

## ANTONIO MACHADO Y BLAS DE OTERO

Por Armando López Castro

La poesía española de la primera mitad del siglo XX procede de tres figuras bien conocidas: Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Los tres parten del modernismo, abandonan su formalismo externo y evolucionan hacia un tipo de poesía íntima, de honda conmoción humana, en la que lo más exterior está preñado de una profunda significación. Esta exaltación interior, unida a la expresión de formas simples y ritmos elementales, se convirtió en norma de la poesía posterior, sobre todo la surgida después de la guerra, más centrada en la realidad histórica y en la dimensión poética del hombre. Si Blas de Otero admiró en Unamuno su rebeldía en el destierro y en Juan Ramón su anhelo de perfección, en Machado, poeta de pensamientos profundos, supo ver el salto de la “homogeneidad del yo” a la “heterogeneidad del ser”. De ahí que su trayectoria, a pesar de vivir en tiempos distintos, sea paralela, pues ambos evolucionan de lo individual a lo colectivo, siendo *Campos de Castilla* (1912) la experiencia límite que borra las fronteras entre el dentro y el fuera; y *Pido la paz y la palabra* (1955), el giro axial que va de lo existencial a lo social, según él mismo afirma: “Hasta entonces en mis otros libros había desarrollado los temas tradicionales: el amor, la muerte, el hombre en sus relaciones con esos problemas. En *Pido la paz y la palabra*, abordo un tema histórico”. Esa es la razón por la que las referencias de Otero a Machado comienzan a ser recurrentes a partir de esa obra, cuando el poeta bilbaíno aborda el tema de España, a la vez como protesta y esperanza, desde su madurez poética.

Por ello sería posible, dentro de esta evolución, analizar esa presencia machadiana desde dos experiencias complementarias: el compromiso moral de Machado con la realidad histórica de su tiempo, profundizando en el “hombre esencial”, y su fe poética para explorar los límites del ser, conjugando poesía y filosofía desde la crisis de 1912. El cambio de estilo a partir de *Nuevas canciones* (1924), visible en el salto al otro como superación del idealismo, se plasma en la práctica

de una poesía aforística y en un mayor cultivo de la prosa. La extrema concentración de los versos es similar a la que practica Otero a partir de 1955. Unamuno y Machado son poetas metafísicos que sufren la duda y la contradicción, pero mientras Unamuno recurre a la metafísica para superar su agónica incertidumbre ante el problema de la supervivencia, Machado permanece en ella para huir de lo real, recurriendo a sus dos personajes apócrifos, Abel Martín y Juan de Mairena, que defienden la libertad de pensamiento y reivindican el papel de la imaginación. Los tiempos cambian y con ellos las valoraciones. Frente al primer Machado, lírico e intimista, durante los últimos años, sobre todo a partir de 1975, ha cobrado auge el segundo, el filosófico y sentencioso. En realidad, la vigencia de Machado en la lírica española posterior a 1939 ha oscilado de la admiración por su ejemplo moral, en un primer momento, a una revalorización de su pensamiento poético-filosófico en las últimas décadas. Es evidente que la imagen *integral* de Machado debe incorporar tanto la dimensión ética como la estética, pues sólo así su palabra llegará a pensar y a sentir conjuntamente, en la intimidad del ser y de la historia. En toda experiencia, que es integral y unitaria, el individuo queda desbordado por el sentido. En el caso de Blas de Otero, su inmersión en la experiencia de la vida como sensación de lo divino en el hombre, de lo eterno en lo humano, que es donde se da la revelación, según decía don Antonio, supone la salida de uno mismo a la búsqueda del otro, el esfuerzo por darse a los demás. Al deseo machadiano de oír el diálogo interior del otro, de saber de su “complementario”, responde Otero con la conciencia de ser simplemente un hombre, de afirmar el amor de hermandad en su escritura, entendida ésta como posibilidad de interiorización de todo lo humano real y posible. En ambos casos, lo que cuenta es mantener al hombre imaginativo, capaz siempre de nuevas experiencias<sup>1</sup>.

En el poema “A don Francisco Giner de los Ríos”, fechado en Baeza el 21 de febrero de 1915 e incorporado a la ampliada versión segunda de *Campos de Castilla* (1917), resume así Machado la aventura humana de Giner: “Sed buenos y no más, sed lo que he sido / entre vosotros: alma”. La bondad consciente y el espíritu creador, principios inspirados en la labor educadora de Giner y de Cossío, tuvieron amplio eco entre los jóvenes artistas que habitaron la Residencia de Estudiantes, testigos de una aventura espiritual, cuya semilla no ha dejado de germinar en tiempos de difícil convivencia. El ejercicio de la amistad y del diálogo en ese espacio habitable, al que acudieron Miguel de Unamuno y Antonio Machado, va estrechamente ligado al destino histórico de España, en un momento trágico

---

<sup>1</sup> La presencia de Antonio Machado en la lírica española posterior a 1939 ha sido estudiada de forma conjunta por José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española, 1939-2000*, Madrid, Cátedra, 2002. Hasta entonces, sólo habían aparecido ensayos parciales sobre la vigencia machadiana, entre los que destacan el de E. García de Nora, “Machado y el futuro de la poesía lírica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms.11-12 (1949), pp.591-592.

en que el pueblo, ansioso de libertad, no deja de ser objeto de poética meditación. La presencia de Machado, poeta del pueblo español, se siente con especial intensidad en la trilogía de Blas de Otero *Que trata de España*, cuyas tres partes, “Pido la paz y la palabra”, “En castellano” y “Que trata de España”, vieron la luz en 1955, 1959 y 1964 respectivamente, y en donde el amor a la patria convierte a la palabra en canto vivo. La depuración del lenguaje poético, cada vez más concentrado y lacónico, responde a la búsqueda de valores esenciales basados en la justicia y la libertad. La dolorosa renuncia de lo vivido y la visión esperanzada de un tiempo nuevo, que muestra Machado en sus años de madurez (“amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir, cuando una tarea común apasione las almas”, afirma en 1939), donde la visión utópica viene a completar el intimismo anterior, hallan su cauce de expresión en el discurso reivindicativo de *Pido la paz y la palabra* (1955), obra en la que empieza a formarse un lenguaje socialmente comprometido al servicio de la mayoría. La opción de subordinar la creación poética a un principio ético y el predominio de la palabra oral sobre la escrita, rasgos recurrentes de la prosa machadiana tardía y que implican la referencia continua a una colectividad humana, conviven en la escritura de este primer libro de la trilogía, cuyo título funde lo poético con lo social. De tal vivencia colectiva participan dos poemas plenamente machadianos, en los que la palabra poética, motivada por la conciencia de un tiempo en crisis, se eleva a comprensión histórica. El primero de ellos dice así:

CON NOSOTROS  
(*Glorieta de Bilbao*)

En este Café  
se sentaba don Antonio  
Machado.

