PHOENIX, NUEVAS CANCIONES (de Manuel Machado)

La obra consta de 110 páginas, 44 poemas. Dice el colofón: «Se acabó de imprimir el día 25 de mayo de 1936, en los talleres de Manuel Altolaguirre...». Las ediciones Héroe sacaron a luz 750 ejemplares numerados.

Los dos primeros poemas: «Nuevo auto-retrato» *(sic)* y «El poeta a sí mismo» justifican el título. Como el ave Fénix renace de sus cenizas (también con vieja y nueva ortografía), resurge el viejo poeta Manuel Machado después de largo silencio. La colección se compone de series homogéneas: «Estampas», con siete piezas; «Pintura religiosa», con dos; «Confetti», con tres; «Sol», con ocho»; «Lírica», con seis; «Madrigales», con tres; «Hai-Kais», en dos páginas; «Dedicatorias», con trece piezas.

Los historiadores de la literatura subrayarán la unidad de la inspiración, la coherencia del universo poético y la permanencia del estilo de Manuel Machado desde *Alma,* su primer libro que data de 1902, hasta *Phoenix.* Bien es verdad que vuelven aquí los temas de antaño: Pierrot y el «rayo de luna», los poemas como cuadros, Andalucía evocada, el gusto japonés, las piezas de álbum y de abanico de un galán «trovador», y la escritura poética asimilada a la escritura musical en el «pentágrama» *(sic).* Pero la poesía de Manuel Machado es otra cosa que una variante fija del «modernismo», otra cosa que una técnica combinada con un temperamento. Hablar de sus causas y efectos, de su circunstancia literaria histórica y de la mentalidad de su público, o bien medir su validez en 1936, en 1947 y en 1975 es eludir el objeto en sí, considerado como combinación única de palabras, es omitir lo esencial, el valor poético del poema *sub specie aeterni.*

POESIA COMO OBJETO Y OBJETO DE LA POESIA

El primero y el último verso —distantes de quince años— de *Phoenix* dan también sus límites temáticos y su coherencia al libro.

Un niño es una fiera... Y yo era un niño

Con su presente eterno y su imperfecto de duración este primer verso pone de manifiesto la vuelta del poeta sobre sí después de un largo recorrido, sugerido por puntos suspensivos. Introvertido, Manuel Machado retorna a su punto de partida y se conoce idéntico a sí mismo, invitando al lector, si se interesa causado como él, al egocentrismo:

Y me ofrezco de nuevo cómo fui, cómo soy
y seré finalmente, ayer, mañana, hoy.

El último verso, término final del libro, dice:

¡Música, maestro!

(El poema está dedicado a un músico.) Desde los recuerdos de la infancia hasta las experiencias de la vejez, el numen lírico-musical da a *Phoenix* su identidad y su unidad. Este último poema parecería sugerir cierta atención al mundo exterior y hasta avanzar cierta premonición: «Los días son duros... Los hombres se miran con odio. Hoy reina lo agrio». «La vida está triste... Los jóvenes piensan, y sienten los viejos». En tal caso, se equivocaría del todo el poeta. Pues a partir de julio de 1936 siente y canta la juventud iluminada, mientras piensan, tristes, los viejos. El pesimismo del poeta no es nada filosófico; es existencial. No le lleva a ninguna visión apocalíptica del mundo, sino a la reversión del individuo a la nada. Por lo tanto, la música, que es eco de la armonía del universo, del orden celeste, ha de ser nuestro recurso cuotidiano contra el caos que nos amenaza en esta tierra, que amenaza nuestra sociedad. Y la música es presente en la poesía lírica, como ella fundada sobre el número, sobre el ritmo, la repetición de ciertos módulos básicos, rima y aliteración dentro de una arquitectura estrófica. Por ejemplo, en *Phoenix* abundan los sonetos-sonatas, los madrigales, los cantares, con una «romanza» y un «preludio». Todo en fin allí es canción. Pero nótese que esa música no pasa de ser melodía, a lo más polifónica («Soliloquio»); nunca es concierto con orquestación.

