EL POETA DE «ADELFOS»
(Notas para una poética de Manuel Machado)

1

El poeta de *Adelfos* podría muy bien haber sido algún lírico griego arcaico, a un mismo tiempo fragmentario y suficiente, pero no es otro que Manuel Machado Ruiz, nacido en Sevilla en el mes de agosto de 1874, once meses antes que su hermano Antonio. Manuel Machado, ya que no un lírico arcaico y fragmentario, es tal vez un semi-poeta semi-póstumo, semi-simbolista y hasta semi-machadiano, que empieza a publicar sus versos con el siglo. Le llamo semi-poeta —y más adelante veremos por qué añado los otros semis— porque él mismo llama semi-poesía a la suya, nada menos que en el discurso de ingreso a la Real Academia Española, que, por su parte, no es más que un discurso a medias y desde luego muy poco académico.

Se trata más bien de un comentario incompleto, pero muy lúcido y muy explícito, sobre su poesía. Manuel Machado no se puede quedar más corto de lo que se queda, y lo titula: *Semi-poesía y posibilidad.* Y para explicar el título, nos dice: «Ah, el título de este trabajillo acaso os recuerde el de otro muy ilustre, nada menos que de Goethe, que decía: *Poesía y realidad.* Pero la imitación de los buenos modelos no es cosa prohibida. Y, además, yo no llamo a mis versos sino *semi-poesía,* y a mis realidades, que obedecen a la ley de vida de los simples mortales *(que es vivir como se puede),* no oso llamar otra cosa que *posibilidad».*

Manuel Machado no se equivoca al citar el título de las memorias de Goethe. Hoy día, después de la traducción correcta de Pérez Bances, el título que llevan dichas memorias en castellano es *Poesía y verdad,* pero don Manuel debió leerlas en una traducción anterior y anónima de *La España Moderna,* donde se llamaban *Poesía y realidad* (que tal vez esté más cerca de lo que quería decir Goethe: que la poesía es verdad porque es más realidad).

Lo más importante de sus palabras es que llama a su obra poética semi-poesía, y a su propia vida de poeta, posibilidad, en vez de realidad plena. ¿La vida de Manuel Machado no ha sido más —según nos confiesa a sus sesenta y cuatro años— que la posibilidad de llegar a ser un poeta entero como su hermano Antonio? Hay que tener en cuenta que don Manuel utiliza a Goethe como tapadera, pero en realidad está pensando en Antonio. El título de su discurso es un homenaje implícito a éste, aunque no se atreva, o no quiera, en aquellos días de separación y de persecución, citar su nombre. Manuel Machado no es más que un semi-poeta, y hasta cierto punto semi-machadiano, en comparación con Antonio, que es el poeta machadiano entero y verdadero. Esto es lo que su título encubre y descubre al mismo tiempo. Y como quiere que Antonio esté presente de alguna manera en su discurso, cita este verso suyo: *que es vivir como se puede.* Pertenece este verso a un poema muy conocido en el que Antonio canta a la encina castellana, y entre otras cosas le dice:

Naces derecha o torcida
con esa humildad que cede
sólo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede.

Y resulta curioso y significativo que Manuel recuerde y cite este verso en unos momentos y unas circunstancias en que él mismo está viviendo, no como quiere, sino como puede, y tal vez más torcido que derecho.

En efecto, Manuel Machado ingresa en la Real Academia en 1938, cuando a la guerra española le falta un año para terminar (y poco más de un año para morir a Antonio), y ya se respira en la zona nacional un clima de triunfalismo desaforado. Le eligen académico el 5 de enero, y quieren que lea su discurso cuanto antes, como un acto más —y en cierto sentido, excepcional— de propaganda del nuevo Estado. «El día 19 de febrero de 1938 —nos cuenta Miguel Pérez Ferrero en su *Vida de Antonio Machado y Manuel*— es el solemne ingreso de Manuel Machado en la Real Academia Española. El acto se celebra en San Sebastián, capital de Guipúzcoa, en el Palacio de San Telmo, ricamente decorado y con asistencia de las altas autoridades. El público abarrotaba materialmente el salón.»

Cuanto más solemne el acto, menos apto para tanta solemnidad resultaba el discurso o semi-discurso de don Manuel, ni por su título —¡cuánta guasa sevillana hay en él: *semi-poesía y posibilidad!*— ni por su contenido, que no era más que una lectura comentada de poemas, en tono menor y confidencial, salvo en los párrafos finales, en los que se

adhería al Glorioso Movimiento y recitaba, entre otros, su soneto titulado *Francisco Franco.*

Los dos versos finales de este soneto dicen así:

para una España más y más España
la sonrisa de Franco resplandece.

Siempre me ha sorprendido este verso final en un poeta que era tan fino observador de la realidad visible y en general sensible. Porque la sonrisa de Franco, tal como la conocemos a través de todos los documentos gráficos, no ha sido nunca resplandeciente o estereotipada a estilo yanqui, sino más bien escasa y difícil. Parece como si don Manuel hubiera prescindido de su calidad de poeta de la realidad inmediata, para atenerse a un tópico de poeta aúlico. Sin embargo, leyendo o releyendo su poesía, he descubierto otro soneto suyo un poco anterior, del que ha tomado, cambiando sólo dos palabras, el último verso de su soneto a Franco. Se trata de un soneto al cuadro *Las lanzas,* de Velázquez, que por su calidad y perfección puede ponerse al mismo nivel que los de su libro *Apolo* (1911), pero que no se incorpora hasta mucho después a su libro *Phoenix* (1936). Este libro, del que me ocuparé más adelante, sale a finales de mayo de dicho año, y su edición, al llegar el 18 de julio, queda sin distribuir. En el soneto de *Las lanzas* hace una denuncia profética de la guerra civil, en la que nos habla de vencedores y vencidos, o españoles y flamencos (o, proféticamente, nacionales y «rojos»), sin tomar partido por ninguno de los dos bandos. Empieza así:

Es la guerra —humo y sangre— la que hizo
campo de pelear esta campaña...

Sigue la descripción de un paisaje arrasado, que ya no es más que *fondo de la hazaña,* y termina con estos tercetos:

Arde en el fondo Breda. La alegría
oculta el vencedor, y el pecho fuerte
del vencido devora su amargura.
Humana flor de eterna lozanía,
por encima del odio y de la muerte
la sonrisa de Spínola fulgura.

No cabe duda de que Manuel Machado ha tenido en cuenta este verso, y todo el final del soneto, al escribir por encargo —y tal vez como pieza de descargo— el titulado *Francisco Franco.*

En vez de *fulgurar,* como la del general Ambrosio de Spínola —a quien no debemos confundir con otro Spínola más reciente—, la sonrisa de Franco *resplandece. Por encima del odio y de la muerte,* en el primer caso, y *para una España más y más España* —según la propaganda oficial del momento—, en el segundo. Y en los dos, como prenda de paz y reconciliación entre vencedores y vencidos. El que históricamente no haya resultado así, no es culpa del poeta.