Silencioso  
5 y misterioso, se incorporó  
al pueblo,  
blandió la pluma,  
sacudió la ceniza,  
y se fue...

La recuperación ética de Machado, modelo del poeta comprometido con su pueblo, corre pareja a la evocación poética y así el poema discurre entre la nostalgia y la alusión. Dado que el título anuncia ya un deseo de quedar con el pueblo (“Con nosotros”), los distintos recursos expresivos, el valor determinativo de los adjetivos (“silencioso / y misterioso”), en los que resuenan los versos de Rubén Darío (“Silencioso y misterioso / iba una y otra vez”); la contraposición de las formas verbales: la evo-

cación del imperfecto (“Se sentaba”) y el valor poético del indefinido (“se incorporó”, “blandió”, “sacudió”, “se fue”); la ruptura del encabalgamiento, que aleja el apellido del nombre mediante la cesura (“don Antonio / Machado”); y los símbolos de “la pluma” y “la ceniza” para referirse a su arma de combate y al suelo patrio, profanado por los nuevos vencedores, no hacen más que reflejar la ternura y la espontaneidad que impregnan el poema, que se mueve desde la concreción, según revela la acotación inicial del conocido café madrileño (“Glorieta de Bilbao”), a la abstracción del verso final, marcada mediante la alusión de los puntos suspensivos (“y se fue...”). Con ello, la simple evocación queda trascendida con la alusión poética, que da un valor social y moral al poema<sup>2</sup>.

La gran creación artística del siglo XX se sitúa en el intervalo entre las dos guerras mundiales. La filosofía existencialista dejó al hombre sumido en el desamparo ontológico y el ansia de plenitud vital. La experiencia de la caducidad, que gira en torno al hombre y a las cosas, tiene su reflejo en una poética del “estar aquí”, que busca lo esencial humano a partir del hombre singular. “Magnífico es estar aquí”, señala Rilke en *Briefe aus den Jahren*, 1906-1907, y Machado, en su etapa soriana, hace del paisaje un eco del alma. La tarea del poeta consiste en decir las cosas, en convertirlas en objeto de la expresión poética. Esta interpretación poética de las cosas, que sirve a Machado para unir el paisaje al destino histórico de España, está presente en el segundo poema de *Pido la paz y la palabra*, “Árboles abolidos”, donde la simple enumeración de los árboles simbólicos, integrados en la totalidad del mundo, nos hace entrar en el dominio idéntico y persistente de lo natural, que permanece a salvo de la historia

Árboles abolidos,  
volveréis a brillar  
al sol. Olmos sonoros, altos  
álamos, lentas encinas,  
5 olivo  
en paz,  
árboles de una patria árida y triste,  
entrad  
a pie desnudo en el arroyo claro,

---

<sup>2</sup> Refiriéndose al depósito humano de los fundadores de la Residencia, señala J. A. Valente: “De la armonía totalizadora con que Giner y Cossío supieron enfocar las posibilidades de la inteligencia, de su amor por unas pocas, pero decisivas virtudes de la persona, la sencillez, la claridad, la verdad, la dignidad y un supremo vuelo libre del pensamiento, nace por entero el temple moral de Machado”, de su ensayo, “Antonio Machado, la Residencia y los quinientos”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p.21. En cuanto al poema, remito al artículo de M<sup>a</sup> Luisa Muñiz, “El poeta y la patria en la trilogía de Blas de Otero *Que trata de España*”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, 1978, Vol. II, pp.401-414.

## 10 fuente serena de la libertad.

A la filiación machadiana debe Blas de Otero algunos de los mejores aciertos de su poesía, tanto en su vivencia como en su expresión. La equiparación del poeta con el árbol, que recuerda la imagen arquetípica del antiguo orante, con sus palmas abiertas hacia el cielo y en posición de recibir, está presente en las antiguas culturas, lo mismo que la parábola del árbol para representar la creación como génesis dentro del arte moderno, pues el artista se encuentra en la situación del tronco, ha sido expuesta por Paul Klee en sus *Diarios*. Pero el poeta bilbaíno va aquí aún más lejos. En primer lugar, de los árboles machadianos más conocidos, olmos, álamos, encinas y olivos, destaca este último mediante el aislamiento, lo cual presupone una experiencia estético-metafísica más profunda (“Olivo solitario, / lejos del olivar, junto a la fuente, / olivo hospitalario / que das tu sombra a un hombre pensativo / y a un agua transparente”, leemos en el poema “Olivo del camino”, de *Nuevas canciones*). Después, esta proyección sentimental viene subrayada mediante el valor figurativo de los adjetivos (“Árboles *abolidos*”, “olmos *sonoros*”, “*altos* / álamos”, “*lentas* encinas”, “árboles de una patria *árida y triste*”, “a pie *desnudo* en el arroyo *claro*”, “fuente *serena* de la libertad”), que traducen estados de ánimo, y el matiz prospectivo de las formas verbales (“volveréis a brillar”, “*entrad*”), que nos abren a un futuro más solidario, lleno de libertad y esperanza. Por último, la identificación del árbol con la fuente, dentro de un contexto amoroso, según glosa la antigua canción de corro (“arroyo claro, fuente serena / quién te lava el pañuelo / saber quisiera”), del hombre con la palabra, que sólo puede ser consumada por la poesía, a la que Abel Martín define como “aspiración a conciencia integral”. En la experiencia poética, que es unitaria y no fragmentada, el hombre es retraído a lo originario. El fluir de la palabra poética, de la intuición de la realidad, nos preserva del tiempo, como si en esa desnudez esencial, en la abolición de su destrucción creadora, el hombre y la historia comenzasen de nuevo. En virtud de tal destrucción, su futuro será distinto. La conversión de la historia a la naturaleza es reconciliación con lo indistinto, con la vida en su plenitud. El símbolo del árbol, imagen cierta del hombre no escindido, nos hace participar de un estado de inocencia natural, cuya característica sería la contemplación<sup>3</sup>.

