

## LA HUELLA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN LA OBRA DE BLAS DE OTERO

Uno de los procedimientos más característicos de la poesía de Otero es la intertextualidad, es decir, la inserción en sus textos de palabras de otros autores. Cuando el poeta bilbaíno utiliza una cita ajena, menciona, en ocasiones, la fuente y entonces aparece como epígrafe con el nombre completo o las iniciales del autor al que pertenece. No es este el procedimiento habitual. Por lo general, entrelaza la cita con sus propias palabras y omite la fuente, recurriendo a muy diversas modalidades de incorporación.

Pero en la mayoría de los casos Blas de Otero no agrega una cita textual, sino que recurre, insinúa o alude a identidades estructurales, a situaciones, actitudes o procesos que convergen con las coordenadas de otros autores. Suele aportar, como veremos a continuación, leves indicios en el nivel prosódico o léxico (semejanzas fónicas, rítmicas, marcas gráficas) porque, como no intenta disfrazar la cita, alusión, recurrencia o repercusión de un texto ajeno, sino servirse de él para provocar un diálogo intertextual en el que se llegue a un nuevo significado, aporta las claves que revelen el paratexto inductor sin margen de error para el lector cuidadoso y avisado.

En la obra de Blas de Otero —poeta culto con vocación de mayoría— es palpable la presencia de Juan Ramón Jiménez desde el principio de su producción<sup>1</sup>. Por los ecos, citas textuales, alusiones, preocupaciones de índole estética o discrepancias profundas en los conceptos de poesía-expresión, poesía-des-

<sup>1</sup> Los autores más citados en la obra oteriana, y por este orden, son: Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Antonio Machado, César Vallejo, Fray Luis y Cervantes, sin olvidar la presencia, no menos significativa, aunque menor en el número de citas, alusiones y recurrencias, de Jorge Manrique, los poetas renacentistas, Francisco de Quevedo y otros clásicos barrocos. Además de Federico García Lorca, Rafael Alberti y otros poetas de la generación del 27 y autores de vanguardia. Tampoco se puede ignorar la incesante presencia de la poesía tradicional —Cancionero y Romancero— y de las Sagradas Escrituras. Para más información se puede consultar mi tesis doctoral *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*. Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1988, pp. 316-644.

tinatario o poesía-realidad que en la obra de Blas de Otero se encuentran, se percibe lo cercana que está su obra de la de Juan Ramón Jiménez.

Cuando, en 1948, aparecen en la revista *Egan* los "Poemas para el hombre"<sup>2</sup>, Otero los encabeza con una cita del poema quinto, "Vino, primero, pura", del libro *Eternidades* de Jiménez<sup>3</sup>, pero con una variante significativa. Juan Ramón remata el poema con estos dos versos:

¡Oh pasión de mi vida, poesía  
desnuda, mía para siempre!

Blas de Otero:

¡Oh pasión de mi vida, poesía  
"humana", mía para siempre!

La obra del poeta bilbaíno apunta desde el principio y con toda seguridad hacia una meta: el hombre, su tiempo y sus circunstancias. No quiere que su poesía quede reducida a un sondeo de su propia existencia y experiencia, sino que sirva como testimonio de la realidad colectiva<sup>4</sup>. Pero apostó también por una poesía "desnuda" tal y como Juan Ramón la entendió. En la carta que dirige a Manuel G. Morente y que figura al frente de su *Segunda Antología Poética* con el título de "Sencillo y espontáneo", expone Juan Ramón el concepto de sencillez con estas palabras:

Lo que yo tengo por más sencillo y espontáneo de mi obra, coincidía siempre, como yo creo natural... con lo más depurado y sintético, dentro del "tipo" de cada una de mis "épocas". ¿Qué es, entonces, sencillez y qué espontaneidad? Sencillo, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin

<sup>2</sup> *Egan*. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1 (enero-febrero-marzo 1948), p. 3.

<sup>3</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Tercera Antología Poética (1898-1953)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1970, p. 531.

<sup>4</sup> Véanse a este respecto algunos ejemplos significativos, como son los poemas "Canto primero" de *Ángel fieramente humano*; "Es a la inmensa mayoría", que encabeza *Redoble de conciencia* en 1951, abrirá *Ancia* en 1958 y cambiará de título al recogerlo el poeta más tarde en *Esto no es un libro, Todos mis sonetos y Verso y prosa*; "Y el verso se hizo hombre", de *Ancia*, y "Juntos", de *Pido la paz y la palabra*.

"esfuerzo". Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. (A menos que se exija, para "conseguir" eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza). De otro modo, volviendo la idea: la perfección en arte es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado.

Poesía "desnuda" es, por tanto, para el poeta de Moguer la que renuncia a los excesos ornamentales, al lujo retórico, al abuso en el empleo de los aspectos sensoriales del lenguaje, e incluso al propio verso. Desde esta perspectiva, la "desnudez" se identifica con la sencillez expresiva. Así ha sido considerado por los especialistas juanramonianos el poema quinto de *Eternidades*<sup>5</sup>. Así también lo concibió Blas de Otero, que emprendió el camino de la desnudez lingüística en 1955 con la publicación de *Pido la paz y la palabra*<sup>6</sup> y que afirmaba en 1968, a su vuelta de Cuba, que en su obra "podría hablarse de una sencillez 'de vuelta', porque hay que distinguir la sencillez de un poeta adolescente o no desarrollado y la de aquel que con una obra consigue una sencillez por eliminación de elementos"<sup>7</sup>. Se advierte, así, la afinidad, la semejanza que tiene en ambos poetas este concepto de sencillez, concisión en la expresión y "desnudez" lingüística.