El primer poema, «Auto-retrato», se organiza formalmente (música interior y construcción) como salmo. El verso, pareado por la rima, cuenta catorce o quince sílabas según interviene o no la sinalefa en la declamación. La puntuación interna y el encabalgamiento le dan aún más fexibilidad. Constreñido (como diría Valéry) por su primer verso

—el verso de la inspiración—, el poeta imprime a la pieza un lento balanceo que le dé valor de encantación.

El segundo poema, «El poeta a sí mismo», siendo introspectivo, se amolda en el esquema rígido del soneto petrarquista, rigurosamente isosilábico (endecasílabo). Esa inflexibilidad viene compensada por una acentuación particularmente deleznable y móvil, *a maiori, a minori* y ternaria. La pieza acaba con una punta que vale como un contrapunto musical: «Belleza Suma», puesta de relieve por las mayúsculas.

No es soneto, sino casi soneto «Romanza sin palabras (niños del parque)». Pero usa del octosílabo, por ser sentencioso este verso, y no del introspectivo endecasílabo. El poeta equipara la fuente y el niño porque son iguales «sin palabras». Y es que al principio era el Número; luego vino el Verbo. Es reveladora la distribución de los pronombres. «El» designa el niño, el que mejor entiende la Creación, designado por «eso», «esto», «lo». «Tú» es la persona, en el sentido propio de la palabra, es decir, la máscara que todos llevamos y hemos de llevar, nuestro ser alienado que nos habita como huésped temporal y que no entiende nada de lo esencial. (Bien vio ese sentido de «tú» Gerardo Diego en su excelente presentación de Manuel Machado, Madrid, 1975.)

Una pieza insólita, «Verano», ofrece un caso límite del soneto. Inscritos en esta forma poética tan rigurosa, van catorce versos trisilábicos. Hélos aquí: Frutales / cargados. / Dorados / trigales... / Cristales / ahumados. / Quemados / jarales... / Umbría, / sequía, / solano... / Paleta / completa: / Verano. En ese poema aparece claramente la homología entre los datos de cierto tipo de sensibilidad al mundo y la organización interna de las palabras. La sintaxis por yuxtaposición se asemeja a la disposición de los colores en la paleta (nombrada aquí) de un pintor. Y el título: Verano, con la punta final: Verano, dan un marco continuo al cuadro-poema. Esa homología recuerda el «lenguaje pictórico» de un Seurat o de un Signac; la vibración del aire calentado por el sol —tal como la sentimos— se traduce por pinceladas yuxtapuestas o separadas por intervalos semejantes a las comas, puntos, puntos suspensivos de nuestra poesía. Notemos también que alternan regularmente y con toda igualdad el aspecto y la sustancia, o sea, el adjetivo y el sustantivo. Ni es casualidad ni alarde de virtuosismo. La invención verbal es cristalización en forma de palabras de la sensación, y, al mismo tiempo, sugiere esa sensación en su complejidad informe.

La pieza titulada «Rima» mezcla endecasílabos con heptasílabos, esquema tradicional en la poesía lírica española. Pero el poeta, que

huye de una coherencia excesiva, no organiza, como se suele hacer, los versos en estrofas regulares; hasta desmiente deliberadamente su propio título, pues riman irregularmente o no riman los versos. «Rima» es autorretrato del autor y, al mismo tiempo, meditación sobre su ser y su destino. Una crítica histórica insistiría sobre la coyuntura literaria de la *Belle époque;* la gran época del señoritismo español: «Sensual, epicúreo, decadente... en la alegría, el ajenjo de la melancolía». Pero esa validez limitada y efímera no le quita el valor humano y a-temporal. También habló Pascal del hombre «divertido» en los negocios de este mundo, y los latinos mencionaron «aliquid amari» en los placeres de la vida; otros dijeron la inquietud espiritual, el dolor de un vivir sin meta, y, tras la nada, la presencia de valores absolutos. El mismo Quevedo vio también la vida y la muerte como navegación paralela. En parte, el modelo mental y lógico de la pieza releva de la doctrina católica: el pecador peca, asume sus pecados como tales, se humilla, se aniquila como persona; mientras la virtud de Esperanza le sostiene cada día en su lucha amorosa con su propia muerte. Pero se aparta el poeta del esquema ortodoxo, ya que, agnóstico, niega la fe; individualista, ignora la caridad (el pronombre «nosotros» es casi desconocido en la obra poética de Manuel Machado).