Se ha exagerado mucho, creo yo, la adhesión de Manuel Machado al Movimiento. Por un lado, como en el caso de tantos otros españoles, es algo circunstancial y geográfico, y por otro, algo obligatorio e impuesto, que hay que aceptar con reservas, es decir, con la sombra del hermano ausente pesando sobre la conciencia. Mientras el resto de la familia Machado, que se ha quedado en Madrid —la madre Ana Ruiz, Antonio y los otros hermanos casados—, sigue siendo republicano y liberal, izquierdista e institucionista, Manuel y Eulalia, su mujer, al llegar el 18 de julio están pasando unos días en Burgos —han ido a ver a una hermana de Eulalia que es monja— y no tienen más remedio que adherirse. Esta adhesión no impide que aparezca en algún periódico nacionalista un violento artículo contra él, como elemento sospechoso. La cuñada monja emplea toda su influencia, que debía ser bastante, en sacarle del mal paso. La verdad es que el poeta o semi-poeta de *Adelfos,* de *El mal poema* y *Ars moriendi* —títulos cantan— no ha hecho más que semi-adherirse, en el sentido de sus famosos versos:

que las olas me traigan y las olas me lleven,
y que jamás me obliguen el camino a elegir.

En esta ocasión o encrucijada, Manuel Machado no ha elegido su camino, y ha dejado que las olas le lleven hasta su adhesión al Movimiento y el sillón de la Academia.

Otra cosa es la procesión o semi-procesión que le iba por dentro desde hacía varios años: la de su conversión religiosa, o al menos la vuelta a la práctica del catolicismo. Manuel Machado, a semejanza de su maestro Verlaine, se ha escrito su *Bonne chanson,* pero se la ha escrito a destiempo, antes de *El mal poema* y de su matrimonio en 1910. Creo, sin embargo, en un cambio de conducta religiosa a partir de esta fecha, obra difícil y perseverante en la que Eulalia ha puesto al mismo tiempo su corazón y su sonrisa. No voy a entrar en el estudio del tema, que brindo a los amantes de su poesía. Me gustaría que el acento religioso apareciera en ella después de la crisis que significa *El mal poema* del año 9, pero no se puede prescindir de las fechas de publicación de sus libros. En la segunda edición de *Alma,* que aparece

en 1907 con el título: *Alma. Museo. Los Cantares,* está ya el apartado titulado: *La buena canción,* que desaparece después en las *Poesías completas,* repartiéndose sus poemas entre diferentes títulos. En este apartado, además de *La mujer de Verlaine, Kyrie eleisón,* que empieza y termina pidiendo: *¡la caridad, la caridad, la caridad!,* está *La Venus del hogar,* evocación de una mujer dormida que podría ser la esposa, con este final tan fatalmente machadiano:

Duerme sin soñar. Reposa
indiferente a su encanto,
hermosa y buena, por cuanto
la hizo Dios buena y hermosa.

No ha escrito en cambio Manuel Machado, a pesar del pequeño y tardío poema que titula *Cordura,* nada equiparable a *Sagesse,* aunque tampoco haya tenido, que yo sepa, a partir del año 10, las mismas recaídas que el *Pauvre Lélian* en los excesos eróticos y alcohólicos de una existencia anterior.

Manuel Machado llega al Movimiento, por así decirlo, confesado y comulgado, pero no debemos confundir, a pesar del nacional-catolicismo de la hora, su libre y difícil decisión religiosa con su obligada y superficial posición política.

2

Decía que Manuel Machado es un semi-poeta semi-póstumo. Lo de semi-poeta y semi-machadiano ya hemos visto por qué. Lo de semi-póstumo lo digo porque siempre se está despidiendo de la poesía, siempre está escribiendo y publicando su último libro y sobreviviéndose a sí mismo. Como algunos matadores de toros, se retira «definitivamente» de la afición, para volver al cabo de unos años al ruedo poético. En 1909, a los treinta y cinco años, publica ya su primer libro de adiós y desgana, titulado *El mal poema.* Es un libro de indiferencia vital convertida en lenguaje selecto de desánimo y desengaño. Y tal vez por eso mismo uno de sus mejores libros.

Porque ya
una cosa es la poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía.

Apenas escrito este verso se da cuenta de que necesita explicarse a sí mismo, y tal vez al lector, la enorme confidencia espiritual que hay en él:

Grabado: lugar común.
Alma: palabra gastada.
¿Mía?: no sabemos nada.
Todo es conforme y según.

Terminar un poema con la relatividad del adverbio *según* es poner de acuerdo lo más archiarraigado y sobreconsciente de la lengua con una posición radical de anti-poeta.

Manuel Machado, por un lado, escribía estos poemas de despedida, y por otro, volvía a Sevilla y se casaba con su prima Eulalia Cáceres, que le había estado esperando durante doce años. En realidad no se retira de la poesía, sino de lo que en aquella época se llamaba la mala vida. Se casa el año 10, y en años inmediatos van a aparecer hasta media docena de libros suyos. Si a partir de *El mal poema* su poesía adquiere carácter semi-póstumo, a partir de *Ars moriendi,* doce años después, va a tener un carácter más póstumo todavía. Por eso tiene que seguir siempre autorretratándose al frente de sus nuevos libros. Antes de hablar de ellos, quisiera comentar algunos pasajes de lo que podríamos llamar su Arte Poética.

En el discurso de ingreso que ya he citado hay algunos párrafos de autobiografía profesional en que el poeta nos revela casi por completo su arte de hacer versos. En primer lugar, se refiere a su técnica personal y nos dice que para él escribir versos consiste... en no escribirlos. «Solamente por entreabriros un instante el taller, me referiré a dos condiciones relativas a la forma, más o menos interna, de mis composiciones. Primeramente es de saber que desde que yo escribo conscientemente algo de que puedo declararme responsable, para mí escribir es... no escribir. Así como otros confían inmediatamente a la cuartilla aquello que se les va ocurriendo, a reserva de corregirlo, modificarlo, perfeccionarlo luego, yo no consigno al papel sino aquello que habría de quedar en última instancia, y todas aquellas operaciones de selección y acabamiento se obran en mi interior de manera involuntaria y fatal: es decir, que voy rechazando y dando de lado, sin querer, a todo lo que luego habría de quitar, y aduciendo cuanto tendría que poner, con que la composición sale acabada y perfecta (en el sentido latino), tanto que no es ya susceptible de retoque o corrección (por mí al menos), y no porque esté mejor o peor, sino porque no puede estar de otro modo. Esta dolorosa selección interna me hace lento y poco fecundo, y me fatiga bastante, no por lo poco que escribo, sino por lo mucho que dejo de escribir.»

