan todos los versos de arte menor desde el trisílabo al octosílabo y, de entre los de arte mayor, se emplean el eneasílabo, el endecasílabo, el tridecasílabo³⁴ y el alejandrino. Pero no debemos confundirnos, Manuel Machado no es un mero prestidigitador métrico, un poeta fácil o un mero virtuoso que disfruta luciendo sus cualidades. Emplea siempre en cada momento el metro oportuno según las circunstancias que el poema concreto requiere. Este hecho supo verlo con admirable nitidez alguien tan exigente en todo como don Miguel de Unamuno, cuando, al prologar en 1907 *Alma. Museo. Los cantares*,³⁵ manifestó sin ambages: «Machado no es ningún virtuoso de la versificación, sino un poeta. El ritmo literal de sus cantos, el ritmo de su palabra, brota del ritmo espíritu de ellos, del ritmo de la idea. Es el contenido poético el que florece en forma armoniosa y melódica».³⁶ Y, más adelante, insiste de nuevo: «Y la de Machado es música; música interior de que brota la exterior».³⁷

33. «Mutis», p. 143.

34. Véase nota 31.

35. UNAMUNO, Miguel de. «La poesía de Manuel Machado», prólogo a Manuel Machado, *Alma. Museo. Los cantares*. Madrid: Pueyo, 1907, pp. IX-XVII.

36. *Ibíd.*, p. XXV.

37. *Ibíd.*, p. XXVI.

Por esto, debemos detenernos en dos versos especialmente interesantes para la poética de este libro: el eneasílabo y el alejandrino. Empezaremos por este último verso para observar cómo se produce la potenciación de los llamados acentos secundarios del verso.³⁸ Se trata, como señaló el propio poeta, de romper la prosodia y «buscar melodías más vagas, más matizadas, pero mucho más grandes y más fuertes».³⁹ Como ya advirtió Dámaso Alonso, este alejandrino que se va a convertir en el metro favorito de los modernistas no procede de la tradición de la poesía española sino de la francesa y su novedad estriba en su mayor fluidez y vaguedad que le lleva a establecer puentes de unión entre ambos hemistiquios,⁴⁰ de manera que la cesura que divide las dos partes del verso no queda anulada sino que se matiza, resultando menos marcada y rotunda. Así se daba cumplimiento a uno de los principales preceptos verlenianos del «*Art Poétique*»: «*Car nous voulons la Nuance encore/ Pas la couleur, rien que la Nuance*».⁴¹ Y en este mismo sentido se pronunció el poeta sevillano cuando afirmó: «la isócrona repetición constante de los acentos acapara y distrae la atención del lector, molestándole y separándole de otras sensaciones más interesantes, como el redoble de un tambor nos molestaría y nos despertaría en momentos de contemplación o recogimiento».⁴²

Manuel Machado ya había ensayado todos estos nuevos ritmos del alejandrino desde *Alma*, donde en «Adelfos» aparece ya un rotundo «En mi alma, hermana dè / la tarde no hay contornos»,⁴³ donde sitúa el acento final el primer hemistiquio sobre un monosílabo átono, consiguiendo un efecto de tensión entre la cesura medial y el encabalgamiento de la unidad sintáctica y de sentido entre ambos hemistiquios. Y, en *Caprichos*, había dado un paso más allá encabalgando ahora una misma palabra

38. Ha sido Dámaso Alonso el crítico que mejor ha puesto de relieve esta circunstancia al declarar: «Creo que una de las mayores intuiciones oscuras (si vale la expresión) que han tenido nuestros modernistas es la de la utilización con fines rítmicos de los acentos secundarios. Esta utilización en la mayor parte de los casos, implica un ligero esfuerzo del acento secundario, mejor dicho, una capacidad de seleccionar el acento secundario». Dámaso Alonso, «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969, págs. 49-95, pág. 59.