En el poema "A Eugenio de Nora", de *Ángel fieramente humano*, se advierte la alusión al poema de Juan Ramón "Creemos los nombres"<sup>8</sup>, de *Poemas impersonales*. El poeta de Moguer escribe:

Creemos los nombres.  
Derivarán los hombres.  
Luego, derivarán las cosas.

<sup>5</sup> Véase FRANCISCO JAVIER BLASCO PASCUAL, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, 1981, pp. 322 ss.

<sup>6</sup> Reflejo evidente de la preocupación y búsqueda de la sencillez y concisión en su expresión son, entre otros, los poemas "Ni una palabra" de *Pido la paz y la palabra*, "Impreso prisionero", de *Que trata de España*, y "Serenen", de *Mientras*.

<sup>7</sup> ANTONIO NÚÑEZ, "Encuentro con Blas de Otero", *Insula*, XXIII, 259, (1968), p. 3.

<sup>8</sup> Este será, mucho más tarde, el título de una de las prosas de *Historias fingidas y verdaderas*.

Blas de Otero, en los dos últimos endecasílabos del cuarto cuarteto, expresa:

Cualquier día sabrás que me he callado,  
como hice ayer, para inventar más nombres.

Alude, por un lado, a su propio proceso de gestación de la obra, a sus largos silencios, al cuidado con que siempre la ha tratado —recordemos que en las sucesivas ediciones corrige versos, altera el orden de los poemas, modifica títulos, elimina poemas que, a veces, añade en otro libro— porque “es fácil escribir una hermosa página, pero muy arduo fue su ir gestándose, madurando a través de calles, azares, países y sofismas”<sup>9</sup>. Pero, además, apoya y comparte el valor que la palabra poética tiene para Juan Ramón, que “trata de conseguir que la palabra, instrumento válido para darnos las relaciones lógicas del yo con las cosas, lo sea también para expresar el sentimiento, lo irracional —que se encuentra debajo del pensamiento racional— y lo inefable —que se encuentra más allá de la realidad visible—”<sup>10</sup>. Porque Otero, amante de lo claro, aparentemente, de lo sencillo y espontáneo, es sin embargo enemigo de lo que no se haya logrado con pasión, esfuerzo y trabajo, y su quehacer lírico, la búsqueda de la expresión de su propia voz, la realiza combinando, por un lado, la capacidad de selección y depuración de la materia verbal y, por otro, su capacidad de elaboración, creación e identificación.

En “Tabla rasa”, de *Redoble de conciencia*, hay una clara alusión a “El poema”, de *Piedra y cielo*, de Juan Ramón Jiménez. Éste es el préstamo inductor:

¡No le toques ya más,  
que así es la rosa!<sup>11</sup>

Blas de Otero escribe:

(Aquí el poeta se volvió a la rosa:  
mas no la miréis más, se difumina).

<sup>9</sup> BLAS DE OTERO, “El demonio y sus cómplices”, *Historias fingidas y verdaderas*, Introducción de Sabina de la Cruz, Madrid, Alianza, 1980, p. 40. (La 1.ª ed. la realizó Alaguara en 1970).

<sup>10</sup> FRANCISCO JAVIER BLASCO PASCUAL, *op. cit.*, p. 261.

<sup>11</sup> Otras alusiones a este poema juanramoniano se encuentra en “No lo toques ya más”, de *Que trata de España*, y “El verso” y “La rosa”, de *Historias fingidas y verdaderas*.

Muchos han sido los estudios sobre este símbolo de la rosa, posiblemente el más frecuente en Juan Ramón, y sobre sus distintos significados. En este pequeño poema aforístico, la perfección simbolizada por la rosa es, a su vez, imagen de perfección en la poesía misma. Porque "en la constante inquietud de Juan Ramón por su obra hay una evidente conciencia de que, en último caso, es en la poesía misma, en el universo de las palabras, donde todas las perfecciones y las esencias tienen una posible realidad eterna"<sup>12</sup>. Igual de constante fue el compromiso de Otero con su obra. Si ya en 1958 afirmaba "soy solo poeta, pero en serio", podemos afirmar que su dedicación la llevó hasta sus últimas consecuencias estéticas y vitales. Por eso cuando expresa: "nunca escribáis dilatado sobre una breve flor" ("La rosa", *Historias fingidas y verdaderas*), se está aliando con Juan Ramón y apoyando la eliminación de la retórica, porque la rosa es la esencia de una flor precisa, vista en lo que posee como propio: su aroma, su color, su forma, y que se sostiene por el ritmo, elemento esencial en la poesía oteriana e inherente a su vocablo.

Blas de Otero dedica su obra, desde 1950, "a la inmensa mayoría", y en esta dedicatoria algunos críticos han creído ver un ataque frontal a Juan Ramón Jiménez y a su "inmensa minoría". "Esto no hay que tomarlo como un rechazo de Juan Ramón. (Tengamos en cuenta que Blas de Otero reconoce como definitiva la influencia del poeta de Moguer: de eso da prueba un poema adolescente, aún inédito, que data de 1932, dedicado a Juan Ramón Jiménez al que llama maestro)"<sup>13</sup>. La realidad es obra 'a la inmensa mayoría', lo que hace es admitir una gran tengamos en cuenta que Otero, en pleno auge de la poesía social, mencionó más de una vez a Juan Ramón entre sus poetas predilectos; en segundo término me parece que al dedicar su obra 'a la inmensa mayoría', lo que hace es admitir una gran presencia, a la que no intenta ignorar. Podríamos pensar más bien, que lo que Blas de Otero pretende es una síntesis entre

<sup>12</sup> PAUL R. OLSON, "Tiempo y esencia en un símbolo de Juan Ramón Jiménez", *Juan Ramón Jiménez*, edición de Aurora de Albornoz, Madrid, Taurus, 1981, p. 282.