Todo esto, que parece una broma —un escritor nos confiesa que lo que le cansa es lo que deja de escribir— no puede estar dicho más

en serio. Resulta que el poeta nos confiesa —en un testimonio excepcional que nos han dejado muy pocos poetas— que corrige sus versos de una manera involuntaria y fatal, antes de escribirlos sobre el papel. En este sentido, lo mismo que Juan Ramón Jiménez llamaba a Antonio: el fatal, podemos decir nosotros: Manuel Machado, el fatal. Y creo aún más: creo que esta cualidad de fatal que hay en Manuel influye sobre Antonio, y no al revés. Puesto a revelarnos su *secreto profesional* —como diría Cocteau— es como si nos dijera: mis versos no los corrijo yo, los corrige mi subconsciente. De esta manera su poética se nos aparece de acuerdo con una de las corrientes científicas más avanzada y fecunda de la época. A este primer acierto confesional debemos añadir un segundo, cuando nos dice que se cansa o ha llegado a ser —mucho antes que Juan Ramón *el cansado de su nombre*— el poeta cansado de toda posible poesía, no por lo poco que escribe, sino por lo mucho que no escribe, es decir, que no tiene más remedio que no escribir.

Acerquémonos un poco más a esta revelación inusitada de su peculiar actividad interna de poeta. Brotados de tan intensa labor de corrección y selección mental es como sus versos pueden llegar a ser tan pocos y tan acertados casi siempre. Y esto en una época de grandes vaguedades, de crepusculárismo y decadencia. Mientras los versos de otros grandes poetas contemporáneos suyos —con Juan Ramón Jiménez a la cabeza— se afirman como sugeridores y rastreadores de una realidad sentimental ensoñada, los de Manuel Machado son, en el momento mismo de nacer —y esto es lo que le acerca a los poetas griegos arcaicos que evocaba al principio— versos finales de antemano.

Son, por lo tanto, versos que no han sido corregidos sobre el papel, sino han nacido ya corregidos *a priori* o *in mente.* Y esto es lo que tanto le cansa: el corregir *in mente* y el tener que estar rechazando sin cesar, y desde luego sin escribir una línea —la poesía se hace, no se escribe— todas las ocurrencias que no merecen la pena de ser escritas, hasta que se le ocurre lo único que la merece, y es el verso perfecto o único, en el sentido de que, esté mejor o peor, ya no puede estar de otro modo. Lo que le cansa es la ociosidad misma de ser poeta, una ociosidad activa que consiste en estar siempre tenso de aceptación y de rechazo. Se comprende que de esta manera llegue a cansarse un hombre por dentro, no de lo que escribe, sino de lo que no escribe, de todas las posibilidades que otros aceptarían, pero él no tiene más remedio que estar rechazando. Y este

cansancio de lo que no escribe es el que hace que cada poema suyo sea verbalmente tan preciso y formalmente tan extremado.

La otra condición relativa a la forma está de acuerdo con esta primera y la completa. Consiste en su preferencia por la rima perfecta o consonante. Sólo un verso perfectamente rimado puede ser tan fatal de figura y de sonido como algunos —muchos— de los suyos. Don Manuel nos confiesa que comprende y utiliza a veces la otra rima posible del verso castellano, es decir, la asonancia o rima imperfecta, pero prefiere la perfecta. Y esto nos lo dice uno de los poetas que más ha frecuentado los versos populares asonantados. Según él, la asonancia no es más que una especie de quiero y no puedo, *una persecución popular del consonante.* Como si la copla asonantada andaluza estuviera siempre aspirando a ser consonante, y por eso mismo fuera una rima de tránsito, y no de queda. Yo no lo veo así: creo que la asonancia tiene sustancia, música y trascendencia propias. Y al creerlo así pienso no sólo en Bécquer o en Rosalía, sino en los dos hermanos Machado. Pero respeto la opinión de uno de nuestros más sutiles y ambidiestros cultivadores de las dos rimas, perfecta e imperfecta.

3

Decía que Manuel Machado es un semi-poeta semi-póstumo y también semi-simbolista. Esto último lo digo porque una mitad muy importante de su obra es, efectivamente, simbolista, y hasta introductora del simbolismo en España, pero la otra no. La otra mitad va a ser lo que se ha llamado neo-popularista o neo-casticista andaluza. Después de Augusto Ferrán y antes de Lorca y Alberti, Manuel Machado es uno de los pocos nombres propios del andalucismo cualificado en poesía. A esto alude el poeta en el segundo de sus autorretratos, el que figura al frente de *El mal poema* (1909), con el título *Prólogo-Epílogo.* El primero, *Adelfos,* va al frente de *Alma* (1902), y por lo tanto de toda su obra poética, y el tercero, *Nuevo autorretrato,* al frente de *Phoenix* (1936). Y todavía hay alguno más, disimulado bajo otros títulos, por ejemplo: *Yo, poeta decadente.*

> *Medio gitano y medio parisién —dice el vulgo—*
> *con Montmartre y con la Macarena comulgo.*

No se vaya a creer, por esta declaración, que don Manuel es un ecléctico, dispuesto a comulgar con todo lo que le echen. Al contrario: hay muchísimas cosas que no son ni la Macarena ni Montmar-

tre con las que no comulga, y sólo puede comulgar a un mismo tiempo con una cierta Macarena y con un cierto Montmartre sin que la calidad de su poesía se resienta de ello. Su elitismo —como ahora se dice— parisién y sevillano se deja fuera casi todo lo que pasa por ser sevillano o parisién.

Antes de seguir adelante conviene recordar los títulos de los primeros libros de Manuel Machado: *Alma* (1902), *Caprichos* (1905), *La fiesta nacional* (1906), *Alma. Museo, Los Cantares* (1907), *El mal poema* (1909). De momento nos bastan. Con estos cinco títulos y en poco más de cinco años Manuel impone su personalidad, es decir, su acento personal inconfundible de poeta simbolista, dentro de la renovación del Parnaso español de su época. Con estos cinco títulos, Manuel Machado llega a ser el poeta más importante del simbolismo español, y para ello, y a pesar de su apariencia de ligereza y despreocupación, tiene que llegar a ser el más exigente. Lo que pasa es que su exigencia poética no es sólo rigor o disciplina externa, sino, como ya hemos visto al comentar su poética —y esto es lo paradójico en él— disposición o brote natural emanado.

