

Antonio Machado por Blas de Otero: Estrategias formales y rendimiento semántico de un proceso intertextual

La inserción de textos ajenos en los propios poemas (y en general, el hecho de la *reescritura*) es una de las técnicas más características de la poesía de Blas de Otero: empleada con una rara asiduidad y maestría pocas veces superada, se ha convertido ya en una de las señas de identidad de la obra del autor bilbaíno. Tal vez esta característica de la poesía oteriana pueda relacionarse con su firme aspiración a hablar para todos con palabras de *todos*: de ahí no sólo su afición al lenguaje de uso común y la palabra popular, sino también la voluntad de asumir en un discurso coral (“no soy, solo, nadie”¹) las voces de toda una tradición literaria. Con mucha frecuencia, esta sinfonía de discursos ajenos reviste caracteres de homenaje y es señal de admiración hacia el escritor aludido -con el que comparte gustos, preocupaciones estéticas o filiación ideológica-, de manera que el fenómeno puede permitírnos calibrar las filias literarias del poeta.

(1) Blas de Otero, “Palabras reunidas para Antonio Machado”, *En castellano*, en *Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra. En castellano)* [1960], 3ª ed., Buenos Aires, Losada, 1976, p. 152.

Desde este punto de vista, será interesante anotar el dato que aporta el poeta Ángel González, quien, estudiando el fenómeno de la intertextualidad en la obra oteriana contenida en la antología *Expresión y reunión* (1969), encuentra que los autores más citados son, por este orden, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y Antonio Machado (incorporados al menos trece, once y ocho veces, respectivamente, en la mencionada muestra)². Suscribo absolutamente la interpretación que González ofrece del dato: la densa presencia de Machado en los versos de Otero no es nada sorprendente, tratándose de dos poetas que comparten una muy semejante visión de España y de la función del arte: "Siempre que entran en contacto, los versos de uno refrendan los del otro"³. En cuanto a la intromisión de dos autores caracterizadamente modernistas, como Rubén y Juan Ramón, en los textos de un escritor "social", sólo podrá sorprender a quien desconozca la sensibilidad de Blas de Otero -que en algún momento se llegó a definir "sólo poeta"⁴- para apreciar y admirar la alta calidad estética. Por otra parte, tal vez no importe poco el hecho de que los discursos poéticos de Darío y Juan Ramón se perfilen también como patrimonio mostrenco para el lector medio de poesía, lo que permitirá a éste participar significativamente del juego intertextual, y descodificar el sentido del mensaje con mayor aprovechamiento de su potencialidad expresiva.

(2) Ángel González, "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero", en José Ángel Ascunche, ed., *Al amor de Blas de Otero* (Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura), San Sebastián, Cuadernos Universitarios (Universidad de Deusto), 1986, p. 72.

(3) *Ibíd.*

(4) Blas de Otero, "C. L. I. M.", *Que trata de España* (1964), 5ª ed., Madrid, Visor, 1985, p. 58.

No es Antonio Machado el autor que más ha influido en la formación y realización poética de la voz oteriana. Sabina de la Cruz señala precisamente a Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez como los influjos más persistentes en la obra del bilbaíno⁵. Sin embargo, nadie podrá negar que la obra del poeta sevillano ha ejercido sobre Otero un diluido pero seguro ascendiente. El clásico estudio de Emilio Alarcos sobre Blas de Otero ya situaba a Machado, junto con Unamuno y César Vallejo, entre los tres poetas modernos con más peso en la tradición de que se alimentaba el autor bilbaíno⁶. Aclaraba Alarcos, no obstante, que al hablar de fuentes no prejuzgaba una dependencia directa del poeta a ellas, sino que se refería más bien a "las tradiciones poéticas que por su temperatura idónea han podido afluir a la vena de Otero, bien por su expresión, bien por su contenido"⁷. Pues bien, desde este punto de vista, no es difícil

(5) Sabina de la Cruz, "Introducción" a Blas de Otero, *Poesía escogida*, Barcelona, Vicens Vives, 1995, p. IX. Al parecer, fue Juan Ramón su gran pasión poética de juventud, según revelan unos versos de 1932 -"Ninguno como tú, Juan Ramón Jiménez. / No. / Ninguno como tú"- recogidos en la Tesis Doctoral inédita de esta autora (*Blas de Otero. Contribución a una edición crítica de su obra*, Universidad Complutense de Madrid, 1983, Vol. I, p. 64). Y, "como detalle de persistencia", Sabina de la Cruz señala la presencia de la poesía juanramoniana junto a la butaca de lector del poeta bilbaíno ("Notas biográficas de Blas de Otero", en *Al amor de Blas de Otero*, op. cit., p. 23). Sin embargo, en posteriores ocasiones el mismo Blas de Otero parece referirse a Fray Luis de León - que ya había operado como modelo (con San Juan y Santa Teresa) en su *Cántico espiritual* (1942)- como su poeta predilecto: así lo hace en "La compañía" (*Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alianza, 1980, p. 42) y en el soneto "Ayer mañana" (*Todos mis sonetos*, Madrid, Turner, 1977, p. 119), donde vuelve a situarlo en primer lugar -eso sí, tras la palabra "del pueblo"- . También en una entrevista de 1968, menciona el poeta a Fray Luis y al romancero y cancionero popular como los *autores* españoles con los que se siente más entroncado (En Antonio Núñez, "Encuentro con Blas de Otero", *Ínsula*, 259 [junio 1968], p. 3).

(6) Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966. Recogido también en *Blas de Otero*, Oviedo, Nóbél, 1997, pp. 17-125, por donde cito. La presente corresponde a las pp. 26-27.

(7) *Ibíd.*, p. 26.

advertir cómo Blas de Otero no deja de manifestar su admiración y respeto hacia un poeta cuyos planteamientos e inquietudes coinciden con los propios. La actitud de Machado como hombre, pero también como creador, es abierta y generosamente ponderada en versos y prosas del autor bilbaíno, que lo cita, lo glosa y hasta apela a su palabra para expresar la propia poética, dando buena cuenta de su admiración sincera y sin vacilaciones. No ocurre así, sin embargo, con poetas como Darío o Juan Ramón, a cuya palabra acude Otero (aunque sea para contradecirla) incluso en mayor medida que a la del sevillano, pero sin que merezcan la alabanza u homenaje expresos; seguramente porque el poeta, que reconoce y admira su calidad literaria, no encuentra en ellos un modelo válido en el que respaldar sus orientaciones y propósitos.

La autoridad de la palabra machadiana es asumida por Blas de Otero coincidiendo con su giro poético hacia la realidad colectiva⁸. Resultaría superfluo glosar aquí la trayectoria creativa del poeta bilbaíno. Situándonos en lo que ahora nos concierne, recordemos tan sólo que, superada una primera etapa de profundo problematismo interior, que se materializa en una desgarrada poesía de raigambre existencial, con protagonista individual y antagonista divino, se vuelve Otero hacia un canto arraigado en el "aquí" y "ahora" de su patria y -como él dirá-

(8) Esto no significa que el primer contacto del autor bilbaíno con la poesía machadiana no surgiese mucho antes: según una prosa de *Historias fingidas y verdaderas* ("This is to certify that", pp. 97-98), Otero leía a Machado desde la infancia. Por otra parte, según advierte Sabina de la Cruz, ya un poema inédito de 1935 que ella recoge - "Plegaria sobre mi pobre huerto" - está emparentado con una composición del Machado de *Galerías* (*Blas de Otero. Contribución...*, op. cit., Vol. I, p. 64). Debía ser, en efecto, esta poesía más lírica y simbolista del sevillano la que interesaba a Blas de Otero por entonces, puesto que, según el testimonio de Antonio Elías Martinena, compañero de lecturas adolescentes del autor bilbaíno, "era la forma lírica musical y metafórica la que de verdad apreciábamos" y "el contenido, cuanto más deshumanizado y fantástico, más nos atraía" ("*Ética y poética en la vocación de Blas*", *Zurgai*: "Que trata de Blas de Otero" [noviembre 1988], p. 10).

