

Nuevas notas sobre frases nominales. (A propósito de *Alma* y *Caprichos* de Manuel Machado)*

M.^a ANTONIA MARTÍN ZORRAQUINO

*A la memoria de Francisco Ynduráin,
maestro querido y admirado.*

1. Quienes tuvimos el privilegio de recibir el magisterio de Francisco Ynduráin percibimos en seguida su espléndida formación lingüística. Conocíamos de sobra su autoridad en el dominio de la historia y de la crítica literarias. Por eso valoramos especialmente, en aquellos años sesenta en los que fuimos sus alumnos —la primera promoción de Filología Románica de la Universidad de Zaragoza (1965-1970)—, no solo su dominio de los métodos de trabajo de la Escuela de Filología Española y de la romanística, en general, sino, sobre todo, sus lecturas, rigurosas, precisas y críticas, de los más eminentes representantes del estructuralismo lingüístico europeo (Saussure, Hjelmslev, Benveniste, Martinet) y norteamericano (Sapir, Bloomfield, Hockett) (o de ambos lados: Jakobson). Nos incitaba con frecuencia, en clase, a abordar el estudio del fenómeno literario en su manifestación más estrictamente lingüística, lo que él mismo practicaba de modo ejemplar: proponía, a menudo, el análisis de la lengua poética de un autor o de un conjunto de poetas de un determinado período; el estudio de las propiedades

* Agradezco muy de veras que se me haya permitido colaborar con este trabajo en el presente número del *Archivo de Filología Aragonesa*, dedicado a la memoria de D. Francisco Ynduráin, al tiempo que expreso también mi reconocimiento a D. Manuel Alvar y a D. José M.^a Enguita, director y secretario de la revista, por su feliz iniciativa. Como ya ha sucedido otras veces, tengo que anotar mi deuda de especial gratitud a mi compañero y amigo, José Mari Enguita, por la paciencia y comprensión con que ha esperado la redacción definitiva del texto.

lingüísticas de un cierto discurso narrativo; o la caracterización lingüística (y su tipificación) de algunos recursos retóricos, etc.

En el último año de la licenciatura (curso 1969-1970) me aconsejó, así, que elaborara una pequeña monografía sobre las frases nominales en las primeras obras de Manuel Machado: el trabajo podía convertirse en una tesina. No llegó a cuajar la memoria de licenciatura, pues seguí derroteros más propiamente gramaticales, bajo la dirección de Félix Monge, pero allí quedó aquel trabajito primerizo, al que dediqué bastantes meses, con el que aprendí mucho, y, sobre todo, gracias al cual tuve ocasión de beneficiarme de los consejos, comentarios y observaciones del profesor Ynduráin. No puedo callarme ahora que Ynduráin era uno de los mejores amigos de mi padre (el amigo, quizá, que más asiduamente lo acompañó en los cuatro duros años de la enfermedad que lo llevó a la muerte) y que toda mi vida he sentido hacia él verdadero cariño y profunda admiración. Por eso he querido recuperar, para esta ocasión, parte de aquel modesto trabajo, que está inspirado por su recuerdo y por un enorme afecto.

El estudio de las frases nominales en las obras de ciertos escritores españoles, como rasgo de estilo propio de un movimiento o periodo literario, o como fenómeno aprovechado de forma peculiar por un artista individual, ocupó a Francisco Ynduráin en varios trabajos. Al tema le dedicó dos artículos entre 1965 y 1972. Me refiero a sus «Dos notas sobre estilística del nombre»¹ y a sus «Notas sobre frases nominales»². En los dos casos, el autor sigue la pista a varias clases de fórmulas lingüísticas que contienen como núcleo un sustantivo, poniendo de relieve, si no su origen, sí, al menos, el autor o autores españoles que las emplean por primera vez con singular maestría, o con una función original, nueva, para desembocar en el análisis de su uso hasta la poesía más moderna, haciendo hincapié en los valores estilísticos que adquieren los giros aludidos en el modernismo, que, como es bien sabido, determinó una importante renovación del lenguaje literario.

2. No voy a entrar ahora en la complejidad de los problemas que suscita el término —el *modernismo*—. Ya en 1968 Homero Castillo,

1. En *Homenaje al Prof. Alarcos García*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965-1967. El trabajo de Ynduráin se halla en el tomo II, pp. 111-119.

2. En *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1972. El trabajo de Ynduráin se encuentra en el volumen I, pp. 609-618.

en el excelente volumen *Estudios críticos sobre el modernismo* (cuya introducción, selección de textos y bibliografía general se encargó de preparar), trata de reflejar «las facetas del modernismo que más han interesado a los estudiosos» y «los temas que han motivado acuerdos o desacuerdos entre los investigadores»³. La búsqueda de los antecedentes del modernismo, los límites y fases de su desarrollo, su propia esencia, la nómina de sus cultivadores y la determinación de la fecha en que desaparece no han dejado de estar sometidos a discusión. Si las fechas de su comienzo en el mundo hispánico han ido retrasándose en relación con la aparición del *Azul...* dariano (1888), para situarse en torno a 1880 (años más acordes con la producción de Martí), la fijación del límite final parece más problemática. Ricardo Senabre ha insistido recientemente en que el modernismo «no concluye, en realidad, sino cuando deja de ofrecer innovaciones gestadas dentro de sus supuestos estéticos y las existentes pasan a formar parte del repertorio disponible. Por ello, pueden reaparecer en cualquier momento, como repeticiones inertes o como base de transformaciones que impulsan el hallazgo de nuevos módulos expresivos»⁴.

La crítica es unánime, sin embargo, al incluir, como una de las características definidoras del modernismo, la renovación del lenguaje literario que impulsó y aquilató. Esta renovación se manifestó en las formas métricas, en el léxico, en la organización de las frases, en el ritmo (interior y distinto en cada poeta), etc. Significó, en suma, «una nueva estética de la palabra, de las formas y de los géneros, y un repertorio, en parte, clasicista, en parte exótico»⁵. Para los críticos,

3. *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, p. 9.

4. «Pervivencias del lenguaje modernista», *Homenaje a Félix Monge. Estudios de lingüística hispánica*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 403-410 (para la cita del texto, p. 403). H. Castillo justificaba la vitalidad del modernismo en las páginas preliminares de su introducción al libro citado: «Como todo fenómeno artístico de importancia y gran difusión, el modernismo dejó huellas imborrables, si bien de mayor o menor intensidad, en numerosos escritores de periodos posteriores» (*loc. cit.*, p. 8). También Bernardo Gicovate («El modernismo: movimiento y época», *Estudios críticos sobre el modernismo*, pp. 203-210) sitúa el final del modernismo con límites mucho más borrosos que los de su origen: «Ha de terminar cuando ya el ser modernista sea cosa vieja y aceptada, y nuevos problemas con otros motes aparezcan en el campo de batalla literario» (p. 204).

5. H. Hinterhäuser, «El concepto de fin de siglo como época», *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, 1987, recogido por J. L. Abellán en *La crisis contemporánea. II, B) Fin de Siglo, Modernismo, Generación del 98 (1898-1913)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 10 (el libro es el tomo V, II de la *Historia crítica del pensamiento español* del autor). Véase también Luis Monguió, «Sobre la caracterización del modernismo» (*Estudios críticos sobre el modernismo*, pp. 10-21); Monguió subraya la unanimidad de los críticos en relación con la «revolución» lingüística que supuso el modernismo, al tiempo que destaca otras propiedades controvertidas (el supuesto «escapismo» modernista, su «americanismo», etc.). De hecho es también conocida la oposición entre modernismo y 98 que propiciaron ciertos críticos (cf., por ejemplo, Pedro Salinas, «El problema del

los modernistas intentaron crear una lengua artificial, de intención predominantemente estética, con un apoyo fundamental en el retoricismo, que provocara imágenes sensuales, al servicio de la belleza⁶.

El alcance de esta renovación se ha intentado precisar, con todo, de forma más cauta. Así, se ha recordado recientemente que la supuesta novedad del lenguaje modernista no afectó tanto a las creaciones léxicas cuanto a la cantidad, la frecuencia de uso de las formas privilegiadas, la rápida extensión de su empleo y su perdurabilidad⁷. Ya Alf Lombard, al referirse a la literatura francesa del último tercio del siglo XIX —los Goncourt, Daudet, etc.—, en la que se inspiraron, según confesión explícita, los modernistas, ha subrayado que lo que la época aportó de nuevo estilo literario, «ce sont avant tout des adaptations, des renouvellements, des élargissements, des extensions»⁸. Para Lombard, la lengua literaria de ese último tramo del XIX reflejaría giros ya existentes en la literatura francesa del siglo XVII (que los habría tomado, a su vez, de la antigüedad clásica); es decir, giros de «laboratoire littéraire», que desaparecen en el XVIII (hasta Chateaubriand), siglo éste cuya atmósfera estética se halla muy lejos del ambiente de matices, valores, sensibilidad y análisis psicológico que propicia el final del siglo XIX⁹. Lombard se refiere, más concretamente, a las construcciones nominales, que constituirían uno de los dominios —sintácticos y léxicos— más característicos e interesantes de la reno-

modernismo en España», *Estudios críticos sobre el modernismo*, pp. 23-34, vs. Rafael Ferreres, «El modernismo y la generación del noventa y ocho», *ibídem*, pp. 43-65) y que llevó a Dámaso Alonso, por ejemplo, a proponer que el modernismo «es una técnica» y el 98, «una *Weltanschauung*» (D. Alonso, «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 30-102, p. 91), aun precisando que son valores heterogéneos y, por tanto, no opuestos. (Pero cada vez más se ha impuesto el concepto de modernismo como actitud, visión del mundo, postura vital e ideológica, etc.: J. L. Abellán, *op. cit.*, pp. 18-40; y también R. Gullón: «Indigenismo y modernismo», «Pitagorismo y modernismo», *Estudios críticos sobre el modernismo*, pp. 267-278 y 358-383 respectivamente.)