Si aceptamos la tesis de Juan Ramón Jiménez en sus lecciones sobre el *Modernismo,* profesadas al final de su vida en la Universidad Río Piedras, de Puerto Rico, los poetas modernistas americanos hispanohablantes se adelantan o preceden a los españoles en la renovación formal porque reciben una primera influencia de los parnasianos y sólo algo más tarde de los simbolistas propiamente dichos. En cambio los españoles, más tardíos, han bebido ya en la fuente del simbolismo francés y reciben su influencia directa. Juan Ramón argumenta con ejemplos muy concretos. Rubén Darío va a ser durante los últimos años del XIX y primeros del XX —entre *Azul* y *Prosas Profanas*— el maestro indiscutible de nuestros más altos modernistas. Pero Rubén, según Juan Ramón, es un gran poeta parnasiano. No voy a entrar aquí ni en una discusión sobre el parnasianismo exclusivo de Rubén ni en el estudio de las diferencias entre las dos escuelas. Basta recordar que el parnasianismo cultiva una poemática fría y distanciada en la que predomina el tema histórico-mitológico, y se complace en la construcción artificiosa del poema y en la rima rica y difícil. De todo esto hay algo en la poesía de *Alma,* el primer libro de Manuel Machado, aunque su resultado final se escape de todo ello hacia el más puro significado de su título. El tema histórico objetivo ha perdido sus contornos mitológicos y vibra, en cambio, con nuevo acento interior. Don Manuel elige sus temas principalmente en la historia patria y en la Biblia, cantera inagotable de lo mitológico

cristiano. Pero los elige para reducirlos a la más pura subjetividad posible, es decir, a esas pocas palabras que quedan aún sin trasladar al papel, después del lento y laborioso proceso de eliminación mental. Así, en el poema *Castilla,* que recrea un pasaje del viejo poema de Mio Cid, pero dándole una emoción más intensa y vivida. Así en el comentario al retrato de Felipe IV, pintado por Velázquez, que inaugura una línea continua y ascendente en su lírica, línea que, partiendo de *Museo,* culmina en el libro *Apolo* y llega hasta el soneto de *Las lanzas.* O en la evocación de Gonzalo de Berceo, que precede en muchos años a la de su hermano Antonio. E incluso en las dos estampas bíblicas tituladas *Abel* y *Ruth.* Todas éstas son evocaciones desde fuera, a la manera parnasiana, pero con intención intimista, y la mayor parte de ellas desde las raíces más primitivas de lo tradicional español.

Antes del 900 Manuel y Antonio Machado ya han vivido en París. Manuel, que ha llegado primero y ha llamado a Antonio a su lado, ha permanecido también más tiempo. Ha vivido en el Hotel Vaugirard, en la calle del mismo nombre, frente a los jardines de Luxemburgo. Y allí es donde el poeta Manuel Machado —que ha publicado ya en Madrid un primer libro de versos en colaboración con Enrique Paradas— encuentra su verdadera voz poética. En el discurso antes citado nos cuenta que ha nacido a la poesía con el poema *Adelfos,* que, según él mismo reconoce, no es su mejor poema, pero sí el que le abre los nuevos horizontes simbolistas. Podemos evocar al poeta descubriendo a cada paso, es decir, a cada estrofa y cada verso, las inéditas y auténticas posibilidades de poesía que lleva dentro. Después de esta revelación de *Adelfos* van a ser posibles los demás poemas de *Alma.* No sabemos la fecha exacta de su composición, pero sí que en 1901 se trae de París el libro más o menos terminado. Manuel Machado desde su arranque es un poeta castizo andaluz que ha vivido en París su *fin de siglo,* y afortunadamente su voz recibe y asimila durante estos años todas las tentaciones que debía recibir en aquel momento la voz de un poeta europeo joven y ambicioso. Lo mismo que lo cortés no quita lo valiente, lo sevillano no quita lo europeo. Lo importante es que no se quede en los poetas menores y llegue hasta Verlaine. Don Manuel —el contenido de *Alma* lo demuestra— no rechaza ninguna de las influencias que pueden enriquecerle, sino las convierte en ritmo propio. Todo poeta auténtico en su forma y en su acento recibe de fuera la mayor cantidad posible de motivos de inspiración, hasta que su futura personalidad se revela a través de la aceptación de todo lo que tiene que llegar a ser irremediablemente

suyo: un sentido de la existencia ligado a una exigencia rítmica del lenguaje.

A través de los libros ya citados, Manuel Machado, a sus veintiséis años, no sólo no ha eliminado ninguna de sus más recientes posibilidades de expresión, sino las está ensayando, con resultados más o menos positivos, todas a la vez. *La hija del ventero* o *Paisaje de arrabal* son resultados más definitivos que *Eleusis* e incluso *Gerineldos,* pero no podemos prescindir de esta parte más evanescente —y tal vez más simbolista— de su obra, a la que ha reunido bajo el epígrafe: *El Reino interior.* Por otra parte, en el tercero de sus autorretratos —el que va al frente de *Phoenix*— nos dice al cabo de muchos años:

Mi propia obra es sólo una polifonía
de gritos de mi tiempo, lentos o subitáneos,
que dio a veces el son a mis contemporáneos.

Esto último lo dice porque desde el primer momento está dando a los demás, convertido en sustancia poética propia, todo lo que recibe de fuera, que va a ser mucho e importante. Por eso no tiene sentido llamarle afrancesado o parisién, o decadentista, ya que sus mejores poemas de tema castellano y hasta castellanista los ha escrito, adelantándose a Antonio, en París, inmediatamente después de la revelación de *Adelfos.* Incluso en la interpretación de una corrida de toros —*La fiesta nacional*—, escrita ya a la vuelta, hay, junto a la mirada del aficionado taurino, un elegante distanciamiento crítico e impresionista que no le permita ser, por así decirlo, un incondicional. Recordemos los versos finales, en los que todo el esplendor de la fiesta se resume en:

... un eco
de amarillo seco
y sangre cuajada.

Manuel Machado *le ha dado el son* a sus contemporáneos antes que Antonio, y yo creo que en un primer momento también se lo ha dado a éste.

Todo esto se refiere a la dimensión simbolista de su poesía, pero el poeta de Adelfos tiene *el alma de nardo del árabe andaluz.* Por eso es un poeta semi-simbolista, nada más. Lo simbolista es lo más temprano en su obra, lo popular andaluz aparece algo más tarde. En lo simbolista, su hondura está supeditada a la superficialidad, y en lo popular sucede al revés: la superficialidad se resuelve en hondura.