<sup>13</sup> FANNY RUBIO, "Juan Ramón Jiménez en la poesía española de posguerra", *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, vol. II, p. 519.

dos estéticas, en apariencia opuestas"<sup>14</sup>, y sólo en apariencia, porque en realidad no son dos estéticas. Es la misma estética, pero al servicio de dos éticas opuestas. Lo que cambia es la finalidad: el destinatario. Pero, sabiendo el poeta que su dedicatoria "a la inmensa mayoría" había sido interpretada como un ataque a Juan Ramón, rectifica y aclara en la reedición que lleva a cabo Losada del *Angel* en 1960, sustituyéndola por esta otra de Rubén Darío: "Yo no soy un poeta 'de mayorías'; pero sé que, indefectiblemente, tengo que ir a ellas". Es la ética y no la estética lo que le separa del moguereno.

Cuando a la muerte del poeta en 1979 Aurora de Albornoz hilvana algunos recuerdos, dice que en el verano de 1968 "un libro le acompañaba a todas partes: era la *Tercera Antología* de Juan Ramón. Porque... sí, a Juan Ramón Jiménez le había admirado siempre; le consideraba uno de sus maestros. Recuerdo que esto me dijo más de una vez en estos días. Y se lo oí decir, también, mucho más tarde"<sup>15</sup>.

Hay algunos procedimientos característicamente juanramonianos, como el empleo del "collage-anuncio" —recordemos los que figuran en *Diario de un poeta recién casado*—, que se manifiestan abiertamente en la obra oteriana. Utilizamos el término *collage* para designar la inserción en una composición de elementos que no fueron creados con fines estéticos. Cuando se reproduce un anuncio publicitario, una noticia de un periódico o un letrero se hace un *collage*. Este término que fue usado en un principio por las artes gráficas, hoy se ha extendido a los demás procedimientos textuales —cita, alusión, autocita, parodia, etc.— para los que nosotros preferimos reservar el término intertextualidad.

En la prosa "Mira telescópica", de *Historias fingidas y verdaderas*, se halla esta técnica.

¿Cómo puedes escribir ante un espejo, no ves que se te están cayendo la lengua, los párpados, las consonantes, los botones, y quién es esa que canta en la otra habitación? He cerrado todos los libros, las luces, las gavetas, pero está visto que es difícil escribir ante un espejo, de manera que contemplaré el resplandor de los incendios de Memphis, Chicago, Washington, Detroit y Filadelfia, fijando bien

<sup>14</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Nueva Antología*, Ed. de Aurora de Albornoz, Madrid, Península, 1973, p. 14.

<sup>15</sup> AURORA DE ALBORNOZ, "Blas de Otero, hoy, mañana", *Insula*, XXXIV, 392-393 (1979), p. 6. Así me lo confirman sus íntimos.

las consonantes, sujetando los párpados con los dedos índice para ver a través de los titulares de la última plana:

VIOLENTA LUCHA CON SOLDADOS  
NORTEAMERICANOS EN ROMA

EL DEPORTE AL DÍA

ENTERRARÁN A KING EL MARTES

CRUCIGRAMA

Vamos a la cama para descansar. Por esta noche vamos a dormir, que mañana hay mucho que hacer, y no dejar de hacer, como es sabido.

Incrusta Blas de Otero los titulares de la última página de un periódico, en letras mayúsculas, sin elaboración alguna, tal y como allí figuran. A través de ellos nos muestra el mundo de contradicciones e incongruencias que nos rodea. Se produce un brusco choque entre lo pegado y el tono que emplea el poeta. Estas rupturas, estas discordancias, se encaminan en ambos poetas hacia una estética del absurdo. "La inclusión del 'collage-anuncio' le sirve a Juan Ramón para recrear un mundo dispartado, grotesco a veces, reflejo del disparate que refleja una realidad"<sup>16</sup>, y con esta misma intención los integra Blas de Otero.

El *collage* se encuentra ya en la obra del poeta bilbaíno en 1963. En el poema "En un lugar de Castilla", de *Esto no es un libro*<sup>17</sup>, incluye el siguiente texto latino: VENITE AD ME OMNES FLAGITIOSI ET EGO RETRIBUAM VOBIS. Se trata de una inscripción que aparece en una picota de Covarrubias (Burgos). Quiere poner de manifiesto la antinomia que se produce entre el significado de la inscripción y el lugar en que aparece, es decir, el pilón o columna que había a la entrada de los pueblos donde se exponía a los reos o las cabezas de los que habían sido ejecutados, para que sirvieran de escarnio. El consuelo de los afligidos (¡con qué ironía lo incluye el poeta!) es la muerte.

<sup>16</sup> AURORA DE ALBORNOZ, "El *collage-anuncio* en Juan Ramón Jiménez", *Juan Ramón Jiménez*, ed. de Aurora de Albornoz, p. 298.

<sup>17</sup> BLAS DE OTERO, *Esto no es un libro*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Universitaria de Puerto Rico, Río Piedras, 1963, p. 45.

En el poema "Una carta", de *Que trata de España*<sup>18</sup>, inserta una carta completa, "que voy copiando/aquí, tal y como está/", con el lugar y la fecha en que fue escrita: Orihuela 4-2-56. Con ella quiere plasmar la realidad de España en ese momento: analfabeta —toda la carta está plagada de faltas de ortografía—, deprimida y sufriendo penalidades. Y, además, inconsciente de su penosa situación.