6. Vid. Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 2.^a ed., 1966, pp. 186-192, páginas incluidas en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1979, en el tomo sobre *Modernismo y 98*, editado por José Carlos Mainer, pp. 57-61. En ese texto, por cierto, el autor compara el lenguaje de los modernistas y el de los noventayochistas, estableciendo claras oposiciones entre unos y otros. Son muchos más los críticos, por otra parte, que se han detenido en analizar y valorar las propiedades del lenguaje literario del modernismo al tratar de desentrañar la esencia de ese movimiento o corriente. Véanse, por ejemplo, Raúl Silva Castro, «¿Es posible definir el modernismo?», *Estudios críticos sobre el modernismo*, pp. 316-324 (sobre todo, pp. 317-320); Manuel Pedro González, «En torno a la iniciación del modernismo», *ibídem*, pp. 211-253, etc. Son especialmente interesantes al respecto las monografías sobre autores particulares (Martí, Nájera, Casal, Darío, Valle-Inclán, etc.: la bibliografía es abrumadora).

7. Cf. R. Senabre, *loc. cit.*, p. 405.

8. Vid. Alf Lombard, *Les constructions nominales dans le français moderne. Étude syntaxique et stylistique*, Uppsala-Stockholm, Almqvist-Wiksells, 1930, p. 31.

9. *Ibidem*.

vación que preconizan tanto los parnasianos y los simbolistas franceses como, desde la óptica de la crítica hispánica, los modernistas.

3. El predominio de las frases nominales y su aprovechamiento estilístico en la prosa y en la poesía modernistas son subrayados por numerosos críticos. Los nombres proporcionan, a través del vocabulario de los objetos sensibles, un vehículo adecuado para la expresión de símbolos, que evocan, sugieren, crean, nuevas realidades en los textos literarios¹⁰. El modernismo elaboró algunos de sus hallazgos más representativos —la sinestesia y la hipálage, por ejemplo— a partir de variadas fórmulas nominales (*nombre + de + nombre*, *nombre + adjetivo*, *nombre + nombre*, etc.). Así, la presencia permanente de elementos sensoriales (la luz en las cosas, los olores, las sensaciones del oído, del gusto y del tacto) o la descripción minuciosa de los personajes en su marco —los movimientos, los ademanes, los estados de ánimo, etc.—, resultaron privilegiadas y, además, tratadas desde una nueva perspectiva: «El artista veía lo olfativo, escuchaba lo visual, gustaba lo auditivo»¹¹.

En la renovación de las técnicas verbales resultó central la influencia del impresionismo. Lo destaca puntualmente Alf Lombard al referirse a los parnasianos y a los simbolistas franceses: no se trata de «representar» sino de «transmitir» la impresión que algo produce en los sentidos del artista; se ponen, así, de relieve «les éléments servant à décrire les qualités, les teintes, les détails, la matière des choses, les états d'âme des êtres»¹².

Para los textos modernistas hispánicos también se ha puesto de relieve la vinculación de las construcciones nominales, como rasgo de estilo, con los experimentos del impresionismo pictórico¹³. Fernando Lázaro Carreter identifica, precisamente como *metáfora impresionista*, la aposición del tipo «de cuya *corte* —oro, seda, mármol— me acuerdo

10. Vid. Ivan A. Schulman, *Símbolo y color en José Martí*, Madrid, Gredos, 1960. Precisamente Schulman trata de mostrar que Martí se anticipó a Darío «en el empleo del azul, en la elaboración de una teoría cromática con raíces parnasianas y simbolistas, y en la formación de una teoría literaria ciento por ciento modernista» (*op. cit.*, p. 189).

11. Vid. A. Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*, Madrid, Gredos, 1984 (ed. orig. de 1942), pp. 116-162, y Edmundo García Girón, «El modernismo como evasión cultural», *Estudios críticos sobre el modernismo*, pp. 75-82, especialmente, pp. 80-81 (de él procede la cita textual, p. 81).

12. *Op. cit.*, p. 76.

13. Vid. A. Alonso, *op. cit.*, y R. Senabre, *loc. cit.*, p. 407.

en sueños», que incluye Darío en el prólogo de sus *Prosas Profanas*; su esquema se corresponde exactamente, para Lázaro, con la técnica que preside la pintura impresionista, en la medida en que en los dos casos (en la pintura y en la poesía), se dan tanto una identificación (totalizadora) entre la realidad transmitida y varios de sus rasgos fundamentales (*corte = oro, seda, mármol*), como una acumulación de éstos (la yuxtaposición de las palabras, en la literatura, se correspondería con la de las pinceladas en la pintura)¹⁴.

El testimonio de los propios poetas resulta esclarecedor para apreciar la importancia de las construcciones nominales en el lenguaje modernista. Darío destaca el papel de la adjetivación junto al nombre, y su filiación francesa —la deuda con los Goncourt o con Mendès, Heredia y Coppée— a partir de *Azul...*, al que considera libro parnasiano y, por tanto, francés¹⁵. Y Antonio Machado, en *Los Complementarios*, distingue certeramente la diferencia entre la estética que subyace a sus poemas de 1902 y la de Verlaine: «El adjetivo y el nombre, / remansan el agua limpia, / son accidentes del verbo, / del hoy que será mañana, / y el ayer que es *Todavía*. Tal era mi estética en 1902. Nada tiene que ver con la poética de Verlaine. Se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial»¹⁶. Es decir, la preferencia por lo estático, por el detalle ornamental, por la creación de ambientes, etc., todos ellos resueltamente modernistas, no parece que sedujera al Antonio Machado de principios de siglo: de ahí que subordinara la importancia de los elementos nominales a los del verbo. (Conviene matizar, con todo, que no deben aislarse las categorías lingüísticas —las clases de palabras— del conjunto textual en el que aparecen —tanto en prosa como en verso—, para valorar con precisión sus funciones estilísticas respectivas. De modo que, si bien es cierto que las frases nominales

14. F. Lázaro Carreter, «La metáfora impresionista», *Rivista di Letterature Moderne*, 5 (1951), pp. 370-376. Incluido en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 223-231 (por donde se cita); véase, para las referencias textuales, p. 229. (Cf. también los trabajos de E. Richter, A. Alonso y R. Lida en *El impresionismo lingüístico*, Buenos Aires, 2.^a ed., 1942.)

15. Vid. Rubén Darío, *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956, tomo 4, p. 875. J. L. Abellán (*loc. cit.*, pp. 41-44) confirma el contenido de la cita si bien reivindica el punto de vista de la crítica, que matiza las palabras de Darío sobre su propio papel de introductor de la renovación lingüística modernista, en el dominio hispánico, y restituye el puesto de introductores de la misma a Martí, Nájera, Casal, etc. Abellán insiste, de otro lado, en las raíces hispánicas del modernismo lingüístico español (sus raíces estarían en los grandes maestros del Barroco), lo que no nos parece del todo exacto.

16. A. Machado, *Los complementarios*. Ed. de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1980, p. 158 y sigs.

predominan en el lenguaje modernista y que también resultan claros tanto los logros estéticos como las repercusiones de estilo que dichos giros nominales representan en esa lengua literaria, no se conseguirá una valoración cabal de esas fórmulas hasta que no se las considere desde una perspectiva más amplia: es decir, textual, perspectiva que, de otro lado, permitiría apreciar mejor las analogías y diferencias entre los modernistas y aquellos escritores que, aun confesándose contrarios al modernismo, reflejan claras coincidencias con las técnicas verbales más típicas de esa corriente. Pero ésta es una cuestión que, desgraciadamente, no puede abordarse aquí, ahora.)

4. Creo que ha sido Lombard quien mejor ha destacado las posibilidades que los nombres ofrecen a los escritores franceses de fines del XIX, para crear asociaciones simbólicas y para reflejar una nueva visión de la realidad poética. Los nombres, en efecto, *sustantivan* cualidades (compárense por ejemplo en español: «las tristes veredas blancas» y «la triste blancura de las veredas»).

Por otra parte, los nombres, a través de sus morfemas característicos (el número) o de sus términos adyacentes (los determinantes y los adjetivos) permiten ricos juegos de oposiciones entre lo singular y lo plural, entre unidades determinadas (con artículo) y unidades no determinadas (sin artículo o con artículo indeterminado o indefinido), y entre giros adjetivados (con uno o más adjetivos; con adjetivos calificativos y no calificativos) y giros no adjetivados, etc. Los sustantivos pueden manifestarse por medio de sufijos diversos (comp., por ejemplo, *blancura*, *rojez*, *plenitud*, *diafanidad*, etc.). El sustantivo puede, de otro lado, constituir un enunciado por sí mismo (la llamada por algunos autores «frase nominal pura» o, por otros, «oración implícita» o «enunciado sin verbo», etc.), que cumple funciones estilísticas propias, diferenciadas de las que desempeñan las cláusulas u oraciones (o, en el más amplio sentido, las «frases verbales») ¹⁷. Por ello, las construcciones nominales resultan extraordinariamente eficaces en la lengua de la prensa, en la de las relaciones comerciales, en ciertos

17. Vid. Alf Lombard, *op. cit.*, pp. 47-62. Véanse también L. Hjelmslev, «El verbo y la frase nominal», *Ensayos lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 218-252 (ed. orig. de 1948); E. Benveniste, «La phrase nominale», *Problèmes de linguistique générale*, I, París, Gallimard, 1966, pp. 151-167 (ed. orig. de 1950); R. Navas Ruiz, «Pausa, base verbal y grado cero», *Ser y estar. El sistema atributivo del español*, Salamanca, Almar, 2.^a ed., 1977, apéndice IV (ed. orig. de 1962); E. Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994 (cap. XXXV: «Enunciados sin verbo»), etc. Véase, especialmente, Margarita Porroche Ballesteros, *Aspectos de la atribución en español*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1990.

géneros discursivos (los telegramas, las notas, etc.) y, más concretamente, en el llamado por los franceses *style de calepin*, tan querido para escritores como los Goncourt, autores de nueve volúmenes de un diario íntimo (*Journal*), en el que predomina la frase nominal que apunta, sugiere o sirve de recordatorio, etc. Así, las fórmulas nominales se habrían difundido por medios o canales diversos en la sociedad de los últimos años del siglo pasado; todos los señalados se habrían sumado a la influencia del impresionismo pictórico e incluso habrían contado con un nuevo arte difusor: el del cinematógrafo, el cual favorecería la «nominalización» de la realidad (acorde con los diversos planos que fija la cámara)¹⁸.

