



HACIA UN REPLANTEAMIENTO DE LA POESÍA SOCIAL:

EL CASO DE BLAS DE OTERO

María Dolores Terol Becerra

Tesis Doctoral

Director: Manuel Ángel Vázquez Medel

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana

Programa de Doctorado en Literatura y Estética en la Sociedad de la

Información

Universidad de Sevilla

Curso 2016-2017

A Ernesto

Agradecimientos

Mi primer gracias de corazón es para el director de esta tesis, Manuel Ángel Vázquez Medel, por haber aceptado dirigir este trabajo y haberme ayudado en todo lo que estaba en sus manos para que llevarlo a término haya sido posible. Por guiarme y acompañarme no solo en esta empresa sino en otras en estos últimos años. Por su amabilidad y empeño al acudir a él cuando lo necesitaba.

Hay más personas en el mundo de la Universidad a las que debo unas líneas en este apartado de la tesis. A la profesora de la Universidad del Mar del Plata (Argentina) Laura Scarano por enviarme desde la otra punta del mundo sus estudios imprescindibles para abordar la figura del poeta Blas de Otero. A la profesora Pilar Bellido por brindarme su aportación a uno de los aspectos más importantes de esta tesis. Gracias.

A la Fundación Blas de Otero y su presidenta Sabina de la Cruz por su dedicación a esta tarea de difusión y conservación de la obra de Blas de Otero, haciendo posible mi acercamiento, entre otras cosas, a su densa y documentada bibliografía.

A mis amigos de otras tareas que han visto como crecía este proyecto por su apoyo y amistad, María Ruiz, Pilar Márquez, Antonio Rivero y Paco Barrionuevo. A todos ellos gracias.

En especial a mi amigo Juan, que me ha animado sin descanso a seguir adelante con su apoyo incondicional en los momentos más bajos, mi gratitud más sincera.

No puedo olvidar a quienes han soportado pacientemente mis conversaciones sobre Blas de Otero, Mari Carmen, Pepa, Rosa, Encarna, Nieves, Mila, Juan Luis, Ana. Gracias de corazón por entenderme y por vuestro cariño.

A mi familia, a mis padres que habrían estado orgullosos de ver cómo esta tesis ha ido tomando forma y ha podido terminarse. Vuelvo muchas veces atrás para mirar cómo me habrían animado y apoyado en todo momento, sin rendirse. A mi hermana África que no ha parado de apoyarme durante este tiempo. Gracias por estar a mi lado. A mi sobrino Manolo, que con su tesis me ha servido de modelo

y ejemplo a seguir, con su ayuda y colaboración he podido continuar cuando sobrevenían las dudas. A mis sobrinos Quino y Pablo, a los que les ha tocado aguantar mis charlas sobre este trabajo sin perder nunca la sonrisa ni una palabra de ánimo. Muchas gracias a todos.

Y por último gracias a Ernesto por ser mi guía y compañero en todo momento. Colaborador entusiasta y colega más cercano. Ejemplo de superación y perseverancia y de cómo lo importante en la vida es reinventarse, aguantar, trabajar y no rendirse. Gracias, me siento muy afortunada.

Índice

INTRODUCCIÓN

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

2. LA POESÍA SOCIAL. HACIA UN REPLANTEAMIENTO

2.1 Panorama histórico de las letras españolas desde 1939

2.2 Poesía social. Autores y obras

2.3 Poesía y compromiso hacia el nuevo siglo

2.4 La censura en la obra de Blas de Otero

2.5 Hacia un nuevo concepto de poesía social

3. VIDA Y OBRA DE BLAS DE OTERO. VISIÓN GENERAL Y POR ETAPAS

3.1 Estado de la cuestión

3.2 La autonominación en Blas de Otero

3.3 Edición y publicación de su obra. Las antologías

4. INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE BLAS DE OTERO

4.1 Antecedentes: Bajtin, Kristeva, Genette

4.2 Concepto de intertextualidad

4.3 Intertextualidad en la obra de Blas de Otero

4.4 Intertextualidad a través de ejemplos de su obra

5. LENGUAJE POÉTICO. FÓRMULAS EXPRESIVAS

5.1 Plano fónico. Métrica. El soneto

5.2 Plano morfosintáctico

5.2.1 Adverbios en -mente

5.2.2 Encabalgamientos

5.2.3 Sintagmas de significación opositiva

5.2.4 Fórmulas de reiteración expresiva:

- a) La anáfora
- b) La reiteración sintagmática o repetición de unidades léxicas en una cadena sintáctica
- c) La enumeración
- d) El paralelismo
- e) La epífora
- f) La anadiplosis
- g) La epanadiplosis
- h) El polisíndeton

5.3 Plano léxico semántico:

5.3.1 Léxico no habitual

5.3.2 Neologismos

5.3.3 Ruptura en el sistema formado por una frase hecha (Carlos Bousoño)

5.3.4 La metáfora

5.3.5 La sinestesia

5.4 Imágenes irracionales en la obra de Blas de Otero. Y *Hojas de Madrid con La galerna*

6. VIGENCIA DE LA OBRA DE BLAS DE OTERO

6.1 Repercusión de su obra

6.2 Repercusión de la publicación de su obra completa en 2013

7. PUBLICACIÓN PÓSTUMA. *HOJAS DE MADRID CON LA GALERNA*

7.1 Poesía y biografía en la elaboración de este libro

7.2 Superación y asimilación de la poesía social. Hacia un nuevo concepto de la poesía en Blas de Otero

8.- CONCLUSIONES

9.- BIBLIOGRAFÍA

SUEÑOS

Sueñas de madrugada claros versos.
Al alba su recuerdo se ha velado
y la instantánea prendida queda,
perdida como el tiempo que te roba
la oficina. Papeles y teléfono
se imponen entre sueños sumergidos.

La poesía, ese gato uraño que te ronda,
se escapa por tejados siempre ajenos.

María Ruiz

UNIDAD DE ENDOSCOPIA

La mirada pensante bajo el párpado inquieto.
La boca, media luna temblorosa.
La cabeza indecisa en la manta envolvente
como un tronco rendido deslizando la espera.
Y la mano, tan pálida,
arropada en las tuyas
ojos verdes, remanso
de tristísima orilla camuflada entre besos.
Ojos para besar, ojos besables.

Sobre los dos, de un cáncamo pendiente,
un lilenco se destaca en cuartetos arcoíris:
rojo denso varado bajo un plumizo.
La pared, verdigris neblilna hospitalaria.

Se han querido. Se quieren.
Sobre la suerte, amor ya ha decidido.

Pilar Márquez

INTRODUCCIÓN

Siempre me había apasionado la obra de Blas de Otero, pero con la aparición en 2010 de *Hojas de Madrid con La galerna* y, más recientemente, de la *Obra completa* en 2013, me decidí a adentrarme no solo en la obra más conocida y objeto de esta tesis: la obra social, sino también en esa otra poesía que entraba de lleno en las nuevas corrientes que se estaban moviendo en los últimos años de Blas de Otero como sabemos, murió en 1979. Muchas cosas habían sucedido en España durante los últimos años de su vida, como por ejemplo la instauración de la Democracia y los primeros parlamentarios elegidos por el pueblo. Todavía tuvo tiempo Blas de Otero de conocer estos cambios que se produjeron en España, que abrieron un nuevo camino para las libertades y como consecuencia para la poesía de nuestro poeta, que tantas dificultades tuvo que sortear con la censura.

Su obra póstuma, despojada ya de una vestidura social, concluye en *Hojas de Madrid con La galerna*, donde no solo se refleja una nueva visión de la poesía, sino también, de los problemas psíquicos que venían acompañando en forma de depresión a Blas de Otero desde sus comienzos literarios. Ya en los años cuarenta había estado ingresado en el sanatorio de Usúrbil debido a una depresión que se convirtió en cíclica a lo largo de su vida.

La publicación de la *Obra completa* reúne toda su obra publicada y la no publicada en vida. Los poemas de *Hojas de Madrid con La galerna* aparecieron en parte, en algunas antologías, pero nunca de forma unitaria como lo hace en la edición de 2010 o en la *Obra completa* a la que estamos aludiendo.

En la España de posguerra, —época que nos interesa especialmente porque fue cuando empezó a escribir y a destacar Blas de Otero—, se ha situado el proceso de modernización en los años cincuenta. Desde entonces “el despliegue de la modernidad literaria y cultural es complejo y sinuoso, a veces laberíntico pero también irreversible” (Gracia y Ródenas, 2011:2).