“coexistencialista”⁹, donde Dios ha sido desterrado y el individuo integrado en la comunidad del “nosotros”. “Roto el cerco” y liberado de “las cárceles de [su] sueño”¹⁰ para abrirse a lo exterior y objetivo, Otero no hará más que reafirmarse en ese camino: ya no el hombre singular, sino el “pueblo puro”, será ahora la “materia insobornable de [su] canto”¹¹. Sucesivas contrafacturas de expresiones juanramonianas -“A la inmensa mayoría”, “En la inmensa mayoría”, “Con la inmensa mayoría”- le servirán reiteradamente como lemas negadores de la poesía minoritaria y proclamadores de una escritura con voluntad de amplia proyección social. El cambio operado en la temática va acompañado de una paralela revisión del instrumento expresivo, de manera que Otero pone en marcha todo un nuevo y completo programa de acción poética. El nuevo sujeto “romp[e] todos sus versos”¹² y, en un impulso de generosa entrega a los otros, pone la estética a disposición de una ética de solidaridad. Es en este punto de inflexión de su poética donde Otero asume el magisterio machadiano, al reconocer en la obra de su predecesor la medida de una labor intelectual con todos los ingredientes para constituirse en modelo de sus nuevos desvelos de compromiso literario. A la altura de 1959 Otero proclamaba a Machado como el gran ejemplo poético¹³. Y tres

(9) Blas de Otero, “Dicen digo”, *En castellano*, op. cit., p. 89.

(10) Blas de Otero, “Estos sonetos”, *Ángel fieramente humano*, en *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia* (1960), 3ª ed., Buenos Aires, Losada, 1977, p. 73.

(11) Blas de Otero, “Historia de la reconquista”, *Que trata de España*, op. cit., p. 160.

(12) Blas de Otero, “A la inmensa mayoría”, *Pido la paz y la palabra*, en *Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra. En castellano)*, op. cit., p. 9.

(13) En Claude Couffon, “Rencontre avec Blas de Otero”, *Les Lettres Nouvelles*, nouvelle série, 4 (mars 1959) [Apud Lucía Montejo Gurruchaga, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero* (Tesis Doctoral), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988, p. 638].

años después, en carta privada a Aurora de Albornoz solicitándole el envío de las recién publicadas *Poesías de guerra* del sevillano, el poeta volvía a referirse a Machado como “nuestro más grande y nuestro más querido poeta”¹⁴.

Precisamente, según el testimonio de Sabina de la Cruz, es durante la escritura de los poemas que serán después *Pido la paz y la palabra* (1955) y parte de *En castellano* (1959), en el año 53, cuando relee Otero con apasionamiento a Machado -junto a Fray Luis de León y el Romancero y el Cancionero popular¹⁵. Antonio Elías Martinena trata sin embargo de puntualizar la trascendencia de esta lectura; recordando el desinterés primero del poeta por “el seco desgarramiento dramático de Antonio Machado”, añade: “Si Blas llegó después a un dramatismo social y cósmico aún más intenso que el de Machado, fue por una necesidad interior, no por influencia de ninguna lectura ajena”¹⁶. En cualquier caso, esta lectura estaba bien asimilada, como lo demuestran las continuas apelaciones intertextuales a la poesía de Machado; y esto porque -insisto- precisamente esta “necesidad interior” de que habla Martinena determina el surgimiento de una profunda corriente de simpatía de Otero hacia el poeta sevillano, a cuyos versos acudiré una y otra vez, a partir de entonces, al encontrar en ellos un reflejo de sus propias inquietudes.

Pues bien: en ese honroso tercer lugar a que se refería Ángel González, la palabra de Antonio Machado es convocada en muy diversas formas y con diferentes alcance y sentido. Y es

(14) Vid. Aurora de Albornoz, “Blas de Otero, hoy, mañana”, *Ínsula*, 392-393 (julio-agosto 1979), p. 6.

(15) Sabina de la Cruz, “Notas biográficas de Blas de Otero”, op. cit., pp. 29-30.

(16) Antonio Elías Martinena, op. cit., p. 10.

que la categoría general que es el hecho de la reescritura puede abarcar formas y grados muy diversos de relación entre los textos: desde la presencia objetiva y concreta de un texto en otro (bajo la forma emblemática de la cita), de fácil localización, hasta el lejano y difuso vínculo intuido pero difícilmente formalizable, pasando por la imitación voluntaria o inconsciente, la transformación radical o mínima, y en fin, toda suerte de intersección puntual o general, explícita o implícita. La tipología de las formas de trascendencia textual propuesta por Gérard Genette en su libro *Palimpsestos* nos servirá aquí como herramienta de base para la categorización de algunas de las relaciones detectadas en la escritura oteriana.

Genette, que define la intertextualidad como una relación de *copresencia* entre dos o más textos, discierne bajo esta noción tres formas distintas, según el objeto intertexto aparezca explícito o implícito (en ausencia de todo signo de heterogeneidad textual) y más o menos cercano al modelo. Así, la tipología de la intertextualidad oscilará en el sistema de Genette entre la forma más explícita y literal de la *cita* (con comillas o en cursiva, es decir, declarada), el *plagio* (copia literal aunque no declarada: esto es, una cita no demarcada) y la *alusión*, forma aún menos explícita por no literal, que se constituye en un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro al que remite en alguna de sus inflexiones¹⁷. Más discreta y sutil, esta última forma solicita de manera diferente la memoria y la inteligencia del lector, y se presenta como una suerte de guiño cómplice que enriquecerá la lectura del texto en la medida en que llegue a ser descodificado.

Pero el teórico francés, que concibe la intertextualidad de manera conscientemente restrictiva, contempla junto a ella otro

(17) Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 10-11.

tipo de trascendencia textual a la que se encuentra estrechamente ligada y con la que a menudo se interfiere: la llamada *hipertextualidad*, que apunta a las relaciones de derivación que se pueden establecer entre los textos y que, desde el mismo título de su trabajo, Genette representa mediante “la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia”¹⁸. El texto superpuesto deriva del anterior al cabo de una operación que el teórico califica provisionalmente de *transformación*¹⁹ -enseguida matizará entre la transformación simple (para la que reserva este término de *transformación*) y la transformación indirecta (a la que va a llamar *imitación*)²⁰. La *parodia* y el *pastiche* serán los dos grandes tipos de transformación y de imitación, respectivamente, relaciones ambas que, según la tipología establecida por Genette, se encuentran en principio separadas de la cita, el plagio y la alusión, aunque no de manera radical: la parodia, por ejemplo, procede con frecuencia por apropiación de citas. Por lo demás, si el teórico en su libro *Palimpsestos* contempla solamente las que llama prácticas de hipertextualidad masiva -toda la obra B derivando de la obra A-, y concibe en consecuencia la parodia o el pastiche como un *género* o clase de obras, no se le oculta que pueden ser también comprendidos como una *figura*, es decir, como práctica verbal puntual, en cuyo caso -entiende- habría que hablar más bien de fenómenos de intertextualidad.

(18) *Ibíd.*, p. 495. Precisamente, la imagen empleada por Genette para ilustrar el fenómeno de la reescritura encubre, entre otros, un intertexto de paternidad muy especial: ya el mismo Antonio Machado había dicho, en efecto, que “toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto”, porque entendía que el componente ajeno de una obra -lo que un autor reelabora y recoge de los demás- es mucho mayor que la aportación estrictamente personal.

(19) *Ibíd.*, p. 14.

(20) *Ibíd.*, p. 17.

Desde este punto de vista, podrán sernos útiles los estudios de Genette a propósito de ciertas formas de hipertextualidad muy próximas al fenómeno intertextual, como es el caso, por ejemplo, de la que llama *parodia mínima*, que, en este sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves (como por ejemplo, versos sacados de su contexto), y “no es [...] otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad”²¹. En otro sentido, nos va a interesar también la práctica hipertextual de la imitación -comprendida igualmente como figura retórica-, que podrá ser o no consciente y voluntaria, declarada o no declarada (habría que hablar entonces de “influencia” más que de pastiche), y donde, frente al caso de la parodia, la cita directa o el préstamo no tienen cabida: el objeto de la imitación o corpus imitado es, en conjunto, el *estilo* de un autor²² y, más principalmente, su *idioleto* o colección de *idiotismos*.

El intenso diálogo sostenido entre la escritura de Blas de Otero y el corpus literario machadiano ilustrará, en mayor o menor medida, toda esta suerte de relaciones, que serán aquí contempladas indiferentemente como fenómenos de intertextualidad, noción que englobará en el análisis que sigue toda forma de relación entre un texto y su tradición, y comprenderá, por consiguiente, tanto los fenómenos de derivación como los de copresencia²³.

(21) *Ibíd.*

(22) *Ibíd.*, p. 99. Como argumenta Genette, es imposible -por demasiado fácil- imitar *directamente* un texto; sólo se puede imitar indirectamente, es decir, practicando su estilo en otro texto, estilo que sólo puede deducirse si se trata el texto como un modelo o *género*, a base de identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios y *generalizarlos*, es decir, constituirlos en *matriz de imitación* o red de mimetismos (*Ibíd.*, pp. 101-103). Hay que aclarar, por otra parte, que Genette emplea el concepto de estilo en su acepción más amplia: como una *manera*, tanto en el plano formal como en los motivos temáticos que implica (*Ibíd.*, p. 100).