En 1971 sigue utilizando la técnica del "collage-anuncio" en el poema "Hacia el XXI" recogido en *Expresión y Reunión*<sup>19</sup> dentro de los [Publicados en revistas] [1971-1978]:

[...] andar rectamente, y rodeando, divagando, sentándose  
en un seto, saltando un vallado  
de anuncios

BEBA LECHE DE COLOR  
MEDIAS PARA AMBOS SEXOS  
VOTE A SU PADRE

Altera el contenido de los anuncios por el camino del absurdo y lo hace para atacar frontalmente "a la sociedad de consumo, que como todos saben es la que consume a la sociedad, o dicho de otra manera, la sociedad consumiéndose a sí misma"<sup>20</sup>, palabras con que había encabezado en 1970 el poema "O nos salvamos todos, o que se hundan ellos", de *Mientras*<sup>21</sup>. Absurda también esta sociedad que se alimenta de los mismos a quienes obliga a consumir.

Otro procedimiento estético que Juan Ramón desarrolló muy pronto en su producción, pero que tiene un reflejo constante en *Espacio*, son las superposiciones y yuxtaposiciones espaciotemporales. Este procedimiento está en la base de las vanguardias literarias y del cubismo, cuyos rasgos capitales podrían sintetizarse en "bidimensionalismo, compenetración de planos, simultaneísmo de visión"<sup>22</sup>. Sus obras se presentan como combi-

<sup>18</sup> BLAS DE OTERO, *Que trata de España*, París, Ruedo Ibérico, 1964, p. 146.

<sup>19</sup> BLAS DE OTERO, *Expresión y Reunión. A modo de antología*, 2a. ed. corregida y aumentada. Prólogo y notas de Sabina de la Cruz. Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 257. (La primera edición la llevó a cabo Alfguara en 1969).

<sup>20</sup> CARLOS BOUSOÑO *et al.*, "Mesa redonda: "Poesía", *Cuadernos para el didlogo* (Madrid), 23 (1970), p. 56.

<sup>21</sup> BLAS DE OTERO, *Mientras*, Zaragoza, Javalambre, 1970, p. 127.

<sup>22</sup> GUILLERMO DE TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1974, vol. I, p. 233.

nación de formas discontinuas y "al suprimir la continuidad cronológica, las sensaciones y los recuerdos van o vienen del presente al pretérito, confundiendo sus itinerarios"<sup>23</sup>. Hay también en esta visión instantánea y en el dinamismo, una influencia cinematográfica, y esta simultaneidad espacio-temporal es también la técnica de Joyce o Proust.

Este procedimiento (no sólo juanramoniano, sino propio de la poesía contemporánea), en la que "el retazo del ayer se revive suprimiendo —dentro del texto— los límites entre el antes—allí y el ahora—aquí hasta tal punto —de fusión y confusión— que el pasado verbal desaparece, que los adverbios de lugar y tiempo se confunden"<sup>24</sup>, se percibe fielmente sobre todo en la última parte de la obra oteriana. Como ejemplo se puede señalar la prosa "Mediobiografía 5-21", de *Historias fingidas y verdaderas*<sup>25</sup>:

El niño está en la terraza contemplando un gato azul. El cielo se mueve como una barca. Desde la calle asciende el tintineo de los tranvías y una voz que pregona ¡*El Nervión. . . , La Tarde!* El niño se apoya en el barandal de la terraza que hace esquina a la plaza de Isabel II. El cielo es de color naranja; abajo suena la bocina de un auto, una voz agudientosa chilla ¡*Informaciones, . . . maciones!* El niño se rasca la nariz junto al estanque del Retiro. Un anciano señala con su bastón la estatua de Alfonso XII. El aire pasa con traje marinero y un molinillo de papel verde, amarillo, blanco. En un puesto de chucherías se agitan "Crónica", "Gutiérrez", "Pulgarcito" . . . El niño va al colegio, baja por *Fernández del Campo* y llega a *Indauchu* con dolor de estómago; en la capilla siente ganas de vomitar. Sale al frontón, el cielo está turbio, parece que va a llover café con leche. Las lanchas del puerto llevan pintada una franja blanca sobre verde, o rojo vivo. El túnel de *Gueteria* está a medio asfaltar, con un gran manchón de cal a cada lado. El niño contempla un asno azul. El cielo gira como un tiovivo. En la esquina de la calle Sevilla es derribado por un taxi, sube hasta la *Cibeles* cubriéndose la mano izquierda con el pañuelo . . . El niño está ante la pizarra de la clase de Aritmética, todo aquello le suena a mentira, en la sala de estudio acaba de leer unos versos que creo que decían "Mi niña se fue a la mar/a contar olas y chinas". El cura que vigila a los alumnos se ha acercado al niño y le ha dado una fuerte bofetada.

<sup>23</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 241.

<sup>24</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Espacio*. Edición y estudio de Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 86.

<sup>25</sup> BLAS DE OTERO, *Historias fingidas y verdaderas*, p. 62.

Peor fue lo de Víznar y todavía les duele. El niño cruza la carretera de *Benicarló*, a la mañana siguiente sube la plaza de *Torrevieja*, en un rincón tres *moros* están sorbiendo té. El color de la guerrera del niño es muy parecido al del té de los moros. Cuando llega el camión, al niño le duele el estómago y por la noche vomita un gato azul. El cielo es de color indefinido, el niño está llorando en la terraza, sabiendo lo que le espera.