Tras veinte años de posguerra la sociedad ha empezado a registrar algunos elementos nuevos: algunas protestas interiores, alguna disidencia, algún encarcelamiento o algunas multas, un incipiente relevo biológico, un atrevimiento algo

mayor. “Todavía es todo poco notorio”; en cambio lo que se ha avivado impensablemente es la vieja quietud dócil del mundo de las letras.

No se trataba ni de partidos ni de ideologías concretas, no se trataba solo de ganar libertad para un texto de Lorca o una página de Machado, se trataba de reanudar un proceso de modernización “de estirpe ilustrada mucho más primordial”. Europa lo había retomado con la victoria de los aliados y España se había autoexcluido de él.

La “resistencia” debía empezar restituyendo la racionalidad de la tradición humanística e ilustrada. Los indicios de que eso sucedería desde mediados de los años cincuenta los vemos en el caso de Blas de Otero.

Blas de Otero nació el 15 de marzo de 1916 en el seno de una familia acomodada. Después de la guerra, tras haber pasado por los dos bandos, en Valencia con la República, y en Bilbao con las tropas de Franco, empieza su labor creadora. Sus primeros poemas de tema religioso no fueron muy tenidos en cuenta por nuestro poeta. Solo se ha incluido en la *Obra completa* de 2013 *Cántico espiritual*. En 1950 publica *Ángel fieramente humano*, en 1951 *Redoble de conciencia*, *Ancia* en 1958. Anteriormente empieza su obra considerada dentro de la corriente de poesía social con *Pido la paz y la palabra* de 1955, *En castellano* 1959, (esta obra tuvo que publicarse en París con el título de *Parler clair*), *Que trata de España* en 1964 libro publicado en Ruedo Ibérico en París.

En la España de los años cincuenta se readoptó la tradición simbolista e irracionalista anterior a la guerra, pero el peso de la poesía social fue incomparablemente mayor porque lo social fue un sentimiento, además de un argumento nos dicen Gracia y Ródenas (2011:103). Era una poesía de mensaje que necesitaba por tanto la complicidad de un lector dispuesto a descifrar un código propio:

“Más allá de la censura y la vigilancia política o eclesiástica, el poema debía desmentir la falsa placidez del presente o desvelar abruptamente su angustia, de origen religioso metafísico o de origen ético social. Quiso ser antes que nada una poesía solidaria y portavoz de la muchedumbre incapaz de expresar los sentimientos de desamparo y de injusticia, de soledad, de abandono y de rabia. Eran denuncias contra un estado opresor”.

Publicó en 1970 *Historias fingidas y verdaderas*, mientras que en diversas antologías fue anticipando su obra póstuma *Hojas de Madrid con La galerna*, que no se publicó hasta 2010. En 2013 apareció su *Obra completa*, como ya hemos señalado, en la que se incluía además de los libros ya mencionados *Historia (casi) de mi vida*, *Nuevas historias fingidas y verdaderas* y *Poesía e historia*.

La poesía de Blas de Otero se ha visto bajo la etiqueta de poesía social y se ha calificado a su autor como poeta social. Pero veremos cómo Blas de Otero estaba muy lejos de etiquetas. Aunque en una parte de su obra escribiera poemas que pueden clasificarse como “sociales” no solo escribió poemas de este tipo, sino que antes y después de esta etiqueta cultivó un tipo de poesía que en la posguerra dio en denominarse como “desarraigada”: estamos hablando de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. En la última parte de su vida, en los años 70 escribió y publicó una poesía que se situaba dentro de las nuevas corrientes estéticas que se estaban dando en poetas contemporáneos, aunque más jóvenes como Ángel González, Gil de Biedma o José Ángel Valente.

Si bien veremos que rasgos como la poesía surrealista o la ausencia de puntuación, caracterizadores de la nueva poesía ya estaban en sus libros anteriores, no solo en su obra póstuma *Hojas de Madrid con La galerna*.

A la luz de su obra completa podemos preguntarnos si cabe aún hablar de “compromiso” *strictu sensu* en la última etapa poética de Blas de Otero y sin duda debemos contestar afirmativamente:

“Aplacadas o reelaboradas las fiebres revolucionarias y superados los lemas más extremos que poblaron su imaginario marxista, Otero profundiza aquí, con la serenidad y sabiduría que le otorgó su permanencia en otros horizontes, una poética todavía de corte social y existencial, pero introduciendo la necesaria heterodoxia y autocrítica que los tiempos exigían” (Scarano, 2012:285).

Reescribe los contenidos de aquella utopía de los años 50 con una mirada menos ingenua con nuevas estrategias y procedimientos, imprimiendo nuevos aires a sus ritmos y temáticas.

Creemos importante insistir en cómo Blas de Otero no solo fue un poeta social y que como ha señalado Laura Scarano “la política de su poética” no reside en las repetitivas consignas o los clichés social-realistas, sino en su práctica textual integral, que hace posible leer de manera renovada su legado, de cara al nuevo siglo.

Tendríamos que hablar aquí de las teorías de Dámaso Alonso desarrollada en su obra *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (2008).

Nos dice Dámaso Alonso que la selección de método para estudio estilístico no se puede hacer por normas de un criterio racional. Más aún que para cada estilo hay una indagación estilística única, siempre distinta, siempre nueva cuando se pasa de un estilo a otro. Nos dice también que la tarea estilística solo comienza tras una intuición (en este caso doble: intuición del lector, intuición selectiva del método de estudio). Se ha criticado el “intuicionismo” de la crítica llamada idealista, en la actualidad conocemos la importancia de la intuición en los procesos de lectura.

Mientras que para Saussure, el signo, es decir, la vinculación entre significante y significado es siempre arbitrario “para nosotros” en poesía hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado. La “forma” no afecta al significante solo, ni al significado solo sino a la relación de los dos.

El primer conocimiento de la obra poética es pues, el del lector que trata de asimilar lo más posible de su lectura desde una intuición totalizadora precisa Dámaso Alonso cómo cuando hablamos de “intuición” de la obra nos referimos a la comprensión de la obra como conjunto más exactamente como organismo.

Hay un segundo grado de conocimiento poético, sería el del crítico que da su opinión sobre lo que está leyendo, el crítico valora la obra y su juicio es guía de lectores.

Por último el tercer conocimiento sería un conocimiento científico. Ya que el primer conocimiento literario el del lector, y el segundo, el del crítico son conocimientos intuitivos, en realidad acientíficos. Lo que buscamos en opinión de Dámaso Alonso es la posibilidad de un conocimiento científico del hecho artístico.

Reproducimos las palabras de Dámaso Alonso (2008:357): “tenemos que considerar el fenómeno literario (por ejemplo un poema) como un cosmos, como un universo cerrado en sí, e investigar su ley particular —su sistema de leyes— , lo que le constituye y le constituye único”.

En el prólogo a la obra T.S. Eliot *Función de la poesía y función de la crítica* (1999:10) nos dice Gil de Biedma: “Acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos despreciarse”. Y en ese desprecio pareció estar la poesía social, que ejerció una misión en su época pero cuyos epígonos se convirtieron en meros clichés que hacían “despreciar” lo que de verdad era poesía.

Tan es así, que un artículo de Ángel González (2005:454) se titula “Defensa de la poesía social”: “Al margen de las discusiones y la polémica yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo, y que represente una toma de posiciones respecto a esos problemas. Más que posible esa poesía me parece inevitable”.

José Luis Cano cuando analiza las generaciones de posguerra habla de dos corrientes literarias, el garcilasismo y el tremendismo que se inició en *Espadaña* y de un grupo de escritores que no están ni en un bando ni en otro, siendo más bien continuadores de la generación del 27 y “nietos o bisnietos del 98” entre ellos menciona a “Blas de Otero, José Hierro, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, Eugenio de Nora, Rafael Morales, Rafael Montesinos, Ricardo Molina. Todos forman parte de la que llamo primera generación de posguerra” (1974:15). Algunos de ellos inician ya la temática de angustia existencialista del drama del hombre y de España que iba a culminar en la década de los cincuenta.

Como Blas de Otero nace el 15 de marzo de 1916 tendremos que tener en cuenta el contexto en el que se va a desenvolver. En primer lugar hemos de señalar que en 1916 estamos en plena Guerra Europea (1914-1919), en 1917 se produce la Revolución de Octubre. Se publica también en 1917 *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, que cambiaría el rumbo de la literatura española.

El *objeto material* sería el análisis de la obra de Blas de Otero en el contexto de la poesía de su tiempo y de la poesía social. Nuestro *corpus* fundamental estará constituido por la edición de su obra y especialmente por la recopilación de su *Obra completa*. También por todas las aportaciones críticas, que consideramos igualmente en sus propios contextos, y que dibujan una suerte de poética de la recepción no del público en general, sino de la crítica especializada y la investigación literaria.

