

MANUEL Y ANTONIO MACHADO: AUTORRETRATOS EN PARALELO

Por ROGELIO REYES CANO

Siempre me llamó la atención un rasgo de la personalidad de Manuel Machado: su tendencia al autorretrato literario, a trazar su propia imagen y a confesarse ante el lector, declarando, al mismo tiempo, su propia y particular poética. Será difícil encontrar a otro poeta que tanto se haya autorretratado para sus lectores, que haya mostrado -si me permiten ustedes la broma- tanta propensión al *selfie*, esa suerte de narcisismo fotográfico hoy propiciada por los teléfonos móviles

Para corroborar lo que acabo de decir, y prescindiendo de otros varios autorretratos en prosa, veamos por orden cronológico una sucinta relación de sus principales autorretratos en verso. En ellos hay, más allá de su tono figurado, una evidente explicitación autobiográfica que puede ayudarnos a comprender mejor la personalidad del retratado. No hablo, por tanto, sólo de un “yo lírico” más o menos inventado sino también de un “yo biográfico” que podía tener en ocasiones bastante de verdad y que Manuel acostumbraba a colocar, a manera de poemas-prólogo, en al arranque de sus libros.

El primero de todos es el poema titulado “Adelfos”, que abre el libro *Alma* (1900) y está fechado en París en 1899. Es aquel que, cargado de tópicos decadentistas, comienza con aquella retórica autodefinición:

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
 - soy de la raza mora, vieja amiga del Sol-
 que todo lo ganaron y todo lo perdieron.

Tengo el alma de nardo del árabe español,
 para atribuirse a continuación, como veremos luego, los ya
 consabidos estereotipos del credo modernista, desde la abulia al
 nihilismo vital y al desprecio de los valores convencionales de la
 sociedad burguesa.

Después, en *El mal poema*, de 1909, sin duda su mejor libro
 desde una perspectiva actual, hay nada menos que tres autorretratos
 seguidos nada más abrirlo y un cuarto algo más adelante. Son los
 titulados, respectivamente, “Retrato”, “Prólogo- epílogo”, “Yo,
 poeta decadente” y “Última”. En ellos encontraremos las conocidas
 y altisonantes declaraciones y provocaciones de este tenor:

Medio gitano y medio parisién – dice el vulgo-
 con Montmartre y con la Macarena comulgo...
 Y antes que un tal poeta, mi deseo primero
 hubiera sido ser un buen banderillero.

O, despidiéndose supuestamente de la poesía,
 El médico me manda no escribir más. Renuncio,
 pues, a ser un Verlaine, un Musset, un D’Annunzio [...]

O
 Yo, poeta decadente,
 español del siglo veinte,
 que los toros he elogiado,
 y cantado
 las golfas y el aguardiente...

O
 Apenado, sin dolores;
 amoroso, sin mujeres;
 libertino, sin placeres,
 y rendido, sin reñir,
 ando, amante sin amores,
 con mi juventud perdida,
 por la feria de la vida
 sin llorar y sin reír...

Más tarde, en 1935, abrirá el libro *Phoenix* con un poema
 que lleva el título de “Nuevo autorretrato”, en el que contem-

plando su fotografía infantil, constata en su persona el paso del tiempo y la inconsistencia del vivir:

Mi propia obra es sólo una polifonía
de gritos de mi tiempo, lentos o subitáneos
que dio a veces el son a mis contemporáneos.
Oí la voz de todo: de la paz, de la guerra,
el silencio del campo, que la cigarra asierra...
Y mientras escuchaba la compleja sonata,
pasó la vida a un lado como una cabalgata.

Vista esta impenitente proclividad de Manuel Machado a autorretratarse en verso, comentaré seguidamente algunas claves de esa tendencia relacionándolas con la persona y la obra de su hermano Antonio.

Parece obvio que, más allá de aquella famosa *boutade* de Borges preguntando maliciosamente si es que Manuel tenía un hermano poeta, la pregunta tenía en su fondo algún sentido, ya que en el ambiente poético español de los primeros años del siglo XX – y de rechazo también en el de Hispanoamérica- Manuel había ido cronológicamente por delante de Antonio. Y que de Borges, que por la vía de Cansinos Assens y de la vanguardia ultraísta sintonizaba menos con el intimismo de Antonio que con la mayor expansión verbal de Manuel, podría perfectamente esperarse semejante salida de tono, aunque el escritor argentino la hubiese hecho mucho tiempo después jugando, como él tanto gustaba, con la provocación y las paradojas.