El poeta-niño contempla su vida desde los 5 a los 21 años como si se tratara de una fulminante película que transcurre ante sus ojos y que produce un vertiginoso fluir del tiempo en esa íntima unión de distintos tiempos y lugares. Borra los límites temporales y consigue crear en esta prosa un presente perpetuo en el que el niño repasa los acontecimientos de dieciséis años de su vida que parecen fluir de forma involuntaria. Ciertos lexemas ("niño", "cielo", "terrazza", "color") se repiten para crear el presente fluyente y omnisciente de los terribles presentimientos. Bajo este plano se transparentan, señalados por localizadores de tiempo y espacio, acontecimientos autobiográficos en Bilbao<sup>26</sup> y Madrid de su infancia y adolescencia<sup>27</sup>, o el Levante, que recorrió vestido de soldado del ejército nacional en la guerra del 36. El sintagma 'gato azul' vuelve al primer plano de la terraza bilbaína. Pero el largo viaje por el tiempo ha connotado con el dolor esta figura de niño, antes feliz, ahora "llorando ... sabiendo todo lo que le espera"<sup>28</sup>.

Otros procedimientos de intertextualidad, además del "colla-

<sup>26</sup> Si tenemos en cuenta algunos datos biográficos, penetraremos mejor en este fragmento de sus prosas. Blas de Otero nace en 1916, en Bilbao, en el seno de una familia burguesa. Aprende sus primeras letras en la Institución Libre de Enseñanza, en el Instituto Escuela que tenía María de Maeztu, y más tarde con los jesuitas en el colegio de Indauchu hasta terminar el ingreso de bachillerato. Esta experiencia —como se refleja en su obra— deja honda impresión en el poeta-niño. Cuando tiene diez años, la familia, ante las dificultades económicas que se avecinan, abandona Bilbao para instalarse en Madrid.

<sup>27</sup> SABINA DE LA CRUZ, "Blas de Otero en su adolescencia madrileña (1927-1932)", *Insula*, XXXIX, 449 (1984), p. 4.

<sup>28</sup> El primer ejemplo de estas yuxtaposiciones espacio-temporales se encuentra en la obra oteriana en 1960, en el poema "Monzón del mar", recogido en *Expresión y Reunión*. Se hacen más frecuentes en la última parte de su producción. Se pueden ver: "Siete", de *Hojas de Madrid*, en *Expresión y Reunión*; "La palmatoria de cobre", de 1972, recogido también en *Expresión y Reunión*, y la prosa "Vida-Isla", de *Historias fingidas y verdaderas*.

ge-anuncio", son también comunes a ambos poetas. Hablamos de intertextualidad general o externa cuando un autor mantiene en su texto un conjunto de relaciones con textos de otros autores, y hablamos de intertextualidad restringida o interna cuando mantiene esas relaciones con sus propios textos. Segre propone que se delimite el campo de la intertextualidad y que este término quede restringido a las relaciones entre texto y texto (escrito y particularmente literario) y que para las demás relaciones —oral o escrita— que un texto mantiene con los discursos que se registran en la cultura, se emplee el término "interdiscursividad"; de esta manera la intertextualidad se limitará a "casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado"<sup>29</sup>. La intertextualidad se debe entender, por tanto, como la irrupción relevante, significativa, de un texto en otro. Zamora Vicente, al estudiar el esperpento en Valle Inclán y apuntar esta técnica como muy notoria en su obra —tan usada por los modernistas, aunque de todos los tiempos— designa con el nombre de "literalización" a esta "presencia de la literatura en citas, en recuerdos, en alusiones simuladas, en nombres concretos"<sup>30</sup>. Este recurso está presente a lo largo de toda la obra juanramoniana y es también característica esencial —como vamos viendo— de la obra oteriana, tanto del verso como de la prosa.

En la obra del poeta de Moguer abundan desde muy temprano las autocitas, y este procedimiento de intertextualidad es muy visible también en la obra de Blas de Otero. Este recurso de recurrir el poeta a sus propias palabras, sea verso o prosa, es permanente en el bilbaíno; comienza en *Ancia* (1958)<sup>31</sup> —volumen en el que funde *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* y añade 48 poemas inéditos— y llega hasta el final de su producción. En Juan Ramón las autocitas suelen ir, en general, como epígrafe del nuevo poema. Blas de Otero utiliza, en ocasiones, la autocita también de esta manera —recuérdese que todos los poemas de *Mientras* se encabezan con una autocita de *Historias fingidas y verdaderas*—, pero es más frecuente su localización en los títulos de los poemas o fragmentos en pro-

<sup>29</sup> CESARE SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 94.

<sup>30</sup> ALONSO ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969, p. 63.

<sup>31</sup> BLAS DE OTERO, *Ancia*, Barcelona, AP, 1958.

sa, o entrelazadas y fundidas entre sus versos<sup>32</sup>. No suele aportar indicios para que se puedan reconocer estas autocitas, aunque en bastantes ocasiones aparecen en cursiva. Es frecuente que figuren con alguna variante. Sólo en una ocasión, en el poema "Palabras reunidas para Antonio Machado", de *En Castellano*<sup>33</sup>, incluye un poema completo. Se trata de "Árboles abolidos", de *Pido la paz y la palabra*. En la prosa "Manuel Granero", de *Historias fingidas y verdaderas*, en la que hilvana algunos recuerdos de su infancia en Bilbao entre los que figura la muerte del torero Manuel Granero, amigo de su familia, incluye —como el mismo poeta señala— "unos versos primerizos" que escribió a raíz de esta violenta muerte. Sin duda permanecen inéditos. En algunas ocasiones inserta dos autocitas en el mismo poema.

Con la alusión a sus propias palabras suele subrayar relaciones de fijación de una situación pasada, o anunciar el cambio que en su cosmovisión se ha operado. En ellas están sus preocupaciones estéticas y vitales: la meditación sobre el proceso de creación, los acontecimientos históricos que le empujan a una determinada postura estética e ideológica, su Bilbao natal, la muerte.