Son muchas las fórmulas nominales predilectas de los modernistas: nombres de acción, nombres de cualidad, aposiciones... Destacaremos aquí, en relación con los primeros libros de poemas de Manuel Machado —*Alma y Caprichos*—, cuatro clases de giros: la construcción *nombre + de + nombre (N de N')*; la aposición absoluta; la aposición con pausa, y la agrupación nominal entre dos pausas. No se trata de fórmulas homogéneas: el último giro identificado constituye por sí mismo un enunciado (un enunciado sin verbo, claro está), lo que no sucede con las otras clases de frases, incluidas siempre en una unidad superior. (Ya se ha advertido que todos estos fenómenos deberían estudiarse desde una perspectiva más amplia —textual—.) No obstante, por razones de espacio y por el alcance, modesto, del presente trabajo, me he limitado a estudiar aquí cada una de esas fórmulas en cuanto sendas manifestaciones de un sintagma integrado por un núcleo nominal.

5. *El giro N de N'*. Los complementos sustantivos con *de* pueden ser de varios tipos. No todos, por supuesto, presentan el mismo interés literario ni resultan sintomáticos de la lengua de los modernistas. De entre los que distingue Salvador Fernández Ramírez en su gramática, deben destacarse los que denomina «complementos de identidad»: *la pantalla de la vida; el medallón de su rostro*, etc.; y los «complementos de cualidad»: *un fino parpadeo de inocencia y perplejidad*. De estos últimos indica el autor que alternan, en muchos casos, con adjuntos

18. Vid. Alf Lombard, *op. cit.*, pp. 62-89. Vid. también A. Alonso, *Ensayo...*, p. 129, donde destaca que el análisis de ademanes y gestos, privilegiado por el modernismo, es técnica desarrollada por el cinematógrafo. Cf. los siguientes versos de *Caprichos* de M. Machado: «En el cinematógrafo / de mi memoria tengo...» (se trata del poema titulado «Vagamente»).

(*un fino parpadeo inocente y perplejo*) y que adquieren fácilmente valor metafórico (cuyo estudio quedaría fuera de la gramática): *ese modo de vivir de muertos; una languidez de sábana colgada o voz de flauta*¹⁹. Muy próximas a estas fórmulas son aquellas en las que la cualidad representada por el adyacente se convierte en regente o núcleo de una nueva construcción nominal: *la inocencia de su parpadeo o la flauta de su voz*. Salvador Fernández Ramírez se ocupa de fórmulas concurrentes a éstas al tratar de las sustantivaciones con *lo* + adjetivo (*op. cit.*, § 72): *lo inocente de su parpadeo*. Según este gramático, los giros con *lo* reflejan, frente a los que contienen un nombre abstracto (*la inocencia*, por ejemplo), una especial intención delimitativa (y no pueden servir, además, como complementos adnominales de identidad) (comp. v. gr.: *lo blanco del muro / la blancura del muro*).

Ynduráin destaca que esta clase de giros está presente ya en la poesía de cancionero del siglo XV (*el rroçio de su vana gloria; el estiércol de su perdurable desonra*) y, por supuesto, son frecuentísimos en la lengua del Siglo de Oro (*el cristal de tu divina mano*); marca su descenso en el XVIII y su resurgir, con nuevos hallazgos, en el último tercio del XIX, sobre todo entre los modernistas (pero también entre novelistas como Pereda —*el lanzón de su mirada*— o Galdós —*el vinagre de las pasiones contrariadas*—) y, posteriormente, en poetas tan poco afectos al modernismo como Unamuno: *el esplendor recatado de la rejería repujada*²⁰.

Los modernistas privilegiaron esta clase de fórmula porque se acomodaba a la técnica impresionista (ya que sustantiva cualidades, para cuya expresión, de otro lado, no siempre dispone la lengua del oportuno adjetivo) en la descripción, o evocación, o recreación de personajes y espacios. El giro favorece, además, la multiplicación de los adjetivos en torno a los dos nombres que lo integran (cf. *la triste blancura de tus veredas áridas*, M. Machado, «El jardín gris», *Alma*) y la identificación entre los dos elementos copresentes en el discurso (los dos nombres —p. ej.: *voz de puñal*—), con lo que se crea, así, una nueva realidad más compleja y, frecuentemente, metafórica (cf. *el lobo blanco del invierno*, M. Machado, «El reino interior», *Alma*). Y, aunque, como señala Christine Brooke-Rose, la fórmula *N de N'*

19. Vid. S. Fernández Ramírez, *Gramática española. 3.1. El nombre*, Madrid, Arco / Libros, 1986 (ed. preparada por José Polo; la ed. orig. data de 1951), §§ 79.2 y 79.3.

20. Vid. «Notas...», pp. 610-611 y 614-617.

(*Noun of Noun*) puede resultar «the laziest, and most deceptive and ambiguous, method of expressing a metaphor» (*the fields of infancy*, por ejemplo, podría interpretarse como una metáfora pero también como «verdaderos campos en los que transcurre la infancia»), lo cierto es que ese giro, como ella indica también, constituye un procedimiento metafórico de percepción inmediata (*the quickest short cut*) y, por ello mismo, muchas veces «extremely effective»²¹.

Manuel Machado ofrece, en sus dos primeros libros de poemas, un amplio conjunto de variantes de la construcción (incluye todos los tipos identificados en los textos modernistas analizados por Francisco Ynduráin, «Notas...», pp. 614-616) y revela, en su empleo, algunas preferencias singulares, al tiempo que logra algún hallazgo de especial interés²².

Un grupo significativo de ejemplos procede de *Alma* —no arroja muestras perceptibles en *Caprichos*—; está integrado por frases que contienen, en todos los casos, dos nombres que designan objetos concretos, perceptibles, incluíbles en el mundo de lo sensible, de los cuales, el primero se refiere a algún rasgo propio de persona (alguna parte del cuerpo humano, por ejemplo) y el segundo designa un objeto que aporta, por los colores o por las sensaciones olfativas o táctiles con las que se asocia, una serie de notas características del dominio de lo sensual. Ese segundo nombre tiende a identificarse con el primero, que se transforma, así, metafóricamente, en el segundo, con lo que la fórmula provoca una trasmutación de ciertos rasgos de persona —hombre o mujer— en cualidades —sustantivas— propias de un mundo sensual delicado y exquisito, incluso frágil... La fórmula *N de N'* actualiza, pues, en estos casos, una equiparación ($N = N'$) en la que el primer nombre podría considerarse el término básico, o primario, y el segundo, el determinante de la carga metafórica. Machado no es, desde luego, original en el empleo de la fórmula (que, de otro lado, es frecuente no solo en los textos modernistas sino también en

21. Vid. Ch. Brooke-Rose, *A Grammar of metaphor*, London, Secker-Warburg, 1958, pp. 17-20.

22. He tomado los ejemplos de *Alma* de la edición preparada por A. Carballo Picazo (*Alma. Apolo*, Madrid, Alcalá, 1967), si bien los he confrontado con la incluida en *Obras completas* de M. Machado y A. Machado, editada en Madrid en 1947 (Editorial Plenitud), de las que he tomado también los ejemplos de la obra *Caprichos*. Como se sabe, *Alma* se publica —no es segura la fecha— entre 1900-1902 y *Caprichos*, en 1905. He consultado también, para ambas obras, la edición de las obras completas de poesía de Manuel Machado —*Poesía (opera omnia lyrica)*— publicada en Barcelona, 1940 (Delegación de Prensa de F.E.T. y J.O.N.S.).

los del Siglo de Oro), pero sí debe reconocérsele —creo— que la aprovecha de forma eficaz y delicada: «tengo el *alma de nardo* del árabe español» («Adelfos»), «con *labios de rosa*, / con ojos de idilio» («Gerineldos, el Paje»); «con *alma de nardo*, / con *talle de lirio*» («Gerineldos, el Paje»); «y una marcha triunfal / saluda al crimen, viejo / que ruga y canta endechas / con su *voz de puñal*» («Fantasía de Puck»); «a los terribles golpes, / de eco ronco, una *voz pura, de plata / y de cristal*, responde...» («Castilla») ²³.