De los libros que integran la trilogía *Que trata de España*, tal vez sea el segundo, *En castellano*, que apareció con el título francés de *Parler clair* (1959), el que muestra un mayor sentido histórico. En su estructura se funden lo personal y

---

<sup>3</sup> Para el símbolo del árbol como imagen arquetípica del centro del mundo, véase el estudio de M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, 3ª ed., pp.29-62. En cuanto a la parábola del árbol en su función intermediadora, ligada a la experiencia de la palabra poética, véase P. Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Caldén, 1976, pp.35-36. Para el ideal de compromiso, que halla su cauce de expresión en un receptor mayoritario, véase el estudio de M. Mantero, *La poesía del “yo” al “nosotros”*, Madrid, Guadarrama, 1971. En su acercamiento a los otros, la vida tiene para el poeta la categoría de mito y la escritura se presenta como humanización integral de las cosas.

lo colectivo, apoyándose la voz poética en un proceso de condensación verbal, ya iniciado en *Pido la paz y la palabra*, con el que se intenta desenmascarar el lenguaje oficial. La denuncia de la situación política, a través del tono irónico, el ritmo fragmentado y la organización del discurso en varios ejes semánticos, fundamentalmente a partir del *aire* como símbolo de libertad, revela la decisión de cruzar el límite de aquello que le estaba permitido, de alguien que no debe permanecer en silencio cuando todos callan. En este clima de libertad amordazada se hace todavía más necesaria la búsqueda de la palabra inocente, como en el día de la creación. La auténtica asimilación sólo aparece en la medida en que el lenguaje propio traduce una experiencia ajena, cuya esencia no se agota en todo lo que viene a la luz. En este sentido, la figura solitaria de Machado se le presenta a Blas de Otero como ejemplo de convivencia, de consideración hacia los demás, que se combina con la antigua retracción, nunca perdida del todo. De ahí que en el poema “Palabras reunidas para Antonio Machado”, leído por el autor en el homenaje que se tributó a Machado en La Sorbona el 20 de marzo de 1959 y hecho con incorporaciones textuales del propio Machado, la autocita del paisaje se convierta en signo social de evocación cívica

#### PALABRAS REUNIDAS PARA ANTONIO MACHADO

*Un corazón solitario  
no es un corazón.  
A.M.*

Si me atreviera  
a hablarte, a responderte,  
pero no soy,  
solo,  
5 nadie.

Entonces,  
cierro las manos, llamo a tus raíces,  
estoy  
oyendo el lento ayer:  
10 el romancero  
y el cancionero popular; el recio  
són de Jorge Manrique;  
la palabra cabal  
de fray Luis; el chasquido  
15 de Quevedo;  
de pronto,

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

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

25 Aquellas  
 con que pedí la paz y la palabra:  
*Árboles abolidos,  
 volveréis a brillar  
 al sol. Olmos sonoros, altos*  
 30 *álamos, lentas encinas,  
 olivo  
 en paz,  
 árboles de una patria árida y triste  
 entrad*  
 35 *a pie desnudo en el arroyo claro,  
 fuente serena de la libertad.*

Silencio.

Sevilla está llorando. Soria  
 se puso seria. Baeza  
 40 alza al cielo las hoces (los olivos  
 recuerdan una brisa granadamente triste).  
 El mar  
 se derrama hacia Francia, te reclama,  
 quiere, queremos  
 45 tenerte, convivirte,  
 compartirte  
 como el pan.

Todo el poema discurre de la soledad (“solo, / nadie”) al compromiso (“queremos / tenerte, convivirte”). Los recursos expresivos más destacados, tales como el aislamiento de palabras claves (“Entonces”, “de pronto”, “Ahora”, “Silencio”); la ruptura y cambio de entonación propios del paréntesis, “(el primero / es llamado Gonzalo de Berceo)”, “(los olivos / recuerdan una brisa granadamente triste)”, que sirven de explicación o comentario al tema principal; la técnica de la inter-

textualidad, es decir, la inserción de textos ajenos en la propia escritura, con lo que ésta adquiere una pluralidad de sentidos. Al tratarse de un homenaje a Machado, es lógico que predominen las referencias a su poesía: la que utiliza como epígrafe, que remite al poema LXVI de los *Proverbios y cantares*; la del v.19, que corresponde a “Retrato”, de *Campos de Castilla*; la de los vv.21-22, tomada del poema CL; y la del v.24, que procede del último verso del poema LXXXVIII de *Galerías*. Pero también es importante la inclusión del poema “Árboles abolidos”, destacado en el conjunto mediante la letra cursiva, y la sustitución del yo poético por los olivos como protagonistas del recuerdo en la alusión del verso lorquiano (“Y recuerdo una brisa triste por los olivos”), con el que termina el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; y por último, el símbolo del mar, límite entre la vida y la muerte, presente por igual en la lírica de Machado y en la de Otero. Para ambos, el lenguaje es producto de un creador colectivo anterior al individual, por eso el poeta bilbaíno recurre aquí al romancero y cancionero tradicionales, uniéndose su voz en el concierto de otras voces. La constante creatividad de la palabra poética le permite incorporarse a una tarea común, pues el poeta no quiere guardar nada para sí, de participación en un proyecto compartido, según revela el símbolo del pan al final del poema. Así, la necesidad de contar con el prójimo, de ser un poeta del pueblo, hace de su palabra, no una voz de sí mismo, sino del mundo y de todo lo que es real. Manteniéndose fiel al fondo humano y simbolista de don Antonio, pues por encima del paisaje concreto se dirige a lo esencialmente nacional, Blas de Otero fue capaz de liberarse de todos los condicionamientos con un esfuerzo supremo del coraje, de realizarse en plenitud<sup>4</sup>.

Lo distintivo de la poesía radica en la síntesis de sonido y significado. Esta unidad intuitiva no debe perderse nunca, sobre todo en épocas marcadas por los enunciados ideológicos, como fue la de nuestra inmediata posguerra, donde el lenguaje uniforme del orden impuesto llevó a un formalismo temático del que el estilo acabó por resentirse. Uno de los fallos de la llamada “poesía social”, cuya vigencia se mantiene entre 1950 y 1965, se debe a la subordinación de la expresión literaria a la urgencia del contenido, a una instrumentalización del lenguaje que va en contra de su autonomía. Blas de Otero no deja de advertir la inadecuación del lenguaje a una realidad condicionada por la situación política, en un momento en que el lenguaje oficial recorre

---

<sup>4</sup> Aludiendo a la técnica de la intertextualidad, que se incrementa a partir de la etapa social, señala Leopoldo de Luis: “Por otra parte, la incorporación de fragmentos poéticos de autores que ni se nombran, dentro de la obra propia, viene a integrar un gran entramado poético mutuamente comunicado, y se compadece bien con la comunicación de una poesía mayoritaria, que busca un ámbito de participación común. La poesía es de todos y a ella contribuyen cuantos poetas, a lo largo del tiempo, van aumentándola. Cada poeta se debe a los demás que le precedieron y proyecta hacia el futuro un patrimonio colectivo”, de su ensayo, “Los préstamos literarios en la poesía de Blas de Otero”, en *Que trata de España*, número monográfico de la revista *Zurgai*, Bilbao, noviembre de 1988, pp.76-82. Para una visión más amplia del problema intertextual, remito al estudio de J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.



