

Retrato en el tiempo

Un poema inédito de Antonio Machado

1,

EN EL NÚMERO HOMENAJE QUE LA REVISTA *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó a Antonio Machado (n.º 11-12, septiembre a diciembre de 1949) se publicaron por primera vez algunos textos inéditos de un primer cuaderno de borradores al que el propio don Antonio bautizó de su puño y letra con el título *Los complementarios*. En este primer cuaderno, el autor alude a otros dos, que hoy día parecen definitivamente perdidos. Así, en la pág. 42, al frente de unos *Apuntes sobre el barroco literario español*, escribe: «*Quedan dos trabajos terminados en el cuaderno 3º*». O en la pág. 97, vuelta, en que al pie de otros apuntes —*Para un estudio de la literatura española. La lírica* (publicado en C. H.)—, precisa: «*Estudio hecho y conservado en el c.º 3º*». Así también en la pág. 186, vuelta, en que apunta: «*Expedición a Pedraza. Salimos de Segovia Cardenal, Cerón y yo a las 11 de la mañana y volvimos a las 7 de la tarde. Noviembre 20 (1924)*». Y más abajo: «*Guadarrama y Somosierra. El camino de la Velilla. Pedraza. El castillo. Sus palacios. La Olma. Las acuarelas de Maura. 20 noviembre 1924*». Y al margen: «*En el cuaderno 2º. Impresiones y apuntes de Pedraza, Sepúlveda, Duratón y Castilnovo*». En la página siguiente, 187,

insiste y amplía: «*En el cuaderno 2º apuntes de Arévalo, Madrigal, Olmedo, Coca, Santa María de Nieva, Cuéllar, El Espinar y La Granja. Noviembre 26 (1924)*». Se trata, por lo tanto, de dos expediciones por tierras de Segovia, de Ávila y hasta de Valladolid (Olmedo), realizadas en los mismos mes y año con muy pocos días de diferencia. Después de a nuestro don Miguel, ¿a quién mejor que a don Antonio debemos figurarnos recorriendo todas esas tierras aledañas de la vieja ciudad en que residía entonces y tomando contacto directo y humilde con realidades intrahistóricas, es decir, vivientes, de Castilla y España: salida tumultuosa de niños de la escuela, mozas de la fuente, etc...?

No voy a escribir ahora sobre andanzas españolas de Antonio Machado. He citado estos pasajes del primer cuaderno porque en ellos queda constancia manuscrita de la existencia de otros dos en los que recogía, por lo menos, trabajos de crítica literaria y apuntes de excursiones. La pérdida de estos últimos ha sido todavía más definitiva que la de los primeros.

No se contentaron Luis Rosales y Enrique Casamayor —promotores y confeccionadores contra viento y marea, y a lo largo ya de tantos años, de *Cuadernos Hispanoamericanos*— con el homenaje del 49 y continuaron publicando textos machadianos, aunque sin agotar, ni mucho menos, el contenido de *Los complementarios*. Así, en el n.º 19 (enero-febrero, 1951) se publicaron varias notas sobre poesía fechadas de 1912 a 1924. En el n.º 20 (marzo-abril, 1951), varias *Divagaciones sobre la cultura*, escritas entre esas mismas fechas.

Por último, en el n.º 22 (julio-agosto, 1951) apareció el texto titulado: *Fragmento de pesadilla*, fechado en Baeza, en 1914, y que es un primer borrador, en prosa y verso, de su poema *Recuerdos de fiebre, sueño y duermeyela*, incorporado desde 1928 a sus poesías completas y extensamente comentado por Rosales en el citado número homenaje.