(23) En adelante, los términos que se acaban de definir serán utilizados con este sentido preciso, y no con el que tienen en la lengua usual o en otros sistemas críticos.

Si atendemos a la que se presenta como la figura emblemática de la intertextualidad, en tanto que hace visible la inserción de un texto en otro a través de los signos tipográficos que materializan la heterogeneidad (o bien, en un plano semántico, por la mención del título de la obra o de su autor), la cita no es ciertamente la forma más habitual de intromisión de los versos machadianos en los textos de Otero. En pocas ocasiones el verso machadiano está tomado literalmente -tampoco bajo la forma del plagio- y casi nunca, por lo demás, se revela la fuente del préstamo. Es, por tanto, un caso de rara condescendencia con el lector el del poema "Oigo, patria ..." de *Que trata de España* (1964), que, tras ir acumulando en los primeros versos (con una técnica enumerativa muy grata a Machado) una serie de motivos y tonalidades que nos acaban situando de forma inequívoca en los *Campos de Castilla* -las torres, los olmos, los pardos altozanos, el viento azul, las hojas de los chopos-²⁴, desvela en el sintagma definitivo "tus ciudades decrepitas", cuyo referente Otero hace explícito, que el mismo poeta asume conscientemente el influjo:

*Patria lejana, dónde
tus torres de poniente,
las ramas de los olmos
altos, grandilocuentes,
tus pardos altozanos
que el viento azul envuelve,
las hojas de tus chopos
sortijeando verdes,
tus ciudades decrepitas
(como en sentencia breve
dijo Antonio Machado)*²⁵

(24) Sin que haga falta demostrar la asidua presencia en la poesía machadiana de los motivos enumerados, el tono pardo para describir el paisaje castellano ("tierra parda" [M., p. 498], "pardas encinas" [M., p. 500], "pardas sementeras" [M., p. 505]...), así como el color azul como fondo de los cuadros descritos ("azul lejanía" [M., p. 435], "tarde azul" [M., p. 550], "aire azul" [M., p. 790]...), son también con mucha frecuencia empleados por el autor de *Campos de Castilla*.

(25) Blas de Otero, *Que trata de España*, op. cit., p. 168.

El mismo sintagma "ciudades decrepitas" se retoma, por cierto, en una composición posterior ("En par"), esta vez sin marcas de heterogeneidad ni indicio alguno del intertexto sobre el que incide la alusión: "(Las ciudades decrepitas, las locas, las crepitantes ciudades de nuestro tiempo)"²⁶.

Pero éstos no son, en rigor, auténticos casos de cita o de plagio literales, puesto que Otero -conscientemente o citando de memoria- trastoca el sintagma original de Machado: "decrepitas ciudades" ("A orillas del Duero", "Orillas del Duero") o "ciudad decrepita" ("Campos de Soria")²⁷. Un auténtico caso de cita, sin que tampoco se nos desvele la fuente, lo encontramos en cambio en el poema "En el corazón y en los ojos" de *Pido la paz y la palabra*, libro éste a partir del cual comienzan a proliferar de forma notable las alusiones y homenajes al poeta sevillano²⁸:

*Soria, ciudad castellana
¡tan bella! bajo la luna.*²⁹

Estos versos en cursiva, extraídos de la composición "Campos de Soria" (M., p. 515), sirven para clausurar un poema de evocación de los lugares castellanos, donde es evidente que el poeta disfruta, como el Machado de *Campos de*

(26) Blas de Otero, *Expresión y reunión: a modo de antología* (Introducción y notas de Sabina de la Cruz), Madrid, Alianza, 1981, p. 250.

(27) Antonio Machado, *Poesía y prosa* (Ed. de Oreste Macrí), Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989, T. II, pp. 494, 499 y 516. Todos los textos de Antonio Machado serán citados por esta edición; en lo sucesivo se indicará únicamente en el texto, y entre paréntesis, el número de página precedido de la inicial M.

(28) No coincido con M^a Luisa Muñiz en que, como afirma en su trabajo "El poeta y la patria en la trilogía de Blas de Otero *Que trata de España*", no abundan en estos textos citas, incrustaciones ni paráfrasis de versos machadianos (en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, T. II, p. 403). Como estamos a punto de comprobar, numerosas son las ocasiones en que los versos del sevillano aparecen aludidos, y aunque en menor medida, también plagiados o citados precisamente a partir de la primera obra de esta trilogía.

(29) Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*, op. cit., p. 28.

Castilla, con el regusto de los topónimos. *Campos de Castilla* va a ser, por cierto, el libro del autor sevillano más convocado por Otero, cosa absolutamente previsible tratándose de su obra poética más atenta a la realidad histórica o, siquiera -cuando no es más que pura recreación paisajística, como en el caso de "Campos de Soria"- más apegada a la realidad.

Pero el discurso machadiano se presenta en los versos de Blas de Otero, con la mayor frecuencia, manipulado: la cita se convierte en glosa, en mera alusión, y a menudo se mutila y altera para imprimirle nuevo sentido en un poema nuevo. Es lo que ocurre en la breve composición "15 de abril"³⁰, construida sobre una de las "Canciones" de Machado: "La primavera ha venido. / Nadie sabe cómo ha sido" (M., p. 620). El poema oteriano, que, sustituyendo el segundo verso, reza "*La primavera ha venido / y se ha ido*" (la cursiva demarca el fragmento citado) encierra desde su mismo título una intencionalidad histórica y política que no tenían los versos de Machado. Blas de Otero aprovecha la fecha primaveral de la proclamación de la República y la potencialidad simbólica del lexema "primavera" -con sus connotaciones de plenitud o renacimiento vital- para provocar, a través del título del poema, la identificación de tales valores con el régimen político aludido y malogrado por la guerra civil. Esta simbología -que como digo no tenía la canción del sevillano- nos remite sin embargo a otro poema de Machado cuya estructura se aleja de la del primero (imitada por Otero), pero en el que se retoma el mismo verso -"la primavera ha venido"- para conferirle ahora una dimensión claramente histórica:

*La primavera ha venido
del brazo de un capitán.
Cantad, niñas, en corro:
¡Viva Fermín Galán!
La primavera ha venido
y Don Alfonso se va* (M., p. 836).

(30) Blas de Otero, *En castellano*, op. cit., p. 90.

Pero aún hay más: este canto machadiano al advenimiento de la República es una evocación nostálgica concebida cuando ésta ya ha sido herida de muerte. En efecto, el poema se inserta en un texto de *Juan de Mairena póstumo*, escrito en mayo de 1937, que lleva precisamente el título de "Lo que hubiera dicho Mairena el 14 de abril de 1937". En el texto en prosa, por lo demás, Machado no sólo se refiere al golpe militar que ha atentado contra la vida de la República (alguien -dice- echó de menos aquel día de júbilo "el crimen profético de un loco, que hubiera eliminado a un traidor"), sino incluso a "los muchos días sombríos de restauración picaresca, que no me atrevo a llamar republicanos", entre la disolución de las Cortes Constituyentes y el triunfo del Frente Popular (M., p. 2332). Y es en este sentido, precisamente, en el que Machado anotó, ya en 1933, una contrafactura de su originario poema de *Nuevas canciones*, que no llegó a publicar (y que Blas de Otero tampoco conoció), pero que resultaba enormemente profética y que, de forma casual, iba a interferirse con la composición oteriana. En efecto, el poema de Machado explicita el sentido simbólico del de su discípulo, tal si fuese realmente el de Otero el texto reescrito:

La República se ha ido.

Nadie sabe cómo ha sido.

R.I.P. (M., p. 2148)

En un poema de *Expresión y reunión* perteneciente a las inconclusas *Hojas de Madrid con La galerna* ("Verbo clandestino"), Otero volverá sobre el octosílabo machadiano, plagiándolo en esta ocasión (no hay signos tipográficos que indiquen la interpolación) y completándolo con un deje de amarga ironía que insiste en el sentido del dístico primigenio: "La primavera ha venido de visita"³¹.

(31) Blas de Otero, *Expresión y reunión*, op. cit., p. 241.

