

5. LA PROYECCIÓN DEL SIMBOLISMO EN EL ÁMBITO HISPÁNICO (APUNTES SOBRE SU ASIMILACIÓN EN LA POESÍA MODERNISTA)

A ningún estudioso de las literaturas hispánicas se le oculta que el Simbolismo, vista la cuestión desde una perspectiva historiográfica -esto es, centrada en el Simbolismo francés-, está junto al Prerrafaelismo y el Parnasianismo en el origen del Modernismo. Por lo tanto, hablar de la proyección del Simbolismo francés en las literaturas hispánicas obliga a centrar la atención en la estética modernista en cuanto heredera y beneficiaria de esas concepciones, atendiendo a la personal asimilación que de él se hace¹. Otra cosa, de indudable complejidad, es delimitar el alcance de uno y otro término. Albert-Marie Schmidt, en un breve y jugoso estudio sobre la literatura simbolista, advierte con respecto al concepto: "Il échappe sans cesse aux séductions de la critique. Il esquivé toute définition. Les plus habiles comme les plus rusés s'efforcent tour à tour de l'enfermer dans la cage d'or d'une belle formule. Ils n'y parviennent jamais"². Precisa a continuación que es para unos "une mystique"; para otros, "une technique"; hay quien lo considera "un essai pour dépouiller de leurs moyens d'expression les arts étragers à l'écriture" y quien lo restringe a "une simple esthétique métaphisique"³. A decir verdad, por los rasgos que ofrece en su conformación y expansión, el Simbolismo integraría de forma solidaria -si bien en grado diverso a lo largo de su trayectoria- las distintas concepciones que se afanan por caracterizarlo. De un modo más sintético, insiste en ello José Olivio Jiménez al advertir que el volumen por él coordinado pretende bosquejar "un entendimiento del Simbolismo en sus dos aspectos raigales y por lo demás inextricables: una *técnica*, fundada en el arte de la sugerencia, al servicio de un *modo de exploración o penetración trascendente* y de un correlativo *método de conocimiento*, que lo convierten de hecho en una metafísica y una epistemología, todo lo cual otorga al Simbolismo su significado y vigencia mayores"⁴.

Como es sabido, el término apareció por vez primera en el *Manifeste du Symbolisme* que publicó Jean Moréas en 1886, oficializando como simbolistas a *Les poètes maudits* (Mallarmé, Rimbaud...) reunidos y difundidos por Verlaine, dos años antes, en un libro con tal título. En general, aprovechando actitudes decadentes y logros de prerrafaelistas y parnasianos, y rehumanizando con respecto a éstos su concepción del arte por el arte, los simbolistas dismantelan el andamiaje de los datos positivos que apuntalan los universos literarios de realistas y naturalistas. Con Baudelaire al fondo y esa genial revelación de la asociación de sensaciones vertida en el soneto *Correspondances*, Mallarmé aprende que los objetos del universo no tienen realidad propia y que todo, en el cauce de las ideas, deviene símbolo; el poeta entonces se constituye en «vidente», como lo bautizó Rimbaud, que escudriña los sentidos resbaladizos de ese Simbolismo registrado en el gran libro del universo y, consiguientemente, la poesía se transforma en instrumento para conocer y explicar el misterio del mundo al tiempo que recrea el

universo interior del poeta. No es difícil inferir que se haya considerado el Simbolismo como una especie de misticismo panteísta, y que el poeta, pues, como intérprete de ese Simbolismo universal que trasciende las meras apariencias, venga a ser un dios de su universo literario, estableciéndose de este modo una relación de correspondencia entre la creación cósmica y la creación poética; algo saben al respecto, por vías distintas, Unamuno y Juan Ramón Jiménez, por ejemplo.

La experiencia de lo absoluto, tan afanosamente buscada por Mallarmé en medio de continuas incertidumbres, y el modo intuitivo de conocer y sugerir el mundo a través de la palabra esencial -el Verbo- en el que Rimbaud hace converger todos los elementos de la naturaleza⁵, implican un lenguaje que evoca y deja entrever la realidad, más que nombrarla; por ello el lenguaje debe ser simbólico, sugerente y musical; de ahí la interrelación de música y poesía; de ahí también la importancia que cobran al respecto el ritmo, el verso, la rima, las sinestesias..., como Verlaine postuló en su *Art Poétique* y practicó -'padre y maestro mágico', como lo saludó Rubén Darío- diestramente⁶. Todos estos aspectos se expanden por el ámbito hispánico y estimulan la estética modernista, como fácilmente puede apreciarse en la obra de Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Leopoldo Lugones... y como ejemplifican en la literatura española Unamuno (con las matizaciones pertinentes), Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, Azorín, Pérez de Ayala, etc. Como veremos, la recepción y 'digestión' que harán unos y otros se resolverá de forma diferente; ahora bien, sobre las diferencias (según predomine la plasticidad parnasiana o se imponga la impresión subjetiva), comparten las bases que sostienen ese 'movimiento general' que es, para Juan Ramón Jiménez⁷, el Modernismo. Pero la cuestión, ni en el propio Juan Ramón Jiménez, por exceso, es tan sencilla como esa afirmación pueda dar a entender. Vayamos por partes.

No es este el momento, porque tampoco es el objetivo, de indagar sobre la prevalencia del Simbolismo sobre el Modernismo, o viceversa, por más que en el ámbito hispánico apenas existan dudas sobre la preeminencia del todo (el Modernismo) sobre la parte (el Simbolismo); tampoco se trata ahora de resucitar, dentro del ámbito hispánico, la engorrosa y perturbadora confrontación entre modernistas y noventayochistas⁸. Debe quedar claro, no obstante, que las coordinadas espacio-temporales imprimen rasgos distintivos en la forma de concebir y concretar la poesía y que, por consiguiente, deben ser tenidas en cuenta a la hora de valorar los resultados poéticos. Ahora bien, sobre disquisiciones que, como hemos dicho, no proceden ahora, conviene retomar dos opiniones de incuestionable alcance. Por una parte, como señala Ricardo Gullón, "la mejor poesía del Modernismo hispánico es de tendencia simbolista, influida, por un lado, por los simbolistas franceses del siglo XIX y, por otro, por el Simbolismo tradicional, o sea, por la necesidad de expresar un orden de

realidades distinto de las tangibles”⁹, lo que le hace remontar el cauce hasta San Juan de la Cruz. Por otra parte, y con las precisiones de algunos estudiosos al respecto, vale retomar la opinión de Juan Ramón Jiménez:

El «Simbolismo», que fue en gran parte poesía abierta, sucedió al «Parnasianismo», que fue casi siempre poesía cerrada: el «Parnasianismo», el verdadero Modernismo de Hispanoamérica, fue realmente exotista casi siempre, más grecolatino también, porque era más francés; y el «Simbolismo», más gótico y oriental, más medievalista y más májico, porque procedía de la mística española, la música alemana y la lírica inglesa del mejor romanticismo, con el intelectualista sentimental Poe a la cabeza. Así que el Simbolismo de mi generación no se puede decir que fuese para nosotros tan estranjerizante como el italianismo de Boscán y Garcilaso (...). La poesía moderna española está más cerca de los poetas del Califato de Córdoba, por ejemplo, que de ninguna otra anterior, o que de la de los mejores poetas de la última Edad Media.¹⁰

El juicio de Juan Ramón Jiménez se antoja excesivo, por exclusivo (muy a la manera de su personalidad) y por excluyente, sobre todo si recordamos su concepción del Modernismo como un movimiento general. Viene a cuento la matización de José Olivio Jiménez cuando cuestiona la “identificación radical que aquí se establece entre el Parnasianismo y el «verdadero Modernismo de Hispanoamérica»”¹¹; pero, matizada la opinión en tal sentido, interesa retener, como advierte el propio José O. Jiménez, que “este pasaje es certero y sugerente, tanto porque nos impele justamente a ver la expresión simbolista como una modalidad «abierta» de poesía como porque rescata motivos y momentos –en especial lo que toca a la poesía arábigo-andaluza– que de cierto no deben pasar inadvertidos en una valoración española (y universal) del Simbolismo”¹².

Parece obvio, a la vista de estas opiniones, que la proyección del Simbolismo en el ámbito hispánico debe remontarse en el tiempo, sobrepasando el marco cronológico que delimitan los conceptos historiográficos; debe conectarse entonces con la rica tradición arábigo-andaluza y más ampliamente española, sobre todo en lo que concierne a los mejores poetas que escriben en el otoño de la Edad Media y a la poesía mística más genuina, es decir, la de San Juan de la Cruz¹³ y la de Santa Teresa; no menos evidente resulta que esta proyección del Simbolismo, en el ámbito hispánico, ocurre en el marco de la conformación y expansión de las actitudes y la estética modernistas. Al respecto conviene precisar, centrando la cuestión en la corriente simbolista, esto es, en el Simbolismo francés, que su asentamiento coincide con el del Modernismo en los países hispanoamericanos (e incluso en España), por lo que, como indica Carmen Ruiz Barrionuevo, “era lógico que la renovación que emprendieron los poetas

modernistas, con la excepción de José Martí, tuviera en el caso hispanoamericano unos orígenes más parnasianos que simbolistas. Además, más tarde, supieron aprovechar la obra de Verlaine, pero no asimilaron el intelectualismo de los restantes y se inclinaron hacia el misticismo simbolista, la musicalidad y los procedimientos verbales¹⁴. Así ocurre ciertamente en el caso de Hispanoamérica; pero no es menos cierto que también en España, sin alcanzar la floración que ofrece cuantitativa y cualitativamente la literatura hispanoamericana, se documenta un proceso de renovación poética, firme y ascendente, alentado por rasgos propios de la estética parnasiana, o al menos en sus inicios más perceptiblemente parnasianos que simbolistas; puede servir de ejemplo la utilización que comienza a hacerse de un color como el «azul», tan caro a estas nuevas corrientes, por parte de Zorrilla y de Fernández Grilo, o la sonoridad de acento parnasiano con que fluyen los versos del propio Zorrilla y de Núñez de Arce¹⁵; después, autores como Ricardo Gil¹⁶, Manuel Reina¹⁷ y Salvador Rueda¹⁸ apuntalarán esta tendencia, que reafirmarán Francisco Villaespesa¹⁹, el Manuel Machado más externamente formal y Eduardo Marquina en el teatro. Ahora bien, progresivamente la poesía española irá despojándose de los ropajes modernistas; así, Antonio Machado, que confiesa adorar la hermosura implicada en las nuevas propuestas, declara en su conocido «Retrato», al inicio de *Campos de Castilla*, no amar «los afeites de las actual cosmética / ni ser un ave de esas del nuevo gay trinar»; y la poesía de Juan Ramón Jiménez, que «se fue vistiendo / de no sé qué ropajes», llegando «a ser una reina, / fastuosa de tesoros...», se irá «desnudando» por caminos genuinamente simbolistas hasta que «apareció desnuda toda...». Puede decirse, por lo tanto, en perspectiva de trayectoria, que “el gran Modernismo español en los primeros años del siglo XX no fue parnasiano, sino simbolista”, como ha señalado Jorge Urrutia²⁰; y lo fue, en buena medida, porque “en España el Modernismo se distinguió por un mayor sentido interior”, al decir de Juan Ramón Jiménez²¹.

Esta evolución, diseñada a grandes trazos, se advierte en la propia trayectoria de Rubén Darío y, en general, de los modernistas hispanoamericanos, con las matizaciones a que *supra* nos hemos referido. Los tonos románticos a la manera de Bécquer y Campoamor, infiltrados en *Rimas* y *Abrojos*, dejan paso a la preeminencia formal parnasiana en *Azul...*, derivando hacia la estética simbolista de corte verlainiano en no pocos poemas de *Prosas profanas*, y aún más en *Cantos de vida y esperanza*, para decaer en *El canto errante*, los *Poemas de otoño* y el *Canto a la Argentina*. Puede afirmarse lo mismo con respecto a los poetas que inician la renovación (ritmo, métrica, revestimiento formal), caso de Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva..., quienes “perciben en su obra la necesidad de plasmar la distinta expresividad del hombre de fin de siglo”²², y los que, tras ellos, refrendan con su obra por toda Hispanoamérica el triunfo y la decadencia del Modernismo, entre

los que se cuentan Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, Guillermo Valencia, Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo, Enrique González Martínez o, entre algunos más, José Santos Chocano. Esa decadencia e inmediata disolución, como oportunamente señala Carmen Ruiz Barrionuevo, se produce, en el caso de Lugones (*Lunario sentimental*) y de Herrera y Reissig (*Los peregrinos de piedra*), por medio de mecanismos desmitificadores como la parodia y la ironía²³.

Para mejor entender la renovación modernista, tanto en su componente cortical más parnasiano como en el más profundo de las sugerencias simbólicas, conviene situar el Modernismo en su contexto histórico-social y cultural; sólo así podrá apreciarse la posición de rechazo que adopta el artista ante las formas del vivir burguesas, *malgré* su ambigüedad con respecto a este potencial consumidor de sus productos; resulta suficientemente ilustrativa en tal sentido la declaración que hace Rubén Darío en las "Palabras liminales" a *Prosas profanas*: "veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer."²⁴ Rubén Darío plasma en estas palabras la conciencia de marginalidad del artista en «la vida y el tiempo» de la racionalidad y el egoísmo de la sociedad burguesa, a la que contraponen las "visiones de países lejanos o imposibles" con ánimo de *épater le bourgeois*²⁵; en gran manera conecta este sentimiento con la definición que dará Federico de Onís del Modernismo:

El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política, y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy²⁶.