Muy próxima a la variante del giro *N de N'* que acabamos de considerar, se halla la fórmula que contiene nombres que designan objetos análogos a los indicados, pero cuya relación interna es justamente la opuesta. Me refiero a los ejemplos en los que el elemento propio, básico, es el segundo de la frase nominal y el que conlleva la carga metafórica, el primero. Esta construcción, privilegiada en la lengua del Siglo de Oro (*el cristal de tu divina mano*), conlleva una mayor integración de los nombres implicados y, por tanto, la creación de una metáfora más sintética, pero, quizá, por lo gastado del recurso, más banal: «y el sol que se acuesta en la *porcelana / de unas nubes grana / ...*» («Miniaturas», «Versailles», *Alma*). Es ésta una construcción muy repetida en los textos modernistas; Ynduráin incluye, en su artículo «Notas...» (p. 615), los ejemplos de «*el alabastro de sus plumas*» o «*la púrpura del borgoña*», que recoge en textos de Rubén Darío. Manuel Machado utiliza la fórmula con más insistencia en *Caprichos* que en *Alma*, y trata de dotarla de nuevos bríos —creo—, bien creando efectos irónicos en torno a ella: «*La venda de grana / de tu boca sana*, / tus adormilados / y aterciopelados / ojos, tus pequeños / pies y tus sedes / cabellos, son tropos / para mis piropos» («Aleluyas madrigalescas», *Caprichos*), o bien cuidando especialmente la adjetivación que la rodea: «Es pálida su tez como la tarde, / cansado *el oro de su pelo undoso*, / y *de sus ojos, el azul*, cobarde» («Museo», «Felipe IV», *Alma*). En otros casos, el poeta trata de establecer alguna variación para el giro, sea a partir del nombre segundo (el propio), sea a través del primero (el metafórico); compárense, así: «*Las rosas purpúreas / de tu cara duermen*» («La Alcoba», *Caprichos*) y «Humedad de jardín hay en sus ojos. / *Las rosas de su carne* son la rosa»

23. Cf. la oposición que se incluye en el poema entre la frase «golpes de eco ronco» y la de «voz pura, de plata y de cristal». Se observará que los nombres que utiliza Machado, en todos los ejemplos, pertenecen al repertorio léxico de los modernistas (veáanse R. Silva Castro, *loc. cit.*, p. 322; M. Pedro González, *loc. cit.*, p. 241; I. Schulman, *Símbolo...*, pp. 250-253; etc.).

(«La Primavera, I», *Caprichos*). O: «¡oh la divina / golosina / de tus labios!» («Mujeres», «Rosa...», *Caprichos*) y «sólo vela el rojo / carmín de tus labios» («La alcoba», *Caprichos*). O: «cansado el oro de su pelo undoso» («Museo», «Felipe IV», *Alma*) y «Una tarde impresionista, / en el taller de un artista / vi a Mimí, débil y rubia, / desnuda, bajo la lluvia / de su cabello de oro, / que era todo su tesoro...» («Mujeres», «Mimí, la modelo», *Caprichos*)²⁴.

Otro grupo interesante de construcciones *N de N'* que emplea Manuel Machado y que se ajusta a la fórmula en la que los dos nombres empleados pueden considerarse dentro de los límites de lo concreto y de lo perceptible, es el que contiene, como término básico, o propio, un sustantivo asociado con lo temporal (las estaciones del año, las partes del día, etc.). El poeta utiliza el giro en los dos libros que hemos revisado, si bien con más frecuencia en *Caprichos* que en *Alma*, y consigue efectos, a mi juicio, más interesantes cuando coloca al elemento metafórico en el primer lugar, sobre todo porque, en esos casos, acierta especialmente en la adjetivación: «*El lobo blanco del invierno, / el lobo blanco viene*» («El reino interior», *Alma*; repite la fórmula, exacta, al final del poema: «¡Que *el lobo blanco del invierno / el lobo blanco viene!*!»); «¡Oh! ¡Cómo llora y ríe entre sus flores / la virgen loca de la Primavera!» («La Primavera, I», *Caprichos*); «¡Aquel primer amor, que fue el lucero / de la mañana y brilla ahora tan puro / en la seda tranquila de la tarde!» («La Buena Canción», *Caprichos*). Menos sólida resulta la metáfora creada por la frase nominal cuando el elemento que sostiene la carga metafórica es el segundo: «Todas mis ternuras son / para mi joven esposa, / que es *la mañana de rosa / que nace en mi corazón*» («Despedida a la luna», *Caprichos*); «... una / de *esas mañanas de cristal y de grana / que aún dejan ver el pálido semblante de la luna*» («Sé buena, II», *Caprichos*); «Mas llegó la tarde... De los galanteos / y los discreteos / apaga el rumor / *la hora tranquila de los camafeos*» («Miniaturas, Versailles», *Alma*)²⁵.

24. Obsérvese que, en este último caso —*la lluvia de su cabello de oro*—, concurren dos variantes de la fórmula que analizamos: *la lluvia de su cabello* se ajusta al giro que nos ocupa ahora, y *su cabello de oro* se refiere al que hemos considerado ya (el nombre metafórico es el que ocupa el segundo lugar de la frase: cf. «voz pura, de plata / y de cristal», *supra*).

25. Obsérvese que, a veces, la fórmula se inserta en una metáfora que afecta a un tercer elemento: cf. el ejemplo «... *mi joven esposa / que es la mañana de rosa*». Asociado a los giros que acabamos de analizar es el del ejemplo: «espera que se borre / *la última pincelada / de la luz en lo alto de la torre*» («Vísperas», *Caprichos*), aunque, en este caso, el primer nombre utilizado (*pincelada*) puede interpretarse como concreto o abstracto (según que predomine su sentido de «efecto» o de «acción»).

Como es habitual entre los modernistas (cf. Ynduráin, «Notas...», pp. 614-616), también Manuel Machado ofrece la variante de la fórmula *N de N'* en la que uno de los nombres implicados es abstracto mientras que el otro queda dentro de los límites de lo concreto. De nuevo el giro ofrece una identificación entre los dos términos nominales, quedando privilegiado que sea el concreto el que introduzca el valor metafórico (los ejemplos son algo más numerosos en *Alma* que en *Caprichos*): «No ardí nunca en *un fuego de fe ni gratitud*» («Adelfos», *Alma*); «en *el cinematógrafo / de mi memoria tengo*» («Vagamente», *Caprichos*; la frase se da dos veces en el poema); «y *la rosa simbólica de mi única pasión / es una flor que nace en tierras ignoradas*» («Adelfos», *Alma*)²⁶; «... *sin las hueras / flores de trapo de la retórica vana*» («Sé buena, 1», *Caprichos*). Un pequeño conjunto de ejemplos muestra la insistencia en la identificación entre nombres que designan un espacio transitado y nombres que reflejan estados de ánimo: «*irás la senda blanca de la melancolía*» («La voz que dice», *Caprichos*); «se perdió en *las vagas / selvas de un ensueño*» («Estatuas de sombra», *Alma*); «siguió; y, a lo lejos, / *perdióse en las selvas / oscuras del sueño*» («Estatuas de sombra», *Alma*); «como esa persona / *extraña, que vemos / cruzar por las calles oscuras de un sueño*» («Lirio», *Alma*)²⁷. (Mucho menos frecuente, parece el empleo de la construcción *N de N'* cuando está integrada por dos nombres abstractos; en esos casos más que una identificación metafórica entre ambos términos, lo que se da es una calificación figurada —o una animación—, a partir de uno de los dos nombres: «*Detrás va su cortejo / de dudas y sospechas*» —«Fantasía de Puck», *Alma*—; también podría relacionarse este ejemplo con el siguiente, que contiene dos nombres concretos: «*cuando las envuelve la ola de galanes*» —«Miniaturas», «Versailles», *Alma*—).

Un último grupo de frases *N de N'*, significativamente importante en los primeros textos de Machado es el que incorpora una variante de la fórmula, muy estimada —y empleada— por los modernistas, que contiene también un nombre abstracto y otro concreto, pero, en el cual, el nombre abstracto representa una cualidad (normalmente

26. Obsérvese —lo hemos indicado en la nota precedente— que el giro se inserta en una oración atributiva más amplia.

27. Advértase la ambigüedad de la fórmula *N de N'* en el ejemplo precedente, que podría interpretarse como un caso de identificación metafórica (*calles = sueño*) o de una muestra no metafórica («calles, propiamente dichas, que aparecen en un *sueño*»).

perceptible por los sentidos) contenida en el nombre concreto. (Este tipo de ejemplos se halla también relacionado con el que hemos señalado más arriba —*el oro de su pelo*—, en la medida en que reúne en una misma fórmula dos nombres que podrían contrastar con otro giro, constituido por la combinación de un nombre + un adjetivo: *su pelo dorado / el oro de su pelo*.) Ynduráin incluye («Notas...», p. 616) interesantes muestras de estas frases en textos modernistas: «*las opacidades de la niebla*»; «*las terribles de la guerra*»; «*la dulzura de sus encantos*», etc. En *Alma* y *Caprichos* hallo casos como «*El blanco se amortigua / del muro, con la sombra / que crece de la antigua / iglesia, de las ramas / de los árboles viejos / que están allí...*» («*Vísperas*», *Caprichos*). En esta variante del giro, Machado logra sinestias especialmente bellas junto a interesantes contrastes de imágenes visuales: «*La verdinegra sombra / de tus hiedras contrasta / con la triste blancura / de tus veredas áridas...*» («*El jardín gris*», *Alma*); «*en el cuarto, en sombra, / duermen los colores / de las flores. / Duermen los albos / de tu lecho blanco*» («*La Alcoba*», *Caprichos*); «*Lo blanco / del camino que contemplo / las lágrimas me ha saltado...*» («*Mariposa negra*», *Alma*); «*Humedad de jardín hay en sus ojos*» («*La Primavera*, I», *Caprichos*). La combinación de los dos nombres puede afectar también a dos términos abstractos: «*Ven, que yo sé la pena de tu alegría / y el rezo de amargura que hay en tu boca*», («*Secretos*», *Alma*)²⁸.

En conjunto, la cosecha de ejemplos de la construcción *N de N'* que ofrecen los dos primeros libros de Manuel Machado no arroja novedades especiales en relación con los textos modernistas coetáneos. Quizá lo más notable que sugiere el recuento establecido es que en esas dos obras predominan las variantes de la fórmula con términos perceptibles, que proceden del mundo de lo sensible, sobre las que contienen nombres abstractos. Por otra parte, la alta frecuencia en el empleo de esta construcción, tan utilizada en el Siglo de Oro, en los dos primeros libros de Manuel Machado, podría considerarse un rasgo

28. Machado emplea el giro *N de N'*, más esporádicamente, en el marco de una metáfora más amplia. Así, el verso: «*el velo de oro..., el de plata*» («*Mariposa negra*», *Alma*), que, al parecer, actualizaría el tipo primero que se ha distinguido («*alma de nardo*»), se refiere a una entidad caracterizada de modo metafórico —la tarde—, dentro del texto en el que comparecen los versos precedentes: «... *La tarde / los velos se va quitando...*» (*ibidem*). Algo parecido sucede con: «*será flor de vicio*» (referida a una mujer) («*Mujeres*», «*Margarita*», *Caprichos*) o con «*María es la adorable gracia de Andalucía*» («*Mujeres*», «*Una estrella*», *Caprichos*), realmente banal como figura retórica.

sintomático de la raíz poética clásica que Dámaso Alonso percibe en el poeta²⁹.