La manipulación oteriana de estos versos de Machado viene a ilustrar un hábito que veremos repetirse en la poesía del bilbaíno, quien acostumbra a recuperar la palabra del maestro para asociarla y preñarla implícitamente de una significación histórica, actualizando y potenciando así la vertiente machadiana de poeta cívico reivindicada por los sociales. Repárese, sin ir más lejos, en la composición "Tañer"³², también de *En castellano*, que contiene una breve evocación de "la campana de la Audiencia / de Soria", eficaz alusión en este caso a unos versos de "Campos de Soria": "La campana de la Audiencia / da la una" (M., p. 515). En este breve pero denso y sugerente texto, el personaje poético oye tañer España a través de dos simbólicos elementos -"el reloj de la cárcel / de León" y la soriana campana de la Audiencia- que representan, por asociación metonímica, a Fray Luis de León y a don Antonio Machado, dos de los poetas más admirados por Otero y cuyo verso percibe profundamente enraizado en la esencia española. El verso "Filo de la madrugada", vinculado al tañer de las campanas, sugiere el significado del anuncio jubiloso de un nuevo día, del amanecer a una nueva España. Así pues, como -según veremos- sucede con frecuencia en los versos de Blas de Otero, el recuerdo de Machado se asocia implícitamente en esta composición a un mensaje de esperanza histórica.

Al mismo libro pertenece la pieza "Nuestros poetas"³³, título que glosa el machadiano "Mis poetas" (M., p. 600), y cuya intención alusiva se confirma en el texto, cuando, como en el de Machado, es Gonzalo de Berceo el poeta homenajeado: sabemos entonces que son Otero y el autor sevillano los implicados en el "nosotros" del título. Los versos finales de la composición, "Berceo en Francia y en España, lejos / y cerca de Gonzalo de

(32) Blas de Otero, *En castellano*, op. cit., pp. 99-100.

(33) *Ibíd.*, p. 106.

Berceo", contienen, a mi ver -y puesto que nada hay que vincule a Berceo con el país vecino- una implícita alusión al episodio del exilio sufrido por Machado, cuya sombra planea, asociada a la del poeta riojano, sobre toda la composición. Antonio Machado sería así convocado en calidad de poeta antifranquista, aliado de la "cultura de la resistencia".

Otras veces el poeta sevillano es aludido directamente en su palabra comprometida: es el caso del poema "Censoria", donde Otero recupera el discurso machadiano de las dos Españas antagónicas sin esconder su deuda con el viejo maestro (y aunque el sentido haya de ser, tras la guerra civil, necesariamente distinto). Así, el autor bilbaíno denuncia en esta composición la injusticia de los "españolitos helándose / al sol"³⁴, con palabras que contienen una alusión transparente a la premonitoria pieza LIII de "Proverbios y cantares": "Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón" (M., p. 582).

En alguna ocasión, Blas de Otero nos sitúa en el verso de Machado sin necesidad de incorporar alusiones más o menos explícitas a una concreta secuencia, sino que logra actualizar un intertexto echando mano de procedimientos más sutiles: recuperando, por ejemplo, un caudal léxico de inconfundible extracción machadiana. Así lo hemos visto en la composición "Oigo, patria", sólo que a la enumeración acumulativa de motivos machadianos seguía una revelación expresa de la filiación del poema. Pero con más sutileza, y no menor capacidad de evocación intertextual, se revela la pirueta de Blas de Otero en el poema "Árboles abolidos" de *Pido la paz y la palabra*³⁵. El poeta selecciona cuidadosamente un léxico *botánico* de inequívoca extracción machadiana -"olmos sonoros, altos / álamos,

(34) *Ibíd.*, pp. 160-161.

(35) Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*, op. cit., p. 62.

lentas encinas, / olivo / en paz"-, que convoca de modo eficaz el universo poético de *Campos de Castilla*. Y por si el lector tuviera poco, la sugestiva enumeración es rematada con un verso definitivo -"árboles de una patria árida y triste"- cuyos dos adjetivos, tan reiterados por Machado para calificar la tierra castellana³⁶, ya no dejan duda de la identidad de la pluma sobre la que opera la alusión. Este último verso nos ofrece, por lo demás, un indicio claro de la intencionalidad de la pieza - que está muy lejos de la lírica evocación paisajística- y del calculado objetivo del juego intertextual. Extremando el recurso machadiano de penetración en la historia por vía de la naturaleza³⁷, el paisaje es aquí utilizado como mero pretexto para cifrar un mensaje de intención socio-política: esos "árboles abolidos" que nos conducen a Machado no son más que símbolos de "una patria árida y triste" a los que, pese a la sombría condición presente, augura el poeta un futuro de nueva luz -"volveréis a brillar al sol"³⁸-. El objetivo de Otero, que va aderezando la pieza con elementos inequívocos del idiolecto poético del maestro, no es, pues, otro que situar finalmente al lector en el característico discurso machadiano de incitación a la conquista del porvenir, que se revela como uno de los principales referentes de la poesía social³⁹: "entrad / a pie desnudo en el arroyo

(36) En efecto, a ambos acude con frecuencia Machado para darnos su imagen de Castilla o España: "árida llanura" (M., pp. 205 y 661), "tierra [...] árida y fría" (M., p. 511), "árido paisaje" (M., p. 745), "tierra triste" (M., p. 494), "tierras tristes" (M., p. 536), "España [...] triste" (M., p. 567)...

(37) Vid., p. e., sus composiciones dedicadas a "Las encinas" (M., pp. 500-503) y a "Los olivos" (M., pp. 560-563), de *Campos de Castilla*.

(38) No deja, por cierto, de ser sintomático que el sintagma "Volveréis a brillar" se constituya más tarde en título de un poema (incluido en la primera edición española de *Que trata de España* [Barcelona, R.M., 1964, p. 91]) donde, de nuevo, la patria aparece representada por la encina machadiana.

(39) Vid. mi tesis doctoral inédita *Antonio Machado y la poesía española de posguerra*, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 439-447.

claro, / fuente serena de la libertad". Al presidir desde la sombra la composición oteriana, y aparecer implícitamente vinculado a un discurso de intención histórica, Antonio Machado queda ratificado en su estatuto de padre y mentor del compromiso en poesía; y a la inversa, el aura de un poeta reivindicado en esos años como estandarte de la lucha política, y convertido por ello en piedra de escándalo para el Régimen, contribuye a afianzar la intencionalidad subversiva del mensaje.

En otras ocasiones, no es el léxico sino la conjunción de otros recursos todavía más sutiles, pero no menos eficaces, lo que consigue aludir un determinado texto de Machado⁴⁰. Así, en la composición de *En castellano* "Segunda vez con Gabriel Celaya"⁴¹, Otero logra a mi juicio una magnífica re-presentación del "Poema de un día" (M., pp. 552-558), de *Campos de Castilla*. Es en este caso el ritmo del poema -determinado por la combinación irregular de versos largos y breves- y el efecto buscado de representación del presente -"Bebamos otra jarra. Camarero, / más cerveza"- lo que desencadena la evocación. En efecto, también el "Poema de un día" se construye con un ritmo ligero que corresponde a la narración en presente del transcurso del día -"Anochece; el hilo de la bombilla / se enrojece"- y que se logra por la combinación de versos octosílabos y tetrasílabos. Por otra parte, el carácter intrascendente de las acciones descri-

(40) Ángel González reconoce en el poema oteriano "Folía popular" (*Que trata de España*, op. cit., p. 76) una sutil representación de la composición de *Soledades* "Yo voy soñando caminos...", lograda en este caso por la forma en que aparecen dispuestos los materiales que estructuran el texto y por la semejanza en el comportamiento del escritor. Para González, "la coincidencia en diferentes niveles de comportamiento (en la organización del texto, en la actitud del personaje que nos habla desde él, en la selección de los materiales utilizados) es capaz de actualizar en la lectura del texto de Otero el conocido poema de Machado" (Op. cit., pp. 69-70). En mi opinión, y sin negar la perspicacia del análisis del crítico, el cotejo de ambos textos no resiste relación alguna de intertextualidad.

(41) Blas de Otero, *En castellano*, op. cit., pp. 158-159.

tas responde, en uno y otro poemas, a la misma voluntad de representación de la cotidianidad: "Para empezar / cierro la puerta, abro el balcón y cómo está la calle, / cuánta gente...", en el poema de Otero; "El aguacero / amaina... Vámonos, pues. / Es de noche. Se platica / al fondo de una botica", en el de Machado. Y además, ambas composiciones comparten la incorporación de diálogos, aunque en el caso de Machado se trate de palabras ajenas recogidas de la calle, y en el de Otero el diálogo se establezca entre el personaje poético y un mudo interlocutor, cuya identidad nos es desvelada en el título.