Pero esa misma pregunta, sólo que *a sensu contrario*, podría también habérsela hecho en el curso de la larga postguerra española cualquier lector poco versado en las “guerras literarias” de aquel tiempo: -“Ah. ¿Pero es que Antonio Machado tenía un hermano?” Tal fue el silencio o las reticencias que, en pleno fervor por la figura de Antonio, y por razones extraliterarias, cayeron sobre Manuel, asociado, como es bien sabido, al régimen de Franco, consecuencia directa de aquella fortuita estancia en Burgos en el momento de la sublevación militar de julio del 36 que le llevó a escribir poemas laudatorios, entre otros, a los generales Franco y Mola, a José Antonio Primo de Rivera y a las margaritas navarras.

Desterrado del canon de corrección política marcado por la izquierda intelectual, Manuel sufriría un largo ostracismo que

ha tardado años en aliviarse. Un anatema que se quiso aplicar incluso a la indiscutible figura de Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel en 1956, y al que José María Castellet no incluyó en su famosa *Antología* del 59 a causa –dijo– de la condición “ahistórica” de su poesía. Se conoce que para los forjadores oficiales de ese canon de excelencia poética *Animal de fondo* o *Dios deseado y deseante* debían ser cosas de poca sustancia.

Hoy sabemos bien que esas dos preguntas –tanto la de Borges como la del imaginario lector de nuestra postguerra– serían igualmente injustas planteadas en un registro serio, ya que sugieren la existencia de una dicotomía o más bien de un antagonismo entre uno y otro hermano. Ese falso maniqueísmo perjudicó, qué duda cabe, a la poesía de Manuel, pero queda desautorizado por las afinidades de todo orden que desde la niñez se dieron entre los dos, que al fin y al cabo sólo se llevaban entre ellos once meses de diferencia.

Los dos se nutren de los mismos presupuestos ideológicos de tradición familiar y orígenes krausistas: liberalismo, republicanismo, darwinismo, agnosticismo, folclorismo científico..., heredados de su abuelo Machado Núñez y de su padre Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*. Los dos se forman en Madrid en la Institución Libre de Enseñanza. Los dos trabajan juntos, también desde niños, en obritas teatrales perdidas. Los dos se inician en la pasión poética leyendo a Rubén Darío y la gran poesía francesa de finales del XIX. Los dos escriben al alimón crónicas taurinas bajo el seudónimo de *Cabellera*. Y los dos se profesaron siempre un afecto que iba más allá del hecho de ser hermanos.

Sin embargo, había entre ellos una marcada diferencia caracteriológica que resumió muy bien Cansinos-Assens: “Manuel, efusivo, ligero, chispeante, andaluz pizpireto; Antonio, serio, ensimismado, meditabundo, lacónico como un espartano, descuidado de su atuendo, con manchas de ceniza y alcohol en su traje viejo y raído. ¡Qué contraste entre los dos hermanos! Manolo, decidor, dicharachero, marchoso, de una elegancia aflamencada y de una movilidad de pájaro; Antonio, grave, silencioso, lento, arrastrando los pasos como una cadena: el hombre que siempre se queda atrás”.

Esta es la semblanza digamos humana que Cansinos hace de ellos. Pero de lo que Cansinos habla es de una diferencia de

personalidad, de carácter, y no de jerarquía poética, que es cosa bien distinta. Y yo quiero subrayar justamente esto: que esa diferencia caracteriológica no presupone en absoluto una diferencia de gustos y calidades literarias. Y voy a intentar demostrarlo haciendo un análisis en paralelo de sus dos autorretratos más conocidos: el ya citado “Adelfos” de 1899 (“Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron...”), y el que Antonio introduce en 1912 en su edición de *Campos de Castilla* de la editorial Renacimiento (“Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla...”).

Los dos están escritos en serventesios en alejandrinos, pero además tienen otros puntos en común: ambos autorretratos se integran en sus respectivos libros como “poemas-prólogo” a la manera del *Canzoniere* de Petrarca. Es decir, los dos cumplen idéntica función en la *dispositio* de los textos, ya que abren cada poemario con esa semblanza personal de sus respectivos autores.

Por otra parte, los dos tienen mucho de confesión metapoética, de declaración de una idea personal de la poesía. Este modelo retórico –auténtica declaración de principios– era frecuente entre los poetas del “fin de siglo; estaba de moda. Una moda que había iniciado Verlaine en su famoso poema titulado “Art poétique”, con aquel rotundo verso de arranque (“De la musique avant toute chose”) que dejaba constancia de que la esencia del poema radicaba sobre todo en sus calidades rítmicas. También Rubén se retrataría al frente de sus *Cantos de vida y esperanza* (1905) diciendo: “Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana”. Y don Miguel de Unamuno en su “Credo poético” formularía en 1907 una de sus paradojas esenciales: “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento”.