toda una escala que va desde el sermón hasta el reclamo publicitario, y para evitar que la acción política condicione la naturaleza misma de la palabra poética, recurre al laconismo y densidad de la canción tradicional como contrapunto de la palabrería existencial. La recuperación de la poesía como canto (“canto y cuento es la poesía”, había dicho Antonio Machado), de los sentimientos más elementales a través de una dicción sencilla, tiene lugar *En castellano* (1959) y se intensifica en *Que trata de España* (1964), cuyo capítulo IV, “Geografía e historia”, sintetiza la visión contradictoria de la cultura española. A él pertenece el poema “In memoriam”, donde la evocación del Machado paisajista sirve a Otero para suscitar un redescubrimiento del sentido histórico de España

#### IN MEMORIAM

Cortando por la plaza de la Audiencia, bajaba  
al Duero. El día era de oro y la brisa lenta.  
Todo te recordaba, Antonio Machado (andaba  
yo igual que tú, de forma un poco vacilenta).

5 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.

10 ¿Dónde tus pasos graves, tu precisa palabra  
de hombre bueno? En lo alto del ondulado alcor,  
apuntaba la luna con el dedo. Hacia oriente,

tierras, montes, y mar que esperamos que abra  
sus puertas.

Hacia el Duero caminé con dolor.  
Regresé acompañado de una gran sombra ausente.

Realismo en poesía no es simple reflejo de la realidad observada, sino canto de la realidad interiorizada, que así adquiere su más intensa manifestación. Toda la obra de Machado está envuelta por una vibración interior que sigue el ritmo del tiempo. Lo que viene del fondo a la superficie, su *humus* fecundante, se percibe, no como algo que ya ha sido, sino como una continuidad, como algo que debe ser. Sin diálogo no hay lirismo. Y lo que nos seduce de este poema, que debe su pervivencia a la memoria, es la fusión de paisaje y sentimiento, exigencia de unidad estética y moral, cuya natural integridad se instala en la escritura de Machado a partir de *Campos de Castilla* (1912), borrando los límites entre el dentro y el fuera, entre el sueño y la

realidad. Lo que aquí el hablante echa de menos, al evocar la figura de Machado, es la libertad de pensamiento, que es, a la vez, libertad de expresión, de ahí que los recursos lingüísticos más representativos, como el carácter de segunda voz, propio del paréntesis, “(andaba / yo igual que tú, de forma un poco vacilenta)”, que subraya la identificación con la actitud dubitativa de Machado; el valor cualitativo de los adjetivos (“forma un poco *vacilenta*”, “Una nube, *serena, soñolienta*”, “azul *distante*”, “pasos *graves*”, “*precisa* palabra”, “sombra *ausente*”), que designan estados de ánimo; el predominio de las formas verbales en imperfecto (“bajaba”, “era”, “recordaba”, “andaba”, “replegaba”, “erraba”, “apuntaba”), tiempo de la evocación que imprime un ritmo lento al discurso; la disposición simétrica de idénticas estructuras sintácticas a partir de un mismo núcleo adverbial (“¿*Dónde* tus pasos graves, tu *precisa* palabra / de hombre bueno?”), que intensifica la unidad de moral y estética, la bondad como forma de ser en que vida y obra se implican; y la aparición de símbolos (“álamos”, “nube”, “luna”, “mar”, “sombra”), que prolongan el sueño en la realidad, contribuyen todos ellos a ensanchar ese sentimiento de universalidad, recogido en el paisaje soriano, con el que el poeta andaluz quiere transfundir el destino del hombre en la historia. Poseyó Machado por igual una humanidad ejemplar (“pasos graves”) y un acento propio (“precisa palabra”), cualidades asociadas a la armonía totalizadora de Giner y sus continuadores, y esa autenticidad poética hecha hombre sigue dándonos la fidelidad a su recuerdo. Al final del poema, cuando se pasa de la evocación a la nostalgia (“Regresé acompañado de una gran sombra ausente”), pues la nostalgia es el tiempo roto y en ella habita la melancolía, la palabra poética de Machado, viva encarnación de uno mismo, al transitar por el filo del tiempo y la memoria, retorna implacable en busca del otro complementario<sup>5</sup>.

En los años posteriores a 1912, cuando Antonio Machado se instala en Baeza, su conciencia crítica se agudiza considerablemente. Si en el poema “El Dios ibero”, compuesto en 1913, hay una invocación a la “leña verde en los viejos encinares”, signo del pasado abierto al presente, y si en las prosas de *Juan de Mairena*, que arranca de 1934, aparece condensada una poética de la sentimentalidad colectiva tras la experiencia de la revolución rusa de 1917, la exaltación del trabajo en el poema “Las encinas”, publicado por primera vez en julio de 1914 y que marca el paso del elitismo noventayochista al humanismo popular, contribuye a

---

<sup>5</sup> Sobre el compromiso cívico de Machado con el hombre de su tiempo, al margen de cualquier programa, véase el estudio de J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Alicante, 2004, pp.103-112. Este estudio, a pesar del tiempo transcurrido, sigue siendo referencia obligada en lo que se refiere a la situación de la poesía social en España. Respecto al problema de la censura, que tanto afectó a la composición de *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964), remito a los estudios de L. Montejo, “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano*”, en *Revista de Literatura*, LX, 120, 1998, pp. 491-513; y “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: De *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977)”, *Revista de Literatura*, LXII, 123, 2000, pp. 155-175. Dichos artículos hay que leerlos en forma complementaria.

la sustitución del humanismo abstracto por el humanismo social. Textos en verso como “Coplas por la muerte de don Guido”, “A una España joven” y el “Elogio” a don Francisco Giner en su muerte, y en prosa, algunos bocetos de *Los complementarios*, el prólogo al libro *Helénicas* de Hilario Ayuso y sus declaraciones a *La Internacional* en 1920, suponen un punto de no retorno y su adscripción definitiva a la causa popular. Precisamente el 17 de septiembre de 1920 le dice a Rivas-Cherif en *La Internacional*: “Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica, sino coplas donde se contiene cuanto hay de mí en común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, *sin cambiar de rumbo*”. Esa fidelidad al pueblo como realidad social, cuya multiplicidad contradictoria constituye la unidad dialéctica de la patria, vista más como realidad viviente que como cristalizada retórica, llevó a Machado a comprometerse con los pobres de espíritu, sin provecho de nadie, y a soñar con una España mejor de la que le había tocado vivir. También Blas de Otero “ama mucho más la edad que se avecina”, donde la amargura del hoy resulta trascendida por la esperanza del mañana. En el poema “Oigo, patria...”, perteneciente al capítulo V de *Que trata de España*, significativamente titulado “La verdad común”, lo que se pone de relieve es la experiencia del presente, a la vez oscura y amarga, como fuerza impulsora de renovación social