Pero, pese a su eficacia evocadora para el lector familiarizado, soy consciente de que la conjunción de estos paralelismos no constituye un indicio patente del intertexto, ni bastaría para probar la intención alusiva o emuladora del texto oteriano, si no viniera apoyada por la presencia de dos elementos definitivos que establecen, a mi juicio, un tácito "contrato" de imitación entre autor y lector: la representación, en cursiva, del sonido del reloj -"tic tac"-, que aparece con insistencia en la composición de Machado para indicar el transcurso del día⁴²; y la mención trastocada del título de un libro: la "*Antología / Pequeña*"-en alusión a la *Pequeña antología* de Celaya-, que tiene su correspondencia en el poema de Machado en "*Los datos / de la conciencia, inmediatos*", que es como se refiere el personaje poético a *Los datos inmediatos de la conciencia* de Henri Bergson. A diferencia del caso de "Árboles abolidos", donde la estrategia intertextual servía a la potenciación de una concreta carga significativa, no hallamos esta vez ante un lúdico ejercicio imitativo cuya única voluntad es la del desinteresado homenaje.

Las composiciones conmemorativas de la figura de Machado, gestos de expreso reconocimiento al maestro que se

(42) Puede pensarse que la cursiva responde a la demarcación de la onomatopeya, pero no podemos negar, por otra parte, que es de este modo como Otero inserta siempre en los suyos las citas literales de textos ajenos.

suman a esta suerte de homenajes implícitos (y que no pueden faltar en un poeta que enarbola la bandera de Machado como una de sus principales señas distintivas), constituyen a menudo un fértil territorio para la actualización intertextual del discurso del escritor. A la colección *En castellano* pertenecen las "Palabras reunidas para Antonio Machado"⁴³, escritas para ser leídas ante la tumba del poeta en febrero de 1959, y presididas por la máxima machadiana "Un corazón solitario / no es un corazón". Blas de Otero bucea en esta composición en las raíces literarias del autor sevillano, situando al poeta como pieza de una tradición en la que él mismo ha bebido ("el romancero / y el cancionero popular; el recio / son de Gómez Manrique; / la palabra cabal / de fray Luis; el chasquido de Quevedo"). Asistido por esta tradición -porque (aplicándose la enseñanza del epígrafe) "no soy, / solo, / nadie"- Otero pronuncia "*unas pocas palabras verdaderas*", citando a Machado y siguiendo su ejemplo: nos remite entonces, a modo de autocita, a "aquellas con que pedí la paz y la palabra", incrustando -en letra cursiva (como suele hacer con las citas literales)- el ya conocido texto de "Árboles abolidos", con las consabidas alusiones a Machado, y en el que el poeta, como su maestro, se comprometía con el destino de la patria. Pero no terminan aquí las actualizaciones de la palabra machadiana: al referirse a los "surcos" de la tierra-tradición en que Machado hunde sus raíces, Blas de Otero está convocando los "renglones como surcos de pardas sementeras" que Machado atribuye a un poeta admirado. Así lo prueba el que, acto seguido, Otero recuerde esta querencia asumiendo las palabras del sevillano:

*Ahora,
removidos los surcos (el primero
es llamado Gonzalo de Berceo)
pronuncio
unas pocas palabras verdaderas.*

(43) *Ibid.*, p. 152.

“El primero / es llamado Gonzalo de Berceo” constituye, en efecto, una alusión muy fiel al primer verso de la pieza “Mis poetas”: “El primero es Gonzalo de Berceo llamado” (M., p. 600).

Por otra parte, en contrafactura de uno de los versos del “Retrato” -“y esté al partir la nave que nunca ha de tornar” (M., p. 492)- Otero construye otro que añade a la significación existencial una clara intencionalidad política:

*de pronto,
toco la tierra que borró tus brazos,
el mar
donde amarró la nave que pronto ha de volver.*

La tierra que borró al poeta es, en tradicional metáfora marmuerte, “el mar” donde amarró la nave en último viaje. Pero además, el cuerpo-nave del poeta amarra efectivamente, tras su último viaje hacia el exilio, en la mar de un pueblecito de la costa francesa, del que, en el deseo de Otero, pronto ha de tornar a la patria. Esta esperanza en el retorno del cuerpo exiliado es trasunto y símbolo de la esperanza oteriana en los nuevos aires de libertad.

La cita situada al frente del poema -“Un corazón solitario / no es un corazón” (M., p. 639)- constituye todo un emblema de la lección de solidaridad y de apertura al “nosotros” que los poetas sociales aprendieron en Antonio Machado, y anuncia, por lo demás, el discurso coral a través del cual -como también prefigura el título- el poeta se dirige al maestro. Es importante destacar la funcionalidad de este tipo de epígrafes, muy frecuentes en la poesía social, donde la palabra de Machado es convocada a menudo como argumento de autoridad para presidir poemas de intención programática. Lejos de constituir un simple adorno, estos epígrafes aparecen como nudos de sentido que unifican la idea diseminada en el texto y que, apelando a una lectura retrospectiva, indican la manera en que ésta puede o debe ser efectuada. Precisamente, otro poema de Otero elegido para ilustrar su poética en la antología *Poesía social* de

Leopoldo de Luis, que emplea la imagen de la fuente para incidir -jugando con la polisemia de las palabras y su valor simbólico- en la conveniencia de usar frases y "palabras corrientes", rescata unos versos de *Soledades*: "Di, ¿por qué acequia escondida, / agua, vienes hasta mí?..." (M., p. 471), a través de los cuales establece una filiación con la poética de Machado:

*Figúrate una fuente
en un valle verde, balbuceando
siempre lo mismo, siempre
diferente, frases fugitivas, corrientes,
en un espejo que anda,
una verdad que parece
mentira que no la escuchen
los que de verdad entienden
de fuentes de poesía
y de palabras corrientes...⁴⁴*

La maniobra oteriana no es -como no lo es nunca- inocente: si el poeta convoca los versos de Machado para introducir una composición de sentido bien distinto al que aquéllos pudieran hacernos sospechar, la simple actualización del discurso del sevillano, unida a los valores connotativos del agua, le sirve estratégicamente al poeta para lanzar bajo palabra autorizada una propuesta de claridad y transparencia expresivas.

En el libro *Que trata de España*, a que pertenece el poema reproducido, la presencia de Antonio Machado a través de citas, alusiones y homenajes adquiere una relevancia particularmente significativa. Son varias las composiciones en que resuenan ecos del poeta sevillano, comenzando por una de las piezas prologales, donde Otero denuncia la grave mutilación que su libro ha sufrido de la censura española. Los versos "Ancho es el mundo. Como el arte. Largo / el porvenir"⁴⁵, en que el poeta

(44) Blas de Otero, *Que trata de España*, op. cit., p. 59.

(45) *Ibíd.*, p. 13.

recupera tras el lamento el aliento luchador hacia el futuro, parece esconder una implícita alusión a uno de los "Consejos" de Machado (M., p. 584). En efecto, el sentido del *consejo* -"Sabe esperar, aguarda que la marea fluya..." - y las afirmaciones machadianas "la vida es larga", "el arte es largo", resuenan en el texto de Otero y se interfieren a su vez con unos versos de Tirso de Molina -"el hierro es vizcaíno, que os encargo, / corto en palabras pero en obras largo" ("largo el porvenir", proclama Otero, por virtud de las obras)- parcial y claramente aludidos hacia el final del poema: "Español es el verso que te encargo...". Tirso y Machado, pues, se alían en este poema al servicio de la afirmación de la esperanza.

En el capítulo I, "El forzado", los versos "Madrid, divinamente / sueñas"⁴⁶ que inician la sexta composición, sin título, constituyen una glosa alusiva al verso de Machado "¡Madrid, Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena!", que abre también una de las "Poesías de la guerra" (M., p. 833). Si la composición de Machado evoca épica la resistencia de la capital ante los ataques de las tropas nacionalistas, el poema de Blas Otero, más intimista y elegíaco, se construye sobre retales autobiográficos, aunque al final de la composición sus recuerdos personales se confundan -como el poeta ya advirtió una vez⁴⁷- con la historia colectiva de su pueblo y de su patria:

*pueblo derramado aquel 14
de abril, alegre,
puro, heroico Madrid, cuna y sepulcro
de mi revuelta adolescencia.*

En la sección que sigue, dedicada a "La palabra", son tres las composiciones que actualizan por medio de la alusión el

(46) *Ibíd.*, p. 26.