El *objeto formal*, es decir, la perspectiva, el punto de vista desde el que situamos la obra de Blas de Otero, es apreciar el dinamismo y la evolución de la escritura de nuestro poeta para intentar evidenciar (*hipótesis*) que excede el marco de la llamada poesía social, tanto en sus orígenes como en la poesía más personal de su última época, especialmente en *Hojas de Madrid con La galerna*. Pero ello ocurre en su obra toda, incluso en su poesía de contenido más estrictamente social.

En cuanto a la *metodología* planteada, afortunadamente en el siglo XXI no tenemos por qué optar por unos métodos frente a otros. Es más, la llamada *Teoría de polisistemas* insiste en que un producto creativo es consecuencia y fruto de complejos procesos en los que convergen dimensiones y sistemas comprensivos muy diferentes.

Sin duda nuestra base es la lectura directa, análisis, interpretación y valoración de la poesía de Blas de Otero, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. Todo ello se hace en contraste permanente con las diversas aportaciones críticas, que procuramos poner en diálogo y, cuando es oportuno, matizar.

No hemos evitado que converjan en este estudio dimensiones que conectan con la sociocrítica con otras más vinculadas tradicionalmente a las poéticas inmanentes. Entendemos que ambas pueden contribuir a dilucidar y establecer el *objeto final* de esta Tesis: apreciar la obra de Blas de Otero en toda su riqueza, que excede su propio contexto creador, apela a la condición humana y por ello tiene plena vigencia en el siglo XXI.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

Hombre

*Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.*

*Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.*

*Alzo la mano, y tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.*

*Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser —y no ser— eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas!*

¿Cómo hacemos el canon social? Se hace en el horizonte del centenario (nació en 1916, por tanto acaban de cumplirse 100 años de su nacimiento) porque hoy podemos tener matices que en los años cuarenta, cincuenta o sesenta no teníamos.

Aquí tendríamos que incluir las ideas de Marta Harnecker que han influido en la obra de Blas de Otero. Comienza planteando cómo las revoluciones sociales las hacen masas populares, no los individuos por muy brillantes que sean. Sin la participación de las grandes masas no hay revolución. Por este motivo una de las tareas más urgentes es que los trabajadores se eduquen “para responder a las nuevas responsabilidades que surgen del proceso revolucionario”.

Para poder transformar una sociedad determinada tenemos que hacer un análisis de esa realidad que nos permita actuar sobre ella. El instrumento teórico que usamos en este caso es el conocimiento científico de la sociedad o Materialismo Histórico. Necesitamos un conocimiento previo, un conocimiento que nos sirva de instrumento para analizar la realidad y guiar nuestra acción. Por medio de ese conocimiento científico sabemos qué es lo que determina la organización y funcionamiento de la sociedad y por qué se produce el cambio de un tipo de sociedad a otro, es decir, conocemos sus leyes fundamentales. Es el conocimiento científico de cualquier realidad lo que permite actuar sobre ella y transformarla.

Marx no fue el primero en pensar en una sociedad comunista. Antes de él hubo escritores que, haciendo una crítica de la sociedad en que vivían, llegaron a proponer soluciones de tipo socialista y aun comunista. Todos ellos deseaban una sociedad en que no existieran grupos sociales que tuvieran el monopolio de algún sector fundamental de la actividad social.

Pero ¿por qué estos pensadores no pudieron construir las sociedades con las que ellos soñaban? Porque en la época en que ellos vivían no existía un capitalismo avanzado, todavía no se habían producido las grandes concentraciones proletarias en los centros industriales.

Todos estos pensadores deseaban una sociedad más justa, pero no podían darse cuenta de cuál era la clase social que iba a liberar al pueblo de todos los ma-

les producidos por el capitalismo. No pensaron que el aparato de Estado burgués al servicio de las clases dominantes iba a ser usado por estas clases para oponerse a la implantación de una sociedad gobernada desde su propia base.

Al parecer, el punto central de sus debilidades, fue el método que pensaban usar para implantar la sociedad ideal; simplemente por medio de la propaganda o de una serie de decretos. La lucha de clases estaba ausente de sus pensamientos. Creían más bien, en la bondad natural del hombre, en la posibilidad de llegar a arreglos amistosos entre los intereses antagónicos de los diferentes grupos de la sociedad.

Marx, junto a Engels, fue el primer pensador que no se limitó a “desear” una sociedad nueva y justa, donde desapareciera la explotación del hombre por el hombre. Realizó un estudio a fondo del régimen capitalista, de sus leyes de funcionamiento y de la lucha de clases que éste produce. Por ello fue capaz de mostrar cuáles eran los mecanismos y cuál era la clase social que iba a poder destruir el sistema capitalista e implantar el nuevo sistema social, con el que muchos habían soñado sin ser capaces de indicar cómo llegar a realizarlo.

El modo capitalista, al convertir más y más proletarios a la inmensa mayoría de los individuos de cada país, crea él mismo la fuerza que está obligada a hacer la revolución.

La revolución social que pone fin al capitalismo es, por lo tanto, una revolución proletaria. Ha sido llamada también “revolución socialista” porque su objetivo es construir una nueva sociedad en la que los medios de producción sean de propiedad social.

Como señala Marta Harnecker, el Estado no es un aparato central al servicio de toda la sociedad, como pretender hacernos creer los capitalistas. El estado ha servido siempre a los intereses de quienes han tenido el poder económico (siempre según esta teoría). No existe una justicia igual para todos. Existe la ley del pobre y la ley del rico.

La etapa inferior o socialismo era un período de transición entre el capitalismo y el comunismo, porque en él se construía la base política material y social

de la nueva sociedad. En lo político, el estado burgués era sustituido por un tipo especial de Estado: la dictadura del proletariado, cuya tarea era conducir el proceso hasta la desaparición completa de las clases sociales, y a medida que esto se iba cumpliendo, él mismo iba desapareciendo o extinguiéndose como Estado. En lo económico, el paso de la propiedad privada capitalista de los medios de producción a la propiedad social de ellos, permitía ir reemplazando las relaciones de explotación por las nuevas relaciones de colaboración recíproca. En lo social, el control directo del pueblo, de las funciones productivas y administrativas de la sociedad se hacía cada vez mayor, a medida que los trabajadores se capacitaban en la práctica y por medio de su amplio acceso a la educación y a la cultura.

El trabajo dejaba de ser un medio de subsistencia y pasaba a ser un medio de desarrollo creativo. Se establecía el principio comunista: de cada uno según sus capacidades, a cada uno según sus necesidades. Por último, analizábamos cómo desaparecía o se extinguía el Estado que había surgido en el socialismo, porque en esta etapa comunista la ausencia de clases sociales, la elevada conciencia social lograda y la participación de todos los hombres en el manejo de la sociedad, lo hacían innecesario.

Necesitamos conocer a través de qué proceso histórico se pudo llegar a la actual situación. Para ese conocimiento “previo”, necesario, que nos permita conocer nuestra sociedad, tendríamos que situarnos en las ideas de pureza que expone Juan Cano Ballesta en su estudio *Entre pureza y revolución*. Cómo la poesía de Blas de Otero estuvo influida en su primera obra *Cántico espiritual* por la obra de San Juan de la Cruz y cierta corriente religiosa de la primera posguerra. Posteriormente, entró en una poesía rehumanizadora, donde el protagonista era el hombre que despertaba del mal sueño de la dictadura, y es cuando empieza su etapa de poesía social. Un poema no puede transformar el mundo, pero sí puede crear una conciencia de preocupación, desesperación por la situación que vive el hombre de posguerra, de decadencia económica y social. Blas de Otero tuvo que publicar su poesía, en gran parte, fuera de España, conforme la situación política fue mejorando, el poeta pudo volver a los problemas del hombre en una sociedad menos hostil, pero todavía alejada por la influencia de la dictadura, aunque como sabemos, llegó a conocer la democracia ya con su obra casi completada.

La poesía de Blas de Otero tuvo que desenvolverse en un ambiente, que durante los años cuarenta, partía desde niveles ínfimos de subsistencia a los años cincuenta y sesenta en que empieza a despertarse una nueva conciencia comprometida con su entorno:

“El balance menos optimista o más plagado de reservas exige la identificación de los últimos cincuenta años como una etapa de progresiva y creciente expansión de las libertades políticas y civiles sin comparación con ninguna otra, dificultosa y enmarañada pero también sin vuelta atrás. Desde los años ochenta según Gracia y Ródenas ese proceso ha culminado por fin” (2011:1).