#### OIGO, PATRIA...

Patria lejana, dónde  
 tus torres de poniente,  
 las ramas de los olmos  
 altos, grandilocuentes,  
 5 tus pardos altozanos  
 que el viento azul envuelve,  
 las hojas de tus chopos  
 sortijeando verdes,  
 tus ciudades decrépitas  
 10 (como en sentencia breve  
 dijo Antonio Machado),  
 tus tristes, lentos trenes  
 que vienen y no van  
 a parte alguna, dónde  
 15 la rosa de tus nieves  
 bellas, el encarnado  
 cruel de tus claveles,  
 el rostro de tus hombres

que hablan como les vienen  
 20 las palabras, oh patria  
 muda, oh silenciosa  
 meseta donde siempre  
 enterraré mis ojos  
 por lejos que te sueñe.

*Que trata de España* (1964) es el libro en el que la presencia de Machado resulta más persistente, tal vez porque lo que queda más intensamente fijado en la recreación del recuerdo es el tema de España, tópico de la poesía de posguerra, directamente relacionado con el problema de la palabra. La patria ya no es un himno optimista o desesperado, sino una interrogante (“dónde”), cuya insistencia tiene por objeto lo que la ideología encubre. Desde el título mismo, tomado del poema “¡Al dos de Mayo!”, de Bernardo López García (“Oigo, patria, tu aflicción”), hasta la invocación de los versos finales, marcados por el silencio como forma de máximo compromiso con una realidad puesta en tela de juicio, pasando por la autocita del paréntesis, “(como en sentencia breve / dijo Antonio Machado)”, que introduce el punto de vista del hablante; el valor afectivo de la adjetivación (“olmos *grandilocuentes*”, “ciudades *decrépit*as”, “*tristes* trenes”, “encarnado *cruel*”, “patria *muda*”, “*silenciosa* meseta”), que subrayan estados de ánimo; y el carácter revelador de los símbolos (“los olmos”, “el viento azul”, “los trenes”, “la rosa”), cuya función es iluminar una realidad oculta, todos ellos inciden en la transformación de la palabra capaz de sacar a la luz aquello que permanece oculto. Bastaría el ejemplo de los vv.7-8 (“las hojas de tus chopos / *sortijeando* verdes”), donde el neologismo “*sortijeando*”, por derivación verbal de *sortija*, alude al envés de las hojas de los chopos, que tienen un verde plateado al ser movidas por el viento, para darnos cuenta que para el poeta es más importante lo que encubre el lenguaje que lo que designa. Dado que para Otero la verdadera función de la palabra consiste en transformar el lenguaje del engaño, pues el poeta se debe a su circunstancia y a los demás hombres, sólo aproximándose a las formas del lenguaje cotidiano (“que hablan como les vienen / las palabras”) y disolviendo su identidad en el silencio de la muerte (“donde siempre / enterraré mis ojos”), podrá hacerse voz de todos. Se advierte así una evolución de la poesía española de tipo social o comprometido: de la dimensión ética, basada en la queja o la protesta, hasta la concepción estética de la poesía como forma de combatir la mentira, decantándose el poeta bilbaíno cada vez más por la segunda. En esta capacidad de la palabra poética para descubrir la verdad bajo las apariencias, bajo las formas impuestas que la adulteran y oprimen, radica la condición social del poeta<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Los años posteriores a la segunda guerra mundial fueron propicios al predominio de sistemas filosóficos, entre ellos el existencialismo, que con frecuencia enmascaran una ideología de tipo totalitario. En este sentido, véase el estudio de Theodor W. Adorno, *La ideología como lenguaje*, Madrid,

La última etapa creadora de Blas de Otero comprende *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y los poemas escritos desde 1968 hasta su muerte en 1979. Se trata de una época matizada por la serenidad y la depuración, a la que contribuye la fluidez de una prosa precisa y sugerente, cuya liberación del metro trata de expresar la vida en su plenitud. Tomando como modelos la prosa de fray Luis de León, los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire y *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, Otero aspira a una totalidad expresiva, cuya tensión entre la realidad y el sueño, de raíz cervantina, mantiene un ritmo expectante hasta el desenlace. De las tres partes que la componen, la autobiográfica, la histórica y la reflexiva, es la primera la más volcada a desentrañar el laberinto de la patria, sirviéndose de la ironía y el tono ensayístico como formas de distanciamiento y objetividad ante los hechos descritos. A ella pertenece la prosa "Collioure", donde se enuncia un proceso anímico de libertad en el instante de la muerte

#### COLLIOURE

Ocurrió en el Pirineo oriental, frente al Mediterráneo.  
Una lenta pena latía en el fondo: nuestro más noble,  
nuestro más querido poeta quedó allí, serenamente fiel  
hasta su final. Pero nadie quiere remover ni avivar otro  
triste tiempo de nuestra patria. Nadie, y menos que na-  
die las nuevas vidas que desde entonces fueron pujando.  
Ninguno de ellos vuelve la cabeza hacia el hacha y el tajo.  
Todos miran, desean, exigen el retoñar de un tronco úni-  
co. Abierto al libre aire de una justicia ineludible. Como  
lo soñó siempre don Antonio Machado.

De los últimos días de Machado en Collioure ha dicho Louis Aragón que llegó entonces a "los límites de la patria", a esa frontera de la vida y la muerte, de la melancolía y la esperanza. Por eso en esta prosa, que aparece en *Esto no es un libro* (1963), *Que trata de España* (1964) e *Historias fingidas y verdaderas* (1970), con algunas ligeras variantes, lo que domina, dentro de la identificación con un personaje que se mantuvo "serenamente *fiel* hasta su final", es el compromiso con la libertad, con un tiempo de esperanza que deja superados los recuerdos de un ayer marcado por la discordia. En este sentido, la adversativa que sirve de gozne al poema ("Pero"), dividiéndolo entre el pasado y el presente; el

---

Taurus, 1982. En cuanto a la reflexión histórico-social de Machado sobre España al hilo de la Segunda República, vertida sobre todo en las prosas de *Juan de Mairena* y que Otero hace suya, véase el artículo de M. Muñón de Lara, "La superación del 98 por Antonio Machado", publicado en *Bulletin Hispanique*, tomo LXXVII (1975), pp. 34-71, y recogido en *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Madrid, Taurus, 1997, pp. 257-290.