(47) "Un hombre recorre su historia y la de su patria y las halló similares", escribe Otero en la prosa "Manifiesto" (*Historias fingidas y verdaderas*, op. cit., p. 106).

verso de Machado. El poema "Copla", que no aparece en la edición -muy mutilada- realizada en Barcelona en 1964, pero que ya se anticipaba en la selección *Esto no es un libro* (1963)⁴⁸, nos conduce una vez más a *Campos de Castilla*:

*La realidad me dice:
Así es la vida,
yo soy la semilla
de mí misma. Dame
tu mano. Y caminemos.*⁴⁹

Son las palabras de una composición dedicada a Leonor las que resuenan, con la misma disposición en el verso, en éstas de Blas de Otero: "dame / tu mano y paseemos" (M., p. 546). Esta vez, invirtiendo los términos, es Machado quien en canto intimista y autobiográfico revive los momentos, ya irrecuperables, de su estancia soriana en compañía de la esposa, a quien se dirige, y Otero quien imprime a los mismos una dimensión de conciencia social: en la composición oteriana es la realidad quien "llama con la mano", urgida del compromiso del poeta. Como estamos comprobando, esta instrumentalización de la palabra intimista machadiana es lo más habitual en la poesía de Blas de Otero, que apela al discurso del maestro para construir poemas de tema "social", incluso aunque los préstamos de su predecesor no tengan, en su contexto original, la misma intencionalidad. Sin ir más lejos, en esta misma composición, el proverbio de *Nuevas canciones* "Hora de mi corazón: / la hora de una esperanza / y una desesperación" (M., p. 636), que nos habla de la íntima disposición anímica del sujeto lírico, es convocado por Otero en una alusión que define igualmente su sen-

(48) Blas de Otero, *Esto no es un libro*, Río Piedras, Editorial Universitaria (Universidad de Puerto Rico), 1963. En la "Motivación" justificativa de la antología, el autor dice incluir en ella los poemas de *Que trata de España* prohibidos por la censura española.

(49) Blas de Otero, *Que trata de España*, op. cit., p. 42.

tido hacia la preocupación patriótica: "He aquí España, / pulso de mi corazón: / el pulso de una esperanza / y una desesperación". En cualquier caso, si el sentido original de los versos de Machado nada tiene que ver con el "tema de España", lo cierto es que la significación que adquieren en el poema de Otero no violenta en absoluto -y de ahí la oportunidad de la alusión- la actitud del escritor sevillano ante el problema de la patria -desesperación ante el presente y esperanza en el futuro⁵⁰.

En la "Cartilla (poética)", otra de las composiciones que Blas de Otero incorpora a modo de *poética* en la antología *Poesía social*, son unos versos de "Proverbios y cantares" de *Campos de Castilla* -"La verdad es lo que es, / y sigue siendo verdad / aunque se piense al revés" (M., p. 575)- los aludidos en la segunda estrofa: "Esto es verdad y sigue siéndolo / diciéndola al revés"⁵¹. En un escritor tan poco inocente como Blas de Otero, no me parece casual la incorporación de la voz machadiana a una composición en la que se defiende el deber poético del compromiso con el tiempo histórico y con la existencia ("Lo esencial / es la existencia; la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra") frente a la palabra *pura* empleada como música vana y mero ornamento ("Ah las palabras más maravillosas, / 'rosa', 'poema', 'mar', / son *m* pura y otras letras"). Para quien pueda captarla, esta asociación con la palabra de Machado, poeta temporalista y responsable donde los haya, refuerza y autoriza indirectamente la poética propugnada.

Y finalmente en esta sección, los versos iniciales de "Nadando y escribiendo en diagonal" -"Escribir en España es hablar por no callar / *lo que ocurre en la calle*, es decir, a medias palabras / catedrales enteras de sencillas verdades"⁵²-, nos remi-

(50) Vid., p. e., "El mañana efímero", "Desde mi rincón" y "Una España joven" de *Campos de Castilla*.

(51) *Ibíd.*, p. 43.

(52) *Ibíd.*, p. 49. La cursiva es mía.

ten esta vez a la famosa prosa del *Juan de Mairena* donde Machado dicta su lección sobre la conveniencia de hablar directamente (M., p. 1909). Lo que ocurre es que si Blas de Otero, como el maestro de Retórica, preferiría *escribir sencillamente* "lo que pasa en la calle", los tiempos censurados del poeta de posguerra no permiten sino hablar "en diagonal", es decir, oblicuamente, de "los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa".

En la sección "Geografía e historia", los "Campos de Castilla" son nombrados (plagiados) en el poema "Todavía" - de título, por cierto, tan machadiano⁵³- actualizando una vez más la palabra del maestro en un contexto de proclamación de la esperanza, como sugiere ya el adverbio que da nombre a la composición:

*Campos de Castilla,
Galicia, Andalucía.
[...]
Mañana
brillará España.*⁵⁴

Pero sin tener que recurrir a concretos plagios o alusiones, también en esta sección pueden espigarse, como se ha observado en otros pasajes de la poesía oteriana, algunas secuencias

(53) Esta palabra adquiere, en efecto, amplia presencia y lugar preeminente en el despliegue machadiano de su "metafísica de poeta". "Hoy es siempre Todavía" es el único verso de uno de los "Proverbios y cantares" de *Nuevas canciones* (M., p. 627), pero el adverbio temporal así *sustantivado* aparece en muchos otros momentos de la poesía de Machado: "Poeta, que declaras arrugas en tu frente, / Tu musa es la más noble: se llama Todavía" (M., p. 599); "¡Oh Tiempo, oh Todavía / preñado de inminencias! / Tú me acompañas en la senda fría, / tejedor de esperanzas e impacencias" (M., p. 715)... El concepto que encierra el lexema "todavía" -que Machado llegaba a escribir con mayúscula- representa para este poeta angustiado por el paso del tiempo la tregua que su carrera imparable concede al hombre, aunque también el anuncio de su fugacidad o premura; la conciencia de la urgencia temporal, pero también el espacio para lo aún posible.

(54) *Ibíd.*, p. 97.

descriptivas que re-presentan el paisaje de Castilla tal como lo plasmó Machado, por virtud de la asimilación de un *lenguaje poético* inconfundiblemente recabado en el autor sevillano: así, la composición que comienza: “Tierra / de Campos, *parda*, / tierra de *tristes / campos*”⁵⁵, actualiza en estos primeros versos, de forma muy evidente para el lector iniciado, el espacio textual de *Campos de Castilla*.

Este capítulo, que contiene varios homenajes a escritores y artistas, incorpora además la elegía “In memoriam” en recuerdo del maestro sevillano⁵⁶. Ambientado en Soria, aludida metonímicamente por “la plaza de la Audiencia” (recuérdese “la campana de la Audiencia” de “Campos de Soria”), evoca este poema la “precisa palabra / de hombre bueno” que fue don Antonio. Y en efecto, desde el metro empleado (elige Otero un soneto en alejandrinos, cultivados por Machado sobre todo en *Campos de Castilla*) hasta la expresión conseguida (ritmo lento, imágenes, léxico), todo contribuye a la sugerente re-presentación (por imitación estilística) de la escritura machadiana:

*Cortando por la plaza de la Audiencia, bajaba
al Duero. El día era de oro y brisa lenta.
Todo te recordaba, Antonio Machado. Andaba
yo igual que tú, de forma un poco vacilenta.
Álamos del amor. La tarde replegaba
sus alas. Una nube, serena, soñolienta,
por el azul distante, morosamente erraba.
Era la hora en que el día, más que fingir, inventa.
¿Dónde tus pasos graves, tu precisa palabra
de hombre bueno? En lo alto del ondulado alcor,
apuntaba la luna con el dedo...*

En el poema, Blas de Otero configura un mundo imaginario y se adueña de un bagaje léxico que desvela un previo ejercicio

(55) *Ibid.*, p. 94. El subrayado es mío.