El poeta neo-popular aparece en las letras españolas después que el simbolista, pero no mucho, ya que la primera edición de *Los Cantares* —que incluye colecciones de soleares, seguidillas gitanas, malagueñas, etc.—, incorporada al libro *Alma. Museo. Los Cantares,* es de 1907. Esta edición es la que lleva el famoso prólogo de Unamuno, así como portada y ex-libris de Juan Gris. ¿Se trata, en este libro, de una poesía más culta, la de *Alma* y *Museo,* y otra más popular: la de *Los Cantares?* En todo caso, por primera vez se reúnen en él las dos mitades de su poesía: la simbolista y la popular o neo-popular, que resulta que es tan culta como la otra. Porque lo popular andaluz anónimo es producto de una cultura de siglos, y hasta de una cultura refinada, sin la que no existiría esta dimensión de la voz —y no sólo palabra— poética de Manuel Machado. Este, por su parte, convierte a lo popular hablado o cantado en popular escrito, y aquí viene muy bien la declaración poética que he comentado antes, porque las palabras cantadas y contadas, o sentidas y vividas, de la copla andaluza asonantada sí que no pueden brotar, oralmente, más que corregidas de antemano. Son palabras artísticas elementales que revelan un fondo de experiencia colectiva. El alma del poeta se alimenta de esa experiencia filosófico-sentimental, y la corrije a su manera. Esto me parece fundamental: que la experiencia es colectiva, pero la voz, personal. La voz del pueblo es la voz con que cantan unos cuantos, o muchos, o todos los individuos del pueblo. A esta voz quiere incorporarse el acento personalísimo de Manuel Machado, para ser pueblo él también. Y el cambio de forma métrica, el paso del consonante a la asonancia es el que más le facilita la tarea. Al cantar por soleares o seguidillas, don Manuel sigue siendo tan culto —aunque de otra manera— que en sus poemas simbolistas. Lo que pasa es que su voz, sin perder su acento peculiar machadiano, tiene que convertirse en voz anónima colectiva. Y a la larga, esta dimensión andaluza de su voz va a influir también sobre la voz ya madura de su hermano —la de *Nuevas canciones*—, lo mismo que antes han influido su planteamiento simbolista y la fatalidad de una dicción capaz de crear el poema único, en vez de repetido.

4

Miguel de Unamuno, en su prólogo a la segunda edición de *Alma,* nos dice que el secreto de la autenticidad de Manuel Machado está en el ritmo. Unamuno elogia a Machado como sólo un poeta puede elogiar a otro: como creador de un mundo radicalmente opuesto al

de su propia poesía. Mientras don Manuel conserva su ritmo no le tiene miedo al tópico más o menos casticista y empequeñecedor —lo que Eugenio d'Ors llamaba *la pelliza de Viriato*—, pero cae en él sin remedio en cuanto lo pierde, como le sucede en los penúltimos poemas, escritos durante la guerra civil o después de ella. Los dos grandes peligros que ha tenido que salvar su poesía son, creo yo, dentro del simbolismo la frivolidad del tema carnavalino —que aparece en *Alma* y llega hasta *Phoenix*—, con todos sus Pierrots, Colombinas y otros personajes de Watteau; y dentro de la copla andaluza, su degeneración hacia el cuplé, en el que no cae nunca.

Ha existido un tercer hermano Machado poeta, el más pequeño en edad, llamado Francisco, que era también oficial de prisiones, y al que le daba por escribir letras de cuplés. Entre otras, la de la Basilisa, muy famosa en su día, que recojo y cito de oído:

Basilisa
lisa, lisa,
Basilisa,
lisa estás,
lisa, lisa,
Basilisa
por delante
y por detrás.

«Con este cuplé, me decía de viva voz don Manuel, ya al final de su vida, mi hermano Paco ha ganado más dinero que Antonio y yo juntos con nuestra poesía y nuestro teatro.» Yo creo que don Manuel exageraba un poco. El caso es que el cuplé también tiene su ritmo: el de una musiquilla ramplona, y como se trata de un ritmo de consumo, produce más en el terreno de los beneficios materiales que la lírica pura o el buen teatro. Don Antonio nos ha dicho:

Todo necio,
confunde valor y precio.

Para no serlo, en el terreno del valor ponemos en primer lugar la poesía de don Antonio, y casi al par la de don Manuel, pero en el terreno del precio tenemos que poner por delante la de don Francisco, el tercer hermano poeta.

La pérdida del ritmo produce la caída en el tópico. Por eso los tópicos se apoderan de una sociedad humana cuando ha perdido su ritmo. La sociedad española de preguerra tenía su ritmo creador minoritario que no ha logrado recuperar la de posguerra. Las culturas

pierden su ritmo cuando, de ser cultura de la forma pasan a ser culturas de los meros contenidos. Con los contenidos no se ha creado nunca ningún estremecimiento nuevo, que era lo que Baudelaire le pedía a la poesía y lo que Manuel Machado le dio a nuestro simbolismo de primera hora.

La aportación de Manuel Machado a la renovación del alma lírica española es al mismo tiempo decisiva y compleja. Porque es muy compleja su palabra poética, simbolista pero andaluza, popular pero decadente. El poeta cubano José Martí llamó a sus mejores versos, versos sencillos. Los versos de Manuel están muy lejos de ser sencillos, y sin embargo lo parecen. Tal vez lo que hace parecer más sencilla a su poesía es lo que he llamado su vocación de poema único, en la que su voz —ahora familiar— coincide con la de Antonio. Otros poetas son poetas de repetición, poetas ambientales y hasta respiratorios. Quiero decir que una vez creado y descubierto un ambiente lo agotan repitiéndose en innumerables poemas cuantitativos. Así las *Arias tristes* o las *Pastorales* juanrramonianas, pero también sus *Baladas de primavera.* La encantadora trascendencia de esta poesía reside en sus variaciones musicales sobre el mismo tema. Pero Manuel Machado, siguiendo a sus dos grandes maestros, Verlaine y Rubén, no se repite apenas y agota de una vez cada tema o poema sin necesidad de seguir explotándolo.

En la complejidad de un libro como *Alma* empieza ya, no sólo *Museo,* donde a su vez está el germen de *Apolo,* no sólo *Los Cantares,* donde está el germen de *Cante hondo,* sino también *El mal poema.* No sé si el poema titulado *La diosa* aparece ya en la primera edición de *Alma* —de la que no poseo ejemplar—, pero figura ya en la segunda del año 1907. *La diosa* es un anticipo de *Mi Friné,* y se acerca también a otros muchos títulos de *El mal poema:*

Llaman así a una chiquilla
rubia como la candela,
inconsecuente y locuela
y sin noción de moral,
cuyo pelo de oro liso
partido en dos por la raya,
le da un aspecto canalla,
canalla y angelical.

Se trata de octavillas románticas, y por lo tanto estrofas de arte menor, pero sus versos, como más adelante los de *El mal poema,* no sólo no son versos sencillos, sino tal vez los más complicados que se han escrito en castellano en el siglo XX. Quiero subrayar la

expresión de origen popular: *rubia como la candela,* y la antítesis final, a base de la repetición del adjetivo *canalla,* que tanto lugar va a ocupar en *El mal poema.*

El simbolismo idealista con el que Machado ha querido construir una interioridad puramente literaria —su título: *El Reino interior,* nos recuerda otro de Rodenbach: *Le Règne du silence*—, es algo que no le corresponde. Pero gracias a él y a su interioridad fallida puede escribir esa poesía romántica al revés que hay en *El mal poema.* También Baudelaire en *Les fleurs du mal* era un romántico al revés. Y don Manuel, en el libro que publica a la misma edad que Baudelaire el suyo, es decir, a los treinta y cinco años —edad decididamente posrromántica—, además de poesía al revés —lo que está grabado en su alma—, quiere darnos la poesía del revés mismo de la vida:

Al alba son las manos sucias
y los ojos ribeteados...