La definición, que contextualiza históricamente el Modernismo, no incluye, sin embargo, la incidencia que tienen en su conformación y expansión los factores económico y social, oportunamente subrayados por R. Gutiérrez Girardot y ya antes, sobre todo, por Ángel Rama²⁷. En este sentido, reafirman la importancia de tales factores al tiempo que cobran plena significación, más allá de su valor meramente estético, dos de los símbolos recurrentes en la poesía modernista: el cisne y la torre. Hay en *Cantos de vida y esperanza* un poema que enfatiza (ritmo, aliteración de vibrantes, intensificación por adición de metáforas y símiles, tono exclamativo) la significación de la torre, símbolo asociado por efecto de las correspondencias al poeta: "¡Torres de Dios! ¡Poetas! / ¡Pararrayos celestes, / que resistís las duras tempestades, / como crestas escuetas, / como picos agrestes, / rompeolas de las eternidades!"²⁸; no es difícil inferir, por asociación, que el poeta resiste las agresiones del espíritu utilitario de la época, plasmado en las formas

cotidianas del vivir burgués, como esa torre que soporta enhiesta, firme y sólidamente las acometidas de la tempestad. Por su parte, el símbolo del cisne resulta más complejo y ambiguo. Aunque su origen se remonta al mundo clásico, en estrecha asociación con el mito de Leda, y reaflore en el Siglo de Oro (en Garcilaso y Góngora, por ejemplo), los modernistas lo heredan del Simbolismo francés. Sin salir de *Prosas profanas*²⁹, su presencia se documenta al menos en catorce de los treinta y seis poemas, lo que representa más de un tercio del total; en algunos casos aparece como elemento decorativo sobre las aguas: “y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque”, en *Era un aire suave...*(13); o “ni los cisnes unánimes en el lago de azur”, en *Sonatina* (25); en otros, por el contrario, adquiere sentidos existencial y creativamente más profundos, como en el soneto *Yo persigo una forma* (142), que cierra el libro: “y el cuello del gran cisne blanco que me interroga”; pero es, sin duda, en el soneto titulado *El cisne* (89) -sin desdeñar los sentidos que concentra el poema *Blasón* (29)- donde más ahonda y ramifica su simbología; reproducimos los tercetos: “¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena / de huevo azul de Leda brotó de gracia llena, / siendo de la hermosura la princesa inmortal, / bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal”. Ricardo Gullón, sobrepasando las interpretaciones que sobre este símbolo había realizado Pedro Salinas³⁰, lo convierte en el «más revelador de la época» al tiempo que destaca su polivalencia:

Símbolo plurivalente, el cisne –como el albatros, pero con sentido menos ominoso- es una figura sublimada en que el poeta quisiera reconocerse. Distante en sus aguas de las contingencias históricas y sociales, su soledad proponía una imagen de aislamiento justificada por cuanto su presencia evoca. Pues el cisne era complementaria y no contradictoriamente símbolo de la poesía y del poeta, de la belleza que no sin cierta indolencia se exhibe, y del amor según se entiende en las convenciones epocales, a la vez sensual y equívoco. Y esta enumeración no agota las posibilidades del símbolo, pues el cisne lo es de muchas cosas más: de la pureza, la soledad, el misterio, la melancolía, la altivez; del ansia de vuelo y de los enigmas que, como vio Darío, propone su «encorvado cuello».³¹

Como fácilmente se deduce, el cisne sobrepasa de largo la simple función estética para sugerir, como la torre, en la pluralidad de sus sentidos, un valor marcadamente contrapuesto –por «distante en sus aguas de las contingencias históricas y sociales»- a la mediocridad de las formas de vida burguesa.

Junto a estos, otros muchos símbolos pueblan la poesía modernista, entre ellos, los que tienen un marcado carácter espacial; según Carmen Ruiz, “el más productivo es el del parque con sus múltiples variantes, jardín, huerto, y hasta

laberinto y galerías del alma, en los que se refugia el artista y que le protege del progreso amenazante³²; cabe añadir a ellos otro con un gran rendimiento, el de la noche (refloración romántica desde la nueva óptica). Para concretar la cuestión, aunque sea a grandes trazos, veremos algunos ejemplos de tales símbolos en algunos de los grandes poetas del ámbito hispánico. Hay un poema rubendariano en *Azul...*, titulado *Venus*³³, donde convergen, en interrelación de espacio y tiempo, el jardín y la noche, como se aprecia ya en la primera estrofa: “En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría. / En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín. / En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía, / como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín”; es ya un poema plenamente modernista, con símbolos que se inoculan bajo los ropajes parnasianos. Como puede apreciarse, el sujeto lírico refleja un estado emocional de sufrimiento, avivado por “nostalgias amargas”; tal situación lamentable se enmarca temporalmente entre las sombras de la noche, cuya negrura se intensifica con las referencias al “oscuro cielo” y al “ébano”, y se localiza en un “fresco y callado jardín”; la razón de esas “amargas nostalgias” es el amor, de ahí que sea Venus, el planeta que brilla en medio de la oscuridad y, al tiempo, la diosa del amor y la belleza, el referente al que se dirige el “alma enamorada” como luminoso y lejano ideal de sus deseos insatisfechos: “Oh, reina rubia! –díjele-, mi alma quiere dejar su crisálida / y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar; / y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida, / y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar”; es evidente la contraposición entre las situaciones extremas que reflejan la realidad (suelo, noche, nostalgias amargas) y el deseo (cielo, luz, amor) y no menos clara la respuesta desoladora, impregnada de tonos románticos, que recibe el “alma enamorada” en su búsqueda: “El aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida. / Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar”. No extraña que el poema se localice en un “callado jardín”, ámbito adecuado para la ensoñación y refugio ideal frente el materialismo y el progreso, ni sorprende que se enmarque en esa atmósfera nocturna, pues en la misma medida que el poeta puede auscultar el corazón de la noche, como expresó en otra ocasión Rubén Darío³⁴, puede en correspondencia universal auscultar el suyo propio. En esta misma línea, en lo que concierne a la funcionalidad del símbolo, se sitúa el poema *Nocturno*, de *El canto errante*³⁵, si bien Darío se ha despojado ya de los ropajes parnasianos en beneficio de una expresión más desnuda y directa, recreada con tonos metafísicos, como puede apreciarse desde los primeros versos: “Silencio de la noche, doloroso silencio / nocturno... ¿Por qué el alma tiembla de tal manera?”