(56) *Ibid.*, p. 138.

de identificación y asimilación del idiolecto poético de Machado. En efecto, calificativos como "soñoliento", "lento" o "grave", que responden a una visión del mundo mortecina o decadente, y se corresponden con un estado de alma deprimido y melancólico, son vocablos asiduamente empleados para expresar la realidad por el poeta sevillano, quien tiende a contemplar la naturaleza privada de dinamismo, y a proyectar sobre el paisaje sus propias cualidades anímicas. Estas voces acuden en el poema de Otero a adjetivar los elementos de una naturaleza aletargada, cuya vida discurre en *tempo* lento, y confieren al cuadro descrito la misma carga melancólica que distingue a los versos de Machado. Por su parte, el ritmo lento de los alejandrinos contribuye a afianzar la misma impresión de gravedad y pesadumbre que sugiere el lenguaje del poema. Por otro lado, la imagen "de oro" para describir cierto efecto de la luz sobre las cosas, aplicada a diferentes realidades ("frutos de oro" [M., p. 432], "álamos de oro" [M., p. 483], "mañana de oro" [M., p. 485]...), y el sintagma "el azul" (incluso "el azul lejano" [M., p. 455]) para nombrar el cielo, son elementos característicos de la expresión machadiana que concurren en el verso de Otero para afianzar el paralelismo. En suma, a costa de la asimilación del relativamente limitado universo léxico-imaginativo de Antonio Machado, el poema se configura como un hábil ejercicio de *imitación* de la palabra del sevillano, ejercicio que supone una extrema conciencia de la obra imitada. Pero, como puede observarse, frente a las involuntarias imitaciones por contagio, en el caso de este homenaje (donde el contrato de imitación quiere ser explicitado), acuden a reforzar la buscada asociación los inexcusables plagios y alusiones intertextuales - "álamos del amor" (M., p. 516), "hombre bueno" (sobra la localización del intertexto)-, y la acumulación de motivos y tópicos del intertexto imitado -la Audiencia, el Duero, la tarde, el alcor-

Por fin, en el último capítulo de esta colección -"La verdad común"-, y junto a la ya comentada composición "Oigo,

patria...”, pueden reconocerse algunos otros préstamos aislados del poeta sevillano que tienen que ver con la recreación del tema de España, en sus vertientes de “geografía” o “historia”: así, el poema “Torno” convoca por medio del plagio el machadiano “Moncayo azul”⁵⁷; y en la pieza “Año muerto, año nuevo”, la España “devota [...] de María” de “El mañana efímero” (M., p. 567) se nos re-presenta, seguramente con voluntad de alusión intertextual, en la “tierra de maría / santísima” que Otero evoca en unos versos de crispada denuncia de una patria vergonzante⁵⁸.

Tampoco faltan en *Esto no es un libro* alusiones al verso machadiano. Excluyendo las composiciones procedentes de otros poemarios, de las que ya me he ocupado, quedaría referirse al poema que inaugura la segunda parte de la antología: “Maravilloso azul el de la infancia...”⁵⁹. La resonancia implícita en este primer verso nos la desvela el propio autor en el epígrafe que sitúa al frente del poema, constituido por las palabras que están en su base, últimas escritas por don Antonio en sus días de Collioure: “Estos días azules y este sol de la infancia” (M., p. 836). La voluntad de homenaje se hace en este caso palmaria.

Ni siquiera en los textos en prosa de *Historias fingidas y verdaderas* (1970) deja Otero de incorporar versos del poeta sevillano. Así, la prosa “Reforma agraria”⁶⁰ incrusta -con letra cursiva que marca la heterogeneidad- el famoso verso que clausura la composición “Orillas del Duero”, “Hermosa tierra de España” (M., p. 435), en un contexto donde el contraste con la noticia de

(57) *Ibid.*, p. 181. El “Moncayo azul y blanco” aparece en el poema CXXI de *Campos de Castilla* (M., p. 546).

(58) *Ibid.*, p. 185.

(59) Blas de Otero, *Esto no es un libro*, op. cit., p. 55.

(60) Blas de Otero, *Historias fingidas y verdaderas*, op. cit., p. 84.

una realidad socio-económica definida por la pobreza y el estancamiento secular sólo podía producir un efecto de amargo sarcasmo. Tenemos pues, significativamente, en este texto que cita la voz del sevillano, las dos vertientes del tema de España que ambos poetas cultivaron y fundieron en sus versos: admiración de la geografía y revisión crítica de la historia.

En la prosa que titula "This is to certify that", Otero recuerda, esta vez señalando la fuente, "los primeros versos que de Machado aprendí":

*Por entre los pinos,
la nieve de cara,
se borra el camino...⁶¹*

Se trata de una de las "Canciones de tierras altas", que el poeta, que probablemente cita de memoria, trastoca ligeramente. Estos son, exactamente, los versos de Machado:

*Por la sierra blanca...
La nieve menuda
y el viento de cara.
Por entre los pinos...
Con la blanca nieve
se borra el camino (M., p. 616).*

Y por fin, en el fragmento "Pasar", Blas de Otero reflexiona -tras citarlos- sobre el contenido de unos conocidos versos de los "Proverbios y cantares" de *Campos de Castilla*: "...lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar" (M., p. 579). "¿Nada queda entonces? -cuestiona el poeta- Hemos de tener mucho cuidado de no errar en asunto tan principal"⁶². Y es que, desde su perspectiva de hombre comprometido con el destino colectivo de la humanidad -frente a la perspectiva existencial-

(61) *Ibid.*, p. 98.

(62) *Ibid.*, p. 108.

personal, que es aquí la de Machado- el poeta no puede aceptar una conclusión que tendría efectos adormecedores para el progreso histórico. Así pues, corrige:

Lo nuestro no es pasar, ni reír, porque lo nuestro no somos nosotros sino nuestro hacer, la piedra que apoyamos en otra semejante, el surco que permanece al cerrarse, el cálculo del matemático que coadyuva a nuestro vivir.

No se engañe nadie, no, innumerable como las ondas de un río es el afán del hombre y permanente como el mar el ritmo de su trabajo.⁶³

Las obras de los hombres, pues, fructifican y permanecen aunque el individuo desaparezca, luego merece la pena trabajar para la historia. Es ésta la única ocasión en que el poeta bilbaíno quita la razón al maestro sevillano. Salvo esta rara excepción, como ya advertía Ángel González -y frente a lo que ocurría con otros poetas como Juan Ramón o Miguel de Unamuno- siempre que los versos de Machado y Blas de Otero entran en contacto es para refrendarse mutuamente.

Seguramente, Otero prefería la lección que puede desprenderse de otros versos del maestro -"Caminante, no hay camino. Se hace camino al andar" (M., p. 575)- que traducen la confianza en el hombre como artífice de su destino (o, hablando en términos del materialismo dialéctico, en el pueblo como dueño de la historia), y permiten una lectura de incitación a la transformación superativa. Podría pensarse, sin embargo, que la composición "Ahora", de *Pido la paz y la palabra*, constituye una réplica a estos últimos versos de Machado:

*Caminos.
Sol en los hombros, avanzan
unidos.
Hay. Siempre. Hay
caminos.⁶⁴*

(63) *Ibíd.*, p. 109.

(64) Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*, op. cit., p. 38.

El poema, en cambio, fue al parecer lanzado en controversia a la desesperada lamentación de José Hierro -"Ya no hay caminos. Ya no hay / caminos. Ya no hay caminos"⁶⁵- que, esta vez sí, parece constituir una testaruda y desolada negación de la famosa formulación de Machado. A mi modo de ver, la composición oteriana no está sino refrendando la palabra del maestro, desde la interpretación de la imagen machadiana del camino como metáfora del devenir histórico y símbolo de progreso, y la explicitación del mensaje de esperanza implícito en la propuesta de acción formulada en sus versos.

En los poemas de la última etapa de Blas de Otero, pertenecientes al proyectado libro *Hojas de Madrid con La galerna* -que nunca llegó a publicarse como tal-, sigue incorporando el autor bilbaíno plagios o alusiones a la palabra de Machado. Así, "El obús de 1937" se concluye con una transgresora manipulación de unos versos de *Soledades* -"Un golpe de ataúd en tierra es algo / perfectamente serio" (M., p. 430)-, de tal modo que la gravedad de los mismos queda desarmada por obra del efecto paródico que provoca la innovación oteriana: "Un muerto en la cocina es algo perfectamente serio"⁶⁶. Estaríamos ante lo que Genette ha llamado *parodia mínima*: una cita desviada de su contexto y de su nivel de dignidad. El fragmento plagiado aparece, en efecto, descendido de la gravedad que adquiere en el poema de Machado al insertarlo en este nuevo contexto. La extravagancia de la situación y lo prosaico del espacio convocado en el verso de Otero -"la cocina"- provocan, por virtud del contraste con el contexto originario al que remite la secuencia plagiada, un efecto verdaderamente paródico. La intención de Blas de Otero al retomar, sacándolas de contexto, las palabras machadianas, no es en este caso otra que la explotación de las

(65) José Hierro, *Cuanto sé de mí (Poesías completas)*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 199-200.

(66) Blas de Otero, *Expresión y reunión*, op. cit., p. 248.

posibilidades lúdicas del juego intertextual, buscando la sonrisa cómplice del lector.