39. MACHADO, Manuel. *La guerra...*, cit., p. 114.

40. ALONSO, Dámaso, *ob. cit.*, p. 58.

40. VERLAINE, Paul. «*Art Poétique*» en TORRE, Esteban. *33 poemas simbolistas*, edición bilingüe. Madrid: Visor, 1995, pp. 70-73

42. MACHADO, Manuel. *La guerra...*, cit., p. 115. Unamuno coincide con el sevillano al afirmar: «Y, si hago hincapié en esto, es por creer que en pocas materias literarias reinan conceptos más confusos y más falsos que en esto del ritmo y la música del verso. De un lado está el oído rudimentario, hecho a las isocronías tamborilesas y a las tonadas bailables de nuestro pueblo, un oído estropeado por un sistema de recitación y declamación deplorable, y de otro lado, los artificios visuales y convencionales de unos cuantos innovadores ignorar. Y contra esto no hay sino abandonarse el poeta, desdeñando unas y otras trabas, y no ateniéndose sino a su sentido del ritmo, formado, claro está en la tradición de su pueblo, pero en la tradición íntima y no en la preceptiva retórica» (*ob. cit.*, p. XXVI).

43. «Adelfos», p. 11.

entre los dos pies del verso: «La Caridad, la Cà / ridad, la Caridad...».⁴⁴ En cualquier caso, la cuestión fundamental es que, como ha subrayado el profesor Esteban Torre:

“Existe, así pues, una oposición, una tensión dialéctica, entre el modelo métrico, por una parte, y, por otra, el modelo de ejecución (o de recepción) y su actualización en una «lectura normal». Se trata de una oposición no excluyente, sino dialéctica; ya que la forma de la expresión rítmica, que está prefigurada en el modelo métrico, no anula sino que potencia y realza, la forma del contenido morfosintáctico y semántico.”⁴⁵

En realidad, estos alejandrinos que actualiza el modernismo y que en España utilizarán todos los poetas, incluido el mismo Unamuno que presentó abierta oposición a muchas de estas renovaciones,⁴⁶ no dejan de ser versos compuestos de dos hemistiquios heptasílabos con una cesura medial y ante la cual rigen las mismas reglas para el cómputo silábico que ante la pausa final de verso. Se trata, como hemos dicho, de potenciar esa tensión que se produce entre la cesura y los elementos del verso separados por ella. Y así, una palabra aguda al final del primer hemistiquio supone añadir una sílaba más según el sistema convencional español o una palabra acabada por vocal no podrá hacer, por la existencia de dicha cesura, la sinalefa con la primera sílaba del siguiente hemistiquio. En estos casos, estaríamos hablando de los llamados también alejandrinos a la francesa. En otros, se dota de una mayor intensidad acentual al monosílabo átono situado antes de la pausa medial y el final de hemistiquio se comporta entonces igual que una terminación aguda a efectos el cómputo silábico, o bien se produce un encabalgamiento léxico de manera que una misma palabra quede escindida entre ambos hemistiquios. Estos dos últimos casos han venido recibiendo la denominación de alejandrinos ternarios.⁴⁷

Si examinamos los alejandrinos que aparecen en *El mal poema* suman en total 108 versos, distribuidos en tres poemas: «Retrato» (26), «Prólogo—Epílogo» (60) y «La mujer de Verlaine» (22).⁴⁸ Observamos, en primer lugar, que este metro, aunque había

44. «Kyrie Eleyson», p. 85.

45. TORRE, Esteban. *El ritmo del verso. Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad, 1999, p. 92.

46. Cfr. ROMERO LUQUE, Manuel. *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*. Sevilla, Padilla Libros, 2000, pp. 119-133; y ROMERO LUQUE, Manuel. «Procedimientos métricos en la lírica de Unamuno», *Rhythmica. Revista española de Métrica Comparada*, núm. 7, 2009, pp. 210-225 (pp. 208-212).

47. Cfr. TORRE, Esteban. *Métrica española comparada*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 2000, pp. 86-90; y, más específicamente, TORRE, Esteban. «La segmentación del verso: el alejandrino como paradigma» en *El ritmo del verso. Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad, 1999, pp. 79-99.