6. *La aposición absoluta (NN')*. Así denomina Ynduráin («Dos notas...», p. 111) a la aposición que se realiza directamente, sin pausa, entre dos nombres. La documenta en la lengua literaria a partir de algunos ejemplos de Lope de Vega (1600): «tengo los *ojos niños* y portuguesa el alma»; «que hay *hombres perros* que vuelven / a donde les dan de palos»; «pues llora con bigotera / y hace *pucheros infantes*» (*ibídem*). El autor subraya que el giro es característico de Lope en su obra literaria posterior a 1615 y que adquiere un valor efectista de «cierto sentimiento jocosos», que persiste, por ejemplo, en Calderón (*La dama duende*) y en Quevedo («*palabras morciélagas y razonamientos lechuzas*» o «*damas jerigonzas*») (aunque la frase cumple también —advierte—, en la lengua del Siglo de Oro, efectos menos ligeros: «... y, templando por *cuerdas ruiseñores*»). En todos los casos, Ynduráin interpreta que «el segundo nombre funciona como calificante y limitador del primero, más bien en función adjetiva, a cargo del contenido cualitativo que hay en el nombre apelativo, es decir, de su función connotadora (...) o (...) como 'substantia cum qualitate'» (*ibídem*).

En efecto, la fórmula, desde el punto de vista más estrictamente gramatical, se considera equivalente a la constituida por nombre + adjetivo. Salvador Fernández Ramírez analiza la clase de construcción que nos ocupa entre los *sustantivos adjetivados* (*loc. cit.*, § 74, pp. 49-53). Al fenómeno lo denomina concretamente «la yuxtaposición de un sustantivo a otro con subordinación conceptual y melódica» (§ 74.5). Y advierte que el giro ha alcanzado un desarrollo en español «dentro de ciertos límites» (a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en inglés, donde la fórmula es frecuentísima), pues, en español, «el sustantivo que funciona como adjunto (...), en la mayoría de los casos, no suplanta a los complementos preposicionales» (*comp.*, por ejemplo, *piso piloto* o *ciudad jardín* con *hotel de lujo* o *barco de vela*).

Fernández Ramírez distingue, de otra parte, las variantes de la fórmula que resultan sistemáticas o normales dentro de la lengua (con

29. «Ligereza y gravedad...», p. 68, donde Dámaso Alonso insiste en que Machado no es un poeta romántico (como Rubén) sino clásico.

nombres propios: *el Dómine Lucas, la Tonta la Péndula, Francho el Ladrón, Rey Narizotas, el Capitán Veneno, la Madre Patria*; con nombres que denotan marcas o similares: *sillón Voltaire*, etc.) de aquellos empleos del giro que constituyen un procedimiento metafórico o una tentativa de creación nominal, que son, claro está, los que nos ocupan en el presente estudio, y que se caracterizan, fundamentalmente, porque, en ellos, el sustantivo subordinado —el segundo— «agrega al concepto dominante el concepto secundario o el ficticio que suministran la naturaleza misma del objeto o la figuración poética» (§ 74.6). Esta clase de construcción permite crear un nuevo concepto, a partir de la integración conjunta de los términos que la constituyen —de ahí que se vacile en el uso del guión entre ambos (*ciudad-nube / ciudad nube*)—, por lo que se convierte en un procedimiento extraordinariamente eficaz para la renovación de la lengua poética.

De hecho, el esquema *NN'* es aprovechado por los escritores modernistas, como señala Ynduráin, con resultados muy interesantes, para la elaboración de signos complejos, que multiplican las posibilidades designativas y evocadoras de los dos elementos básicos de la fórmula, los cuales se inscriben, además, en una nueva estética literaria (el giro se ve especialmente favorecido por la influencia de la literatura francesa del XIX, desde Hugo: «*vent-chèvre*», «*le vautour fatalité*», «*l'océan-pensée*») («Dos notas...», p. 114 y sigs.). Y este hallazgo del modernismo perdurará hasta la poesía más moderna³⁰.

Manuel Machado, sin embargo, apenas cultiva la frase *NN'* en sus dos primeros libros de poemas. Tan solo en *Alma* he identificado ejemplos (no en *Caprichos*) y sólo en un par de casos: «¡Maldito lobo invierno, que te llevas / los viejos y los débiles!» («El reino interior»); «y, en vez de cetro real, sostiene apenas / con *desmayo galán* un guante de ante» («Museo», «Felipe IV»). El primero de los dos ejemplos merece atención más detenida —el segundo es menos novedoso— por cuanto se inscribe en un contexto en el que la construcción *NN'* se halla conectada con otras frases nominales que le preceden. En efecto, el poema de Machado en el que el ejemplo se inserta dice así:

30. Ynduráin recoge notables ejemplos procedentes del Rubén Darío anterior a 1889: «la tarde bella / [...] / comenzaba a entreabrir *la flor-estrella*»; «nada más triste que un titán que llora, *hombre-montaña* encadenado a un lirio» (*Azul...*) («Dos notas...», p. 114). Y añade muestras extraordinariamente interesantes de Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Miguel Hernández y José Hierro, etc. («Dos notas...», p. 115).

El lobo blanco del invierno
 el lobo blanco viene.
 (...)
 ¡Maldito *lobo invierno*, que te llevas
 los viejos y los débiles!
 (...)

La fórmula *NN'* (*lobo invierno*) ratifica, pues, la metáfora creada a partir del giro *N de N'* (*el lobo blanco del invierno*), por la que se identifican *lobo* e *invierno*, y permite hacer más patente, en el poema, el nuevo signo complejo que resulta de esa identificación (por otra parte, el ritmo «trocaico» de los dos primeros versos contribuye a evocar, en esa composición poética, los pasos del invierno, como los pasos del lobo).

La construcción *NN'* ha ido ganando, así, como fórmula metafórica, «en poder sugestivo, imaginativo, desde las primeras muestras (las de Lope), casi meramente conceptuales, hasta la visión real o fantástica de la poesía modernista y, sobre todo, contemporánea»³¹. Y aunque el giro gramatical *NN'* apenas sea utilizado por Manuel Machado, lo cierto es que, en su actualización, el poeta revela el acierto y el talento del artista notable que enaltece la fórmula lingüística, ya que ella por sí sola «no es nada, el arte es siempre individual y singular»³².

7. *La aposición con pausa*. No voy a entrar ahora en la fecunda e interesante discusión que se ha producido en los últimos veinte años en torno a la *aposición* como construcción lingüística, dentro de ámbitos más estrictamente gramaticales y semánticos³³. Me interesa destacar simplemente la presencia llamativamente frecuente del giro en la lengua literaria modernista —y en las obras de Manuel Machado que aquí se consideran—, sobre todo en una variante que, como ya se ha indicado, ha sido denominada *metáfora impresionista* (cf. *supra*, § 3).

La aposición con pausa consta, al menos, de un elemento nominal, al que se yuxtapone, tras una interrupción en la enunciación —una

31. F. Ynduráin, «Dos notas...», p. 116.

32. Cf. F. Ynduráin, *ibídem*.

33. Cf. el excelente trabajo de Salvador Gutiérrez Ordóñez, «El rey Ramiro 'el Monje' (y otros apuestos no incidentales)», *Homenaje a Félix Monge*, ya citado, pp. 191-202.

pausa, representada en la escritura, normalmente, por una coma (,)—, otro elemento, solo o complementado por adyacentes, que integra, en todo caso, un núcleo nominal: *Madrid, capital de España; Juanita, su novia; cielo de Madrid, cima de mis sueños*. Lo característico de la aposición con pausa es que no constituye un ejemplo de yuxtaposición puramente progresiva, sino que tiene carácter regresivo, al incidir en el primer término al que queda apuesta, de suerte que cumple, entre otras funciones, la de dotar de nuevas propiedades al mismo referido que designa el núcleo nominal base. La fórmula es especialmente eficaz para «explicar», «matizar» o «destacar» ciertas propiedades del elemento presentado en primer lugar (como término en el que incide la aposición). El giro sirve, así, en la lengua de los modernistas, para expresar percepciones o vivencias subjetivas del escritor en relación con los objetos que presenta y que forman parte de expresiones lingüísticas (una oración, por ejemplo) más amplias (la aposición permite volver —retroceder— sobre lo dicho, «interrumpiendo» —demorándose en lo dicho: detallándolo, por ejemplo— un discurso que suele proseguir en el enunciado).

En *Alma y Caprichos*, Machado ofrece varias muestras de aposición, que le permiten insertar algunas de las piezas léxicas más representativas del repertorio simbólico de los modernistas (palabras relacionadas con los colores, la luz, los olores, etc.: el mundo de los sentidos), para explicar o destacar el valor que da al término en el que incide la aposición —que incorpora, además, a menudo, una metáfora—: «Soy de la raza mora, *vieja amiga del Sol*» («Adelfos», *Alma*); «Joven quiere en nosotros Naturaleza / hacer, entre poemas y bacanales, el imperial regalo de la belleza, / *luz*, a la oscura senda de los mortales» («Secretos», *Alma*); «eres dulce y terrible, / misteriosa, / llena de muertes, de pasión, / y tan voluptuosa / e indecible / cuando, *candente flor*, abres el broche / del corazón, / que eres..., toda, ¡la Noche!» («Madrigal a una chica... que no entiende de madrigales», *Caprichos*)³⁴.