Por mi parte, durante algunos días de Navidad del mismo año 49, pude tener a mi disposición, para leerlo despacio y a solas, el cuaderno autógrafo de Machado. Confieso que lo primero que busqué en él, fueron las composiciones poéticas inéditas. Había bastantes, y casi todas ellas han sido publicadas ya. Pero en el cuaderno aparecen mezcladas con otros apuntes y anotaciones en prosa. No se trata, sin embargo, de ningún diario, más o menos íntimo. En su mayor parte son borradores o material de trabajo reunido durante la preparación de sus poemas y de su futura obra intelectual. Por eso nos descubren lo más peculiar, lo más potente y distanciado de la madurez imaginativa del poeta. Hay una distancia interior («sólo el poeta puede | mirar lo que está lejos | dentro del alma») y otra exterior, a la que me refiero ahora y en la que se cumple la identidad forma-espíritu. Y el verso, entonces, queda para siempre. Recordemos de paso la importancia que en el verso de Antonio Machado tienen los adverbios de tiempo, a cuerpo limpio: hoy, ayer y mañana, entonces, siempre, todavía. El nunca, en cambio, y aún más, el nunca jamás, el *nevermore* de Poë y de tantos simbolistas posteriores, lo va a utilizar mucho menos.

(He aquí otra contradicción poética de palabras, estilo *Los complementarios*: mucho menos. ¿No podríamos aplicarle esta coplilla que aparece y se repite en varios lugares del cuaderno autógrafo:

*Obscuro para que atiendan.
Claro como el agua, claro
para que nadie comprenda?*).

Recordemos también, al hojear el cuaderno, que, según don Antonio, cada poeta debe tener su metafísica. La radical antinomia del pensar filosófico la resuelve el poeta tomando intensamente partido por una probable solución. Y todo sigue en suspenso, porque todas las otras soluciones eran igualmente posibles, con tal de que sean incorporadas con la misma intensidad —o necesidad interior— a una palabra temporal verdadera. En ésta, en la palabra verdadera —que puede ser o no ser metáfora—, reside el secreto de la poesía y puede llegar a residir el de la metafísica. Pero el pensar poético es el único que conserva, potenciándola, lo que por boca de uno de sus complementarios más «desarrollados», Abel Martín, ha llamado Machado «la radical heterogeneidad del ser».

La lectura del cuaderno nos revela, por lo tanto, la actitud de un hombre que a través del ejercicio de su inteligencia no quiere renunciar a su imaginación. Pensar, en primer lugar, es imaginar. Pero la imaginación no sigue siendo pensar vacío y desustanciador, sino desvelamiento y puesta en marcha de un poco

más de realidad. Imaginar, en este sentido, sería mantenerse en la superficie, o volver a ella. El único modo de no des-realizar el mundo, consiste en potenciar su realidad en la palabra poética (en la forma artística).

En su cuaderno de borradores, Antonio Machado ha copiado mucha poesía de otros poetas, españoles y extranjeros. Sobre todo, de Lope. Coplillas de tipo tradicional. Y de los anteriores a Lope: Juan del Encina y Gil Vicente, los músicos Francisco Salinas y Diego Pisador, el maestro Gonzalo de Correas, el del *Vocabulario*. Bastante antes de la restauración gongorina del año 27, ha copiado algunos sonetos de Góngora y octavas reales de su *Polifemo*. Las págs. 71 a 78, las ocupa una antología personalísima de versos de Fray Luis. Es curioso que, en esta antología de Machado, Fray Luis resulta mucho más virgiliano que horaciano. El poeta, en su lectura desinteresada, no se atiene a los tópicos vigentes; sin proponérselo, descubre por su cuenta.

Para ejemplificar su teoría del soneto ha copiado sonetos enteros del Dante y de Ronsard, de Góngora y de Lope, de su hermano Manuel —*Hierática visión de pesadilla*—, de Camoens y de Quevedo. Y los ha copiado en su lengua original cada uno. También copia, más adelante, en inglés, un par de sonetos de Shakespeare. Y hasta intenta traducir, por soleares, uno de ellos, el CXXXVIII, que empieza: «*When my love swears that she is made of truth*», (págs. 118, vuelta, y 119):

*Mi amado, ¡cuánto te quiero!
dijo mi amada, y mentía.
También yo mentí: te creo.*

*Te creo, dije, pensando:
así me tendrá por niño
¡ella, que sabe mis años!*

*¿Es el amor artificio
de mentiras sin engaño?*

*¡Labios que mienten y besan!
Es tu mentira tan dulce...
Mintamos a boca llena.*

Y en seguida comenta, sintiéndose «complementario»: «*No es esto exactamente lo que dice Shakespeare, pero léase atentamente el soneto y se verá qué es lo que debiera decir.*»