El símbolo del jardín, sobre todo, y el de la noche, en ocasiones hermanados y ramificando en su empleo su polivalencia, se reiteran con obsesiva frecuencia en la primera etapa de la trayectoria juanramoniana³⁶. Ya al comienzo de *Arias tristes*, en la sección de *Arias otoñales*, encontramos la correspondencia que el poeta establece entre el jardín y su alma, en ejercicio de espiritualización: “y los

jardines enfermos / se inundan para mi alma / de músicas y aleteos" (208)³⁷; el ambiente de jardín otoñal en que se desarrolla este poema se reitera en otros del mismo libro: "Jardín de otoño, con mármoles / de elegía. Lago lleno / de hojas secas y de sol / melancólico y enfermo" (233). En la serie de *Nocturnos*, como el título sugiere, la noche enmarca los jardines y estos operan como correlato de la situación anímica del sujeto lírico o bien le sirven de escenario donde contrasta y desvela su estado emocional; por ejemplo, en el romance V de la serie (262), el sujeto observa desde la baranda del balcón el bullicio que anima el jardín sin poder evitar el contraste con su "pobre corazón / lleno de flores marchitas!"; como se plasma en los siguientes versos: "En el jardín hablan; todos, / entre palabras y risas, / llevan, bajo los luceros, / su salud y su alegría; / a lo lejos suenan músicas; / y esta noche azul y tibia, noche de lumbres y flores, / llena de melancolía, / ha dado un beso a la noche / de mis pesadumbres íntimas"; si es manifiesto el contraste entre esa "noche de lumbres y flores" y la que metafORIZA sus "pesadumbres íntimas", no lo es menos el que se establece entre la salud y alegría que reina en el jardín, donde todos cantan, y esa casa silenciosa y vacía donde él, "triste y rendido", sueña "visiones fatídicas". En el romance X (269), el sujeto lírico se encuentra "solo, paseando / por el jardín; las acacias / filtran la luz de una luna / dolorosamente pálida"; desdoblado en una "sombra larga", quiere escudriñar los secretos de su corazón, "y le pregunto a mi sombra, / pero no me dice nada."³⁸ Son otros muchos los poemas donde se produce esta conjunción de la noche y el jardín, generalmente éste como espacio propicio para la autoindagación y la noche —o las sombras—, correlato del alma del poeta, como objeto de la misma. Como no podía ser menos, el jardín es símbolo central en el libro titulado *Jardines lejanos*³⁹, símbolo que se reitera en poemarios posteriores, como *Pastorales*, donde retoma Juan Ramón el jardín otoñal en el poema, ahora en endecasílabos, titulado *Jardín de octubre* (710), con ingredientes prerrafaelistas y trazos decadentes⁴⁰. Y vale recordar a propósito, esta vez extraído de *La soledad sonora*, otro jardín —diseñado ahora con versos alejandrinos— que se ofrece como correlato del paisaje interior del poeta: "¡Oh jardín amarillo bajo el cielo azul! ¡Siento / que tu hierba mojada me crece entre las penas; / tu color de elegía y de presentimiento / hace rosa y helada la sangre de mis venas!" (927). La variante del parque viejo y abandonado, implicando a su vez el símbolo del paraíso perdido, puede verse en la dedicatoria *A la melancolía*, en el libro de igual título: "Tú que en el parque mustio, frente a los soles rojos / que empurpuran de luz tu altivo desconsuelo, / hastiada y delirante, pierdes tus grandes ojos / tras las bandadas que se alejan por el cielo"; la melancolía, encarnada en mujer, representa la búsqueda de "el sentido profundo y eterno de la vida" (1331).

Si no con la abundancia que en Juan Ramón, los símbolos de la noche y el jardín (con sus variantes espaciales del parque, el huerto, las galerías, etc.)

emergen de cuando en cuando en la trayectoria poética de Antonio Machado⁴¹. Hay un poema, el último de *Campos de Castilla* (265)⁴², en la edición amplificada de 1917 (libro notablemente enriquecido, tanto cuantitativa como cualitativamente, con respecto a la primera edición de 1912), que conjunta ambos símbolos. El poema, dedicado por cierto a Juan Ramón Jiménez, se ambienta en una noche del mes de mayo y se localiza en un jardín por el que vaga “una dulce melodía”; pero cuando esa melodía, que “Era un acorde lamento / de juventud y de amor”, se apagó, “Quedó la melancolía / vagando por el jardín”; en la soledad del jardín, envuelto por las sombras de la noche, solo se oye el rumor de la fuente -tan modernista, sí, pero sobre todo tan machadiana- para acrecentar con su quimera la melancolía, que Antonio Machado refuerza insistentemente con su gusto por los momentos crepusculares. En ese escenario tan propicio para el apartamiento y el ensueño, y en medio de esa atmósfera nocturna que es a un tiempo “enigma y tentación”, los símbolos transparentan su significado. Lo mismo puede decirse de otros jardines machadianos diseminados por su obra; sirva como ejemplo ese “jardín sombrío / dormido bajo el cielo fanfarrón” (119), en *Soledades, galerías y otros poemas*; o el soñado para su amor en las *Canciones a Guiomar* (383): “En un jardín te he soñado, / alto, Guiomar, sobre el río, / jardín de un tiempo cerrado...”, pero ahora transmutado en “el mutuo jardín que inventan / dos corazones al par”; obsérvese, en este sentido, el abierto contraste que ofrece respecto a éste el poema titulado *Jardín* (124), de *Soledades, galerías y otros poemas*, denostado enfáticamente por el autor -“¡Malhaya tu jardín!”- por parecerle “la obra de un peluquero”; consiguientemente, en un medio tan artificiosamente cortado, la voz eterna de la fuente “no cesa de reír sobre la concha blanca”.

Símbolo de rendimiento y significación similar al jardín es el parque. El poema VI de *Soledades...* (91) nos acerca, en una “triste y soñolienta / tarde de verano”, a un parque por cuyos muros asoma la hiedra “negra y polvorienta” y en el que no podía faltar esa fuente que canta en el presente “un sueño lejano”, que sabe también lejano el sujeto lírico; a sus requerimientos para que le cuente alguna “alegre leyenda olvidada”, la respuesta de esa fuente -“del parque dormido eterna cantora”- no consigue otra cosa que incrementar su pena: “Yo no sé leyendas de antigua alegría, / sino historias viejas de melancolía”. Precisamente la melancolía, en el recogimiento y la soledad del parque, impregna la escritura de otro poema del mismo libro, el dirigido *A un viejo y distinguido señor* (141): “Te he visto, por el parque ceniciento / que los poetas aman / para llorar, como una noble sombra / vagar, envuelto en tu levita larga”. También el “huerto claro”, recuperado por Machado para el *Retrato* (150) que portica *Campos de Castilla*, rezuma ese poso que melancolía que impregna los recuerdos de la infancia, a más de regenerar el mito del paraíso perdido; tiempo después, en la edición de 1917, recordará un “huerto sombrío” (215) donde el limonero,

entonces floreciente, se ha recubierto ahora “de ramas polvorientas / y pálidos limones amarillos”; y como variante esperanzadora, en uno de los poemas de *Nuevas canciones* (285) se nos entreabre un huerto inundado de trinos amorosos: “En los árboles del huerto / hay un ruiseñor; / canta de noche y de día, / canta a la luna y al sol. / Ronco de cantar: / al huerto vendrá la niña / y una rosa cortará”; ¿cómo no recordar “las viejas rosas del huerto de Ronsard” cortadas por Machado, en el *Retrato*, al calor de “la moderna estética”?