Hay mucho camino por recorrer desde los años cuarenta y la posguerra más inmediata. La poesía de Blas de Otero cubre casi todos esos años que acabamos de mencionar, ya que inicia su obra con la publicación en 1942 de *Cántico espiritual* y concluye con la publicación póstuma, en 2013, de su *Obra completa* en edición de Galaxia Gutenberg en la que voy a basarme para este estudio.

Gracia y Ródenas sitúan el comienzo del cambio en los años cincuenta, década muy fructífera en la producción de nuestro poeta pues publica en 1955 *Pido la paz y la palabra*. Sin embargo el siguiente libro, *En castellano*, tuvo que publicarse en París en 1959 bajo el título de *Parler clair*, la trilogía de lo que ha venido considerándose poesía social culmina en la década siguiente (1964) con *Que trata de España*, publicado en Ruedo Ibérico en París.

Como veremos, esta última publicación, *Que trata de España*, tiene una pluralidad de registros cultos y populares, la exhibición de su maestría formal se acomoda a un tema, el de España, que va más allá de su posición en contra de la Dictadura franquista “para ampliarse a recuerdos de infancia o al repaso de su obra poética sin que eso suponga ninguna forma de claudicación” (469).

Mientras Otero sostenía aún un discurso ideológico comunista que lo ataba como creador a una poética realista y utilitaria, su ejercicio poético rompía esa limitación por múltiples vías, desde juegos fonéticos o intertextuales hasta delicadas imitaciones de moldes folclóricos como la soleá, la seguidilla o el villancico, donde habría que incluir, como no, el uso del soneto.

Estoy de acuerdo con Vázquez Medel (2001:81) cuando habla de su teoría del emplazamiento. Él la aplica a José Hierro, creo que nosotros podemos añadir a Blas de Otero por su carácter de emplazado. Nos dice:

“La poesía de José Hierro es –como toda gran poesía–, pero en mayor medida y con una más rica conciencia, poesía de emplazamiento. Esto es: poesía trazada desde esa encrucijada de la emergencia del yo a través del tiempo y del espacio”.

Para llegar a esta noción de emplazamiento Vázquez Medel acude al origen de la palabra (*Diccionario de uso del español* de María Moliner):

Emplazar¹ (de “en-” y “plazo”) tr. Citar a alguien para que comparezca en fecha fija en un sitio, generalmente para obligarle a responder de alguna mala acción que ha cometido. Der. Citar a un enjuiciado para que comparezca ante un tribunal.

Emplazar² (de “en-“ y “plaza”) tr. Poner una cosa en el sitio donde ha de funcionar. Situar.

Para Vázquez Medel “está claro que todos estamos emplazados. Y lo estamos a cada momento de nuestra vida. Emplazados a dar testimonio de algo o de alguien y, siempre, de nosotros mismos (...) Solo que algunas personas tienen una especial conciencia de su *implicación* en la vida y, desde ella, ofrecen su testimonio” (82).

El público en la poesía

Quien escribe lo hace para alguien, aunque a veces se trata de sí mismo. Quien publica piensa en el lector. Hasta no hace mucho, nos dice José M. González la crítica literaria pasaba por alto tales referencias, limitándose al análisis temático-formal de la obra y a unos apuntes sobre el autor. “En la actualidad la inserción del público en el estudio estilístico se va tornando común” (1982:31).

Conviene diferenciar destinatario de lector. Destinatario o receptor es el término del proceso comunicativo:

lector→mensaje→autor

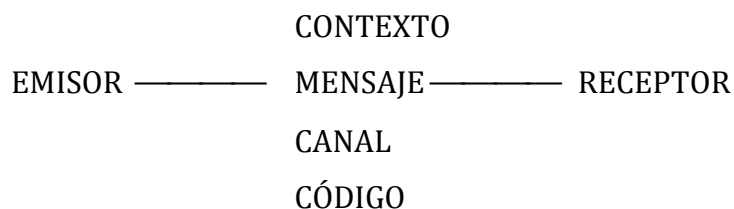
De acuerdo con la diacronía de la obra, el destinatario-lector puede ser contemporáneo o posterior, desde la sincronía el lector comprende al crítico, al lector medio y al público mayoritario. Sociológicamente se distingue en los destinatarios tres públicos: interlocutor, medio y popular o “gran público”. El primero existe en la conciencia del escritor en el momento de componer la obra, dialoga con él (aunque sea él mismo) para informar, conmover o persuadir. Entre ese destinatario y el que de hecho lee la obra puede existir gran distancia. El público medio, lo integra el nivel social a que pertenece el autor y de su armonía suele depender el éxito literario. Con el nombre de “gran público” se designa al de los circuitos populares, públicos que no tienen acceso directo a la obra y tienden a mitificarla cuando la aceptan.

Para José M. González:

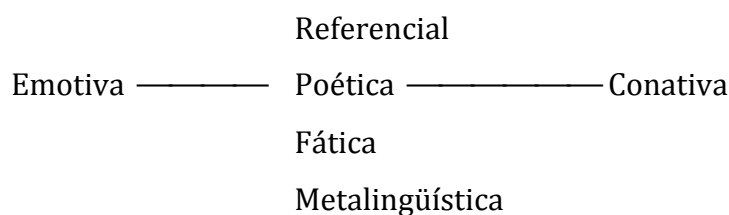
“Son numerosos los escritores que, asfixiándose en su célula demasiado estrecha, han tomado a estas masas inesperadas por público-interlocutor y han escrito su obra para ellas, para la imagen que de ellas se hacían. Involuntariamente se piensa en Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro y otros poetas” (1982:32).

El papel del destinatario en la enunciación del texto deriva del proceso comunicativo general. Es de dos categorías: una habitualmente señalada entre emisor y receptor (funciones apelativa y fática) y otra “de menos relieve para algunos” (expresiva referencial y poética). Recordemos los nexos entre emisor, mensaje y receptor. Siguiendo a Roman Jakobson, quien estudia el lenguaje poético como sec-

ción integrante del sistema lingüístico, el proceso comunicativo verbal incluye seis factores: el sujeto emisor (hablante o escritor) envía un mensaje a un sujeto receptor (oyente o lector). Para que el mensaje logre su propósito necesita un contexto (referente), un código común a emisor y receptor y un contacto (canal físico-psíquico) entre ambos:



A cada uno de estos factores corresponde una función específica:



En las funciones expresivas, referencial y poética se descubre al destinatario. Los sentimientos del autor pueden provenir de la consideración del referente (mundo interior o exterior) y del receptor.

“No insisto en la función referencial. El asunto se inspira en los intereses de los destinatarios en ocasiones o sistemáticamente, como ocurre con los llamados poetas sociales. Por lo que concierne a la función poética, el cultivo del lenguaje llano se interpreta como un acercamiento al destinatario común, conforme lo practican Celaya, Otero y Hierro, entre otros” (1982:33).

Acercamiento a la poesía social

En el libro de Gilbert Durand *De la mitocrítica al mitoanálisis* encuentro una idea importante, la de que el hombre está inmerso en una cultura. Si lo aplicamos a Blas de Otero, su escritura sería “algo así” como el reflejo de la situación política que estábamos viviendo, ante la que se podían tomar diferentes posturas, la más repetida ha sido la de denunciar lo que estaba ocurriendo, de ahí la censura de la que fue objeto.

En primer lugar debería abordar el concepto de poesía social y en concreto en la obra de Blas de Otero.

Blas de Otero señala: “creo en la poesía social a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales”.

Según Alarcos, que hizo un estudio fundamental sobre Blas de Otero muy pronto, piensa que tiene una misión “casi profética”: “Hay por tanto una unidad profunda en toda la poesía de Blas de Otero, ya que el mundo está en peligro. El poeta viene a incorporarse en la inmensa mayoría para incrementar su lamento e intentar elevarse a la paz” (1973:34).

El poeta se despeja de sí mismo y se queda solo con la palabra, continúa Alarcos.

“El tema de España y su situación existe en la tradición en la literatura. Esta preocupación por España ya está en la literatura del 98 (...) vino a considerarse, en lo social, como el ejemplo colectivo de lo que en lo individual es el sentimiento trágico de la vida” (50).

Leopoldo de Luis en su antología *Poesía social* (1965), sienta las bases de lo que entendemos por este concepto, poesía social: “En la postguerra y hasta más o menos 1965, prevalece en nuestra poesía una corriente inspirada en motivos sociales de visión realista con intención testimonial y preocupación ética (...) supuso uno de los aspectos más importantes de la cultura en una de las décadas de la historia de España” (10).