2,

También yo he copiado desinteresadamente, para mi uso particular de «aprendiz de poeta», varios poemas o pasajes en prosa del cuaderno autógrafo de Machado. ¿Por qué lo llama *Los complementarios*? La explicación está en la pág. 103: «*Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesías; pero no han intentado hacer un libro de poetas*». Esto es lo que él intenta, inventarse sus poetas —o que sus poetas le inventen a él—, es decir (pág. 103, vuelta): «*un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica*». ¿Nos damos cuenta del problema que esta invención

plantea a la Historia de la Literatura y demás ciencias relacionadas con ella? También en la pág. 110 ha intentado otro libro de filósofos:

«*Filósofos españoles del siglo XIX.*

Ignacio Santarin: *De lo universal cualitativo.*

Homobono Alegre: *Leibniz, filósofo del porvenir.*

José Callejo y Nandin: *La inteligencia y la isla de Robinson.*

Eugenio March: *Las siete formas de la objetividad.*

Miguel Zurumburo: *La heterogeneidad del ser.*

Antonio Espinosa y Mon: *De lo uno a lo otro.*

(*Seis filósofos que podrían existir, con seis metafísicas diferentes*)».

Hoy día sabemos ya que esas metafísicas no eran en el fondo tan diferentes y que la mayor parte de ellas han sido reunidas en la obra de otro filósofo apócrifo o complementario, cuyo nombre no aparece aún en esta primera lista: Abel Martín.

Pero los poetas apócrifos son más abundantes que los filósofos. Llegan a la docena en una primera enumeración y más adelante aparece alguno que otro suelto. ¿Complementan efectivamente sus voces o acentos el acento fundamental pero tal vez monocorde de nuestro A. M.? Yo he copiado algunas de las composiciones que les atribuye su inventor. (Han sido publicadas, casi en su totalidad, por Casamayor). Así, la atribuída a José María Torres, poeta que nació en Puerto Real, en 1838, y murió en Manila, en 1898, y que fué gran amigo —según precisa Machado— de Manuel Sawa:

MAR

*A la hora de la tarde
viene un gigante a pensar.
Junto al mar, que mucho suena,
medita, sordo a la mar.*

*En el fondo de sus ojos
las naves huyendo están
entre delfines de bronce,
sobre el bermejo del mar.*

*Él no ve ni el mar ni el cielo,
él sólo ve su pensar.
¡Gigante meditabundo
a la vera de la mar!*

Este poema, por su estilo y por su contenido, podría figurar al lado de las mejores *Parábolas* de don Antonio. Pero respetamos la voluntad irónica del poeta, que se lo atribuye a su complementario José María Torres.

Muy distinto es el que atribuye al poeta hebreo o judeo-español Abraham Macabeo de la Torre. De este poeta nos dice que nació en Osuna, en 1824, y murió en Toledo, en 1894; que tradujo el libro del Cuzari y que fué maestro de Rafael Cansinos y Asens [sic]. La única composición suya que nos transmite don Antonio —de indudable sabor simbolista y sionista— es ésta:

*¡Oh estrella de la paciencia,
en el azul de la noche
brilla, clara estrella!*

*Los que aquí te vieron
te verán también
en las torres altas
de Jerusalén.*

Otra de las composiciones copiadas por mí nos confirma la índole especialísima del sevillanismo de don Antonio. En realidad, el sevillanismo de algunos sevillanos de pro (lo mismo José María Izquierdo en *La ciudad de la gracia* que Joaquín Romero Murube en *Sevilla en los labios*, por no citar a Bécquer y al Luis Cernuda de *Ocnos*), ha sido de índole muy especial. Machado echa mano de otro poeta apócrifo sevillano, Abel Infanzón, nacido en 1825 y muerto en París en 1887. Y de Abel Infanzón nos ha conservado el siguiente poemilla:

*¡Oh maravilla,
Sevilla sin sevillanos,
la gran Sevilla!*

*Dadme mi Sevilla vieja
donde se dormía el tiempo
en palacios con jardines,
bajo un azul de convento.*