Más concretamente, Machado utiliza la aposición con pausa para sugerir estados de ánimo que afectan al propio poeta o a los protago-

34. De nuevo podemos apreciar que los recursos retóricos están al servicio de una ironización sobre la retórica modernista (cf. § 5). G. Brotherston, *Manuel Machado. A revaluation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 20, destaca la capacidad de Machado para ironizar sobre las técnicas modernistas (remite a un artículo del poeta en *Juventud*, 10 de octubre de 1901).

nistas de sus poemas: «En mi alma, *hermana de la tarde*, no hay contornos» («Adelfos», *Alma*); «*Casi todo alma*, vaga Gerineldos / por esos jardines / del rey...» («Lirio», *Alma*); «*Casi todo alma*, / se pierde en silencio, / por el laberinto / de arrayanes...» (*ibidem*). El recurso es especialmente eficaz, por ejemplo, para sugerir la tragedia que se desarrolla —pero no se describe: se alude a ella— en el poema «Mariposa negra» de *Alma*: «...y el sol va a caer allá lejos, / *guerrero herido en el campo*» (como el sol, también el caballero del que se habla en el poema, va a morir)³⁵.

A menudo, la aposición con pausa le sirve a Machado para terminar una frase, para rematar una estrofa. Se convierte, así, en el medio verbal preciso para expresar la síntesis de una idea, una serie de ideas, sensaciones, sugerencias: «... Besos / de la reina dicen, / los morados cercos / de sus ojos mustios, / *dos idilios muertos*» («Lirio», *Alma*); «¡Alegre es la vida y corta, / *pura farsa!*» («Pantomima», *Caprichos*); «Madrigales / son, entre el llanto y la risa, / papeles que son papeles, / alegrías y oropeles / y ruido que se va, / *cascabeles...*» («Madrigales», *Caprichos*); «y una marcha triunfal / saluda al crimen, *viejo / que ruge y canta endechas / con su voz de puñal*» («Fantasía de Puck», *Alma*)³⁶. Es cierto también que en otros ejemplos la aposición sirve para crear efectos cómicos o paródicos en la rima de una composición:

Al dulce son del bandolín,
Carmín, *el paje del cardenal*,
cantó la sombra del jardín,
cantó Carmín

(«Florencia», *Caprichos*).

La mayor parte de las variantes de la aposición con pausa que presentan los primeros libros de Manuel Machado, es susceptible, sin embargo, de integrarse en lo que Lázaro Carreter denomina *metáfora*

35. Brotherston subraya los logros del poeta en ese poema (al sugerir o aludir a su contenido trágico); ve en él, por otra parte, influencia de Villaespesa (*op. cit.*, p. 102).

36. Esta función estilística de la aposición —rematar, con una idea que sintetiza e intensifica, una frase y, sobre todo, una estrofa— es, sin duda, un procedimiento eficaz, que guarda relación con esa maestría para acabar los poemas, que Dámaso Alonso reconoce y destaca en Manuel Machado y que, posteriormente, indican otros críticos del poeta (*vid.* «Ligereza y gravedad...», p. 68 y sigs.; J. C. Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 50 y sigs., etc.). Para mí, el recurso guarda relación con la articulación lingüística de la poesía breve, sentenciosa y grácil, del repertorio popular andaluz, tan bien conocido por los Machado, a través de su padre.

impresionista. Se trata de una aposición que identifica y, al mismo tiempo, acumula las notas o los rasgos representados por el miembro o por los miembros apuestos, en relación con el que se toma como núcleo base, del cual, además, aquéllos son característicos. Dos ejemplos representativos de esta aposición son los siguientes: «El conde, orgullo y gloria, las damas galantea / y a los nobles zahiere —*madrigal y epigrama*—» («La Corte», *Alma*). Se trata de una aposición que desarrollará especialmente Valle-Inclán, con una maestría y una variedad realmente excepcionales³⁷. Machado la cultiva con más intensidad en *Caprichos* que en *Alma*. (El poeta vacila, por cierto, en el uso de las comas o de los guiones para acotarla —los segundos predominan en *Caprichos*—.) Y utiliza, como miembro apuesto, uno, dos y hasta tres nombres, pero este último número —el más representativo en Valle y, en general, en los ejemplos aportados por Lázaro Carreter— no es el más utilizado por él. Los más frecuentes son los ejemplos con un solo nombre: «y el sol, que se acuesta en la porcelana / de unas nubes grana, / galán, a la luna / el campo cedió» («Miniaturas», «Versailles», *Alma*); «y la luna —luna llena— / fluye pena» («Pantomima», *Caprichos*); «Un reloj, que no sé dónde está, da la una / —corazón de la noche—, hora solemne y vaga / en que la luz penúltima de la tierra se apaga / para dejar la luz última, que es la Luna» («Wagner», *Alma*); «Porque nos da las flores —cándidos azahares—, / que luego son naranjas luminosas» («La Primavera, II», *Caprichos*); «Pasaremos la gloria —dulce paz sin victoria— / de nuestro amor tranquilo» («Sé buena, II», *Caprichos*); «Oro y negras piedras, / y muros inmensos / y tumbas enormes —sepulcro de un pueblo / que mira hacia Oriente / con sus ojos muertos» («Estatuas de sombra», «Eleusis», *Alma*); «(...) en plena gloria de la vega / andaluza —gitana que se entrega—» («La buena canción», *Caprichos*).

Más afines a las variantes que aporta Lázaro —y que Pastor Platero, por ejemplo, destaca en Valle— son las aposiciones machadianas que contienen dos y tres nombres: «Vienen, van, / máscaras risueñas; / son damas y dueñas / antiguas, galanes / —largos los mostachos / y los gavilanes—, / y los moros con corvos, ricos yataganes» («Pantomima», *Caprichos*); «Una noche, esto vio la última estrella... / y en aquel mismo día / —pan y amor—, de Israel sobre la Tierra, / tomó Booz por mujer

37. Vid. el excelente —reciente— artículo de E. Pastor Platero: «Sobre la 'metáfora impresionista' en la prosa de Valle-Inclán», *Revista de Literatura*, LVII, 113 (1995), pp. 131-144.

a Ruth Moabita» («Mujeres», «Ruth», *Caprichos*); «Es la mañana. / El sol está / —nácar y grana— / peinado ya» («Es la mañana», *Caprichos*); «Por la terrible estepa castellana, / al destierro, con doce de los suyos / —polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga» («Castilla», *Alma*); «Es una hurí española; / es una granadina / —mujer, copla y estatua / sicalípticas—. Creo / en María y la admiro» («Mujeres», «Una estrella», *Caprichos*).

La aposición con pausa no tiende a crear un nombre nuevo, una expresión en la que se funden los términos apuestos con el básico o determinado (a diferencia de lo que sucede, como hemos intentado mostrar, con la *aposición absoluta*). En la aposición con pausa, hay, sí, identificación entre los términos implicados, pero especialmente, hay *análisis, realce, matiz*; todo ello, desde luego, de modo *sintético o acumulativo, impresionista*, en suma (en ese sentido, sería más propiamente analítica la construcción introducida por *como* —«el rostro, como un lirio»— que la puramente apuesta). El que este tipo de giro tienda a ser más frecuente en *Caprichos* que en *Alma* es congruente con el hecho de que la *aposición absoluta* esté ausente del segundo libro de Manuel Machado; y refleja una preferencia estilística del poeta en favor, no tanto de la creación de unidades nuevas, cuanto de destacar el matiz, o de precisar el mundo transmitido, evocado o soñado³⁸.

8. *La agrupación nominal entre pausas*. La preferencia de los modernistas, y de Manuel Machado en particular, por las construcciones nominales se manifiesta especialmente a través de la alta frecuencia de los enunciados sin verbo —secuencias de nombres entre dos pausas— que unos y otro incluyen en el interior de sus textos³⁹. El fenómeno guarda relación, sin duda, con el de la abundancia de series nominales (yuxtapuestas o coordinadas) en cualquiera de las

38. En conexión con la *metáfora impresionista* se halla la construcción absoluta, con variante más frecuente en francés: «Ruth, en pie —los cabellos / mojados por las gotas de la noche— / tiende su manto» («Mujeres», «Ruth», *Caprichos*); o con variante más castiza: «... y ante mí, aterido, / blanca la faz de harina / y las manos exangües, ha caído / muerto el pobre Pierrot» («Escena última», *Caprichos*). También puede relacionarse con la *aposición con pausa* el vocativo que desarrolla notas características del sujeto implícito o explícito, *tú*: «¡Ah! Levanta la frente, flor siempreviva, / que das encanto, aroma, placer, colores» («Secretos», *Alma*); «¡Ven tú conmigo, reina de la hermosura!» (*ibídem*); «Ven, reina de los besos, flor de la orgía, / amante sin amores, sonrisa loca...» (*ibídem*). La acumulación de nombres en el último ejemplo anticipa el tipo de fenómenos que se analizan, a continuación, en el texto: la *agrupación nominal entre dos pausas*.

39. Vid. E. Alarcos, «Enunciados sin verbo», ya citado.

funciones sintácticas oracionales (sujeto, complemento directo, etc.) que se advierte en la poesía modernista:

Vino, sentimiento, guitarra, poesía
hacen los cantares de la patria mía...

(«Cantares», *Alma*).

Copian cornucopias
gracias exquisitas;
y las damiselas
y las princesitas
platican de amores,
de intrigas de amor,
cuando las envuelve
la ola de galanes;
y, entre brocateles y randas y holanes,
pasan y se alejan
sonido y color.

(«Miniaturas», *Alma*).

Por ello considera José Carlos Mainer a *Alma* «el libro modernista español más abierto al bazar de objetos decorativos que trajeron a los pagos hispánicos las *Prosas Profanas* (1896) de Rubén Darío»⁴⁰.