La misma condición espacial comparten otros símbolos como las galerías, los laberintos, los “caminos de la tarde”, que el propio Machado descifra de modo diáfano; así, por ejemplo, en el poema titulado *El poeta* (100), de *Soledades...*, refiriendo el estado de tristeza que una noche siente por ausencia de amor, indica: “Las galerías / del alma que espera están / desiertas, mudas, vacías: / las blancas sombras se van”; esa misma significación se reitera en el poema que introduce la sección de *Galerías* (132), con el poeta en función de vidente que anhela escudriñar los misterios del alma: “El alma del poeta / se orienta hacia el misterio. / Sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma, en turbio / y mago sol envuelto. / En esas galerías, / sin fondo, del recuerdo...”. En estos procesos de autoindagación cumple un papel similar el símbolo del laberinto, como se infiere de la respuesta que da la noche al sujeto lírico en el poema que comienza “¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja” (110); en efecto, tras escuchar las quejas de labios de aquél, concluye la noche: “yo te busqué en tu sueño, / y allí te vi vagando en un borroso / laberinto de espejos”. En este poema, como en otros ya vistos, la noche es símbolo (junto a otros afines como las sombras, el misterio, los sueños...) de esas zonas oscuras y desconocidas que difuminan la identidad humana; enigma y tentación que invitan respectivamente al descifrado y a compartir lo oculto.

Pero si hay un poeta en quien la recepción del Simbolismo francés, acaso del más tópico y más recamado a la vez de Parnasianismo (por ello también el más reconociblemente modernista) se muestra de modo más ostensible, ese es Manuel Machado; en esta línea, y sobrepasando lo meramente cortical, Rafael Alarcón Sierra lo considera “una figura imprescindible para entender el desarrollo y la evolución de la tradición moderna en la poesía española del siglo XX”⁴³. Como le ocurrió a Juan Ramón y a su hermano Antonio, asimiló en Francia, durante sus estancias en París, las tendencias estéticas que conducían la literatura finisecular, aunque nunca orilló su andalucismo, que trató como elemento integrante de su poesía modernista⁴⁴; esto es algo que puede ya apreciarse en *Alma*, libero heredero aún de ciertos aspectos de la tradición decimonónica, y más aún en *Caprichos* y en *El mal poema*, por limitarnos desde la óptica modernista a algunos de sus libros más representativos; baste recordar al respecto dos versos del *Retrato* que coloca al comienzo de *El mal poema*: “Medio gitano y medio parisién –dice el vulgo-, / con Montmartre y con la Macarena comulgo” (201)⁴⁵.

Ya el título del primero de los libros mencionados remite a una de las palabras claves del Simbolismo –alma, concebida como “enlace entre el Ideal, la Belleza y el Arte”⁴⁶–, además de explorar en su interior el sistema de correspondencias simbólicas, el ritmo, las sinestesias, etc.; todos estos procedimientos se incrementan en *Caprichos* y se reiteran en *El mal poema*, coexistiendo en este caso con otras dos direcciones estéticas: “la amargamente crítica y prosaica y la aflamencada”⁴⁷. Como se antoja esperable en quien sigue las orientaciones de la escuela simbolista (o, más ampliamente, modernista), encontramos en su poesía los símbolos antes vistos en Juan Ramón y en su hermano Antonio. Así, por ejemplo, el del jardín, en el poema titulado *El jardín gris* (122), donde se dibuja una atmósfera de soledad y ensueño, correlato del estado en que se encuentra el alma del poeta: “Jardín sin jardinero, / viejo jardín, viejo jardín sin alma, / jardín muerto”. La conjunción de otro símbolo espacial recurrente, del parque en este caso, y del otoño, para reforzar la noción de soledad y aislamiento con cierta actitud nihilista, puede verse en el poema titulado *Otoño* (124), cuyos versos finales resultan cristalinos: “Nada... Solo / en el parque me han dejado / olvidado / ...y han cerrado”⁴⁸. Y el jardín, ahora asociado temporalmente a la noche, reitera su simbología en *El jardín negro* (142): “Es noche. La inmensa / palabra es silencio... / Hay entre los árboles / un grave misterio...”; la reticencia que prolonga los versos pares incrementa las nociones de silencio y misterio, agrandadas aún más porque “El sonido duerme, / el color se ha muerto”; el sujeto lírico queda definitivamente desorientado en el sinsentido de su búsqueda, pues “La fuente está loca / y mudo está el eco”. Este perfil desorientado se plasma otras veces mediante el símbolo de la sombra, reflejo una vez más del estado del alma, como leemos en el poema *A mi sombra* (212), de *El mal poema*: “Sombra, triste compañera / inútil, dócil y muda / que me sigues dondequiera / pertinaz como la duda”. La dramatización con que se poetiza el contenido genera el símbolo del desdoblamiento, que también hemos visto en Juan Ramón y en Antonio Machado.

Como puede apreciarse, hemos limitado nuestra atención a algunos de los símbolos recibidos de la “escuela simbolista francesa”, sin que ello suponga desoír la afluencia de otros manantiales (por ejemplo, en el caso del símbolo de la noche) como la tradición más genuinamente española y, en particular, la simbología de San Juan de la Cruz. La influencia del Simbolismo francés, incluso cuando se infiltra en los ropajes parnasianos, es innegable en el ámbito hispánico e inseparable en la conformación y expansión de la estética y las actitudes modernistas. Al margen de otros símbolos, sin duda tan recurrentes como los aquí reseñados, conviene destacar otro aspecto que se relaciona estrecha y directamente con la estética verlainiana; me refiero a la búsqueda consciente de la musicalidad en la expresión de las ideas, a las sugerencias que emanan del diestro empleo y de la afanosa experimentación que estos poetas hacen del verso, del

ritmo y la rima; a la no menos sugerente utilización de las sinestesias. Un ejemplo admirable al respecto lo ofrece la rubendariana *Sinfonía en gris mayor* (97), en *Prosas profanas*, que armoniza ya desde el título las impresiones acústicas y visuales en grado ciertamente «mayor»; mientras fuma su pipa, sentado en un cable del muelle -posición claramente estética-, “está un marinero pensando en las playas / de un vago, lejano, brumoso país”; la rememoración de este agente se impregna de melancolía con los recuerdos provenientes de un tiempo y un espacio lejanos, se difumina en medio de la progresiva expansión de la gama del gris y paralelamente se recluye en la monotonía que preludia el grillo con “un solo monótono / en la única cuerda que está en su violín”; a lo largo del poema dicha monotonía se refuerza, junto a esa contaminación creciente de los tonos grises, gracias al esquema métrico de los treinta y tres dodecasílabos, cada uno de ellos simétricamente organizado en dos hemistiquios hexasilábicos que reiteran a su vez, sistemáticamente, el pie anfibráquico adaptado de la métrica latina; además, la rima en -í, aguda para mayor énfasis, se va desgranando hasta modular onomatopéyicamente el «solo monótono» que el grillo preludia. En definitiva, las sugerencias acústicas y cromáticas de esta «sinfonía en gris mayor» acaban envolviendo la monotonía en que está estatizada la vida presente del viejo marino y la melancolía que le sobreviene al contrastar, en el presente, los tiempos aquellos de “una tarde caliente y dorada” cuando partía hacia un país ahora ya sólo entrevisto de una forma lejana y brumosa.