En el capítulo dedicado a los antecedentes de la poesía social: “la poesía a través de la historia cumple la misión de captar y elevar a categoría artística los sentimientos colectivos latentes. Surge como una necesidad de expresión. En este sentido, toda poesía, escrita por hombres entre y para los hombres es social, aunque sea fruto de la mentalidad de la clase social a que el artista pertenece” (20).

El estado de la España que ha pasado por una guerra civil y sus consecuencias, no pueden pasar por alto para Blas de Otero. Digamos que parte de aquí, pero

veremos cómo su poesía no es solo “social” y no porque el término haya quedado en “desuso”, sino porque la preocupación poética de Blas de Otero iba más allá:

“El poeta social *padece*, no *compadece* porque *compadecer*, que en comprensión etimológica es *padecer-con*, en su acepción de usos corriente y actual comporta un matiz caritativo este matiz no es lo que vemos como poesía social ya que la *poesía caritativa* es individualista: se apiada de casos aislados, de casos particulares, en tanto que la poesía social es colectiva: le importa la situación de una clase” (16).

Señala Leopoldo de Luis “el poeta social puede hablar en nombre de Marx o en nombre de Cristo (...) cada poeta puede tener sus opiniones políticas y quizá esté convencido de cuáles deban ser las soluciones pero la materia de su canto no son aquéllas sino éstos: el dolor y la queja ante el hecho mismo”.

Concluye este autor “se puede hacer poesía social desde posturas ideológicas diferentes pero solo desde aquellas ideologías que postulan la dignidad de la persona humana y que reconocen la igualdad y la libertad como principios”.

En *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* Jordi Gracia y Domingo Ródenas se plantean nuevamente la “invocación de Blas de Otero” “A la inmensa mayoría” en oposición a la “inmensa minoría” juanramoniana, que no expresaba un designio elitista, tanto como una constatación cuantitativa”. “Otero, escapa a la presa de un *engagement* que hipoteque la exigencia estética de la obra, lo que no impide que la patria y pueblo idealizado se conviertan en apelación constante” (468).

Por otro lado, Blanco Aguinaga, Zavala y Rodríguez Puértolas en *Historia social de la literatura española* señalan la expresión “confusamente social” a la que ellos llaman poesía comprometida:

“Tiene implícitamente, dimensiones políticas. *Implícitamente*: porque no hay en verdad claridad política de denuncia en las primeras obras de los nuevos poetas; porque no todos ellos evolucionan desde el rechazo del garcilasismo y las propuestas de “humanización” hacia expresiones concretas y claras del compromiso social; y porque los que lo hacen (paradigmáticamente

Blas de Otero y Gabriel Celaya) tropezarán siempre con una censura que les impide lograr en gran parte lo que pretenden: la expresión directa y clara dirigida a las “mayorías” (182).

En medio de este entorno de miseria y desamparo se dirige la voz a Dios que no responde a las angustiadas quejas que se le dirigen. De ahí esa tensión extraordinaria, por ejemplo en los magníficos sonetos de Blas de Otero.

Se produce una crisis de realismo a partir de 1965. La antología de Leopoldo de Luis viene a cerrar una época. Blanco Aguinaga, Zavala y Rodríguez Puértolas indican cómo alrededor de 1965, el realismo ha entrado ya, al parecer en crisis. No solo van disminuyendo su presencia editorial sino que se acusa a la novela y a la poesía realista de lo que ha dado en llamarse “contenutismo” (es decir, de prestar atención exclusiva al contenido), de despreocupación por los elementos propiamente literarios de la estructura y el lenguaje narrativos y poéticos.

En opinión de estos autores “hasta hace poco, y durante años, ha habido en España un auge de la llamada “poesía social”; y luego se hizo de moda, además. El auge irritaba a algunos y la moda acabó por irritar a todos, incluso a los poetas “sociales” (231).

El mismo Régimen que sofoca la actividad mayoritaria impone una censura que pretende impedir la comunicación de aquí la peculiar sutileza alusiva, el gran refinamiento verbal de los mejores momentos de esta poesía. Los poetas trabajan dentro de las estrictas limitaciones con una imaginación y capacidad verbal inusitadas.

Victoriano Crémer nos dice en cuanto a la visión del concepto de poesía social “qué fenómeno pueda ser ese de la poesía social, de la que se habla con tal medrosidad que más que de una fórmula poética parece tratarse de una forma de conjuración clandestina”.

En 1979, año de la publicación de esta historia social, se habla todavía de vigencia de esta forma de poesía: “El auge de la poesía social en España continúa, se diga lo que se diga, por mucha vergüenza que puedan sentir algunos ante el adjetivo. Porque se sigue haciendo, en gran medida y en ocasiones con gran calidad”.

Según Claude Le Bigot se plantea por primera vez:

“si ya desvanecidas las circunstancias en que se desarrolló la etapa social de Blas de Otero, su poesía ha conservado hoy algo de su poder corrosivo o sea si estéticamente el modelo de una conciencia crítica avala una forma de compromiso permanente que Roland Barthes llama “la responsabilidad de la forma” y que a mi modo de ver no hace sino recalcar el específico valor testimonial que se cobra en determinadas circunstancias la poesía” (2010:84).

Creo entender que para Claude Le Bigot su forma de poesía comprometida tiene que ver con un uso del lenguaje determinado para hacer reaccionar al lector. Intenta hacer una poesía de denuncia, pero al mismo tiempo está explorando las vías para encontrar la palabra justa, como nos dice Le Bigot “lleva al poeta a modificar el discurso que ha de mantener sobre dicha realidad (...) y con esto se esboza una ética de la poesía”.

Un estudio de Miguel Ángel García: “El contrato social: “Cartilla (poética)” en tiempos de racionamiento” plantea cómo el compromiso social oteriano no rompe sino que invierte, toda la infraestructura humanista religiosa y existencial anterior. El hombre ahora ocupa el lugar de Dios, claudica de los cielos y se compromete con la tierra.

Según este autor, se trata de que “no muramos a Otero, no lo archivemos ciñéndolo a un contexto histórico, como si solo pudiera hablar desde él y para él. como si únicamente las dictaduras exigiesen luchar por la libertad y hoy ya no hubiera que conquistarla (...) de lo que se trata asimismo es de no matar/morir a este Otero social y revolucionario, y lo que pudo haber en él de marxista, sino en nombre del poeta que hay en él y de la calidad indudable de sus versos, sean sociales o no” (168). Concluye Miguel Ángel García: “la práctica poética social oteriana no era de hecho una práctica poética de ruptura. Su fe en el hombre, sin más distinguos, fue inquebrantable”.

Vemos, por tanto, opiniones que ponen en cuestión que la obra de Blas de Otero sea un mero instrumento de denuncia.

Otro autor consultado, Leopoldo Sánchez Torre ha señalado:

“Su preocupación por el hombre la que le induce a emprender, cada vez de forma autoconsciente, la construcción de una figura especular y a la vez ejemplar: la del personaje Blas de Otero, textualizado como hombre pero también, y sobre todo, como poeta (...) ello da pie al incremento de la indagación metapoética (...) engranaje metapoético que sirve al autor para desplegar, a través de la voz del protagonista poemático, los argumentos de su compromiso” (2010:120).

Este estudioso, se plantea una posible vía de investigación: “aún no se ha investigado a fondo lo que quizás deban las fórmulas expresivas ensayadas desde antes, pero que cristalizan a partir de la estancia en la isla (se refiere a Cuba).

Sería como dejar una puerta abierta a otros estudios de Blas de Otero, sobre todo a partir de *Historias fingidas y verdaderas*, ya que fue en los años que estuvo en Cuba cuando escribió esta obra. Prosas que vinieron a deslumbrar por su novedad en los años setenta y que inscriben a nuestro poeta en las nuevas corrientes poéticas que culmina con *Hojas de Madrid con La galerna*.

Blas de Otero publicó en vida una parte de su obra, el resto se ha publicado póstumamente. En 2010 *Hojas de Madrid con La galerna* y en 2013 su obra completa, que incluye *Nuevas historias fingidas y verdaderas*, *Historia (casi) de mi vida* y *Poesía e historia*, libros no publicados de forma autónoma en vida del autor.

Luego su poesía podría encuadrarse dentro de dos corrientes literarias, la que abarca la generación de posguerra, al lado de novelistas como Camilo José Cela o dramaturgos como Antonio Buero Vallejo y la de la nueva generación poética de los años setenta. Aunque la repercusión de esta última obra no llegará hasta el siglo XXI, fecha en la que se publicó en su totalidad. Para ser honestos tendríamos que valorar el papel que tuvieron las antologías, donde Blas de Otero fue incluyendo parte de esta obra publicada completa mucho después de su muerte, donde también fue publicando algunos de los poemas que fueron censurados en un primer momento.