«Piedra preciosa» es el poema que acaso tiene la máxima resonancia virtual, la máxima potencialidad. Siendo oración, pertenece al nivel de la poesía lírica que los «neo-aristotélicos» dicen «sublime». Por la comodidad del lector, lo reproducimos:

Acabe —como mustias las flores, como exhausto
el arroyo, en la hora del pleno sol de estío—
la canción empezada al alba, con el fausto
primaveral... Y sea éste el instante mío.

Instante claro y puro, como fino diamante
deslumbrador, de aristas duras, fascinadores
cambiantes y facetas en donde, rutilante,
brille el paisaje muerto y helados los amores.

Muera la dulce flora que germinó en el fondo
del alma inquieta. Entonces, jardín el alma era,
tendido a las caricias del astro matinal.

Ya es la hora en que cuaja, del ánimo en lo hondo
—en la terible sima de la dura cantera—
con su cruel belleza geométrica, el cristal.

El tránsito de la vida a la muerte está tratado como metamorfosis. Es regresión del reino vegetal al reino mineral. El alma «vegeta-

tiva» del hombre viejo o cansado vuelve a la cantera abismal de la materia. En el poema vienen muy alterados los esquemas tradicionales, el cristiano, del polvo y de las cenizas, y el pagano, del Fénix. El fuego —sol del alma, pleno sol del estío— ha consumido para siempre la flora en «el jardín del alma». En el «ánimo» (no alma del individuo, sino ánimo de la especie) cuaja el cristal geométrico, el fino diamante, bello y cruel, la piedra preciosa. De los cuatro elementos no queda ni el aire (de la canción), ni el fuego (helados amores), ni el agua fecunda (arroyo exhausto).

La forma significante de la pieza ya está inscrita en el primer verso, y se va organizando a lo largo del poema como soneto de alejandrinos rigurosamente isosilábicos. Las cesuras, siempre graves, la puntuación interna, los guiones y los puntos suspensivos, también internos, casi borran los hemistiquios y aúnan los catorce versos en un todo modulado, en el que corre el ritmo anhelante de las rogativas, de la oración. La escasez de los verbos y de sus formas conjugadas corroboran esa unidad por la ausencia de movimiento, de transición (por consiguiente, de transitivos). No existe el futuro, sustituido por un presente optativo. Apenas dura el pasado (un solo imperfecto), pues definitivamente acabado o perfecto, aparece como un «pretérito» abolido, casi olvidado («germinó»). El verbo «ser», es subyacente, omnipresente: «Sea este instante... Y es la hora».

LA FORMA DE LO SIGNIFICANTE

Una investigación sistemática de ese tipo permitiría esbozar la «gramática poética» de *Phoenix.* Uno de los rasgos más característicos es la distribución de los pronombres en el paradigma. «Yo» es preponderante y suele contraponerse a «ello», que es el destino o la esencia eterna, como se contraponen la criatura y el Creador. El mismo «tú» —ya lo vimos— es un doble de «yo», un *alter ego,* una de las numerosas caretas que lleva uno como polichinela que es. «Ella» es otra Colombina, un ser ideal, callado y que no actúa, como todas las terceras personas en este sistema poético de Manuel Machado; y puede ser la mujer amada, o bien la ciudad dilecta. Son casi inexistentes los plurales, y, desde luego, no hay animadversión entre los escasos «nosotros» y los escasísimos «vosotros» o «ellos».

Los cuatro elementos se «conjugan» para formar el mundo. El agua lustral de la fuente, fecunda del río y del mar, es el más importante de todos. Luego viene el fuego como promesa del instante supremo, sublime de la «cristalina» muerte, de la vuelta a «ello», al ser de ver-

dad. Ese mundo físico es tan inmenso que para aprehenderlo se le ha de atomizar a partir de nuestros sentidos: la vista, el oído, el olfato... Las frases van ligadas con sintaxis rudimental. Pocas son las proposiciones relativas, poquísimas las causales o finales, escasas las subordinadas. Pero esa atomización viene compensada, y aún matizada, por las conjunciones, que unen tanto como dividen, y, más sutilmente, por metáforas aliteraciones, la modulación rítmica...