*Salud, oh sonrisa clara
del sol en el limonero
de mi rincón de Sevilla,
¡oh alegre como un pandero
luna redonda y beata
sobre el tapial de mi huerto!*

*Sevilla y su verde orilla
sin toreros ni gitanos,
Sevilla sin sevillanos
¡oh maravilla!*

No se reniega aquí de las realidades andaluzas auténticas —esa luna, alegre como un pandero—, sino de su degeneración en el tópico. Por otra parte, esta actitud anti-casticista de Abel Infanzón podemos compararla con la del propio don Antonio en bastantes poemas auténticos suyos, sobre todo en los titulados: *Del pasado efímero* y *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido*. Y es que había —o hay—, arraigada también en su tierra andaluza y hasta en la ciudad de su nacimiento, una España que decididamente no le gustaba nada.

Varios vamos siendo ya los que hemos copiado y publicado poesías inéditas del cuaderno de don Antonio. ¿Hasta qué punto tenemos derecho a hacerlo? El poeta nos lo prohíbe terminantemente en una anotación de la pág. 46, vuelta. Se trata de una página en cuya parte superior terminan unas breves observaciones sobre el conceptismo. La anotación está escrita en

diagonal, con letra más suelta e incorrecta, seguramente con posterioridad y aprovechando el espacio en blanco. Dice así: *« Todo lo que contiene este cuaderno son apuntes que nadie tiene derecho a publicar. Pueden, sí, ser utilizadas las ideas. Pero téngase en cuenta que el autor, antes de darlo a la luz, lo hubiera revisado y puesto en correcta forma literaria. A. M. »*

Por otra parte, en la pág. 93, nos confiesa lo que hizo con dos autógrafos de Bécquer que llegaron a sus manos como regalo de boda. (El pasaje ha sido publicado en el número homenaje de C. H.) *« Conocí en Soria (1908) a un señor Noya, que fué el segundo marido de la madre de la mujer de Bécquer. Este señor Noya me regaló, como presente de bodas, dos autógrafos de Bécquer, dos composiciones inéditas que seguramente Bécquer no hubiera publicado. Yo las quemé en memoria y en honor del divino Gustavo Adolfo »*.

Antonio Machado tuvo el valor y aceptó la responsabilidad de quemar dos autógrafos de Bécquer. ¿Quién de nosotros, en cambio, se hubiera atrevido a destruir su cuaderno autógrafo de más de doscientas páginas? Al contrario, a pesar de la prohibición del autor, el contenido de estas páginas debe ser puesto al alcance de todos los amantes de la poesía y de la voz hondamente humana del poeta. Copiado por mí entre otros varios, hay un borrador de poema que creo que permanece inédito. Ocupa la pág. 22, con su vuelta, y ofrezco un facsímil del mismo. Si me arrepiento de algo, en este momento, es de no haberlo publicado antes, esperando que otros amigos lo hicieran.

Por el tiempo.

1882. 1890. 1892

. Mi padre.

Ya casi tengo un retrato

de mi buen padre, en el tiempo,

pero el tiempo se lo va llevando.

Mi padre, cae de, — en la ribera

de Guabalquivir 'en un día tan claro! —

— es el cañón azul de la escopeta

que, tan harto el humo blanco!

Mi padre en el jardín de mi casa,

mi padre, entre dos libros, trabajando.

Los ojos y manos, la cara frente,

el rostro ajado, los bigotes blancos.

Mi padre cuando (llega viniendo —)

me dice, mamá, ¿qué, qué, qué, qué.

¿Dónde está mi hijo? ¿Dónde

está él, el tiempo se lo ha llevado!

¿Dónde está el hijo que eres tú, padre, mío,

cuando me buscas.

Pero en el recuerdo, my tambien el niño que tu llevabas
a la mano.

Muchos años pasaron mi que yo te recuerdo, ¡padre mío!
¿donde estás tu en los años?

15 de Enero 1916.

EN EL TIEMPO.

1882. 1890. 1892.

Mi padre.