Buena parte de la obra juanramoniana está unida a la pintura, con muchas alusiones y referencias a pintores y cuadros. Otero comparte también con él este gusto por las artes plásticas —también la música está presente en la obra de ambos poetas<sup>34</sup>—. El poema "Aquel", de *Ancia*, cuyo título, cuando el poeta lo recoja en 1963 para su antología *Esto no es un libro*, será "Ante un retrato que pintó Ibarrola", gira en torno a un cuadro

<sup>32</sup> Para un estudio detallado se puede consultar mi artículo "La autocita en la obra de Blas de Otero", *Letras de Deusto*, vol. 18, No. 42 (1988), pp. 161-169.

<sup>33</sup> BLAS DE OTERO, *En Castellano*, México, UNAM, 1960.

<sup>34</sup> Hay muchos poemas oterianos que tienen como eje a la música. Véanse: "León de la noche", de *Pido la paz y la palabra*; "Tiempo", de *Verso y Prosa*; "Buenas noches", que apareció en *La ilustración poética española e iberoamericana*, 2 y 3 (febrero-marzo 1974), p. 1, y que el poeta no recogió en ninguna de sus antologías; "El bolero" y "Tercer movimiento", de *Todos mis sonetos*, y "Navegando" e "Invisibles", de *Poemas de Amor* (antología que comprende primeros poemas (1936-1947), con ocho inéditos; otros, procedentes de *Ancia*, *En Castellano*, *Esto no es un libro*, *Que trata de España*, *Historias fingidas y verdaderas*, *Todos mis sonetos* y *Hojas de Madrid con La Galerna*, y veintiuno inéditos). Selección y prólogo de Carlos Sahagún, Barcelona, Lumen, 1987.

de su amigo y pintor vasco Agustín Ibarrola. A partir de *En Castellano* otros muchos pintores de la realidad española —Zurbarán, Picasso, Velázquez, Goya, el Greco, Valdés Leal o Guinovart— aparecerán en sus distintos libros<sup>35</sup>.

Sin embargo y a pesar de su admiración por Juan Ramón, en ocasiones le tacha de vanidoso y presuntuoso, sin ocultar cierta ternura en el reproche:

Vas a subir por el Prado, o por Águila, o irás hacia la Rampa, tú el vasco universal pero sin presumir tanto como el moguerfeño<sup>36</sup>.

Hay otras muchas alusiones, referencias o citas de Juan Ramón<sup>37</sup>. En la prosa "El demonio y sus cómplices", de *Historias fingidas y verdaderas*, manifiesta su entendimiento con el moguerfeño en algunos puntos de vista:

Nada me ha desagradado tanto toda mi vida como escribir, sino que me llamasen escritor, aunque suelo decir, como J.R.J., a estos trabajos escrituras, o mejor dicho, papeles...

En la prosa "Brotos nuevos", de *Historias fingidas y verdaderas*, cita textualmente los siguientes versos de Juan Ramón, a los que también corresponde el título:

Y los miro y me parece  
que esperan, bajo los cielos,  
verse una tibia mañana  
cubiertos de brotes nuevos. (J.R.J.)

<sup>35</sup> Se pueden ver los poemas "Guernica" y "Zurbarán 1957", de *En Castellano*; "Españahogándose" y "Diego Velázquez", de *Que trata de España*; "Materia" de *Mientras*; "Historia de una palabra", de *Poesía con nombres*; y las prosas "Zaguán" y "Museo del Prado", de *Historias fingidas y verdaderas*. Recordemos que Blas de Otero fue crítico de pintura y música en el periódico *Hierro* de Bilbao.

<sup>36</sup> "Me complace más que el mar", *Expresión y Reunión*, p. 237. El título es cita textual del verso final de una cuarteta de los *Versos sencillos*, de José Martí.

<sup>37</sup> Se aprecian con claridad ecos juanramonianos en "Balada alegre de la sonrisa" y "Fantasía (amor)", fechados en 1936 y 1937, y que acaban de ver la luz en *Poemas de Amor*, pp. 17 y 18. El Poema "No cuando muera he de callar", de *Ancia*, lleva como epígrafe el verso de Juan Ramón "¡Eternidad, hora ensanchada!", que corresponde a "Mirlo fiel", de *La Estación total*.

En "Un momento", de *Historias fingidas y verdaderas*, aparece otra cita textual. Juan Ramón en "Gusto (Belleza consciente)", un poema en prosa publicado en 1925 en uno de los cuadernos de *Unidad*<sup>38</sup>, escribe:

Todo ese papel tan hermosamente escrito, impreso, se ha de manchar, borrar, deshacer, ir al viento. ¿Qué te importa estar en la frente de los otros, en el pecho de las otras, otras y otros que harán de ti sin ti lo que quieran? ¡Valiente billetito falso ese de la gloria! No te importe que el platillo invisible de la balanza en cuyo platillo evidente hayas cogido la vida total, sea el platillo del olvido inmarcesible.

Blas de Otero:

¿Tú esperas que yo te ofrezca un buen trozo de literatura, algo que tú puedes adquirir por unas pesetas y que quizá incluso sirva para acrecentar un poco el contagio, parecido al prestigio que con tanto esfuerzo llegué a alcanzar? "¡Valiente billetito falso este de la gloria!" Te lo regalo, y además te doy un buen consejo: no juzgues nunca a este hombre a quien la literatura le interesa tanto como pasear en yate los domingos. Malditos sean el mar y la vanidad y la envidia y la libertad de los escritores que están siempre más acá del bien y del mal en nombre de no sabemos qué derechos de expresión no reconocidos ni por la madre que los entintó.