48. «Retrato», p. 113-14; «Prólogo—Epílogo», pp. 115-17 y «La mujer de Verlaine», pp. 147-148. Los dos primeros poemas están compuestos íntegramente en verso alejandrino, mientras que en el último poema se intercalan también cuatro endecasílabos.

sido utilizado por Machado desde el primero de sus libros, tiene aquí una mayor presencia que en sus poemarios anteriores.⁴⁹ De éstos ciento ocho versos, hasta cuarenta y nueve de ellos presentan alguna de las particularidades que acabamos de reseñar fruto de esas innovaciones tan caras al movimiento modernista. Es decir, un porcentaje muy alto del conjunto de los alejandrinos de *El mal poema* reflejan ese carácter de fluidez y aparente facilidad, de un cierto prosaísmo que plasma deliberadamente para hacer constar que su poesía está describiendo ahora una órbita distinta. Así, este verso compuesto, al aminorar el carácter forzado de la cesura del viejo alejandrino, resulta de una andadura larga y lenta, como al desgair, alejado de preciosismos anteriores. El metro empleado se aviene, pues, a la perfección con esa actitud marcadamente irónica y de desapego por todo que el poeta mantiene ante su desencantado presente.

De este conjunto de alejandrinos que presentan particularidades que hemos mencionado más arriba, la mayoría se agruparían en los llamados alejandrinos a la francesa (38); de los cuales, veintiséis presentan el primer hemistiquio terminado en palabra aguda y doce terminan en palabra llana, cuya vocal final no se une mediante sinalefa con la vocal inicial de la sílaba que abre el segundo hemistiquio en razón de la cesura medial del patrón métrico. A modo de ejemplo, veamos algunos de ellos en los que señalamos mediante barra inclinada el lugar correspondiente a la cesura medial:

“Las mujeres... –sin ser / un Tenorio, ¡eso no!”

“Me acuso de no amar / sino muy vagamente”

“Un destello de sol / y una risa oportuna”

“Esta es mi cara y esta / es mi alma. Leed:”

“Unos ojos de hastío / y una boca de sed”

“Un poco de locura, / un algo de poesía,”⁵⁰

Por otra parte, entre los versos que pueden recibir la denominación de alejandrinos ternarios (11), es posible distinguir a su vez entre los que concluyen el primer hemistiquio con monosílabo átono, que son un total de ocho, y aquéllos que presentan un encabalgamiento léxico entre las dos partes del verso, sólo tres del conjunto. Entre éstos, encontramos los siguientes:

49. Como dato complementario, indicaremos que se cuentan hasta 74 versos alejandrinos en *Alma* y hasta 87 en *Caprichos*. Si tenemos en cuenta que *Alma* contiene 26 composiciones —igual número que *El mal poema*— y *Caprichos* encierra 37 (pues bajo el título de dos de ellas se incluyen a su vez dos poesías), observamos que, tanto en términos absolutos como relativos, el número de alejandrinos empleados por Machado ha ido en aumento a lo largo de estos años de actividad creadora.

50. «Retrato», p. 113

“De algunas damas ÿ / de no pocos galanes,”
 “hacia el amor de là / Belleza, sobre todo,”
 “mendigo, emigra còñ / la música a otra parte”

“Calaveradas, à / moríos... Nada grave.”
 “amo más que las làn / guideces de la luna.”⁵¹
 “abandonada y ò / jerosa y mal ceñida,”⁵²

Por último, habría que destacar también en este breve panorama que sobre la métrica del poemario estamos esbozando el uso de otro verso bien significativo en conjunto de la obra. Nos referimos al eneasílabo. Este verso ha sido escasamente empleado en nuestra métrica, salvo en algunas canciones de raigambre popular o en determinados autores neoclásicos y románticos. Pero los modernistas en su reinención de los distintos metros también van a fijarse en él. El eneasílabo es un verso que, como afirma María Victoria Reyzábal, resulta apropiado para una composición de tono moderado, ni tan vivo como las que requieren de versos de arte menor ni tan solemne como las que exigen versos de arte mayor con superior número de sílabas.⁵³ El eneasílabo presenta en ocasiones un ritmo que lo aproxima a la prosa y diluye la frontera entre ésta y la poesía, hasta confundirse para algunos oídos poco avezados con el verso libre.⁵⁴