Voy a terminar con las ideas de Antonio Chicharro con respecto a la poética de Blas de Otero. Comienza este autor señalando tres etapas en la obra de Blas de

Otero: la religiosa, la desarraigada y la social “aparte de esa vía sobre lo social y lo novísimo que inaugura el ciertamente inclasificable libro *Historias fingidas y verdaderas*” (1997:39). Sin embargo siempre ha latido una misma voz agónica diferente y reciamente modulada bajo esta aparente diferencia. Al fin y al cabo nos dice que el contenido de su poesía ha sido siempre el hombre.

Es importante la técnica creadora de lo que llama “escribir hablando”. Aquí habría que tener en cuenta cómo, en palabras de Antonio Chicharro, aboga por una poesía de raíz comunicativa, de clara base existencial, al servicio de una moral, “elaborada desde la autenticidad del sentido del poeta, nos encontramos con un ser humano vinculado con su tiempo, comprometido con su propio medio social, un poeta ‘coexistencial’ según dice él mismo”.

Este autor llega a la siguiente conclusión: la visión de la realidad de Blas de Otero y su construcción de una poesía para la realidad, nunca han de tener una directa correspondencia. Esto explica que su poesía, pese a operar de manera realista tenga una estructura radicalmente verbo-simbólica, una forma de lo real, que somete a transformación de sentido por cambio de código, y no a simple reproducción de la realidad: “el poeta no comunica la realidad especularmente sino su visión ideológica de la realidad, su representación ideológico-estética de ella” (43).

El modelo de cultura al que contribuye esta poética es un modelo de resistencia, de base humanista, que defiende radicalmente al hombre de su tiempo, “impedido en su libre desarrollo frente a un aparato de estado que lo aliena”. Así Blas de Otero radicaliza sus posiciones de compromiso, intensifica sus posiciones de denuncia y resistencia activa a través de ese arma de resistencia y pocas veces de ataque que es la poesía social, nos dice Antonio Chicharro.

Este autor analiza cómo Blas de Otero cree en la poesía social “a condición de que el poeta sienta estos temas con la misma sinceridad y fuerza que los tradicionales” como nos dice nuestro poeta. Pero seguimos con la utilización de expresiones negativas cuando nos referimos a la poesía social, en este caso “contribuyó decisivamente a la construcción de una poesía despectivamente llamada social por sus enemigos” (45).

Sin embargo, emplear esta denominación tiene un sentido: denotar, y atacar, una realidad literaria nueva en su tiempo, “la de una poesía que pretender actuar *directamente* sobre su medio social y que reclama para sí una función utilitaria, sin perder por ello su función poética sustantiva”. Esto nos lleva a analizar los elementos coloquiales y prosaicos desde un doble punto de vista. Por una parte, responden a una utilidad, al facilitar la comunicación para crear conciencia y modificar así la realidad. Por otra, los elementos coloquiales funcionan “literariamente al provocar el extrañamiento necesario para mantener la comunicación poética”. Volvemos a los versos “Escribo / hablando” que explicaría por qué la poesía de Blas de Otero mantiene esa extraordinaria tensión poética al operar con materiales, nos dice Antonio Chicharro, de derribo social y literario, “sin caer en la insulsez ni en lo más común”.

Podemos terminar diciendo, que como ha destacado también este autor, la obra de Blas de Otero se considera una excepción de la regla prosaísta para su poesía.

2. LA POESÍA SOCIAL. HACIA UN REPLANTEAMIENTO

En el principio

*Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.*

*Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.*

*Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.*

2.1 Panorama histórico de las letras españolas desde 1939

Ocurrieron muchas cosas en la cultura española durante los años cuarenta. Nos referimos a un enorme confusionismo que estuvo provocado por el responsable de crear una aparente vida literaria en el país, se trataba de Juan Aparicio. Las revistas *El Español*, *Fantasía*, *Garcilaso*, *La Estafeta Literaria*, sirvieron para crear un ambiente literario que puede parecer “doblemente confundidor. Primero, porque no era tan intenso como se quería hacer ver, ni existían tantos grupos diversos y opuestos de autores como podríamos suponer leyendo algunos artículos. Segundo, porque el que tales publicaciones fuesen oficiales y por lo tanto profranquistas, no permite unificar la ideología política de sus colaboradores” (Urrutia, 1983:211).

La cuestión no era la de publicar en estas revistas o en otras, sino publicar o no publicar. Juan Aparicio comprendió que su política cultural debía consistir, si quería aparentar una vida literaria intensa, más en abrir las revistas con generosidad, que en limitarlas a un grupo de convencidos. De este modo, cualquier autor —salvo los nombres silenciados— pudo publicar en aquellas revistas:

“siempre que se sometiera a una serie de limitaciones temáticas negativas. Me refiero con esto a que se podían decir ciertas cosas, frente a otro tipo de actuación que hubiera obligado a decir ciertas cosas. La rápida evolución ideológica de *Garcilaso*, la revista de poesía, desde un claro planteamiento político a una asepsia casi total, puede ser sintomática. El que la asepsia ideológica pueda tener valor político no es posible negarlo, porque es sabido que el descompromiso ya es un compromiso” (213).

Si Urrutia parte de la importancia de las revistas literarias, otros autores, en este caso Jordi Gracia y Domingo Ródenas destacan cómo la idea de que contar la vida de las letras desde los años cuarenta es “contar con la guerra como fenómeno crucial de una nueva realidad poética y sociocultural en sentido absoluto” (2011:15). Los resultados de la guerra civil han sido resumidos por Blas de Otero en los siguientes versos del primer poema de su obra *Ángel fieramente humano* “Lo eterno”:

Un mundo como un árbol desgajado.

Una generación desarraigada.

Unos hombres sin más destino que
apuntalar las ruinas.

(131)

Señalan Gracia y Ródenas la asfixiante coacción del fascismo nacionalcatólico ya que redujo al mínimo los márgenes de actuación pública. En las dos primeras décadas de la posguerra hay gran pluralidad de opciones estéticas y literarias y, aunque no fueran condiciones optimas para la creación literaria, fueron las condiciones en que creció la nueva vida literaria desde 1939.

La guerra no terminó el 1 de abril de 1939, aunque en esa fecha Franco firmó su último parte de guerra, esto serviría para indicarnos el ambiente que se vivía en España en la etapa que ellos han dado en llamar “Bajo el plomo de la posguerra”.

La versión que se utilizó y difundió por parte del franquismo entre los más jóvenes, fue que la figura de Franco aparecía como salvadora de la quiebra de España a manos de una República “entregada a la orda comunista teledirigida desde Moscú y sometida a la secularización atea” (16).

Pero en los dos bandos, que se establecieron ya desde la guerra, la mayoría de escritores de primer nivel se mantuvieron fieles a la República. Los grandes escritores como Unamuno, quien rectificó su inicial adhesión al golpe de estado en un enfrentamiento con el general Millán Astray en octubre de 1936. Ortega analizó el fenómeno fascista pero no se unió a él. Juan Ramón Jiménez lo había despreciado al igual que Antonio Machado. Valle-Inclán había estado cerca de la izquierda revolucionaria (murió en enero de 1936), Pío Baroja “había expuesto con su habitual vaguedad su disposición autoritaria aunque no particularmente fascista”.

Mientras escritores como el mencionado Baroja, Azorín, Ortega, Pérez de Ayala o Marañón identificaron en el franquismo la garantía de continuidad del orden burgués frente al temor a una revolución anarquista o comunista, otros intelectuales de primer nivel optaron por el respeto a la legalidad republicana. Y en algunos casos, se exiliaron tempranamente tal es el caso de Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas o Américo Castro. O bien permanecieron en tareas de apoyo a la Re-

pública a través de publicaciones como *El mono azul* fundada por la Agrupación de Intelectuales Antifascistas con José Bergamín, Alberti y María Teresa León.

Destacamos la importancia de la revista *Hora de España*, la mejor que dio la guerra fundada por Ramón Gaya, Rafael Dieste, María Zambrano, Juan Gil-Albert. Con una amplia colaboración de escritores como Machado o los nuevos como Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y ensayistas como José Bergamín, narradores como Benjamín Jarnés o pensadores como José Gaos. Hasta que tuvieron que exiliarse tras la caída de Barcelona el 26 de enero de 1939.

La sublevación tuvo de su parte a fascistas italianos como Curzio Malaparte o el poeta católico francés Paul Claudel. En París funcionó una oficina del bando franquista financiada por Franscec Cambó destinada a las tareas de propaganda a través de su editorial.