Ambos califican de engañosa e ilusoria la fama que con su obra pueden alcanzar. Pero el tono es en ambos bien distinto. Juan Ramón sabe y admite que la crítica o los lectores harán de ella, después de su muerte, lo que quieran, y que, a pesar de todo el esfuerzo pasará a un olvido duradero. Otero lo que se plantea es el aquí y el ahora, y advierte de la arbitrariedad que se puede cometer cuando nos mostramos proclives a juzgar al poeta y a su obra. Se rebela, censura y arremete contra los que en nombre de la libertad de expresión, pero sin un sentido verdadero o un propósito serio, hacen un uso impropio, abusivo y fluctuante de la literatura. El tono es distinto pero los resultados son análogos.

Otro testimonio del interés que siempre tuvo Otero por la

<sup>38</sup> JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN, "Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de la posguerra", *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Editados en conmemoración del primer centenario de su nacimiento*. Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1981, p. 207.

obra de Juan Ramón se encuentra en la prosa "Como de mirada, como de reproche", de *Historias fingidas y verdaderas*<sup>39</sup>:

¿Por qué rompiste tantos versos? Sólo ha quedado la carretera de Barambio, usted miró desde la ventana y se sentó luego en una silla que olía a cerezo: tomó un papel amarillo y leyó a media voz unos versos que tenían algo de *Pastorales*, aquel libro que pidió un poco ansiosamente en una triste biblioteca municipal.

La lectura del libro *Pastorales*, de Juan Ramón, una de sus primeras obras (1905) parece que la llevó a cabo en Orozco, en 1934. Cuando llega el verano, Otero pasa temporadas en este pueblo de Vizcaya, cuna de la rama materna y paraíso de su infancia y adolescencia, en casa de su abuela, doña Pepita. Recuerda este valle insistentemente en su obra y, con mirada nostálgica, evoca aquellos veranos. Sabemos que en 1944, después de una grave crisis, quemó todos los papeles anteriores y, para autorrefugiarse, utiliza el título mencionado "Como de mirada, como de reproche", que pertenece también a este libro, que el poeta moquereño dedica a su amigo "Gregorio Martínez Sierra" y que se inicia con estas palabras:

Gregorio. El campo tiene una melancolía serena, como de mirada, como de reproche, en el verdor tierno y triste de sus valles y en los remansos dormidos de sus ríos<sup>40</sup>.

En *Mientras*, el título del poema "Y yo me iré" procede del poema de Juan Ramón "El viaje definitivo", de *Poemas agrestes*:

Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando;  
[...]  
Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar.

En ambos poetas se trata de un adiós definitivo, irrevocable, a la casa paterna, al entorno familiar, a la raíz, al lugar en el que estaban sólidamente establecidos. Pero, mientras en Juan Ramón hay un tono nostálgico invadido de melancolía, el poeta vasco ataca con violencia la tierra que le vio nacer. Casi toda su

<sup>39</sup> El interés por la obra de Juan Ramón será constante en él. Así lo refleja en "Ponte unas ajorcas", incluido en *Poemas de Amor*, p. 137, de *Hojas de Madrid con la Galerna (1968-1979)* e inédito hasta ahora.

<sup>40</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Pastorales*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 19.

historia personal tiene su raíz en Bilbao y en ella escribió una gran parte de su obra. No puede extrañar, por tanto, que sea tema constante de su poesía y su prosa. Se mueve siempre con respecto a su ciudad entre el amor y la repulsa. Arremete, en ocasiones, contra los que desempeñan en ella altos cargos, la tacha de frívola, intolerante e hipócrita, pero otras veces brota en él la nostalgia, la añoranza, y la llama "desoladamente" cuando se encuentra lejos<sup>41</sup>.

El elemento cromático por su función simbólica es una constante en Juan Ramón Jiménez y su predilección por ciertos tonos se repite insistentemente en su obra. "En el poeta todavía adolescente, lo que más destaca es la influencia epocal: la preferencia modernista por el azul y el violeta hallan eco en él, así como los tonos vagos y suaves del impresionismo pictórico"<sup>42</sup>. Hay una correlación entre la escala de colores que usa y su estado psicológico. El color se hace más intenso y se expande a una gama intensa, policromática, a partir del *Diario del poeta recién casado*, pero creemos que en Blas de Otero esta influencia del color juanramoniano se refleja en los colores intermedios; en el ambiente soñado, el suave reposo o la melancolía que sugieren el violeta o el zarco —azul celestial—. Esta presencia es patente en la prosa "El valle", de *Historias fingidas y verdaderas*:

Yo no sé si las mañanas de julio, agosto, cuando la cúspide de Santa María giraba carmín o violeta, y luego, a mediodía, irradiaba en un cielo zarco, mientras abajo la aldea entornaba sus párpados de piedra gris y pinos sonámbulos.

O si las tardes de noviembre, febrero, en que la lluvia liviana velaba los prados, la nave ocre de la parroquia, los frutales desnudos del huerto...

Pero lo que yo más quería era caminar por la carretera de Ibarra, hasta alcanzar las cortaduras grisáceas del Gorbea. Un aldeano alzaba pausadamente la azada, donde un instante brillaba el sol. Una muchacha con un pañuelo violeta a la cabeza levanta un brazo a la rama encendida de un cerezo. Voy pasando junto a una fuente que se adivina fría en su fluir presuroso...

<sup>41</sup> Es tan constante este tema en Otero, que vuelve a ser el eje del poema, hasta ahora inédito, "El antillano", fechado el 22 de julio de 1968, y que acaba de ser publicado en *Zurgai*, monográfico especial "Que trata de Blas de Otero", Bilbao (noviembre 1988), p. 61.

<sup>42</sup> AGNES GULLÓN, "Escribiendo con colores", *Juan Ramón Jiménez*, ed. de Aurora de Albormoz, p. 289.