Son otros muchos los ejemplos rubendarianos en que pueden percibirse claramente estos aspectos. Como asimismo es fácil reconocerlos en la poesía de Juan Ramón Jiménez desde *Arias tristes*, libro significativamente ilustrado con partituras de Schubert, de igual manera que las de Gluch, Schumann y Mendelssohn adornan los *Jardines lejanos*, y de nuevo las de Schumann, *Pastorales*; en fin, como el propio autor dice a propósito de *Baladas de primavera*, son “baladas con música humana, menos íntima que la música de las cosas” (737); significativamente retoma la asociación de poesía y música en la nota que portica la sección *Rosas de cada día*, de *La soledad sonora*: “La poesía – escribe- como el paisaje, como el agua lírica, no es nada preciso, ni definido, ni inmutable. Lo mismo que su hermana la música, tiene a la emoción por rosa y a la divagación por estrella” (999); por lo demás, la diversidad métrica y rítmica de estos libros juanramonianos refrendan la musicalidad entrañada en sus versos. También Antonio Machado se dejará llevar por el “grave acorde lento de música y aroma”, como indica en el poema *Preludio* que inicia las soledades *Del camino* (103) y como confesará en el prólogo a la edición de *Soledades* de 1917 al admitir que él “también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y la sensación” (78), por más que luego se propusiera “seguir camino bien distinto”. Y, en fin, su hermano Manuel ensayará toda una amplia grama de metros y ritmos; su capacidad para adecuar el ritmo del verso al ritmo del

pensamiento, para hacer suyas la letra y la música ajenas, será un rasgo tempranamente destacado por Unamuno al reseñar *Alma* en el *Heraldo de Madrid*, donde escribe. "Todos nos buscamos a través de los demás, y no hay otro modo de llegar a encontrarse. Y él canta su canto, y hasta cuando las palabras sean de otros, es la música suya. Y muchas veces de su música surge su letra, la suya"⁴⁹. En mayor o menor grado, todos los modernistas en el ámbito hispánico secundan la indicación de Rubén Darío contenida en el soneto *Ama tu ritmo...* (136), de *Prosas profanas*, cuyo primer cuarteto dice: "Ama tu ritmo y rima tus acciones / bajo su ley, así como tus versos; / eres un universo de universos / y tu alma una fuente de canciones".

Ahora bien, si es cierto que el Modernismo amalgama sincréticamente elementos parnasianos y simbolistas, junto a diseños de trazo prerrafaelista y atmósfera decadente, no lo es menos que la asimilación es distinta a uno y otro lado del Atlántico, por más que los intercambios entre los poetas de una y otra orilla fueran en ocasiones muy fluidos; más aún, esa asimilación acaba derivando hacia una progresiva descarga de los componentes más reconociblemente parnasianos, e incluso de las tan admiradas propuestas formales verlainianas, en beneficio de una poesía más honda y desnuda. Es sabido que para Juan Ramón Jiménez, no es el Simbolismo lo que más influye en Hispanoamérica, sino el Parnasianismo, en tanto que los poetas españoles apuntan hacia un mayor sentido interior; reconociendo la influencia de Rubén Darío, considera que en el caso español debe tenerse paralelamente muy en cuenta la presencia de Unamuno, modernista a su entender y simbolista⁵⁰, de lo que deduce:

...los poetas que venimos después de Darío y Unamuno tenemos la influencia doble. Los Machado, por ejemplo, muy acusadamente; era una influencia formal de Darío: alejandrinos pareados, alejandrinos estróficos de cuartetos, sonetos alejandrinos, etc... Es decir, que Rubén Darío influye en lo formal y Unamuno en lo inferior, de modo que nosotros empezamos por una doble línea, una doble línea de influencia modernista: una ideológica y otra estética⁵¹.

Parece obvio, pues, que si el Modernismo hispanoamericano capitaneado por Darío es básicamente parnasiano, el español, entreverado de ideología unamuniana, apunta sobre todo al Simbolismo. De hecho, la trayectoria poética de Juan Ramón ejemplifica el progresivo desprendimiento de los ropajes más corticalmente modernistas para evolucionar hacia la poesía *desnuda toda*; y Antonio Machado acabará pensando, en el prólogo ya mencionado a *Soledades*, que "el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu", y que el hombre "puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento" (78). Claro que esta progresión la

destaca el propio Machado en el caso de Darío cuando, tras celebrarlo como “el maestro incomparable de la forma y de la sensación” en *Prosas profanas*, advierte que “más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*” (*ibid.*). La evolución afecta a los símbolos más directamente heredados de la poesía francesa, es decir, los que podemos considerar símbolos propios de la escuela, que pierden relevancia ante la irrupción de una simbología propia, caso de los Machado: más intimista y develadora del mundo interior en Antonio; más de escenario público, en Manuel, y también más canalla para más *épater le bourgeois* (así, por ejemplo, en *El mal poema*); simbología que deviene más esencial, para mejor escudriñar con la perspicacia del *vidente* los ideales de la Eternidad y la Belleza, en Juan Ramón Jiménez. Pero también en este caso, y siempre con diferencias de grado en su uso, puede apreciarse el cambio en Rubén Darío; basta contrastar al respecto el distinto enmarque y la distinta expresión con que utiliza el símbolo de la noche en los poemas *Venus*, de *Azul...*, y *Nocturno*, de *El canto errante*, más parnasianamente esteticista aquél; éste, más metafísicamente existencial.