Al parecer, el apoyo que obtuvo la República fue más numeroso que contribuyeron a valorar mucho más la causa legal. Entre ellos, destacar las crónicas de guerra de George Orwell, los reportajes y la narrativa de Ernest Hemingway, las fotografías de Robert Capa, los poemas de César Vallejo y Pablo Neruda, de Stephen Spender o de W.H. Auden y las múltiples actividades de André Malraux, encarnaban la defensa de la democracia frente al fascismo, que mandaba en la Italia de Mussolini y amenazaba a Europa desde el Berlín nazi de Hitler. Un acto importante como la celebración en Valencia del II Congreso de Intelectuales Antifascistas de 1937, supuso un gran apoyo en defensa de la República, en el que participaron un gran grupo de escritores, entre ellos Octavio Paz o Pablo Neruda.

En cuanto al papel de la Iglesia, habría que destacar cómo se decantó por el bando franquista, la Iglesia no se ocupó de los vencidos excepto para perseguirlos o negarlos, es más la Iglesia ejercía el control cultural y educativo, tanto de la prensa como del teatro, el cine, la literatura. Por otra parte, no dejó entrar las corrientes renovadoras del pensamiento europeo como el existencialismo. Incluso Unamuno fue incluido en el índice de libros prohibidos del Vaticano.

Los procesos que se llevaron a cabo después de la guerra, dejaron la universidad casi sin profesores, pero no la dejaron vacía. El objetivo fue erradicar la herencia de la Institución Libre de Enseñanza y el laicismo. La universidad contó

con un sector reaccionario que pretendía restituir el pensamiento de Menéndez Pelayo.

“Los intelectuales aliados a la sublevación franquista actuaron como fuerzas de ocupación del territorio gradualmente conquistado sobre todo en 1939, cuando Barcelona caía en enero y cuando Madrid se ocupaba en marzo de ese mismo año. Las incautaciones de talleres y las redacciones, las radios y las instituciones que habían subsistido hasta el final en manos republicanas fue sistemática. Pasaron a manos de Falange de quien dependió la Cadena de Prensa del Movimiento con casi medio centenar de diarios de toda España” (21).

La censura fue el instrumento más coactivo de vigilancia ideológica. Esta se ejerció de dos maneras, como autocensura y con la utilización del doble sentido como cauce de opinión durante muchos años. También se produjo censura en la prensa pero desde diciembre de 1936 estaban prohibidos por ley los libros pornográficos y la literatura socialista, comunista, libertaria.

Más adelante veremos cómo afectó la censura a la obra de Blas de Otero y cómo pudo sortearla ya que alguno de sus libros tuvo que publicarlos fuera de España.

El censor tenía que velar por prohibir lo que iba contra el Régimen, de entre los censores un joven falangista Camilo José Cela o un poeta como Leopoldo Panero. Los límites de la censura fueron infranqueables en las dos primeras décadas para la inmensa mayoría de los autores y medios, pero esos mismos límites fueron flexibles debido a factores coyunturales y a veces solo a la personalidad del censor. Durante muchos años la censura estuvo en manos de Gabriel Arias Salgado.

Tendremos que hablar del papel de los exiliados. Claudio Guillén prefiere el vocablo destierro “el más corriente hasta después de la guerra civil española, cuando se vuelve a generalizar el uso de exilio, probablemente propone J. Corominas en su *Diccionario*, IV, 129 por influjo del francés *exil* y del catalán *exili*” (1998:90). Y es que lo último que quiso hacer el exilio cultural al partir fue deshacerse de su pasado, eso hubiera significado la resignación a una derrota que era

injusta. Así Gracia y Ródenas (25) señalan cómo desde 1939 la cultura española vivió:

“Dos bravísimas mutilaciones: la primera fue la expatriación forzosa al principio como refugiados de guerra de la mayoría de intelectuales republicanos y la segunda fue una mutilación que la cultura española había padecido en muchos otros tramos de su historia es decir la frustración de su destino europeo en el ara del tradicionalismo esencialista y católico”.

La mayoría de los intelectuales exiliados expresaron públicamente su compromiso con la República. Muchos entendieron pronto que el destierro los libraba de vivir bajo la represión franquista y les permitía razonar y escribir en libertad, esa fue la actitud de Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas, Luis Cernuda, José Gaos o Adolfo Salazar.

Se ha destacado el papel de las revistas, ya que fueron los mecanismos de contacto que fraguaron para fortalecer la unidad y el sentido de resistencia contra lo que se estaba destruyendo en España. El exilio de la primera hora vio cómo la verdadera España había dejado de residir en la península y nos encontramos esa dispersa diáspora de profesores y creadores “refugiados, desterrados, transterrados o, por fin exiliados, que fue el término que acabo prevaleciendo con los años” (27).

Los autores Jordi Gracia y Domingo Ródenas dedican un apartado a la poesía de posguerra que titulan “Nueva poesía antigua y el sentido de Adonais”. Allí se analiza cómo la euforia de la victoria desencadenó un aluvión de versos de exaltación nacional nacionalista (Patria, Imperio, Cruzada, Raza...) plagados de abstracciones (el Hombre, la Familia, la Fe, el Paisaje...) y factura clasicista. Con retraso de tres años respecto al centenario de la muerte de Garcilaso, la vida del poeta soldado se convirtió en modelo de un ideal que coincidía con los intereses del fascismo literario.

Este Garcilaso, que ellos veían con la camisa azul de falangista, fue auspiciado desde la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda por Juan Aparicio y contó con un pequeño grupo de poetas mediocres, agrupados bajo la consigna “Juventud Creadora”, entre ellos Jesús Juan Garcés, Rafael Romero Moliner, Jesús Revuelta, al

que se unieron José García Nieto y Pedro de Lorenzo. En 1942 García Nieto había reclamado desde la revista *Juventud* (semanario de combate del SEU) “escribir con amor, vitalidad y masculinidad en nuestro verso”. Su misión política era clara hacer crecer “la fe y la gloria de España”. El periódico de Falange *Arriba*, había creado desde 1942 el suplemento *Sí* y muy pronto dedicó su número 16 (19 de abril de 1942) a “La poesía española actual”. Se abrió con un soneto de Manuel Machado y con poemas de Juan y Leopoldo Panero, otro de Luis Felipe Vivanco o José María Alfaro de Agustín de Foxá y de Luis Rosales, de Ridruejo e Ignacio Agustí.

El perfil estético que defendía *Garcilaso* (mayo de 1943) estuvo más cerca del neoclasicismo renacentista, del estrofismo clásico, de la moda del soneto (sobre el que volveremos ya que Blas de Otero escribió grandes sonetos) y la poesía religiosa. Su primer editorial desestimaba el manifiesto contra la poesía pura de la revista que Pablo Neruda fundó en 1935, *Caballo verde para la poesía*. Dedicó una sección fija a la poesía extranjera, también a los clásicos españoles como Quevedo o Francisco de Aldana. Los poemas que se traducen de autores extranjeros estarán también en la colección Adonais o presentes en otras revistas del tiempo como *Espadaña* (León mayo de 1944 a enero de 1951) o *Escorial* que surgió de la mano de los dos intelectuales más conocidos de la Falange, Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo en noviembre de 1940, según Fanny Rubio “La importancia poética de *Escorial* radica en ser el principal vehículo de la llamada generación del 36” (1976:33). Juan José Lanz por su parte, señala que más que generación del 36 habría que hablar de primera promoción de posguerra y de dos momentos en el desarrollo de una nueva generación: “uno de avance estilístico y otro de afirmación estética” el primer momento de esta generación, se produce en torno a 1936 mientras que el segundo se inicia al finalizar la guerra pero sobre todo a partir de 1944. Concluye Juan José Lanz “pese a la dispersión del exilio y a la diferente militancia política, existe una continuidad estilística entre los dos momentos estéticos separados por la guerra” (1999:73).

Pues bien, se traduce a escritores extranjeros, como habíamos señalado al hablar de *Espadaña* o *Escorial*: Paul Claudel, Jean Cocteau, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke, Rudyard Kipling, Fernando Pessoa, Paul Valery.

Además de los poetas dominantes, como José García Nieto, por ejemplo, escribieron con asiduidad: José María Valverde, Rafael Montesinos, Federico Muelas o Salvador Pérez Valiente. Sus poemas compartían relevancia y espacio con los vencidos y a veces excombatientes republicanos como Rafael Santos Torroella, José Suárez Carreño, Enrique Azcoaga, Vicente Gaos, y con menos asiduidad otros poetas: José Hierro, Victoriano Crémer, Leopoldo de Luis, Gloria Fuertes, Ramón de Garcíasol, Carlos Edmundo de Ory o Eduardo Chicharro.