La composición "Y yo me iré", del mismo libro, inserta una glosa de una de las poesías machadianas de la guerra:

*Labrad, amigos,
un túmulo a mi ausencia (si
es plagio, mejor)...⁶⁷*

El modelo de estos versos, cuyo carácter no original nos revela abiertamente el propio poeta (sin que sea, de todos modos, un verdadero *plagio*), son unos de la famosa elegía a Federico García Lorca, "El crimen fue en Granada":

*Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta (M., p. 829).*

Pero, por si el juego intertextual no hubiera sido reconocido, Blas de Otero refuerza los indicios insertando una nueva alusión que nos lleva a otra "Despedida" de Federico García Lorca, esta vez la que el mismo poeta granadino nos dirigió en el poema de este título. En efecto, los versos oterianos "si muero, / dejaré el balcón abierto" constituyen una paráfrasis muy obvia de estos versos del Lorca de *Canciones*: "Si muero, / dejad el balcón abierto".

Por último, el poema "Penúltima palabra" contiene una alusión que nos remite sin equívocos a la divulgadísima estrofa final del "Retrato" machadiano:

*Dentro de poco moriré.
Aquí está todo mi equipaje.
Cuatro libros de lápices, un traje
y un ayer hecho polvo que aventé.⁶⁸*

(67) *Ibíd.*, p. 249.

(68) *Ibíd.*, p. 250.

El motivo del "equipaje" actualiza en el verso de Otero la noción metafórica de la muerte como viaje, explícita en la composición de Machado -"Y cuando llegue el día del último viaje"- . Por lo demás, el mismo motivo del equipaje breve, cuya parquedad se enumera en el poema del bilbaíno, nos remite a la "ligereza" de equipaje del hablante machadiano, que se va de la vida "casi desnudo" (M., p. 492).

Y en fin, tampoco falta la impronta de Machado en el libro *Todos mis sonetos* (1977), donde Blas de Otero incluye junto a los ya publicados una serie de inéditos que, según sus palabras, se le fueron cayendo de las manos mientras escribía *Hojas de Madrid con La galerna* (libro todo él en verso libre o versículo)⁶⁹. Consignemos, por ejemplo, la breve alusión que incorpora el soneto "Secuencia", donde el poeta recrea el archiglosado y popularísimo motivo machadiano del "canto y cuento", con que el autor sevillano da forma a su idea de que la poesía es a la vez lírica y narración -esto es, crónica sentimental-: "Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia, / contando su melodía" (M., p. 663). Aunque, ciertamente, la alusión oteriana se despoja en este caso de la intención metapoética de la sentencia de Machado y viene a interferirse, de modo más estrecho, con un verso de las "Canciones a Guiomar" ("El tiempo canta y cuenta" [M., p. 729]):

*La historia de mi vida canta, cuenta
una secuencia en blanco y negro, inventa
rumor de mar en rauda caracola.*⁷⁰

El poema "Hagamos que el soneto se extienda" exhibe en el sintagma "montes violetas"⁷¹ una alusión transparente a los

(69) Vid. la "Nota" de Blas de Otero a *Todos mis sonetos*, Madrid, Turner, 1977, p. VII.

(70) *Ibíd.*, p. 113.

(71) *Ibíd.*, p. 133.

machadianos "montes de violeta", una y otra vez evocados en la poesía del sevillano⁷².

Pero mayor interés ofrece la profunda huella que la pluma machadiana deja en el soneto "Provincia de Segovia"⁷³, magistralmente esculpido sobre una de las estampas de "Campos de Soria" (y nótese, para empezar, el relativo paralelismo de los títulos). Blas de Otero configura aquí un cuadro donde la misteriosa atmósfera de ensoñación y silencio, la elección y disposición de los elementos (la nieve, el mesón, el campo, los árboles), junto a algún préstamo textual (del plagio a la alusión), delatan su inspiración inequívocamente machadiana. El concreto intertexto del poema oteriano es el pasaje V de la citada composición (M., pp. 513-514), cuyo primer endecasílabo toma Otero literalmente en su arranque: "La nieve. En el mesón al campo abierto" del poema de Machado es trastocado por "La nieve. En el mesón hay dos ancianos", en el soneto de Otero. Es obvio, por este plagio, que el poeta bilbaíno quiere desvelar desde el principio la fuente de sus versos, que van a *transformar*, en una operación que supera en este caso la imitación estilística, punto por punto el texto de que derivan. En efecto, a partir de aquí, los paralelismos en los detalles de las escenas dibujadas se suceden: dos ancianos y un niño habitan el mesón castellano en el poema de Otero, como -de modo similar- una pareja de ancianos y una niña poblaban el cuadro de Machado. El mesón de la pieza machadiana está "al campo abierto", y, aunque Otero no nos ofrece esta noticia de modo directo, queda sugerida por el orden de la descripción de los elementos:

(72) En efecto, esta expresión o, en su caso, alguna ligera variante, aparece en las composiciones "Amanecer de otoño" (M., p. 509), "Campos de Soria" (M., pp. 513 y 516) y "La tierra de Alvargonzález" (M., p. 523) de *Campos de Castilla*; en "Canciones de tierras altas" (M., p. 617) de *Nuevas canciones*; y en "El poeta recuerda las tierras de Soria" (M., p. 822), de la serie de "Poesías de la guerra".

(73) *Ibid.*, p. 109.

*La nieve. En el mesón hay dos ancianos
y un niño. El campo es un papel pulido.*

Así, parece evidente que la visión del campo se obtiene desde el interior del mesón. Fuera, "la nieve cae, cae impasible". En la estampa de Machado,

*La nieve sobre el campo y los caminos,
cayendo está como sobre una fosa.*

Por otra parte, en ambos poemas tenemos noticia del hogar encendido: en "el fuego fugaz" humean y "chillan los leños" en el soneto oteriano, y del mismo modo "la leña humea" en el hogar del mesón de Soria. En torno a él, uno y otro poetas describen las acciones de los tres personajes; y paralelamente, junto a la monotonía como nota dominante en los ancianos (duermen, tosen, fuman, hilan...), ambos niños sueñan: "el niño ve aeroplanos, / quiero decir aviones, golondrinas / en el fuego fugaz", y "La niña piensa que en los verdes prados / ha de correr con otras doncellitas / en los días azules y dorados".

Por lo demás, la atmósfera creada es semejante en ambas composiciones: "el campo es un silencio incomprensible" en el poema de Otero, silencio que se comunicaba en el de Machado a través de "la nieve silenciosa" cayendo sobre la soledad del campo: "Nadie pasa. Desierta la vecina carretera, / desierto el campo en torno de la casa". Silencio, soledad, monotonía, melancolía y ensoñación típicamente machadianos que Otero termina de captar admirablemente en los dos versos finales:

*El humo traza lentos, vagos sueños
mientras la nieve cae, cae impasible.*

Finalmente, de nuevo en este poema la enumeración de los árboles del paisaje de Machado: las hayas, las encinas. Y sólo, marcando la distancia entre ambas composiciones, algunas audaces imágenes de corte vanguardista en el soneto de Otero

(“El campo es un papel pulido”, “El río se ha parado, reunido a / su cremallera entre sus quietas manos”, “el sol haciendo casi ruido al andar”) que son impensables en *Campos de Castilla*.

El rico palimpsesto -como lo definió Ángel González, precisamente glosando a Machado⁷⁴- que es el discurso poético de Blas de Otero, particularmente fecundo en la actualización de voces ajenas, se presenta como un caso límite que permite ilustrar uno de los rasgos más característicos de la llamada “poesía social”: la marcada voluntad de representación intertextual de la palabra de Antonio Machado, cuyo magisterio es reivindicado por tales poetas como una de sus más relevantes señas de identidad. Si este magisterio, que en lo literario afecta principalmente a las enseñanzas de su teoría poética, no se traduce en los versos de sus fervorosos discípulos en una verdadera influencia de estilo, determina sin embargo una abundante proliferación de citas, plagios o alusiones actualizadoras del intertexto machadiano. Es la forma que encuentran estos autores de señalar una viva adhesión poética -la íntima identificación con una línea de escritura representada por Machado-, al tiempo que de explicitar, a través de la palabra *no neutral* del sevillano, una filiación ideológica (puesto que la complicidad que establecen con Antonio Machado no disimula un fuerte componente ético y político). Incluso en ocasiones, como se ha venido comprobando, bajo la incorporación al discurso propio de la palabra machadiana se adivina una voluntad de tejer hábilmente solapados mensajes de intencionalidad socio-política, aprovechando la enorme potencialidad simbólica y significativa que aquélla adquiere en los años de la posguerra.

(74) Ángel González, op. cit., p. 72.

Todas las formas, intencionalidad y sentido de estas modalidades de relación intertextual quedan sin duda representados en el ejemplo de Blas de Otero, cuyo hábito de reescritura de los versos machadianos, asumido con su firme apuesta por una palabra "comprometida" y ya nunca abandonado, no será en tan fértil de sentidos ni tan inteligentemente manejado.

ARACELI IRAVEDRA VALEA
Universidad de Oviedo