valor anímico de los adjetivos antepuestos (“*lenta* pena”, “*triste* tiempo”, “*nuevas* vidas”, “*libre* aire”), que subrayan una cualidad escogida por el hablante; la dependencia de idénticas estructuras sintácticas a partir de un mismo núcleo pronominal (“Nadie”), que intensifican la inmersión en lo colectivo; y “el aire” como símbolo de libertad, opuesto al “hacha y el tajo” de la guerra, imágenes tomadas de Machado (“La guerra dio al amor *el tajo* fuerte. / Y es la total angustia de la muerte, / con la sombra infecunda de la llama / y la soñada miel de amor tardío, / y la flor imposible de la rama / que ha sentido del *hacha* el corte frío”, escuchamos en uno de los sonetos a Guiomar), ponen de relieve la presencia de una figura viviente y contradictoria, que pensó sin sistema y habló en los límites de su propia voz. Dentro de una evolución marcada por el sentimiento íntimo, propio del mundo simbolista, lo que alienta en el fondo es la dinámica libre de la palabra poética para hacer frente a lo impuesto y construir un futuro más solidario (“un tronco *común*”). La realidad que se construye en esta prosa compleja y sugerente tiende a la eliminación de los límites racionales, de ahí que ese clima futuro de libertad sea algo deseado (“Como lo *soñó* siempre don Antonio Machado”), pues únicamente desde el sueño es posible oír todavía otra voz, aquella que es superior a nosotros y nos busca para nombrarnos<sup>7</sup>

Para expresar la condición efímera del hombre, Machado elige el *camino* como una de sus imágenes más recurrentes, haciendo de ella una fuerza activa y del caminante un retrato de sí mismo. El conocido verso “Que el caminante es suma del camino”, además de dotar a éste de realidad humana, revela que la vida no es algo previo al hombre, sino algo que éste tiene que hacer (“Al andar se hace camino”). Vivir es caminar, recorrer una serie de instantes hasta llegar a la muerte, punto final de un viaje difícil (“viajero / del *áspero* camino”, se confiesa el poeta en el soneto dedicado a Valle-Inclán). El caminante pasa por la vida y ésta pasa por él, dejándolo rendido y cansado (“Yo caminaba cansado”), de modo que lo que se hace presente a través del camino, soñado o entrevisto, es la conciencia de la transitoriedad, la fugacidad incesante de la vida. Por eso, al hacer un recuento de lo vivido ante la proximidad de la muerte, advertimos la lucidez del instante, donde vida y muerte aparecen como espejos de una misma realidad. En alguno de los sonetos que Otero escribe a partir de 1970, podemos apreciar una concentración extrema de la escritura, que tiende a evitar la acumulación verbal. Así ocurre

---

<sup>7</sup> Para la significación del poema en prosa, que surge a lo largo de los siglos XIX y XX como nuevo género literario, véase el estudio de M<sup>a</sup> V<sup>a</sup> Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999. En él se hace un análisis exhaustivo de su origen y evolución, tomando como modelos a Baudelaire y Rimbaud, a nivel europeo, y en lo que se refiere a nuestra lírica, a Juan Ramón y Cernuda, si bien falta una aplicación a la poesía posterior. En lo que se refiere a la relación de Blas de Otero con el poema en prosa, a propósito de *Historias* y su manera de “utilizar el breve apunte a manera de reflexión moral”, véase el ensayo de J. Marco, “El retorno de Blas de Otero”, en *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972, p. 191.

en “Caminos”, recogido en *Todos mis sonetos* (1977) y de título tan machadiano, donde la reflexión íntima, acompañada de un ritmo variado, revela una conciencia de libertad, ideológica y poética, que permite al poeta desprenderse de viejas ataduras y asumir la escritura como un ejercicio de levedad

### CAMINOS

Después de tanto andar, paré en el centro  
de la vida: miraba los caminos  
largos, atrás; los soles diamantinos,  
las lunas plateadas, la luz dentro.

5 Paré y miré. Saliéronme al encuentro  
los días y los años: cien destinos  
unidos por mis pasos peregrinos,  
embridados y ahondados desde adentro.

Cobré más libertad en la llanura,  
10 más libertad sobre la nieve pura,  
más libertad sobre el otoño grave.

Y me eché a caminar, ahondando el paso  
hacia la luz dorada del ocaso,  
mientras cantaba, levemente, un ave.

La poesía, como la vida, es una verdadera búsqueda, forma de peregrinación. Transcribir su travesía es el oficio de la palabra poética, que se caracteriza por su fulgurante aparición. Cuando uno se va aproximando al final de la vida, ya no siente impaciencia, sino que acaba adquiriendo una especie de sabiduría, de serenidad o paz interior que facilita la madurez. Desde esta actitud reflexiva, que se ha ido sumiendo lentamente, hay que leer este poema, cuyo tono discursivo y ritmo suelto reflejan un deseo de reunir lo disperso, de impedir su disolución. Blas de Otero se aproxima aquí mucho a los poetas del Renacimiento, que se consideraban herederos de una tradición e intentaban nuevas formas partiendo de su fondo originario. Con la edad los recuerdos reaparecen, salen del fondo del olvido. Hay que esforzarse por recuperar la unidad perdida, por ahondar en lo más profundo del ser, porque es el alma del mundo lo que debemos reflejar en el poema. Si el arte es un antídoto contra la muerte, hay que atravesar para llegar, penetrar en el fondo de la vida, pues sólo esa mirada contemplativa, poética, nos devuelve al lugar del origen. La fuerza simplificadora de la mirada (“Paré y mi-

ré”) es lo que permite llegar a lo esencial: el canto del ave, recuerdo del lenguaje originario. Por eso, los recursos más destacados o reconocibles, como la voz lírica de primera persona en indefinido (“paré”, “Paré y miré”, “Cobré”, “Y me eché a andar”), tiempo poético por excelencia, que remite a la contemplación de lo que se ha vivido; la construcción anafórica del primer terceto, que intensifica la conciencia de libertad; la dependencia de diversos sintagmas nominales de un mismo núcleo verbal (“miraba”, “Saliéronme al encuentro”), lo que asegura su unidad; y especialmente, la serie de imágenes deslumbrantes, “los soles diamantinos”, de procedencia machadiana, “las lunas plateadas”, visible en las odas de fray Luis, y “la luz dorada del ocaso”, en alusión a la muerte, cuya transparencia linda con lo poético, no hacen más que subrayar una necesidad interior (“embridados y ahondados desde *adentro*”), que aglutina los cabos sueltos. Tanto los recuerdos literarios como las imágenes clásicas responden a una forma de luz interior, espiritual, que exige la más alta concentración. Por encima de otras referencias literarias no menores, como el cliché dantesco (“pararse en el centro de la vida”) o el movimiento del célebre soneto quevediano (“Miré, salí, vi”), donde se advierte idéntica conciencia ante la muerte, lo singular de este poema es la fuerza de esa luz invisible, que lo sostiene todo y cuyo centro hay que encontrar<sup>8</sup>.