- Ya casi tengo un retrato
de mi buen padre, en el tiempo,
pero el tiempo se lo va llevando.
Mi padre, cazador, — en la ribera
5 de Guadalquivir ¡en un día tan claro!—
— es el cañón azul de su escopeta
y del tiro certero el humo blanco!
Mi padre en el jardín de nuestra casa,
mi padre, entre sus libros, trabajando.
10 Los ojos grandes, la alta frente,
el rostro enjuto, los bigotes lacios.
Mi padre escribe (letra diminuta—)
medita, sueña, sufre, habla alto.
Pasea — oh padre mío ¡todavía

15 *estás ahí, el tiempo no te ha borrado!*
Ya soy más viejo que eras tú, padre mío, cuando
me besabas.
Pero en el recuerdo, soy también el niño que tú
llevabas de la mano.
Muchos años pasaron sin que yo te recordara, padre
mío!
¿Dónde estabas tú en esos años?

13 Marzo 1916.

Hay una nota marginal que dice:

Las fechas se refieren al re-
tratado cuando van a la
cabza de la composición;
y al retratista, cuando
van al fin.

«Las fechas se refieren al retratado, cuando van a la cabeza de la composición; y al retratista, cuando van al fin.»

Y en la pág. 22, vuelta, esta coplilla suelta:

Desde el mes verde
vuelven los alondras,
hasta que en el abril se vido,
ya pando alistar se tiene loco!

*Desde el surco verde
vuelan las alondras,
hasta perderse en el azul del cielo
¡oh pardo aletear de tierra loca!*

La alondra como tierra loca que vuela es elemento que va a utilizar en un poema incorporado tardíamente a las *Poetas completas*:

*Hasta borrarse en el cielo,
suben las alondras.
¿Quién puso plumas al campo?
¿Quién hizo alas de tierra loca?*

(CLXVI. *Viejas canciones*)

Pero a mí me gusta más la coplilla suelta del cuaderno, que debe ser anterior.

y 3.

Al leer el poema *En el tiempo*, recuerda uno en seguida uno de los mejores sonetos de Machado, el que empieza: «*Esta luz de Sevilla...*» Hay, en efecto, varias ideas e imágenes del poema en borrador —las de su parte central— que pasan al soneto, aunque otras se pierdan y entre ellas la imagen del padre cazador en la ribera del Guadalquivir, en 1882. En el borrador del poema, Machado evoca o retrata a su padre en tres

fechas distintas, a lo largo del tiempo, en tres años distintos: 82, 90 y 92. En el 82, como cazador, al aire libre; en el 90, también al aire libre, pero en el jardín de su casa; en el 92, trabajando entre sus libros. Estos dos últimos retratos son los que, fundidos en uno solo, se incorporan al soneto. Por otra parte, en éste, hay imágenes y situaciones nuevas que no están en el poema. El soneto, muy conocido, empieza así:

*Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.*

Las precisiones: *esta* luz de Sevilla —y no la luz de Sevilla en general—, el palacio donde nació y su rumor de fuente, no estaban en el poema, donde solamente se indica:

Mi padre en el jardín de nuestra casa,

sin precisar que la casa era un viejo y noble palacio sevillano, el llamado de las Dueñas, propiedad de la casa de Alba, ni que el jardín tenía su fuente y su rumor de fuente —que aquí ya no es elemento literario modernista—, ni que la luz que había en el jardín era, precisamente, *esa* luz de Sevilla y no otra. Todas estas son concreciones que ha añadido después, al hacer el soneto, y nos revelan el proceso de individuación a través del cual llega a la emoción humana de su poesía.

Sigue diciendo el soneto:

*Mi padre en su despacho. La alta frente,
la breve mosca y el bigote lacio.*

Aquí empieza a recoger el tercero de los retratos de su padre en el tiempo. En el poema, aún no cita el despacho:

*Mi padre entre sus libros, trabajando.
Los ojos grandes, la alta frente,
el rostro enjuto, los bigotes lacios.*

Los ojos grandes van a pasar al primer terceto. *El rostro enjuto* desaparece del todo. Permanece *la alta frente* —inteligencia y señorío— y *el bigote lacio*, en singular y en rima perfecta con *palacio*. En el soneto se añade otra caracterización, muy de época: *la breve mosca*.