No hay tiempo para comparar entre sí todos estos textos, pero, de poder hacerlo, veríamos hasta qué punto existe una evidente interrelación entre ellos, ya que en todos se sustancia en mayor o menor medida la poética personal de sus autores. Reparemos en sus fechas de escritura o de publicación: Verlaine en torno a 1870-74. Darío en 1905. Unamuno en 1907, Antonio Machado muy probablemente entre 1904 y 1907. Y Manuel, en esto el más precoz de todos los de lengua española, en la temprana fecha de 1899, cuando sólo contaba veinticinco años. También

en ese terreno fue un adelantado, alguien que abrió caminos por donde después transitaría su hermano.

Entre el autorretrato de Manuel y el de Antonio hay además otras afinidades dignas de comentarse. Son aquellas que, al margen de sus ya citadas diferencias de personalidad, pertenecen de lleno a la tónica del credo modernista, aunque expuestos, eso sí, por uno y otro hermano con diferentes grados de intensidad. Es decir, los dos respiran la misma atmósfera literaria y los dos rinden culto a los mismos o parecidos estereotipos retóricos. Veamos algunos ejemplos:

Los dos inician sus respectivos autorretratos hablando de sus orígenes, Manuel de un andalucismo ligado al estereotipo orientalista y exótico del Modernismo: la “raza mora” y el “alma de nardo del árabe español”. Son connotaciones muy literarias tópicamente atribuibles a los árabes, como la dejadez y la indolencia, compatibles con la blancura, la pureza y la fragancia de una flor como el nardo que, una vez cortada, muy pronto se marchita. “Alma de nardo” es una bellísima metáfora que en este mismo poema contrasta unos versos más abajo con esa otra flor carente de valores que Manuel se atribuye a sí mismo:

Y la rosa simbólica de mi única pasión
es una flor que nace en tierras ignoradas
y que no tiene aroma, ni forma, ni color.

Antonio, por su parte, resuelve en un solo verso, como de pasada, su castellanismo (“Mi juventud, veinte años en tierras de Castilla”), pero dada la probable fecha de composición del poema, no podía referirse entonces a su experiencia soriana, que no inició hasta 1907, cuando ganó su cátedra de francés, sino a su larga etapa en Madrid, adonde cobijada por el abuelo paterno, su familia había llegado en 1883, cuando él tenía tan sólo ocho años.

Confieso que esta prematura declaración castellanista de Antonio puede resultar a muchos lectores algo desconcertante, ya que, al leerla, tienden a dar por supuesto que está por medio su impactante experiencia en tierras de Soria. Pero tanto Rafael Ferreres en su edición de *Campos de Castilla*¹ como Oreste Ma-

1. Madrid, 1975, pp. 11-12.

cri y Gaetano Chiappini en la de “Clásicos Castellanos”² (1989) sostienen que ese autorretrato debió de ser escrito entre los años 1904 y 1907, es decir, cuando todavía no había descubierto el paisaje castellano y mucho menos a Leonor. Y tampoco se puede hablar de “juventud”, ya que cuando llega a Soria tenía ya 32 años, y la juventud, naturalmente, había volado.

Sin embargo, y dado que el poema no se publica hasta 1912, no podemos descartar que lo hubiese retocado para ponerlo al frente de *Campos de Castilla*, y tal vez por eso pueda decir “a mi trabajo acudo, con mi dinero pago / el traje que me cubre y la mansión que habito, / el pan que me alimenta y el lecho en donde yaga”, que algún crítico atribuye al cobro de sus primeros sueldos como profesor, ya que con anterioridad su *modus vivendi* tenía que ver más bien con la bohemia. Por otra parte, resultaría muy rara esa identificación —en forzada sinécdoque— entre Castilla y Madrid, “rompeolas de todas las Españas”, como escribió él mismo en el año 1936, pero en absoluto una representación arquetípica del alma castellana.

Creo que también en esto paga su cuota a la retórica dominante. Rubén, por ejemplo, en *Cantos de vida y esperanza* (1905) había escrito

Yo supe del dolor desde mi infancia;
mi juventud [...] ¿fue juventud la mía?

Y el propio Antonio, en “Coplas mundanas” llegaría también a decir:

Pasó como una quimera
mi juventud, la primera [...]
la sola, no hay más que una.