Pero en los dos casos que acabamos de considerar las frases nominales se insertan en oraciones con núcleos verbales. Más característico aún de la lengua modernista es justamente el alto número de nombres en función de núcleo enunciativo:

Besos, besos
a millares. Y en tus rizos,
besos, besos a millares.
¡Siempre amores! ¡Nunca amor!

(«Encajes», *Alma*).

Son estos enunciados sin verbo lo que hemos denominado —quizá con término no del todo acertado— *agrupación nominal entre dos pausas*.

40. *La Edad de Plata*, ya cit., p. 50 y sigs. Brotherston atribuye menor peso a las posibles influencias de Darío en Machado, en quien aprecia un conocimiento directo de las fuentes francesas (*loc. cit.*).

En los dos textos de Manuel Machado que analizamos se dan abundantes ejemplos de esta clase de construcción nominal, que parece privilegiada en determinadas situaciones.

Conviene distinguir, en primer lugar, las agrupaciones que se insertan en un contexto aseverativo (puramente enunciativo) de las que se integran en textos de carácter predominantemente exclamativo (también pueden combinarse las dos modalidades de enunciación).

De entre las agrupaciones nominales entre dos pausas, de tipo aseverativo, hay que destacar los giros que aparecen al comienzo del poema. En estos casos, el enunciado nominal introduce un aspecto fundamental del tema del texto: el tiempo, o la hora, el ambiente... Los nombres crean una atmósfera; cumplen un papel fuertemente evocador que orienta el contenido de lo que sigue: «*La hora cárdena... La tarde / los velos se va quitando*» («*Mariposa negra*», *Alma*).

La mayoría de las veces, sin embargo, las agrupaciones nominales que nos ocupan se insertan en el interior de los poemas. Aportan, entonces, notas, matices, que afectan al decorado, a los personajes, a los espacios, a las circunstancias, temporales o modales, que se van presentando en el texto. Tanto al comienzo como en el interior del poema, estas agrupaciones nominales recuerdan el *style de calepin*, el apunte impresionista, que resulta tan favorecido en el *Journal* de los Goncourt, por ejemplo (cf. *supra*, § 4). Las frases nominales cohesionan con notas sustantivas el resto del texto en el que aparecen e incluso lo concluyen, contribuyendo a cerrarlo con dichos rasgos sustantivos. Por ejemplo, en el famoso poema «*Castilla*» de *Alma*:

El ciego sol se estrella
 en las duras aristas de las armas,
 llaga de luz los petos y espaldares
 y flamea en las puntas de las lanzas.

El ciego sol, la sed y la fatiga.
 Por la terrible estepa castellana,
 al destierro, con doce de los suyos
 —polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga.
 (...)

El ciego sol, la sed y la fatiga.
 Por la terrible estepa castellana,
 al destierro con doce de los suyos
 —polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga.

El dinamismo del poema queda matizado, sostenido, por esos grupos nominales entre pausas.

Los grupos nominales aportan, además, una cierta condensación o síntesis de la visión —impresión— subjetiva del poeta. En «Estatuas de sombra» («Eleusis»), en *Alma*, Machado evoca una cierta atmósfera de ensueño, en la que el poeta sigue a una figura femenina por parajes de la antigua Grecia. En el interior del texto, las frases nominales dejan en suspenso la trama para reflejar, de forma condensada, los rasgos esenciales del ambiente que el poeta percibe y crea al mismo tiempo:

(...)
Y se fue más lejos
con mi alma, dejándome solo,
no sé si dormido o despierto.

*Oro y negras piedras
y muros inmensos,
y tumbas enormes
—sepulcro de un pueblo
que mira hacia Oriente
con sus ojos muertos—.*
Siguió... y arrastraba
mi alma más lejos,
dejándome solo,
no sé si dormido o despierto.

Algo parecido sucede en «Miniaturas» («Versailles»), también de *Alma*: el poeta se demora en reiterar nombres para precisar —o matizar—, sustantivándolos, algunos detalles, concomitantes al desarrollo de la anécdota que recoge el poema, ya sea a través de nombres propios de persona (*Luis, Sol, Rey*), ya sea a través de nombres apelativos (*Pelucas rizadas...*), ya sea —lo que es más efectivo aún— por medio de sustantivos abstractos de cualidad o de acción (adjetivados delicadamente) (*suspiro perdido...*):

(...)
¡Los Reyes! Luis, con su Corte,
surgió en el umbral.

Luis, Sol, Rey. Triunfantes
sus ojos tendieron la noble mirada
a todas sus gentes:

los nobles valientes,
las damas galantes,
los inteligentes
y los elegantes...
Pelucas rizadas...

(...)
Mas llegó la tarde... De los galanteos
y los discreteos
apaga el rumor
la hora tranquila de los camafeos.
Galanes y damas
se hablan al oído;
lágrimas sin causa,
suspiro perdido...,
elegante pena, galante dolor.
(...)

El mismo rasgo de estilo aparece en «Encajes» (*Alma*):

(...)
Y son copas no apuradas,
y miradas
pasajeras,
que desfloran nada más.
Desnudeces,
hermosuras, carne tibia y morbideces,
elegancias y locuras...
(...).

Y en varios poemas de *Caprichos*:

De violines
fugitivos
ecos llegan...
Bandolines
ahora son.
... Y perfume
de jazmines
y una risa.
Es el viento
quien lo trae...
(...)

(«El viento»).

(...)
El río ríe.
La brisa, el tul
nocturno pliega.
... Y huyendo juega.
Luz inocente
de paz y amor, cielo riente,
santo calor,
bálsamo amable
inenarrable.
(...)
(«Es la mañana»).

(...)
Duerme sin soñar... Reposo
en esa inefable calma
en que la envuelve su alma,
como el perfume a la rosa.
Como una caricia el pelo.
La boca como una flor.
La mano como un consuelo
balsámico y bienhechor.
(«La venus del hogar»).

En el texto que acabamos de considerar, podemos percibir que la agrupación nominal subrayada viene determinada, en parte, por la construcción del verso que la precede (*como el perfume a la rosa*). En efecto, en ocasiones, Machado incluye las series nominales a partir de una oración, de un verbo, o de un nombre, que viene a introducir a la agrupación nominal. Sería el caso, por ejemplo, de algunos de los versos del poema «Miniaturas» (*Alma*) que hemos analizado más arriba:

(...)
sus ojos tendieron la noble mirada
a todas sus gentes:
los nobles valientes,
las damas galantes
los inteligentes
y los elegantes...

donde la agrupación nominal (los versos en cursiva) desarrollan el sintagma previo, *a todas sus gentes*.

Algo parecido puede postularse para este otro ejemplo de «Encajes» (también en *Alma*):

Los placeres
van de prisa:
una risa
y otra risa,
y mil nombres de mujeres,
y mil hojas de jazmín,
desgranadas
y ligeras...
(...)

O para el siguiente fragmento de «Flores» (*Caprichos*), donde la serie nominal viene introducida como parte del texto de la canción que canta Carmín, «el paje del cardenal»:

(...)
cantó Carmín:
«blanco lecho, negra noche,
labios rojos,
negro pelo, negros ojos,
blanca tez.
Es el sueño no soñado,
(...)».

Se trata de unos versos que recuerdan a otro fragmento de «Cantares» (incluido en *Alma*). En los dos casos aparecen contrastes de colores característicos del modernismo. Pero en «Cantares», funcionan con emoción más honda, insertos en un contexto de canción popular (con evocaciones andaluzas), a lo largo de la cual se repite, eficazmente, el término *Cantares...*:

(...)
Cantares...
Son dejos fatales de la raza mora.

No importa la vida, que ya está perdida.
Y, después de todo, ¿qué es eso, la vida?...
Cantares...
Cantando la pena, la pena se olvida.
Madre, pena, suerte; pena, madre, muerte;
ojos negros, negros, y negra la suerte.
Cantares...
En ellos, el alma se vierte
(...)

En algunos otros poemas, Manuel Machado utiliza una serie nominal para concluir un poema. Consigue, así, condensar la esencia del texto por medio de unos pocos nombres. Así sucede, por ejemplo, en «La lluvia» (*Caprichos*), donde se identifican ecos claros de la *soleá*:

Yo tuve una vez amores.
Hoy es día de recuerdos.
Yo tuve una vez amores.
(...)
De todo, ¿qué me ha quedado?
De la mujer que me amaba,
de todo, ¿qué me ha quedado?...

... *El aroma de su nombre*
el recuerdo de sus ojos
y el aroma de su nombre.

También el final del poema «Gerineldos, el Paje», en *Alma*, condensa las notas más características del protagonista (Gerineldos), si bien en este caso no se trata tanto de una agrupación nominal cuanto de una frase adjetiva o participial con abundantes sustantivos:

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

Otro grupo destacado de agrupaciones nominales entre dos pausas está constituido, en las dos obras de Machado que estudiamos, por enunciados sin verbo de modalidad exclamativa. El poeta utiliza esta clase de series nominales fundamentalmente para comenzar y para terminar un poema. Los nombres sugieren, al comienzo de un texto, como se ha señalado para los enunciados de carácter aseverativo, un ambiente —un paisaje, un espacio más definido, etc.— que enmarca la «anécdota» o la «trama» del texto. La modalidad exclamativa sitúa la evocación en un registro sentimental, de intensidad emotiva. «El jardín gris» de *Alma*, por ejemplo, está articulado a partir de esa clase de recurso, que se emplea para comenzar y para acabar (repetiéndose casi las mismas palabras) el poema:

¡Jardín sin jardinero!
¡Viejo jardín,
viejo jardín sin alma,
jardín muerto! Tus árboles
no agita el viento.

(...)
¡Jardín sin jardinero!
¡Viejo jardín,
viejo jardín sin alma!