Tal vez un revés de bohemia sucedánea y un tanto anacrónica que tampoco le corresponde. Por eso *El mal poema* no es libro que se pueda repetir o imitar. Es un libro único en cada uno de sus poemas únicos. En uno de ellos, *La canción del presente,* don Manuel emplea la expresión *antipático y zurdo* para calificar el absurdo de la vida. *El mal poema* no nos resulta libro antipático a pesar de su contenido, pero sí zurdo en la forma, porque hay en él mucha mano izquierda, mucha más que en otros libros del autor, en los que ya hay bastante. Y esta mano izquierda va a perdurar en los poemas que recogerá más adelante con el título: *Dedicatorias.* Gracias a su mano izquierda don Manuel llega a convertirse en un gran poeta de circunstancias. Ahora se trata de un mal poema en el sentido de «un mal trago», pero sobre todo como expresión, a un tiempo confidencial y exhibicionista, de una mala vida. O de la mala vida en general, característica de aquella época en que la buena vida era tan buena. Esa mala vida ya estaba en las novelas de Galdós, y empezaba a estar en las de Baroja y en los versos de otros poetas. Aquí se exhibe sin disculpas y *sin noción de moral,* como funciona la chiquilla llamada *la diosa.* Don Manuel, en su libro, es, como su *Friné,* poeta al margen de la sociedad —¿y qué poeta auténtico no lo es?— porque quiere centrar en la mala vida el sentido marginal de su poesía. Por eso resulta tan curioso que utilice su paso más juvenil por *el reino interior* para llegar a idealizar todo lo que la mala vida tiene de falsa. Y aún más: lo que idealiza es la falsedad misma de la mala vida, esa falsedad que en el terreno social apenas puede traspasar los límites de la prostitución

callejera. Manuel Machado en su *Mal poema* es un poeta no-conformista a su manera personal o existencial-metafísica, pero no es un poeta «contestatario». En vez de protestar, acepta lo mal vivido hasta convertirlo en materia de anti-erotismo y anti-poesía.

El fin de siglo es época de intensa y extensa erotización de la literatura, pero sus frutos en la novela, en la lírica y en el teatro son más bien pobres. En este sentido, *El mal poema* es un libro de excepción, que confirma la regla. No es libro de obsesión sexual, como se escribían a montones, sino más bien de desengaño de toda sexualidad y toda obsesión. La mujer, reducida a objeto de placer sexual, sigue siendo mujer, *muy hermosa y muy mujer,* para decirlo con sus mismas palabras. Lo peor, y don Manuel no se libra de ello, es convertirla en diosa, o, como Rubén, en Musa de carne y hueso. Sería interesante una antología de la Musa de carne y hueso en la poesía de la época. ¡Cuánta literatura y qué poca poesía! Don Manuel, siempre más cauto y algo guasón, aplica a su musa más prostituida el nombre de una ilustre cortesana griega, modelo del escultor Fidias, nada menos. Ya en el título del poema, *Mi Friné,* hay una auténtica distinción machadiana. El autor se disculpa ante un amigo de la pasión que siente por ella, y la mejor manera de hacerlo es enumerar sus encantos. Termina:

Ahí tiene usté
explicado mi delito.

A lo que el amigo contesta:

No es delito.

Y el poeta se reserva la afirmación final:

Ya lo sé.

También sabía don Manuel que su *Mal poema* no lo es, sino un buen poema al revés, que, en definitiva, le sirve para expresar, a través de sus afirmaciones negativas, su sentido final de la vida en aquel momento. Porque para él:

Lo precioso es el instante
que se va...

La filosofía vital de *El mal poema* es una filosofía final, y sin salida, pero su poesía sigue siendo inicial. Manuel Machado, que em-

pezó *acabando,* en Adelfos —sorprendente poema inicial y final, o primero y último— es un poeta que siempre está empezando. ¿No ocurre lo mismo en el dulce y terrible ejercicio de la vida erótica? Ya hemos visto en qué sentido es poeta final en la palabra, o poeta de dicción fatal más que de expresión vacilante y sugeridora. Por eso me interesa señalar su posición de poeta inicial desde su palabra final. Lo que no ha sido nunca —salvo en sus momentos pasajeros de «pérdida de ritmo»— es poeta «intermedio», como la mayor parte de sus contemporáneos modernistas. La poesía es el cuento de siempre empezar, y don Manuel, cuando más parece estar acabando, más empieza otra vez de veras. Así definiría yo su ritmo subjetivo creador, frente a la realidad del mundo.

Lo que quiere en *El mal poema* es acabar como poeta. Y lo mejor suyo de ese libro lo escribe, a su manera —que ya sabemos que es no escribirlo— después de haber acabado. Se trata de lo que dice un poeta —¿y un hombre?— acabado, que sigue empezando siempre. Antes hablaba de un *revés,* ahora precisaré que ese *revés* es también un *después.* Y todo esto porque, según su *Prólogo-Epílogo* —título significativo—, el médico le ha mandado *no escribir más.* Ya ha escrito todo lo poco y bueno que tenía que escribir, y, por eso, publica *El mal poema,* convirtiendo su prólogo en epílogo, y al revés: haciendo de su palabra final, poesía inicial de siempre.

Hoy día, en el texto del libro hay que distinguir muchos añadidos posteriores. Es un estudio que no voy a hacer aquí. Don Manuel, ya poeta-semi-póstumo y hombre casado, quiere mitigar la inconveniencia de su mensaje en las sucesivas ediciones. Quiere quitarle exageración a la expresión de una mala vida que no ha sido tan mala. Pero no suprime el núcleo esencial —y yo creo que ejemplar— de poemas escritos después de haber acabado como poeta. Siempre le va a pasar lo mismo —ya lo veremos en *Ars moriendi*—: el poeta nos habla con palabras ultra-últimas, porque en ellas está el arranque y la revelación de su primer poema *Adelfos.*

5

En *El mal poema,* Manuel Machado nos ha dejado —un poco retrasado— su final de siglo y su final de poesía. Por eso, es un libro de partida en busca de:

... otra cosa
más hermosa.
Si la hay, y me da la gana.

Esa otra cosa más hermosa va a ser nada menos que la pintura universal, y su nueva vida de casado, junto con su profesión estable de archivero, las que van a hacer que le dé la gana.