Pasando de puntillas por esa juventud, subrayará en cambio su origen andaluz con tres referencias para él de muy largo recorrido: el patio, el huerto y el limonero de Dueñas, ingredientes esenciales de toda su imaginería simbolista anterior a *Campos de Castilla* pero mantenida de hecho hasta aquel verso último de Collioure que su hermano José encontró en el bolsillo de su viejo gabán: “Estos días azules y este sol de la infancia”.

2. Antonio MACHADO, *Poesía y prosa*, t. II, Madrid, 1989, pp. 877-878.

En su autorretrato, Manuel pone el acento en los “estigmas somáticos” de la estética modernista cercanos al arquetipo del “poeta-maldito”. Y lo hace de una manera muy explícita y sobre todo muy arrogante, un tanto teatral, con ínfulas de auténtica “pose” propia de una bohemia más impostada que real. No faltarán, por ello, ni la abulia (“Mi voluntad se ha muerto una noche de luna [...]”) que abre y cierra el poema; ni la indiferencia vital (“Y la rosa simbólica de mi única pasión / es una flor que nace en tierras ignoradas / y que no tiene aroma, ni forma, ni color”); ni el abandono (“que las olas me traigan y las olas me lleven [...]”); “que la vida se tome la pena de matarme, / ya que yo no me tomo la pena de vivir [...]”); ni una cierta tendencia a la misantropía (“Con dejarme, / lo que hago por vosotros hacer podéis por mí [...]”). Ni siquiera la religión del arte, tan del espíritu “fin de siglo”, logrará neutralizar su cantado amoralismo (Un vago afán de arte tuve [...] Ya lo he perdido. / Ni el vicio me seduce ni adoro la virtud”). En suma, una auténtica “pose” literaria y culturalista muy recurrente en la estética del momento.

Recordemos aquella escena de *Luces de Bohemia*, la del Café Colón, en la que Max Estrella, reticente ante las palabras de Rubén Darío declarándose cristiano, le replica: “¿No estás posando?”, ya que la *pose* –palabra francesa entonces de moda– era consustancial a todos estos alardes logomáquicos propios de lo que en el mundillo bohemio se conocía también como “hablar en libro”.

¿Y qué decir a este respecto del retrato de Antonio? Pues que tiene también una evidente dimensión “literaria”, es decir, bastante de “posado”. Al igual que Manuel, comenzará hablando de su lugar de nacimiento, de la *natío*, como decían los antiguos retóricos; es decir, de Sevilla. Pero, siguiendo esos mismos moldes, tendría después que hablar de su vida, es decir, de su “historia”. Y, en efecto, lo hace, pero en eso se muestra casi tan displicente como su hermano. Cuando el lector espera más datos biográficos, quiebra sus expectativas con una auténtica larga cambiada: “Mi historia [...], algunos casos que recordar no quiero”. Me recuerda aquella otra de Quevedo en *El Buscón*, en el pupilaje del domine Cabra: “Comimos una comida eterna..., sin principio ni fin”. Después, siguiendo el orden establecido en las

viejas retóricas, era obligado hablar de su *genus*, es decir, de su linaje –como hizo Manuel aludiendo a la “raza mora”-, y lo hará con una declaración algo altisonante y bastante literaria: “Hay en mis venas gotas de sangre jacobina”, presumiendo con ese adjetivo tan francés del perfil liberal y descreído de sus ancestros.

Hablará seguidamente de su erotismo, no con la llaneza que tópicamente suele atribuírsele a don Antonio sino con dos recurrencias marcadamente culturalistas: “Ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido”. En la primera se ciñe a la falsa imagen de calavera de don Miguel difundida por el francés Merimée en su escrito titulado *Las ánimas del Purgatorio*.³ Y en cuanto a la segunda, recurre, sin duda con fruición, a la genial creación del Don Juan decadente de Valle-Inclán, “feo, católico y sentimental”. No se podía ser menos natural y más deliberadamente “moderno”. De ahí ese espectacular ripio (“indumentario” y “hospitalario”) devenido después, por esos misterios del decir poético, en un acierto que hoy nadie discute. Pero me imagino al bueno de don Antonio buscando sin éxito una rima que encajase con ese cultista “indumentario” con el que de manera tan retórica había aludido a su proverbial descuido en la forma de vestir. Recordemos que sus alumnos de Baeza lo llamaban, motejándolo, “don Antonio Manchado”. Y el retrato que de Machado le hizo a Vicente Aleixandre su peluquero, que también atendía, sin saber quién era, al gran poeta sevillano: “Aquel señor estrenaba un traje muy de tarde en tarde; se lo ponía, y ya nunca lo mudaba hasta su definitivo retiro...”⁴