LO SIGNIFICANTE DE LA FORMA

En los poemas mencionados, la homología entre la gramática (incluida la prosodia) y cierto modo universal de percibir y estructurar el mundo es clara prueba de la adecuación entre lo vivido y lo dicho, sin que podamos tener el uno por anterior o posterior al otro. Lo descifrado por el lector contemporáneo iguala exactamente lo cifrado en el texto. Pero si la *validez* del poema resulta de esa coincidencia, el *valor* consiste en la potencialidad del texto, es decir en la capacidad suya de recibir una plusvalía de cualquier lector situado fuera del ambiente español de 1936. La *validez* reside en la coherencia; el *valor* en cierta indeterminación, un atisbo de incoherencia, una ambigüedad sin resolver, algún desequilibrio o amago de desequilibrio en la arquitectura verbal. Ya lo dijo Goethe, la vacilación es lo mejor del hombre; añadiremos, lo mejor de un poema. Por eso, *Phoenix* es mucho más que una fotografía artísticamente retocada de la generación o promoción poética de 1898 ó 1902. A la distinción entre la *validez* y el *valor* corresponde la distinción entre el *autor* y el *poeta.*

El *autor* considera al poema como su mensaje personal al lector, comunica su intención a ese público que le plantea problemas estéticos pidiéndole una clarificación de sus estados de alma. Utiliza el vocabulario de su ambiente cultural, muy filtrado por sus gustos personales, la mentalidad y las creencias de su pequeño mundo y hasta las ideologías más o menos confusas de uso corriente. Al servicio de su expresión pone una técnica tanto personal como de escuela. En breve, el autor es agente de enlace, capacitado por su «métier» para las relaciones públicas de las letras y de la sociedad. El papel y las preocupaciones del *poeta* son muy diferentes: su único objeto es el poema, su forma significante y no sus significados que, de todos modos, él no puede controlar. Y esa forma ha de ser diferenciada de modo que se ciña a una experiencia hasta ahora inefable por confusa que es, la experiencia no de su individuo sino de su ser más profundo, un ser que comparte con el de todos los hombres. Por virtud del

autor, el poema es comunicación. Por virtud del *poeta*, el poema es comunión. Dejemos la obra fabricada por el *autor* a los intérpretes; dejemos pulular sus lecturas, todas igualmente válidas. Nuestro propósito es desentrañar el poder poético, la poeticidad.

LO POETICO

La poetidad reside en la estructura lógica (y verbal) del texto. Está oculta en las relaciones entre las palabras, cualesquiera que sean las circunstancias temporales que les sirven de engaste concreto actual. En el libro de Manuel Machado se pueden vislumbrar algunas configuraciones míticas y modelos arquetípicos, a cuya mezcla debe su singularidad. Estos trazados punteados ya existen, pero desdibujados en nuestra red mental común. Pero al grabarse más profundamente en ella, se prestan para canalizar el flujo existencial de la psique de cada lector durante su lectura. El valor *sub specie aeterni* de *Phoenix* depende de la riqueza de ese patrimonio del inconsciente colectivo y de la cabida o capacidad de la forma verbal inventada por el poeta. Daremos algunos ejemplos.

El ave Fénix, imágen de la muerte y de la resurrección, aparece en el título, como cosa consciente ya; y su leyenda nutre inconscientemente el poema «Esos ojos». También se realiza, pero de modo diferente, en la metamorfosis del poema «Piedra preciosa». No hay contacto alguno entre ese mito de las cenizas redivivas y las cenizas y polvo de la doctrina cristiana, y tampoco entre esa resurrección y Cristo resucitado.

Orfeo, raras veces citado, es latente en «Velada sevillana», «Al maestro Villa» y en «Música», la pieza final. La invención verbal lírica aparece como una modalidad de la invención musical.