Manuel Machado apenas había empleado el eneasílabo antes de *El mal poema*, salvo en algunas silvas donde aparecía en escasa proporción con respecto a los demás versos que se combinaban en ellas. Sin embargo, el tono de este libro era el más apropiado para su empleo abundante. Así lo hace, y lo emplea en seis de sus composiciones: «El camino», «Alcohol», «La canción del alba», «La canción del presente», «Madrid canta» y «A la tarde». Lo relevante es que sólo aparece una vez con ese carácter esporádico formando parte de una silva,⁵⁵ mientras que en las otras cinco composiciones lo emplea en solitario.⁵⁶ Más curioso aún es que, si hacemos el cómputo total

51. *Ibidem*. Señalamos con acento grave la sílaba final del primer hemistiquio tanto en el caso de los monosílabos como en el de la sílaba de la palabra encabalgada que queda en posición final de dicho hemistiquio.

52. «Prólogo-Epílogo», p. 115.

53. REYZÁBAL, María Victoria. *Términos literarios*, vol. I. Madrid: Acento, 1988, p. 29.

54. Cfr. TORRE, Esteban. *Métrica española comparada*: Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 2000, p. 107-108. Tras la cita de unos versos de José Hierro en los que se reproduce el texto de una esquila mortuoria (Manuel del Río, natural/ de España, ha fallecido el sábado/ 11 de mayo, a consecuencia/ de un accidente. Su cadáver/ está tendido en D'Agostino/ Funeral Home. Haskell. New Jersey./ Se dirá una misa cantada/ a las 9,30, en St. Francis.)), afirma el profesor Esteban Torre: «Y, sin embargo, bajo la supuesta sencillez de estos versos, se oculta una elaboración exquisita. No son versos libres. Son eneasílabos, perfectamente engarzados, que sirven de cauce a una profunda y contenida emoción lírica» (p. 108).

55. Es el caso del verso que figura en el poema titulado «Alcohol» (verso 2: «y la herida del corazón»), p. 142.

56. Con la mínima excepción del verso 13 de «La canción del alba», donde se desliza entre los eneasílabos del poema un endecasílabo melódico: «Y el odiar a la aurora violada», p. 145.

de estos versos en el conjunto de esta obra, el resultado es exactamente el mismo que el de los alejandrinos que señalamos, esto es, ciento ocho eneasílabos.⁵⁷ Ese prosaísmo deliberado encuentra de nuevo, pues, cauce en este metro menos sonoro y de ritmo más apagado que se adecua a su estado moral:

“Y el terminarse las peleas
con transacciones lamentables.
Y el hallar las mujeres feas
y los amigos detestables.

Y el odiar a la aurora violada,
bobalicona y sonriente,
con su cara de embarazada,
color de agua y aguardiente.

Y el empezar a ver cuando
los ojos se quieren cerrar.
Y el acabar de estar soñando
cuando nos vamos a acostar.”⁵⁸

Quede aquí, por el momento, este nuevo encuentro con el poeta sevillano, pues como decía al principio de estas líneas, mi intención aquí no ha sido agotar el rico conjunto de aspectos que se ofrecen en este libro y, menos aún, abrumar excesivamente al lector de estas palabras, sino invitarlo e incitarlo a la lectura de *El mal poema*. No quisiera que estas líneas fueran como esas introducciones que aburren o hacen creer a quienes se acercan a ellas que ya no es necesario enfrentarse al libro que pretendían leer. Los versos son siempre lo único importante e insustituible, porque, recurriendo a uno del propio Manuel Machado, y a modo de lección final, podríamos decir con él: «Lo demás... Nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...».

57. «El camino» (20), p. 125; «Alcohol» (1), p. 142; «La canción del alba» (19), p. 145; «La canción del presente» (12), p. 146; «Madrid canta» (32), p. 149-150; y «A la tarde» (24), p. 153-154.

58. «La canción el alba», p. 145.