Para concluir, conviene insistir una vez más en la indudable proyección del Simbolismo —de la “escuela simbolista francesa” si se quiere— en el ámbito hispánico, inoculado en la carnación poética parnasiana sobre todo en Hispanoamérica y también, de modo más atenuado en el uso de los ropajes formales, en la fase plena del Modernismo español; esto no implica desoír otras tradiciones, como la tradición arábigo-andaluza, según señalara Juan Ramón Jiménez (y después ejemplificará García Lorca), o la mística de Santa Teresa y de san Juan (lego proyectada, por ejemplo, en Jorge Guillén). Entre los poetas del ámbito hispánico, las diferencias serán de grado —cuestión de asimilación—, según predomine la plasticidad parnasiana, el Simbolismo verlainiano o, de manera más desnuda, la impresión simbólica; y esto se aprecia tanto sincrónicamente como en la propia evolución del Modernismo. En cualquier caso, se encubra bajo la plasticidad parnasiana o se imponga como impresión subjetiva, es innegable que el Simbolismo coadyuva a la conformación de la estética y las actitudes modernistas como igualmente está en la raíz de la poesía moderna que cruza el siglo XX. Para dejar en los justos términos su proyección en el ámbito hispánico, procede recordar la siguiente reflexión de José Olivio Jiménez:

Los comentaristas menos prejuiciados del Simbolismo, al constatar el fenómeno de su irradiación desde el francés hacia otros ámbitos lingüísticos —en una palabra: su «internacionalización»— han visto de modo juicioso que si tal movimiento lo fue intrínsecamente en dirección al individualismo más pleno y la interiorización menos dogmática (más allá de sus mecanizaciones y convenciones, de que tampoco se pudo librar), los resultados más altos en ese proceso de expansión no deben de ser juzgados por cuanto al éxito de la

imitación, sino en tanto al grado de «originalidad simbolista» que a cada una de esas literaturas le fue dado cumplir⁵².

Así puede constatarse, en efecto, tanto en la fase de proyección por el ámbito hispánico como en la subsiguiente (y, a veces, personalísima) asimilación que de él supieron hacer los poetas de lengua española.

NOTAS

¹ Muy oportunamente ha señalado en tal sentido Henry Peyre: *Qu'est-ce que le symbolisme?*, París, PUF, 1974, pág. 225: "Dans une hitoire du symbolisme européen, c'est l'originalité de technique, de langue, de prosodie et d'inspiration qui devrait, pour chaque pays, être soulignée".

² Albert-Marie Schmidt: *La littérature symboliste*, París, PUF, 1969, pág. 5.

³ *Ibidem*

⁴ José Olivio Jiménez: *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 12. De forma concisa señala Ricardo Gullón, "Simbolismo y Modernismo", en J. O. Jiménez (ed.), *El Simbolismo*, *op. cit.*, pág. 21: "El Simbolismo, más que una escuela, es manera de creación caracterizada por la sugestión y, a veces, por el hermetismo".

⁵ Escribe al respecto A.-M. Schmidt, *op. cit.*, pág. 19: "[Rimbaud] s'identifie avec tout ce qu'il voit et devient, comme le Satyre de Hugo, la nature entière (cf. *Aube*). Il possède toutes les vies. Il est tour à tour ce passant qu'il croise, cette bête qu'il caresse, cette plante qu'il respire. Conscient de l'identité de toutes les créatures dans le Verbe, il se répète, devant chacune d'elles, comme l'ascète hindou: *Tu est cela* .

⁶ Indica en este sentido A.-M. Schmidt, *op. cit.*, pág. 27: « *L'Art poétique* de Verlaine enseigne au poète, arrangeur de mots, comment ravir à la musique, dans la mesure du possible, ses moyens d'expression ».

⁷ Juan Ramón Jiménez: "Modernismo en América y España", en Francisco Rico (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VI, Barcelona, Crítica, 1980, pág. 62.

⁸ La confrontación queda ejemplificada, desde el título mismo, por los estudios de Guillermo Díaz Plaja: *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1966 (2ª ed.) y de Ricardo Gullón: *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos, 1971 (2ª ed.). Con razón reivindicaba Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, pág. 30, "que se abandonen los esquemas que hasta ahora han servido de instrumento de análisis, esto es, las reducciones nacionalistas, formalistas y generacionales, y que se exploren los campos que abren la perspectiva comparativa y amplia". Un estado de la cuestión al respecto, con las matizaciones pertinentes, puede verse en Ángel Estévez Molinero: "Modernismo

98: Actitudes y contextos”, en *Revista de Extremadura*, 10 (Enero-Abril, 1993), págs. 87-95.

⁹ Ricardo Gullón: “Simbolismo y Modernismo”, *op. cit.*, pág. 21.

¹⁰ Juan Ramón Jiménez: *El trabajo gustoso*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 101.

¹¹ José Olivio Jiménez: “La conciencia del Simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, en J. O. Jiménez (ed.): *El Simbolismo*, *op. cit.*, pág. 45.

¹² *Ibidem.*

¹³ Para un análisis detallado de la simbología juancruciana, véase Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, CSIC., 1942 y, en perspectiva hacia el Simbolismo como escuela, Carlos Bousoño: “Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz”, en J. O. Jiménez: *El Simbolismo*, *op. cit.*, págs. 67-94.

¹⁴ Carmen Ruiz Barrionuevo: Las corrientes literarias europeas en el Modernismo”, en *Rubén Darío*, Madrid, Síntesis, 2002, págs. 27-28.

¹⁵ El color azul, en efecto, puede documentarse en el poema en alejandrinos que Zorrilla dedica a la ciudad de Cádiz y, ya con una marcada simbología sugeridora de lo atéreo y misterioso, en los titulados “El color azul” y “Tu traje azul” (1874), de Fernández Grilo; por lo que respecta a la musicalidad del verso, baste recordar que Rubén Darío celebró el sentido escultórico del ritmo y la métrica de bronce de Núñez de Arce, y que en “el surgir del Parnasianismo español, camino del Modernismo más musical y esteticista, está Zorrilla, ocupando un lugar fundamental (de fundación y de basamento de un amplio número de poetas)”, como ha destacado Joge Urrutia (ed.), en el estudio introductorio a *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 198; véanse del mismo autor, para pormenorizar lo expuesto, págs. 192-199.

¹⁶ Para Richard Cardwell, en “Ricardo Gil y el problema del origen español del Modernismo”, en *El Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, Diputación Provincial, 1987, pág. 234, Ricardo Gil “es, sin duda, un modernista, un modernista español claro, un modernista en ciernes en su teoría y práctica simbolista”.

¹⁷ En el caso de Manuel Reina, según A. Gallego Morell, “La poesía modernista de Manuel Reina”, en *El Modernismo español e hispanoamericano*, *op. cit.*, pág. 383, el componente modernista “no será la métrica, como en Rueda, sino el ambiente, el cosmopolitismo...”.

¹⁸ Refiriéndose a Rueda, indica Guillermo Carnero, “Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo”, en *El Modernismo español e hispanoamericano*, *op. cit.*, pág. 298, “que lo vinculan al Modernismo el preciosismo de su lenguaje, sus experimentos con el metro y la estrofa y el uso de algunos ingredientes exóticos”,

por más que lo alejen “la falta de cultura, el mal gusto, la vulgaridad, la superficialidad y el filosofismo prosaico”.

¹⁹ Como recuerda Francisco J. Díaz de Castro: “Francisco Villaespesa y las poéticas del fin de siglo”, en *Ínsula*, 614 (1998), pág. 12, “la obra de Villaespesa y en particular *La copa del rey de Thule* nos sirve de contraste verificador para cualquier acercamiento a las poéticas finiseculares, porque con sus logros y también con sus excesos y con el acarreo de muy diversos estímulos ajenos, este poeta evidencia y detalla el sincretismo estético que a la sazón se planteó fugazmente como alternativa literaria”.