Después del *Mal poema,* Manuel Machado se casa en Sevilla con su prima, y se viene a vivir a Madrid. También se pone a escribir muy disciplinadamente un libro entero de sonetos que no tienen nada que ver con el clima de hastío y adiós, también disciplinados, que acaba de dejar a su espalda. Este nuevo libro es un libro de homenaje a la pintura. Yo diría más: diría que es un libro-homenaje al Museo del Prado, aunque no todos los cuadros en que se inspira estén en nuestro Museo. Es el primer libro-homenaje al Prado que se escribe en España. Hoy día, tenemos otro inmenso libro de homenaje al Prado y *A la Pintura,* el de Rafael Alberti. Tenemos también, en prosa, las *Tres horas en el Museo del Prado,* de Eugenio d'Ors, libro poemático a su manera, y excepcionalmente innovador y acertado como crítica de Arte y de la Cultura. Pero en los años en que Machado escribió su *Apolo* no había nada de esto, y su libro es el único precedente unitario de calidad que se sitúa al mismo nivel de los otros dos. En *Apolo,* encontramos algunos de sus mejores sonetos, y, por lo tanto, del Parnaso español contemporáneo. Según su hermano Antonio, hasta llegar a Manuel no hay buenos sonetos modernos en España Con estos de *Apolo* les da otra vez el son —aunque, ahora ya, otro son— a sus contemporáneos. El arte del soneto, arte de decir mucho en poco, le viene como anillo al dedo, y, dentro de él, los dos poetas a los que más les debe son, creo yo, Lope y Rubén. Es arte parnasiano de imaginación hacia afuera o aplicada —en este caso, a la pintura—, y aceptación de un límite fijo para ahondarlo y transcenderlo. Decía el pintor Braque —frente al fenómeno Picasso—: *yo no rompo mis límites, los ahondo.* Manuel Machado está ya tan acostumbrado a ahondar sus límites de metros más o menos cortos y caprichosos, o de breves coplas populares asonantadas, que el ahondamiento en el soneto casi le viene ancho y le sirve de expansión a su voz suficiente. El Machado sonetista sigue concibiendo el poema a su manera, a la vez suelto y concentrado, y a la vez vivido y desvivido o convertido en criatura de arte. Para él, el soneto sigue siendo primero un poema, una unidad poética viviente, y luego ya un soneto, una forma o fórmula retórica. Claro es que esto, que es lo que importa, no lo consigue más que en los mejores, presididos por el de Doña Juana la Loca, que tanto admiraba y citaba Antonio:

Hierática visión de pesadilla...

En su libro no se refiere sólo a la pintura universal que hay en el Prado, pero éste preside su convocatoria visual y cultural a toda la pintura. Don Manuel nos habla en *Apolo* de pintores italianos —sobre todo de los venecianos, que son los más sensuales—, flamencos y holandeses del XVII, franceses e ingleses, ya de los siglos XVIII y XIX, y también españoles. No se siente nacionalista en arte, sino más bien hace alarde de lo contrario.

Este libro de poeta recién casado vuelve a ser socialmente un libro ortodoxo, con algún atrevimiento sensualista. Es un libro que añade nuevos méritos a otros suyos, pero no añade, creo yo, como *Alma* o *El mal poema,* ninguna revelación esencial. En esta línea más parnasiana había escrito ya *Museo,* pero hay muchas diferencias de planteamiento entre los dos libros. En *Museo,* los cuadros o evocaciones los creaba la palabra misma del poeta, mientras en *Apolo* esa palabra está al servicio de una realidad creada previamente por los pintores. En *Museo,* hay variedad de metros y de rimas, y en *Apolo,* nada más que sonetos, en los que se renuncia a toda vida interior para que la verdad objetiva del arte sustituya a esa otra vibración lírica más íntima que ha estado presente lo mismo en su poesía simbolista que en la popular andaluza.

Precisamente el libro que publica inmediatamente después de *Apolo* es el que recoge esta otra dimensión de su poesía. Lo titula *Cante hondo,* y reúne en él la totalidad de las coplas que le han ido brotando de dentro —y también de fuera— a lo largo de muchos años, según los distintos ritmos establecidos de ese cante, que don Manuel cultiva respetando sus cánones tradicionales. Hay un poema simbolista preliminar, *Cantares,* que es de la época inicial de *Alma,* y algún otro poema efectista, el de *La Lola se va a los Puertos,* pero el resto pertenece —más acá de todos los estilos— a ese nervio de palabra desnuda intemporal de que nos habla Bécquer en su prólogo a Ferrán. Aunque don Manuel no hubiera escrito más que su *Cante hondo,* sería uno de los nombres más importantes y verdaderos de nuestra poesía contemporánea.

En tres libros sucesivos: *El mal poema* (1909), *Apolo* (1911) y *Cante hondo* (1912), nos revela Manuel Machado toda la complejidad de su alma lírica. *El mal poema* es el resumen y la superación —hasta salir a otro clima— de su obra inicial simbolista. *Apolo* es una brillante recaída en un parnasianismo figurativo y abierto. Por último, *Cante hondo* se aparta de los otros dos y nos ofrece el desarrollo autónomo de su musa popular andaluza. Ya me he ocupado de dos de ellos *El mal poema* y *Apolo*—, y ahora debería referirme al tercero. Pero es tarea

superior a mis fuerzas, ya que no poseo conocimiento teórico suficiente del cante hondo andaluz —cante grande y cante chico— ni tampoco suficiente trato con sus más auténticas manifestaciones actuales. Sin embargo, sopecho que la pregunta que hay que hacerse es esta: ¿Qué lugar ocupa la voz de un poeta culto como Manuel Machado en el universo o *planeta* del cante, y en qué medida es voz cantada y no sólo simple palabra escrita? La repugnancia que en algún momento nos confiesa que siente *por la vil palabra escrita,* así como su resistencia a escribirla hasta no tenerla resuelta ya, y perfecta, en la mente, pueden ser consecuencia de su predilección por el oficio del poeta como cantor, o *cantaor,* que prefiere la voz a la palabra. No conozco ningún trabajo sobre las relaciones de Manuel Machado con el conjunto del cante hondo, y no soy yo el que puede hacerlo en este momento. Pero a las precisiones que ya he adelantado quiero añadir otra: su preferencia por lo popular andaluz la ha aprendido sobre todo en su ambiente familiar. El hecho de ser sevillano, de pasar algunas temporadas en Sevilla, incluso de estar casado con Eulalia, son condiciones indispensables pero no suficientes. Su andalucismo brota de mucho más atrás. Para comprender la trascendencia de esta otra mitad de su poesía hay que tener en cuenta que el padre de los Machado fue, en su tiempo, uno de nuestros primeros folkloristas, y, por tanto, conocedor de las raíces mismas del cante. En este caso, la ciencia ayuda a la inspiración. Don Antonio Machado Alvarez era un liberal progresista y un racionalista anticlerical combativo, que educó a sus hijos en la Institución Libre de Enseñanza. En muchos aspectos me recuerda al castizo ilustrado don Nicolás Fernández de Moratín, el padre de don Leandro. Don Nicolás, por repugnancia hacia el estado de la enseñanza clerical de su tiempo —y como no existía aún la Institución—, quiso que su hijo aprendiera un oficio manual, y consiguió, antes de su muerte prematura, verlo convertido en oficial de platero. En el despacho y las publicaciones del padre, en las aulas y excursiones de la Institución es donde Manuel Machado, como su hermano Antonio, ha aprendido su preferencia por dos de las más auténticas modalidades del alma española: lo popular cantado andaluz y lo primitivo literario castellano (El Cid, Berceo, etc.).