El contradictorio siglo XX aparece marcado por la idea de progreso decadente, progreso en lo científico y decadencia en lo moral. Durante la primera mitad del siglo, época a la que pertenece Antonio Machado, la incompatibilidad entre lo material y lo eterno, presente en obras como *La decadencia de Occidente* (1918), de Spengler, la *Rebelión de las masas* (1928), de Ortega, y *Un mundo feliz* (1938), de Huxley, genera un estado de hastío, fruto del vacío que ha dejado la caída de los imperios, que se convierte en uno de los rasgos definidores del hombre moderno. La rebelión de las masas, debida al aumento demográfico y al incremento del poder adquisitivo de las clases medias, ocupa el lugar de las élites, reflejando estilos de vida plurales y dando al arte un signo realista. La rebelión de las masas, con su tendencia a la uniformización y la sustitución de la competición por la cooperación, hace necesario el desarrollo del espíritu individual, la integración de la voluntad, la inteligencia y la sensibilidad, que antes de la Ilustración existían fusionadas. Precisamente la defensa de la voluntad frente a la razón que hace Unamuno, al que Machado consideró siempre su maestro, responde a un

---

<sup>8</sup> En cuanto a la revolución sonetil de Blas de Otero, ya iniciada por Rubén Darío y Antonio Machado, señala José Luis Cano: “La revolución que lleva a cabo Blas de Otero en muchos de los sonetos de esa década de los setenta, consiste en hacer del soneto de estructura cerrada tradicional un soneto abierto, informalista, que sigue un cauce no sometido a reglas, sino al solo impulso de su propio ritmo y de su necesidad de adaptarse a la tensión interna del tema”, de su ensayo, “Blas de Otero y el soneto heterodoxo”, en *Blas de Otero, Study of a Poet*, University of Wyoming, 1980, pp.11-17. Sobre el análisis del poema, uno de los mejores es el de P. Jauralde, “La poesía de Blas de Otero”, *Voz y Letra*, XIV, 1 (2003), pp. 145-150.



equilibrio del individuo y la sociedad, de ciencia, arte y religión. Pero hay más: el movimiento del sujeto al objeto, el salto de la “homogeneidad del yo” a la “heterogeneidad del ser”, que no dio Juan Ramón y sí Machado desde 1912, no sólo se debe a la intensificación de su actividad filosófica a partir de *Campos de Castilla*, sino también a la práctica de la escritura entendida como complicidad, como actividad polimórfica y ambivalente, en la que a la libertad de pensamiento acompaña indefectiblemente la libertad de expresión. Por encima de ciertas imágenes fijas y parciales que con frecuencia conducen a la falsificación, como la del Machado desprovisto de sus contenidos éticos o el convertido en propaganda política, tal vez la más perdurable, aquella que transcurre por infinitas máscaras sin quedar petrificada en ninguna de ellas, sea su muda invitación a la escucha, la indeterminación constitutiva de su lenguaje. El intento por instalarse en el límite de lo posible (“brinda, poeta, *un canto de frontera* / a la muerte, al silencio y al olvido”, escuchamos en el soneto “Al gran cero”), sin poderlo jamás reducir, es la que proporciona a su discurso una multiplicidad nunca agotada. Esta claridad de la metamorfosis, más que el paradigma de la bondad, la vibración interior del paisaje y la penetración de sus símbolos, es la que permite unificar ironía y misterio como fuentes de lo poético. Si la poesía del siglo XX, al menos en su primera mitad, se presenta como palabra acerca de la condición histórica del hombre, haciendo del hecho inmediato algo único e irrepetible, el desesperado apego a la vida, que hallamos tanto en Antonio Machado como en Blas de Otero, libera a su escritura de las máscaras que pretenden fijarla, dejándola abierta a su posibilidad extrema y permitiendo escuchar su voz irreductible<sup>9</sup>.

En arte no hay rupturas, sino continuidades. Decía Oscar Wilde que nadie puede interesar a los demás si no es auténtico, por eso atrae la figura de Machado y despierta su reconocimiento en tiempos distintos, a pesar de sus falsificaciones. Durante la década de los cuarenta, próxima todavía su muerte, interesa de Machado su actitud moral, comprometida. Después, cuando el poeta sevillano se convierte en el modelo del poeta realista y antisimbolista en la década de los cincuenta y sesenta, época en que la poesía social alcanza su mayor auge, los poetas jóvenes comienzan a alejarse de su magisterio, porque su imagen de hace veinte años no corresponde al signo de los nuevos tiempos. Aunque José María Castellet se pregunta en su antología *Veinte años de poesía española* (1960): “¿Por qué... Machado es el más actual de los escritores del 98, más actual incluso que muchos de los grandes poetas de la generación del 27?”, es preciso reconocer que en esos

---

<sup>9</sup> Sobre la dialéctica del siglo XX, que ha significado un progreso en la ciencia y una regresión en la moral, véase el ensayo de L. Racionero, *El progreso decadente*, Madrid, Espasa Calpe, 2000. En cuanto a los apócrifos de Abel Martín y Juan de Mairena, que aparecen como auténticos complementarios en la evolución de Machado, desde un idealismo romántico-simbolista hasta una estética de la objetividad, el mejor estudio sigue siendo el de E. Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Barcelona, Ariel, 1975

veinte años, los que van de 1960 a 1980, es cuando se produce su mayor declive. Por último, a partir de 1980 comienza su revalorización, sobre todo por lo que se refiere a su actitud antidogmática y a su reflexión sobre el pensamiento poético. Si Machado siempre admiró a Unamuno por su papel de agitador, de removedor de conciencias, también Otero hace suya la actitud inconformista del poeta andaluz: “Siempre que he visto a un hombre solo, o seguido de una menguada hueste, luchar contra el medio en que vive, he sentido el orgullo de pertenecer a la especie humana”. Esta reivindicación de lo que va contra corriente, que es un componente irrenunciable de la propia individualidad, pues el poeta rara vez se conducirá en tropel, es lo que engendra, en el caso de Otero, una escritura de naturaleza cuestionante, que niega toda homogeneidad impositiva y nos hace avanzar a tientas, por tanteo y duda. Blas de Otero y sus distintas etapas. Algo las unifica: religiosa, existencial, social, reflexiva. A mi entender, lo que da vida a esa escritura, a la vez múltiple y uniforme, es la búsqueda de la originaria verdad de la palabra en un medio dominado por las formas del pensamiento único. El escritor suizo Max Frisch afirma en 1979: “La gran cuestión para un escritor es la confrontación del lenguaje con la realidad. El lenguaje normal reproduce formas de poderes. La escritura revela, en cambio, el mundo escondido; es subversiva. El escritor no se retira a una torre de marfil, sino a una fábrica de dinamita: La impugnación del lenguaje dominante puede hacerse negativamente, por el silencio, o positivamente, imaginando nuevas formas de expresión”. Y éstas han de existir en el espacio del sueño creador, en el espacio libre de las represiones censorias, donde la realidad lucha por manifestarse, por hacer palpable la presencia del mundo. Pues lo que se toca ahí, en ese deslumbramiento súbito del poema, es la raíz de la vida (“Hoy es siempre todavía”), el recomienzo del presente por la palabra. De ahí esa estética de buscada simplicidad, de suficiente pobreza, que muestra la existencia más humilde.