²⁰ Jorge Urrutia: *Poesía española del siglo XIX*, op. cit., pág. 198.

²¹ Juan Ramón Jiménez: *El Modernismo. Notas sobre un curso* [1953], ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 171. En esta dirección indica Henry Peyre: *Qu'est-ce que le symbolisme?*, op. cit., pág. 227: “Contrairement à la superstition qui souvent fait croire que la poésie espagnole est déclamatoire, trop colorée et sonore à l'excès, ou trop extérieux, ces poètes, de Machado à Guillén, sont les moins intoxiqués par le verbalisme, les moins somptueusement décoratifs, les plus sobres et peut-être les plus pénétrés de vie intérieure de l'Europe de leur temps.”

²² Carmen Ruiz Barrionuevo: “Los poetas del Modernismo”, en *Rubén Darío*, op. cit., pág. 30.

²³ *Idem*: “Triunfo y decadencia del movimiento”, en *Rubén Darío*, op. cit., pág. 32.

²⁴ Cito por Rubén Darío: *Prosas profanas*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, págs. 10-11.

²⁵ Puede consultarse al respecto Gonzalo Sobejano: “Épater le bourgeois en la España literaria de 1900”, en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 178-223.

²⁶ Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pág. XV.

²⁷ Véanse respectivamente Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo*, op. cit., y Ángel Rama: *Rubén Darío y el Modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

²⁸ Rubén Darío: *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 363.

²⁹ Cito por Rubén Darío: *Prosas profanas*, op. cit., indicando entre paréntesis la página en que se encuentra o se inicia cada uno de los poemas citados.

³⁰ Pedro Salinas: “El cisne y el búho”, en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, págs. 46-66.

³¹ Ricardo Gullón: “Simbolismo y Modernismo”, op. cit., pág. 33.

³² Carmen Ruiz Barrionuevo: “Los símbolos modernistas”, en *Rubén Darío, op. cit.*, pág. 34.

³³ Rubén Darío: *Azul... / Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, pág. 287.

³⁴ El verso “los que auscultasteis el corazón de la noche” pertenece al poema *Nocturno*, de *Cantos de vida y esperanza*; cfr. Rubén Darío: *Azul... / Cantos de vida y esperanza, op. cit.*, pág. 466.

³⁵ Rubén Darío: *El canto errante*, Madrid, Espasa Calpe, 1965, pág. 101.

³⁶ Para la relación de Juan Ramón con el Simbolismo francés, véase Bernardo Gicovate: “La poesía de Juan Ramón Jiménez en el Simbolismo”, en J. O. Jiménez: *El Simbolismo, op. cit.*, págs. 187-197; de modo más general, Ricardo Gullón: “Símbolos en la poesía de Juan Ramón”, en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960.

³⁷ Cito por Juan Ramón Jiménez: *Primeros libros de poesía*, recopilación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1973, indicando entre paréntesis la página correspondiente.

³⁸ Viene a cuento recordar lo que dice, respecto a este símbolo de la noche, Ricardo Gullón: en “Simbolismo y Modernismo”, *op. cit.*, pág. 23: “Cuando, siguiendo a los románticos, cultivaron el nocturno como forma apropiada para el despliegue del sentimiento, respondieron a una exigencia de los tiempos tanto como a una motivación personal. En música, en pintura y en poesía el nocturno se impuso. Y es natural, pues la noche es a la vez enigma y tentación; como enigma, incita al descifrado; como tentación, impulsa a compartir lo en ella oculto”.

³⁹ Como advierte sobre este libro Javier Blasco, en introducción a Juan Ramón Jiménez: *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 29, “la disposición poemática está al servicio de un comienzo de estructura, a través de la cual el poeta pretende plasmar la problemática de su mundo interior”.

⁴⁰ Véase al respecto Ricardo Gullón: “Juan Ramón Jiménez y los prerrafaelistas”, en *Estetas y decadentes*, Madrid, J. Tablate, 1985, págs. 77-80.

⁴¹ Sobre el Simbolismo en Antonio Machado, véase José María Aguirre: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1967, así como G. Ribbans: “Antonio Machado’s Attitude to Symbolism”, en R. Grass W. R. Risley (eds.): *Waiting for Pegasus: Studies in the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Illinois, Macomb, 1979, págs. 39-56.

⁴² Cito por Antonio Machado: *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 1975, indicando entre paréntesis la página donde se encuentra o se inicia el poema.

⁴³ Rafael Alarcón Sierra, en la introducción a su edición de Manuel Machado, *Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 7, quien precisa en el sentido que nos importa, pág. 18: “Aplicando el método de la introspección simbolista, trata de aproximarse a la realidad con una mirada interior, limpia y

virgen, alejada de toda descripción tópica o aprendida: Busca el “matiz”, “la sospecha”, “lo negativo”, “lo atormentado”, “lo inefable”, que constituyen *El alma moderna*”.

⁴⁴ Véase al respecto Gordon Brotherston: “La poesía andaluza y modernista de Manuel Machado”, en *El Modernismo español e hispanoamericano*, *op. cit.*, págs. 267-274.

⁴⁵ Cito por Manuel Machado: *Alma. Caprichos. El mal poema*, ed. Rafael Alarcón Sierra, *op. cit.*, indicando entre paréntesis la página donde se encuentra o se inicia el poema.

⁴⁶ A. Alarcón Sierra: introducción a Manuel Machado, *op. cit.*, pág. 72.

⁴⁷ *Idem*, pág. 67.

⁴⁸ Muy acertadamente, desde una perspectiva social que trasciende lo meramente estético, señala Ricardo Gullón: “Simbolismo y Modernismo”, en J. O. Jiménez: *El Simbolismo*, *op. cit.*, pág. 44 a propósito de este final: “Seguramente estas líneas sintetizan una intuición compartida por otros poetas, entonces y después: no están viviendo voluntario aislamiento en torres de marfil, sino abandono en un lugar no frecuentado, al margen de la corriente, entre árboles y flores destinados, como ellos, a desdén y olvido”.

⁴⁹ Miguel de Unamuno: “El ‘Alma’ de Manuel Machado”, *apud* R. Alarcón Sierra, en introducción, *op. cit.*, págs. 43-44.

⁵⁰ Juan Ramón Jiménez: en *El Modernismo. Notas de un curso*, *op. cit.*, pág. 233, escribe: “Unamuno era ya un simbolista, no que él copiara nada de Francia, sino que él era simbolista, es decir, que él escribía con símbolos...”, lo que obviamente debe ser matizado.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² José Olivio Jiménez: “La conciencia del Simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, en *El Simbolismo*, *op. cit.*, pág. 46.