Coexisten esos mitos primarios con mitos naturales. Por ejemplo en «La primera caída» (de Cristo), la vida es sentida como pasión. Hay una curiosa asociación de mitos secundarios en «San Pedro»: el apóstol viene asimilado a Sancho Panza, en tanto el Maestro aparece como otro Don Quijote.

Los personajes de la «Comedia dell'Arte», Polichinela, Pierrot, Arlequín y Colombina (en las tres piezas de Confetti) sensibilizan en nuestra mente otro esquema del inconsciente colectivo: la vida es una pieza de teatro en la que el hombre improvisa, dentro de ciertas pautas fijas, un papel siempre frívolo que corresponde a su disfraz; pero la careta que lleva (máscara o «persona») es signo de su alienación y oculta su ser profundo.

También aparecen en *Phoenix* dos figuras mentales arquetípicas: la vida considerada como navegación (u odisea) y la vida considerada como peregrinación. La barquilla en la arena *(Nessum maggior dolore)* sugiere la derelicción del hombre. El poema «Ojos verdes» menciona un naufragio. Santiago de Compostela nos recuerda que somos peregrinos en esta vida, pisando las mismas pisadas que nuestros antepasados. La peregrinación toma la forma de una vuelta, un retorno a las fuentes, al agua lustral, en la niñez, en la mañana, en el remoto ayer: «Burgos», «Romanza», «El poeta a sí mismo», «Soliloquio», «Primavera», «Estío». También la peregrinación linda con el mito de Teseo en el laberinto («Cantares» y «Misterio»). El poeta, extraviado, asume su ignorancia fundamental: «Yo ya no sé qué pensar, ni siquiera qué sentir.» La pálida estrella de «Crepúsculo» no le guía. Y se siente sin poder, como el amor «sin venda ni aljaba».

Las metamorfosis caracterizan gran parte de esos modelos arquetípicos. Pero no se *convierte* el poeta aunque se sienta alentado por la presencia evidente de la noción de Bien en su conciencia. «Piedra preciosa» nos aclara el tipo de metamorfosis anhelada por el poeta: es reversión y no conversión la que aparece entre las líneas de «Paisaje de invierno», «Estilo» y «Préface».

Bien es verdad que esas metamorfosis se encuentran en todos los grandes poetas, desde Hesíodo y Ovidio hasta César Vallejo (conversión) y Neruda (reversión). Renacen en este libro de modo intermitente y en combinaciones singulares, muy sugestivas.

Phoenix nos ofrece poemas abiertos. Hemos hojeado el libro para un lector eventual. Interpretar a nuestro modo o proponer un sentido entre tantos posibles hubiera sido inútil y presuntuoso. Cada uno tiene derecho a su propia lectura, para él la mejor de todas. El mismo Manuel Machado no podría agotar el número infinito de significados. Dejemos la palabra al texto tal cual es.

CHARLES V. AUBRUN

Universidad de Niza
Faculté des Lettres
98, Bd. Edouard Herriot
06036 NICE (France)

NOTA.—Las comparaciones son odiosas cuando valorativas. Pero no deja de tener su interés una comparación entre las «gramáticas» poéticas y existenciales de los dos Machado. En la guerra civil don Manuel *se* compromet*ió* (pretérito reflexivo pero abolido), *estuvo* comprometido (pretérito y estado efímero). Homológicamente, ya en 1936, como si esa actitud estuviera ya inscrita, prefijada, escribe en «Nuevo Auto-retrato»: «Tendí la

mano, la retiré sangrienta.» Pero «fui..., soy..., seré... ayer, mañana, hoy». Durante la guerra civil don Antonio era, ha sido, *es* comprometido. Su *ser*, existencialmente, se confunde con su actuar en pro de una causa circunstancial. Homológicamente muchos años antes, su actitud vital le dictaba en «Dios ibero» una larga serie de futuros y presentes compuestos con el pasado, es decir, con el ayer *no* abolido de España: «Ni el pasado ha muerto... ¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?... El hombre ibero que tallará...»