¿Se trata de poesía descriptiva, nada más? El segundo cuarteto dice:

*Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta:
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.*

Y en el poema, en cambio:

*Mi padre escribe (letra diminuta),
medita, sueña, sufre, habla alto.
Pasea.*

La letra diminuta del poema también desaparece, pero, en cambio, en el soneto hay un mayor empeño por comprender la humanidad del padre aún joven. Esta determinación, «aún joven», es el secreto del perfeccionamiento logrado y del escalofrío que nos produce

la lectura del segundo cuarteto. También han desaparecido, aunque no del todo, pues van a pasar implícitamente a los tercetos, el *sueña* y el *sufre*. El *habla alto*, se ha convertido en *habla solo*, y en cambio se insiste en las otras acciones: no sólo lee, sino hojea los libros, ¿distráido?, ¿pensando en otra cosa? No sólo pasea, sino, antes, se ha levantado y ha ido hacia la puerta del jardín. Y no sólo habla solo, a veces, sino también, a veces —y aún joven—, canta.

A partir de aquí, el soneto parece apartarse del borrador. El primer terceto dice:

*Sus grandes ojos, de mirar inquieto,
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.*

Sorprendenos así la intimidad de un hombre en su soledad constitutiva. Han vuelto a hacer su aparición *los grandes ojos* del poema, y también empiezan a estar presentes el *sueña* y el *sufre*.

En el último terceto es donde se cumple inesperadamente todo el sentido temporal del poema, que también parecía abandonado:

*Ya escapan de su ayer a su mañana,
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.*

El *ayer* en esos ojos, en los ojos del padre aún joven, es el momento del tiempo en que los recuerda el poeta, y el *mañana* es el momento del tiempo en

que el poeta está escribiendo el soneto y el padre —los ojos del padre aún joven— le están viendo escribir. Y al verlo, escapados de su ayer, lo que están viendo —piadosamente— es la cabeza, ya encanecida, del hijo. Porque éste ya es más viejo que el padre en el momento del tiempo desde donde lo mira.

Después de este análisis del soneto —uno de los más bellos de Machado y de la lírica española—, podemos decir ya que todo lo que incorpora a él, desde otros materiales o momentos de elaboración, lo lleva al último grado de perfección. Una perfección natural y viviente, en vez de retórica. Quedan, sin embargo, otras dimensiones imperfectas, del principio y el final del poema, que no pasan al soneto.

En primer lugar, el arranque por octosílabos:

*Ya voy teniendo un retrato
de mi buen padre, en el tiempo,
pero el tiempo se lo va llevando.*

¿Puede dar la palabra un retrato en el tiempo, en el lienzo mismo del tiempo, mejor que los pinceles? Pintar en el tiempo con la palabra es entregar al tiempo —y al pasar del tiempo— lo pintado. Por eso se alude a un doble juego o una doble corriente: una doble manera de pasar y de quedar. Lo mismo que pasa, queda. Y al revés. Porque,

*la verdad es lo que es
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés.*

Ésta es una primera complicación en la textura anisma del tiempo como lienzo de todo posible retrato, pero al final del poema van a entrar en acción otras varias: «*oh, padre mío, ¡todavía | estás ahí, el tiempo no te ha borrado!*»

Sigue habiendo dos tiempos: el del retratado —todavía— y el del retratista. O 1882, 90, 92 y 1916. O 1882, 90, 92 en 1916. Éste es el sentido del poema. Por eso añade: «*Ya soy más viejo que eras tú, padre mío, cuando me besabas*».

Desde mi presente —1916— soy más viejo que eres tú en mi recuerdo. Pero yo también puedo pasar o saltar de mi presente a mi recuerdo. Y entonces, «*en el recuerdo soy el niño que tú llevabas de la mano*».

Por último, los dos versos finales plantean con amargura otro problema muy distinto. Si vivimos olvidados de una persona querida —y de una persona que ya ha muerto—, ¿qué es de ella mientras tanto?

*Muchos años han pasado sin que yo te recordara,
padre mío.
¿Dónde estabas tú en esos años?*

De este riquísimo borrador ha salido uno de los mejores sonetos de don Antonio, pero ha quedado material para otro gran poema —o soneto— que no ha escrito.

LUIS FELIPE VIVANGO

*Avenida de la Reina Victoria, 60
Madrid.*