En *Caprichos*, «La buena canción» comienza también por medio de unas frases nominales agrupadas, de carácter exclamativo, que se van soldando, por yuxtaposición y por coordinación, con otras, también nominales, ya aseverativas, ya exclamativas, hasta constituir el poema completo, organizado únicamente a partir de núcleos nominales (los verbos que comparecen se integran en cláusulas adyacentes de relativo):

¡Oh la paz! ¡Oh la paz! ¡Oh la bendita
paz de un paisaje matinal!... ¡Cristales
de mi ventana al campo!... ¡Oh la chocita
de la copla entre los cañaverales!

Frente al sol generoso, junto al río
sonoro, en plena gloria de la vega
andaluza —gitana que se entrega—,
bajo el azul turquí del cielo mío.

¡Y un amor solo y grande: aquel primero
que floreció en la senda, tan seguro
que aguarda siempre y, sin quemarnos, arde!...

¡Aquel primer amor, que fue el lucero
de la mañana y brilla ahora tan puro
en la seda tranquila de la tarde!

Todo el poema precedente está construido a base de unidades sustantivas, apuntes o notas, que van precisando, matizando, el sentido, y el valor, de lo dicho, a partir de lo que se va diciendo en el texto.

También en *Caprichos* incluye Manuel Machado otro poema («Primer amor»), en el que privilegia los enunciados sin verbo con modalidad exclamativa. Aunque, como en «La buena canción», también

en este texto se hable de un *primer amor*, el ritmo, y la emoción, son bien diferentes. No se utilizan, en este caso, los elementos populares de raíz andaluza, ni se transmite la emoción personal, sincera, de «La buena canción» (mucho más próxima a la estética defendida por el otro Machado), sino que se despliegan los nombres de sentido sensorial, los adjetivos más comunes en otros textos modernistas, y se hace de los nombres propios de mujer un eje fundamental de articulación del texto, como si se pretendiera plasmar a través de la pronunciación —o de la lectura del nombre—, ese poder de evocación sugestiva que los modernistas imprimieron a los nombres propios —sobre todo, de ciudades— en muchos otros textos (Manuel Machado aporta, a lo largo del poema, el sentido de algunas de esas sugerencias: «*nombres de menta, sabrosos / al labio y al corazón*», y produce, en general, un claro efecto irónico en relación con las formas poéticas al uso):

Primer amor... ¡Vago lloro,
deseo de soledad,
inestimable tesoro,
sola y única bondad,
sol de oro
de verdad!

La noche callada, y ¡Ella!
—que no es ella todavía—.
Carmen, Amparo, María...
¿Ensueño?... ¿Mujer?... ¿Estrella?...
¡Oh aquella
melancolía!

¡Oh aquel beso en la almohada
y aquel mirar más allá,
con el alma en la mirada!
—Éxtasis divino ya—.
Y la amada
¿Dónde está?

Laura, Violante, Jimena,
Beatriz, señoras de amores;
Clara, Julia, Cinta, flores;
y la rubia Magdalena;
y la morena
Dolores.

Nombres de menta, sabrosos
al labio y al corazón;

despertares misteriosos,
entre lujuria y canción,
y hermosos
de sugestión.

Locas flores, pasajeras,
de las primeras pasiones,
de las primeras ojeras
y las primeras canciones.
¡Oh primeras
ilusiones!

Pura, Amalia, Aurora... Coro
de la más divina edad.
Margarita, Soledad.
Primer amor... Vago lloro.
¡Sol de oro
de verdad!⁴¹.

En fin, como hemos señalado para las agrupaciones nominales aseverativas (recuérdese «Florencia» de *Caprichos*), también con los enunciados sin verbo de tipo exclamativo busca Manuel Machado efectos, en cierto modo, juguetones:

¡Qué bonita es la princesa!
¡Qué traviesa!
¡Qué bonita!
¡La princesa pequeñita
de los cuadros de Watteau!
(...)
(«Figulinas», *Alma*).

41. Ricardo Gullón subraya la predilección de los modernistas por el empleo de nombres propios de ciudades en sus poemas —y en sus textos, en general—. Cita el ejemplo de Lugones («El himno de las torres», en *Las montañas de oro*, de 1897), donde se evocan las viejas ciudades del viejo mundo: «Nuremberg, Harlem, Reijkawik, Belgrado, Armagh, Thorn, Oxford, Toledo, Coimbra, Nicea, Bizancio, Esmirna, ¡París!, con las frondosas testas de sus Clodoveos eternizados en medallas. ¡Roma, la capital de las torres...!» («Exotismo y modernismo», *Estudios críticos...*, ya cit., pp. 279-298, p. 291). Gullón explica la función de esas citas: «Al modernista le basta invocar para soñar; en esta letanía la palabra quiere tener mágicas resonancias. La arroja el poeta como piedra en el charco de la vida vulgar. Al pronunciarla, y por el solo hecho de decirla, revela —o cree revelar— la grisura anodina de esa vida 'tan cotidiana'» (*ibidem*). (Cf., de otro lado, el título de la última parte del volumen primero —*Du côté de chez Swann*— de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust: «Noms de pays. Le nom».) Aunque en el poema de Manuel Machado los nombres propios son de mujer, y no de ciudad, la conexión con los textos modernistas aludidos me parece evidente (como me parece clara también la intención paródica).

A diferencia de lo que sucede para las fórmulas *N de N'* o para la *aposición absoluta (NN')*, para las agrupaciones nominales entre pausas no dispongo de repertorios de referencia que me permitan determinar, por contraste, el grado de originalidad de Manuel Machado o los valores precisos que adquieren estas construcciones en su articulación poética. Sí puedo decir que se manifiestan esencialmente operativas en *Alma* y en *Caprichos* y que confirman, desde luego, la rentabilidad de las construcciones nominales en la lengua literaria del modernismo.

9. En su interesante monografía sobre Manuel Machado —ya citada—, Gordon Brotherston recuerda la adscripción modernista del poeta, reconocida por los críticos, por los contemporáneos y por el propio autor, y, al mismo tiempo, precisa su particular aportación a ese movimiento literario. Para Brotherston, Manuel Machado no creó formas nuevas de verso (no fue, como indicó Unamuno —al que cita Brotherston, *op. cit.*, p. 81— «ningún *virtuoso* de la versificación sino un poeta»). En cambio, siempre según Brotherston, el poeta manifestó una nueva actitud (una nueva *Weltanschauung* —aquí el crítico inglés se opone a Dámaso Alonso—), una nueva sensibilidad, a partir de su inspiración en Darío, en Verlaine y en otros escritores franceses, a los que leyó directamente. (Recuerda Brotherston el testimonio de Juan Ramón, que señaló que él y los Machado leyeron a Verlaine antes que Darío —*op. cit.*, p. 95—.) Dámaso Alonso ha tratado de caracterizar precisamente los logros más notorios de esa particular visión poética, que solo en sus primeros libros sería plenamente modernista, hablando, como ya hemos indicado, de «ligereza y gravedad» en Manuel Machado, de la convivencia en sus textos de una poesía de lo bello, con otra, de notas más populares, incluso plebeyas y vulgares.

Pues bien, aunque de forma un tanto miscelánea, en el presente trabajo hemos pretendido destacar cómo la articulación de los varios tipos de frases nominales que hemos estudiado (en cuanto rasgos característicos de una técnica estilística propia del modernismo) da forma, tanto a la visión más puramente esteticista de Machado («*alma de nardo*»; «*rosas purpúreas de tu cara*»; «*lobo invierno*»; «*raza mora, vieja amiga del sol*»; «*el ciego sol, la sed y la fatiga*», etc.), como a sus sentimientos más hondos, más enraizados en lo popular («*madre, pena, suerte; pena, madre, muerte*»; «*frente al sol generoso, junto al*

río / sonoro, en plena gloria de la vega (...)»). Por otra parte, de la importancia que las construcciones nominales adquieren en el lenguaje modernista es prueba interesante el uso paródico que Manuel Machado hace de ellas en varios poemas (cf., *supra*, §§ 5 —«*las hueras / flores de trapo de la retórica vana*»—, 7 —«*Carmín, el paje del cardenal*»— y 8 —«*Primer amor...*»—).

Es difícil valorar el grado de adhesión de Manuel Machado a los giros nominales —la suerte de esas fórmulas a lo largo de la producción machadiana ha quedado, por supuesto, fuera del presente trabajo— en las dos obras consideradas. *Alma* ofrece claramente más ejemplos que *Caprichos* en lo que se refiere a las construcciones del tipo *N de N'* y *NN'*. En cambio, la aposición con pausa (sobre todo, la *metáfora impresionista*) no decae en la segunda obra, como tampoco desciende en ella la presencia de la agrupación nominal entre dos pausas. Quizá lo que cambia, sobre todo, es el contexto en el que las construcciones se insertan: *Alma* se manifiesta, en ese sentido, para los críticos, como el libro más propiamente modernista de Manuel Machado. Desde luego, *Alma* reúne más variedad de fórmulas nominales que *Caprichos*. La pervivencia, con todo, de esos giros nominales —su transformación o mutación, en muchos casos, hasta la poesía actual— hace muy arriesgado el intentar siquiera poner en relación la fortuna de dichas construcciones con la extensión y desarrollo del movimiento modernista. Aun a pesar de ello, pensamos que el estudio de los fenómenos en su contexto (en un marco más amplio) —del interés y de la necesidad de esa perspectiva ya hemos tratado en las páginas precedentes— podría arrojar, sin duda, datos útiles, y permitiría, tal vez, definir mejor los límites del modernismo⁴².

Universidad de Zaragoza

42. Se observará que, en el presente trabajo, se ha abordado el llamado «estilo nominal» con un objetivo puramente descriptivo; no hemos intentado una valoración —una «evaluación»— del mismo, en relación con el «estilo verbal». Cf. R. Wells, «Nominal and verbal style», *Style in language*. Ed. de Th. Sebeok, Cambridge (Massachusetts), The M.I.T. Press, 1966, pp. 211-218.