De esa unidad de actitud ética y dicción sencilla deriva una escritura próxima al lenguaje hablado (“El que escribe como habla irá más lejos que el que escribe como se escribe”, decía Juan Ramón Jiménez), cuya simple aparición denuncia el funcionamiento instrumental del lenguaje. Tal vez sea este tono hablado, al que se asocia un ritmo entrecortado y fluyente, hecho de reiteraciones y contrastes, el que llama a la integridad del hombre entero, nombrando lo concreto y dejando que lo real se incorpore al lenguaje, cosa que suelen ignorar los realismos, en una serie de imágenes o motivos nucleares, cuya diversidad no consiente una fácil reducción. Con todo, en el caso de Otero, podrían destacarse algunas de estas imágenes matrices, formas de vida espiritual, que conservan algo de la unidad primordial y desde sí mismas dicen la totalidad. Pasando por alto la etapa religiosa de la prehistoria poética, olvidada por el poeta bilbaíno y donde las referencias machadianas son mínimas, nos encontramos, en la fase existencial, con el símbolo del *camino* para expresar el paso del tiempo en poemas como “Hablamos de

las cosas de este mundo”, de *Que trata de España*, o “Caminos”, de *Todos mis sonetos*. El motivo de hacer camino traduce la soledad del alma caminante, el vacío o ausencia de plenitud ante un tiempo no compartido. Después, en los libros publicados entre 1955 y 1970, que giran en torno al tema de España, se respira un *aire* de libertad bajo la patria “árida y triste” de la dictadura. Poemas como “Árboles abolidos”, de *Pido la paz y la palabra*, “Palabras reunidas para Antonio Machado”, de *En castellano*, y “Oigo, patria”, de *Que trata de España*, además de vincular el paisaje al destino histórico de España, subrayan la capacidad del instante poético para fundir el presente amargo y el futuro esperanzador. Por último, en las prosas de *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y en los poemas de *Hojas de Madrid* y *La Galerna* (1968-1979), donde bajo la aparente serenidad se percibe una atmósfera de incertidumbre, nos hallamos ante dos símbolos recurrentes, *el mar* como presencia de la muerte y *el ave* como símbolo de libertad, en poemas tan significativos como “La galerna” y “Juventud imbatida”, donde la fusión de vida y muerte traduce el deseo de reunir lo disperso para alcanzar lo único, de vencer un tiempo de dolor y recuperar la inocencia de la infancia. Este trabajo de redención y salvación es el propiamente creador.

El nuevo pensamiento moderno, que desde la segunda guerra mundial no ha dejado de afirmar la alteridad como vía para la constitución del sujeto, ha ejercido un vaciamiento, una ruptura en el lenguaje instrumental de los totalitarismos contemporáneos. En ese reencuentro con el otro percibimos la impronta de Machado, quizás la presencia literaria más persistente en la escritura de Otero. Bastaría la antología *Esto no es un libro* (1963), donde el nombre de Machado aparece citado seis veces, para darnos cuenta de que la voz del poeta sevillano, su “palabra en el tiempo”, ha marcado profundamente su trayectoria. El análisis de los siete poemas seleccionados, a los que podrían agregarse otras referencias y alusiones menores, que van desde el poema “Plegaria por mi pobre huerto”, de 1935, hasta la prosa “This is to certify that”, de *Historias fingidas y verdaderas* (1970), donde Otero se confiesa lector infantil del poeta sevillano, pone de relieve que el Machado de Blas de Otero no se reduce a una moda social, aunque sea en *Que trata de España* (1964) donde su presencia resulta más acusada, sino que el canto temporal, que Otero aprendió de Machado, acoge por igual la voz humana y el verso limpio del escritor andaluz. No deja de resultar significativo que en los años del modernismo y después en plena vanguardia, que es tal vez la época más artística del mundo occidental, la obra de Machado no haya tenido un valor representativo, puesto que no es la belleza del arte lo que le interesa, sino la naturalidad de la expresión poética, depositaria, como en su maestro Unamuno, de la vieja tradición popular. A ella se adhiere Otero en este poema tan revelador de la fluidez de lo poético.

## FIGÚRATE UNA FUENTE

(Dí, ¿por qué acequia escondida  
agua, vienes hasta mí...

A.M.)

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

El agua y la palabra, la vida y la poesía, se confunden en el poema, formando una unidad enigmática y deseada. Desde la cita inicial, que pertenece al poema LIX “Anoche cuando dormía”, de *Humorismos, fantasías, apuntes*, hasta el verso final, que deja abierto el poema, según revelan los puntos suspensivos, se establece una fluencia, a la que contribuyen la apelación del imperativo (“Figúrate”), que destaca lo soñado sobre lo vivido; la flexibilidad del encabalgamiento (“balbuceando / siempre”, “siempre / diferente”, “frases / fugitivas”, “parece / mentira”, “entienden / de fuentes de poesía”); y el símbolo bisémico de “fuente”, en su doble acepción de manantial y corriente, donde se confunden el carácter súbito de la expresión poética y la larga experiencia del habla popular. Nada mejor que acudir a la palabra de Machado, “siempre la misma y siempre diferente”, para decir con ella la fuga de lo temporal, pues la palabra poética sólo se reconoce en su fluir<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Para la presencia y el reconocimiento de Antonio Machado en la obra de Blas de Otero, que responde siempre a una doble dimensión ética y estética, véase el trabajo de L. Montejo, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 529-544. En cuanto a las funciones simbólicas del agua en la escritura oteriana, que viene desde muy temprano, mostrando una clara analogía con la obra de Unamuno, véase el estudio de Moraima de Semprún Donahue, *Blas de Otero en su poesía*, University of North Carolina Press, 1977, pp. 116-123.