Algo había en ese alarde “feísta” de imitación de la arrogancia con que los hijos de la bohemia vergonzante –los de la “golfemia” y la “poetambre”, pero también los falsos bohemios “aristocráticos”- presumían de su desaliño personal como signo de disidencia social. Un dato más, sin duda, de la fijación machadiana a los cánones externos de la vida literaria de su tiempo, aquellos que tan gráficamente describirían Valle en *Luces de Bo-*

3. Vid. a este respecto Olivier PIVETEAU, “La leyenda de Miguel Mañara en la obra de Manuel y Antonio Machado”, *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 42 (2014), pp. 203-221.

4. Vicente ALEIXANDRE, “Escribir es llorar o una sombra en un espejo”, *Los encuentros*, Madrid, 1985, pp. 78-79.

hemia, Ricardo Baroja en *Gente del 98* y Cansinos en *La novela de un literato*.

Podríamos subrayar otros ingredientes del autorretrato de Antonio que nos recuerdan el tono indolente del de Manuel. Entre ellos una cierta pose desdeñosa de los que escriben otro tipo de poesía diferente a la suya (“desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna”), que algunos críticos han interpretado como un distanciamiento de la estética modernista que otros ponen en duda. Este desdén recuerda también al de su hermano: “Nada os pido. Ni os amo ni os odio. Con dejarme...”. Y también ese ya citado desplante con el que viene a cerrar el poema:

Y al cabo nada os debo. Debéisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.

En suma, que por encima de sus diferencias de carácter, los dos hermanos se muestran muy afines a la estética dominante y se ajustan a modelos retóricos que, antes que por Antonio, fueron experimentados por Manuel. Basta comprobarlo, para concluir, releendo sus poemas de *Alma*, su primer libro, publicado ya sin la colaboración de Enrique Paradas (*Tristes y alegres*, 1894) en 1902 pero escrito a finales de la década de los 90. En ese libro están ya anticipados algunos de los temas del mejor simbolismo de Antonio, fácilmente reconocibles para quien esté familiarizado con la lectura de *Soledades y Soledades. Galerías. Otros poemas*, textos que no se publicarían hasta 1903 y 1907, respectivamente. Veamos algunas muestras de esa anticipación de Manuel: el jardín interior (“¡Jardín sin jardinero! / ¡Viejo jardín, / viejo jardín sin alma, / jardín muerto!...); la quietud del agua como imagen de la muerte (“En el estanque, el agua / yace podrida. ¡Ni una onda!”) ; la tarde (“La hora cárdena... La tarde / los velos se va quitando [...] / El velo de oro [...], el de plata [...]”); los parques urbanos otoñales (“En el parque, yo solo / Han cerrado / y, olvidado / en el parque viejo, / solo / me han dejado [...]”) la melancolía y la tristeza (“Me siento, a veces, triste / como una tarde del otoño viejo; de saudades sin nombre, / de penas melancólicas tan lleno [...]”), etc. Y hasta podríamos encontrar una anticipación del

elogio a Castilla en aquel episodio del destierro del Cid y la niña del cerrado mesón :

El ciego sol se estrella
 en las duras aristas de las armas [...]
 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.

Tal como hemos visto en sus respectivos autorretratos, los dos hermanos se nutrían de la misma tónica “fin de siglo” y pagaban en buena medida su cuota a la moda literaria. Por eso, aunque con algunas diferencias (más verbalista Manuel, más contenido e intimista Antonio), los dos autorretratos tienen más ingredientes en común de lo que en un principio podría esperarse a la vista de los estereotipos de los dos hermanos fraguados más tarde. No sólo la ostentación culturalista sino también esa dimensión teatral, en cierto modo histriónica y un tanto desenfadada de hablar de sí mismo y de proponerse como arquetipos de la excelencia poética exigida por el canon del momento.

Si en Antonio, andando el tiempo, aquella pose inicial acabaría atenuándose y derivando en una solidaridad moral con el hombre y en una tendencia a la reflexión filosófica, también Manuel, ya en la temprana fecha de 1921, en su libro *Ars moriendi*, miraría aquellos excesos de juventud como fantasmas del pasado y entonaría su propia palinodia .

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.
 Renunció al imposible y al sin querer divino.

Pero los dos autorretratos ilustran muy bien hasta qué punto la buena literatura se alimenta con harta frecuencia de la literatura misma.