Al regreso, la brisa del atardecer menea las hojas de los robles, agita las ramas del cerezo; el cielo, poco a poco, se apaga.

Lánguido valle de mi adolescencia, donde la luna derrama una luz compasiva sobre la muerte soñada de mis antepasados.

Otra de las características del poeta moguerense que se reflejan en Otero es el uso de la aliteración vocálica. Se pueden ver al respecto las prosas "La lluvia" y "Reidora", de *Historias fingidas y verdaderas*.

La creación de neologismos es atributo constante en la obra de Juan Ramón, pero se hacen más abundantes y sistemáticos en la segunda mitad de su obra. Blas de Otero sigue la estela del neologismo juanramoniano y construye e inventa vocablos siguiendo los mismos procedimientos, que se podrían ordenar en tres grupos:

1º) Se incluyen aquí "los más sencillos, meros cambios en la conformación de ciertos derivados, atribuibles seguramente a la aversión por las adjetivaciones manidas"<sup>43</sup>. Se trata, en general, del enriquecimiento semántico de una base léxica que ya existe. Son frecuentes los sufijos *-ante*, *-ado*, *a*, *-azo*, *-ero*, entre otros. el sufijo *-ante*, alude a la "idea e imagen de actividad abierta hacia amplio horizonte"<sup>44</sup>, como "dios deseante". En la obra oteriana es también frecuente este sufijo. Se hallan ejemplos en "hombre hambreadante" ("En nombre de muchos", *Pido la paz y la palabra*), "cerveza espumeante" ("Aire libre", *En Castellano*), "niño tropezante" ("1970", *Todos mis sonetos*). El sufijo *-ado*, *-a*, "con el efecto de explosión continua"<sup>45</sup>. En Otero se encuentran los siguientes ejemplos "Cádiz... ajenada" ("Elegía a un compañero", *En Castellano*), "España mañanada" ("Inerme", *Que trata de España*), "Jaén ajazminado" ("Torno", *Que trata de España*). El sufijo *-azo*, en "a brazos" ("Guernica", *En Castellano*).

2º) "Se refiere a palabras de corte personal más acusado, pero siempre más relacionadas y como derivadas de otras"<sup>46</sup>. Así surgen en Juan Ramón los neologismos con sufijo *-ear* "de acción

<sup>43</sup> RICARDO GULLÓN, "El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez", *Juan Ramón Jiménez*, p. 225.

<sup>44</sup> ORESTE MACRÍ, "Neologismos en Juan Ramón Jiménez", *Juan Ramón Jiménez*, p. 327.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>46</sup> RICARDO GULLÓN, "El arte del retrato", p. 225.

o fenómeno largo y continuo"<sup>47</sup>, que son tan frecuentes en la obra de Otero. Se pueden aportar muchísimos ejemplos, entre otros "ancléame en tu mar" ("Muerte en el mar", *Ángel fieramente humano*), "Dios bramea" ("Hombre en desgracia", *Ángel fieramente humano*), "El mar olea" ("Silben los vértices", *Pido la paz y la palabra*), "hermoseando el día" ("No espantéis el rui señor", *En Castellano*), "giraldead el aire" ("No espantéis el rui señor", *En Castellano*), "mañanead" ("Entendámonos", *En Castellano*), "escucheando" ("Hablamos de las cosas de este mundo", *Que trata de España*), "las hojas ... sortijeando" ("Oigo, patria", *Que trata de España*); o -ar, así en Otero "encielan a sus muertos" ("Hija de Yago", *Pido la paz y la palabra*), construido sobre "enterrar". En Juan Ramón es también frecuente el prefijo *des-*, que será también asumido por Otero. Algunos ejemplos son los siguientes: "olas descautivas" ("Descamisadamente ibérico", *Que trata de España*) y "desenquijotizándote" ("Historia de la reconquista", *Que trata de España*).

3º) Estos neologismos son "claras invenciones logradas a menudo por paralelismo de sentido con otros vocablos"<sup>48</sup>. En Blas de Otero se hallan también ejemplos de esta forma de creación de neologismos. Así, en "donde el odio y el hoy no maniaten" ("Inerme", *Que trata de España*), creemos que hay influencia, por un lado, de "maniatar", y por otro, de "mediatizar". En "El huerto", de *Todos mis sonetos*, recuerda "los higales del huerto... y los pejugales". La formación de estas palabras se debe al contagio con otros árboles frutales, como peral o nogal. O en el soneto en alejandrinos "In memoriam", de *Que trata de España* —homenaje a Antonio Machado—, en el que Blas de Otero escribe: "andaba/yo igual que tú, de forma un poco vacilenta". Este adjetivo implica un paralelismo de sentido entre *lenta*, por un lado, y *vacilante*, por otro.

El poeta bilbaíno, en su proceso creativo, sigue también la senda que había emprendido Juan Ramón: desnudar el verso, la palabra, para encaminarse hacia la prosa poética.

La exaltación del oficio es también atributo de ambos poetas, pero con distinta finalidad. En Blas de Otero, la obra es lo que puede aportar a la colectividad, su trabajo bien hecho: su poesía.

Pero, además de éstas, hay otras características que acercan y

<sup>47</sup> ORESTE MACRÍ, "Neologismos en Juan Ramón Jiménez", p. 329.

<sup>48</sup> RICARDO GULLÓN, "El arte del retrato", p. 225.

aúnan a ambos poetas, como la condensación expresiva, el proceso de ahondamiento, búsqueda, selección, elaboración y depuración de la palabra, la corrección minuciosa y el trabajo constante. Pero ante todo, la desnudez por eliminación de la retórica.

LUCÍA MONTEJO GURRUCHAGA

Universidad Nacional de Educación a Distancia,  
Madrid.