6

Entre *Apolo* y *Ars moriendi* (1922) van a pasar otros diez años y van a aparecer otros títulos: *Sevilla, Poemas varios, Dedicatorias.* Como poeta de circunstancias, Manuel Machado se mantiene en la

cumbre de su lírica mejor. Así en los dos epitafios, antológicos, de Miguel y Alejandro Sawa, o en el soneto dedicado a Ricardo Fuente, compañero de profesión, que

tuvo un harén, fundó la hemeroteca
y murió joven con el pelo blanco.

Son muy numerosas las citas que se pueden hacer de este decir entre preciso y desganado, entre iluminado y sombrío, de Manuel Machado. Un decir final en que su personalidad se mantiene en la fatalidad inicial alcanzada. Hasta llegar a *Ars moriendi.*

Poeta semi-póstumo le llamaba al principio. A partir de *El mal poema* empieza a serlo, y después de *Ars moriendi* lo va a ser todavía más y casi del todo, hasta resucitar —en *Phoenix*— de sus cenizas. No cabe duda de que don Manuel sabía ponerles títulos a sus libros: *Alma, El mal poema, Apolo, Cante hondo, Ars moriendi, Phoenix* (con esa *ph,* a un mismo tiempo griega y francesa, que nos recuerda la Rue Vaugirard). *Ars moriendi* es todo lo contrario que *El mal poema,* es el libro en que ha abandonado su dudoso exhibicionismo y su posible mal gusto. Y es el libro en que tiene tal vez más influencia de su hermano Antonio. Se trata de muy pocos poemas, de muy pocos versos cada uno de ellos. Un libro clásico y más intimista que los anteriores, en que nos sugiere, más que nos dice, el cumplimiento de un destino vital suficiente, tal vez inútil desde el punto de vista de la voluntad, pero no vacío desde el de la creación imaginativa. No poseo edición primera y separada de este libro y, por lo tanto, no sé cuántos poemas figuraban en ella. En la edición que poseo, incorporada ya a unas *Poesías completas,* sus poemas no son más que siete. Durante los años que preceden a *Ars moriendi* Manuel Machado ha llevado una vida literaria e incluso periodísticamente muy intensa. Ha ejercido diversas funciones de crítica —sobre todo la crítica de teatros— y ha ensayado otros géneros en prosa. Ha colaborado en muchos periódicos y revistas y no ha negado su presencia o firma a los homenajes que le parecían justos. Es cuando confirma su fama —su buena fama— de amigo de todo el mundo. Todo este bagaje literario, como antes su bagaje erótico, le lleva a su nueva actitud de despedida y acabamiento. Por otra parte, el modernismo y sus éxitos ya han quedado atrás y en su palabra poética se ha producido una necesaria transformación interior. Con esta nueva palabra —que sigue siendo suya— se escribe su *Ars moriendi.* Su palabra, que ha influido en Antonio, se acerca ahora a la de éste para pedirle su mejor transcendencia o transparen-

cia. ¡Qué acento más machadiano —del otro Machado— en esta estrofa:

Ya el pobre corazón eligió su camino.
Ya a los vientos no oscila, ya a las olas no cede,
al azar no suspira ni se entrega al destino.
Ahora sabe querer y quiere lo que puede.
Renuncia al imposible y al sin querer divino!

Los dos sonetos reunidos con el título *Rosas de otoño,* título que coincide con el de una comedia de Benavente, están en la misma línea que los de Antonio, *Glosando a Ronsard.* Los dos hermanos, ya viejos y famosos, se dirigen a una mujer aún joven. Cada uno de ellos a una mujer distinta. Y se dirigen con la esperanza vergonzante de un alba nueva y un nuevo amor. Las palabras de Antonio pertenecen ya a su acento final sibilino, muy poco estudiado hasta hace poco, en que José María Valverde cree ver en él una influencia de lectura tardía del Dante:

¿Y qué esperáis de mí? Cuando a deshora
pasa un alba, yo sé que bien quisiera
el corazón su flecha más certera

arrancar de la aljaba vengadora.
¿No es mejor saludar la primavera
y devolver sus alas a la aurora?

¿Qué ha querido decir Antonio en estos tercetos tan voluntariamente ceremoniosos y trecentistas? Oigamos a Manuel, también arcaizante y alusivo a la imagen del Eros helénico, con arco y aljaba, y venda en los ojos:

La mañana,
es la mañana despeinada y bella,

la que ahora surge, y se desborda y mana,
nueva, riente... y el Amor con ella
del arco tenso y de la venda grana.

Ars moriendi es de 1922, cuando el poeta no había cumplido aún los cincuenta años, pero, en realidad, ya estaba hecha toda su obra. Todavía le faltan muchos de vida y de silencio poético. Según Pérez Ferrero, en su vida de los dos hermanos, el poeta y editor Manuel Altolaguirre —perteneciente a la generación del 27— persigue a don Manuel en la primavera del 36, en sus tertulias de los cafés Varela

y Recoletos, hasta arrancarle casi de las manos el manuscrito del nuevo libro, *Phoenix.* Es el libro que contiene su *Canto a Andalucía* en siete versos (uno menos que las provincias andaluzas actuales). Pero también se incluyen en él, con otros poemas de ocasión, el soneto *Las lanzas* y el romancillo *Niños en el parque,* que termina así:

Pero tú no entenderás
la voz demasiado oída.
Eso no se sabe más
que al principio de la vida.

Contra esa *voz demasiado oída* es contra la que levanta siempre don Manuel el testimonio de la suya.

Pero antes de *Phoenix,* y a partir de 1926, la voz de los dos hermanos se pone de acuerdo para crear juntos su teatro. Y, al menos, en su teatro en verso, nos llega como una sola. No se puede distinguir —aunque haya quien presuma de ello—, cuál es la voz del uno y cuál la del otro. Hay quienes creen saber cuáles son las escenas escritas o versificadas por cada hermano, sobre todo en *Las adelfas* —alusión al título famoso de Manuel, pero más en la línea lírica de Antonio—, y en *La Lola se va a los Puertos,* más en la de Manuel, que en *Cante hondo* tiene otro no menos famoso poema titulado así. Yo creo que se equivocan. Yo no lo sé, ni creo que pueda saberse ya nunca. Mejor. Así, en su poesía dramática, Manuel nos llega como Antonio, y Antonio como Manuel. Y cada uno de ellos es él mismo y el otro hermano.

LUIS FELIPE VIVANCO

Reina Victoria, 60
MADRID-3