Enlazamos ahora con la colección Adonais, ya que a casi todos los poetas mencionados habrá que reencontrarlos en la colección Adonais, que dirige José Luis Cano desde 1943, esta colección organizará un premio de poesía con su nombre, cuya primera convocatoria se anunciaba en el número 7 de *Garcilaso*. Con una dotación de 1000 pesetas, se animaba a concursar a los jóvenes poetas “que no tengan publicado ningún libro de poesía”.

La colección creció hasta los 100 títulos en 1952, que es cuando vio la luz la *Antología de Adonais*, pero lo que valía la pena anotar era la continuidad con la mejor y más duradera colección de poesía joven y nueva que había sido *Litoral* entre 1927 y 1928 y donde habían publicado algunos de sus primeros libros Lorca, Alberti, Prados, Altolaguirre o Aleixandre. Señalar por entonces la aparición de otra importante revista solo tres meses después *Espadaña* (ya mencionada anteriormente) y los poetas fundadores Blas de Otero, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, José Luis Hidalgo.

Existía la necesidad oficial de crear una poesía celebratoria y heroica que se llevó a cabo en dos compilaciones (1940-1943) que prepararon Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco *Poesía heroica del imperio* y antes la *Corona de sonetos a José Antonio* (1939) pero casi toda aquella poesía fue más retórica que vivida, abusaba de la grandilocuencia y llena de lugares comunes.

Analizan Gracia y Ródenas “la más fecunda vena de la exangüe poesía de los cuarenta fue la que expresaba un desasosiego ontológico que era la versión atenuada y viable de la protesta contra la coyuntura histórica. Dámaso Alonso llamó con propiedad a aquella poesía “desarraigada” por oposición a lo de los poetas acomodados a la nueva España, los “arraigados”. El propio Alonso descubrió la

cosmovisión de los poetas “desarraigados”. “El mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad” (2011:56).

La vivencia religiosa conflictiva y autorreflexiva se hizo motor de la creación lírica. Escritores en una primera madurez como Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco, ensayistas como Aranguren, gentes más jóvenes como Blas de Otero o José María Valverde encarnaron desde finales de los años cuarenta los conflictos insolubles de una conciencia católica desequilibrada y agónica.

Mientras, otro poeta católico como Dámaso Alonso, daba voz a esa angustia crítica y desnortada, sumida en la sinrazón, en un libro que fue capital para muchas conciencias *Hijos de la ira* en 1944. De este libro se hicieron 500 ejemplares y los publicó una editorial de “antes”, *Revista de Occidente*, que funcionaba ya desde 1940.

Por aquellos años, algunos de los autores más cercanos al Régimen empiezan a publicar como es el caso de *La casa encendida* de Luis Rosales o *Elegías* de Dionisio Ridruejo.

Mencionamos la colección “La encina y el mar” fundada en el Instituto de Cultura Hispánica en que trabajan Rosales y Panero. Nace de la política de Hispanidad que el Régimen inspira como estrategia político-propagandística para evidenciar la identidad espiritual de los pueblos de habla española a través de la creación poética, según rezan las solapas de los libros. Había empezado esta colección con el libro más importante de Panero *Escrito a cada instante* y su tercera entrega era *La casa encendida*, ese mismo papel para el arte y la literatura desempeñó el boletín cultural que dirigía Panero en 1950 *Correo literario*, donde escribieron más o menos los de siempre, además de Cela. Mientras, estos autores van moviéndose dentro de una corriente literaria más cercana al Régimen. Vemos algunos cambios como que Ridruejo prologara la edición de Espasa Calpe de la poesía de Antonio Machado en 1940 al mismo tiempo que Vivanco había publicado una antología de la poesía de Unamuno en 1943.

Fue la etapa de consagración de un grupo que vivirá desde entonces con dificultades de conciencia. Su adaptación, no solo a la nueva poesía, sino a la nueva

realidad intelectual y política que va a abrir la década de los años cincuenta. Se ha señalado como clave la fecha de 1949 ya que tuvo algo de final simbólico de una literatura de posguerra y victoria para dar paso a la derrota como protagonista literaria de la vanguardia. La literatura habrá ido cambiando con algunos de sus libros pero sobre todo de jóvenes como Blas de Otero y su *Ángel fieramente humano* (1949), Buero Vallejo con su obra *Historia de una escalera* o el Cela que produce un nuevo Realismo en *La colmena*.

En opinión de Gracia y Ródenas (59):

“Esos libros no hablan de deserción alguna del sistema franquista ni de un arrepentimiento político que solo llegará, si llega muchos años después. Hablan más bien de la instalación casi rutinaria de esos equipos intelectuales en la pobreza de un sistema que ha dejado de ser estimulante para ellos mismos, cuya inmovilidad es autodestructiva, cuya religiosidad pública es falsa, impostada y esterilizadora y donde ni siquiera la literatura fascista ha sido capaz de resultados demasiado brillantes”.

Parece que el fascismo no dio ningún gran escritor, la opinión más general es que sí contó con algunos libros estimables y trayectorias intelectuales de interés.

Volviendo sobre la revista *Escorial*, la victoria debía servir para refundar una cultura e integrar selectivamente el pasado útil, por eso sus promotores fueron hombres entregados al ideal falangista, como Ridruejo y Laín Entralgo. En el nuevo sistema cultural *Escorial* es la última revista en la escala jerárquica y la que medía el crédito de los escritores. Los nombres de Cela o de Valverde, de Blas de Otero o Rafael de Morales de José Luis Hidalgo o de Carlos Bousoño recibían el espaldarazo de compartir página o número con los nombres consagrados de Gerardo Diego o Rafael Sánchez Mazas, Agustín de Foxá, Gómez de la Serna, Dámaso Alonso o Azorín.

Hasta 1950 la revista dio cabida a una nutrida nómina de colaboradores que, en gran medida constituyen la clase intelectual que dotó de una respetable calidad a los estudios literarios, allí aparecieron los anticipos poéticos más rele-

vantes del momento, desde *Sombra del paraíso* de Aleixandre a las obras de Rosales, Vivanco o Panero.

Dentro de lo que se ha dado en llamar “fascismo literario” destacar a Rafael Sánchez Mazas o Agustín de Foxá con su obra *Madrid, de Corte a Cheka*, Ernesto Jiménez Caballero que había sido el más importante vanguardista del fascismo antes de la guerra, pero que después no recuperó la imaginación que mostró en su *Genio de España* de 1932.

Debemos mencionar la primera incursión novelesca de otro joven falangista Gonzalo Torrente Ballester, *Javier Mariño: historia de una conversión* en 1943 dedicada a Ridruejo y secuestrada por la censura tras su publicación. Estos autores destacaron en el género periodístico en lo que llamamos hoy columna (entonces la crónica), entre ellos merece la pena destacar González-Ruano, Pedro Murlane, Julio Camba y el mencionado Sánchez Mazas.

Señalar la aparición del semanario *Revista* en 1952 que funcionó como instrumento paraoficial y portavoz del falangismo. Donde se empezaba a notar la desconfianza de la capacidad de los vencedores para sacar al país de su “atonía real”. De entre los colaboradores, hombres con biografía franquista Laín y Tovar, Aranguren, Martín de Riquer, Díaz-Plaja, Luis Romero o Cela y quienes venían a abrir otro camino hacia la resistencia como José María Castellet, los hermanos Juan y José Agustín Goytisolo, Francisco Ferreras, Miguel Sánchez Mazas. Dionisio Ridruejo desempeñaba en *Revista* una postura crítica con el Régimen en el ámbito cultural, aunque cada vez con más implicaciones políticas. A una postura más abierta se prestaban las revistas, las conferencias y recitales de poesía universitarios, las primeras células marxistas que todavía no declaran sus nombres.

El exilio y el interior

Hay que mencionar la importancia de los escritores en el exilio. Éstos vieron cómo en 1953 España recibió ayuda económica de Estados Unidos a cambio de la cesión de soberanía en las bases norteamericanas que se instalaron en Rota y Zaragoza, esto llevó a una situación política en la que el franquismo se veía fortalecido.

Desde 1946 y 1947 la vuelta del exilio se tomó como una claudicación deshonrosa. Algunos escritores padecieron un rechazo ante esa actitud como es el caso de Juan Gil Albert que regresó en 1947. Otros viajaron a finales de los cuarenta o principios de los cincuenta para ver la situación, es el caso de Jorge Guillén que visitó España en 1949, pero Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez o Arturo Barea no volvieron nunca, como tampoco lo hará Luis Cernuda ni José Gaos que fallecieron en el exilio. Algunos volvieron como Américo Castro o José Ferrater Mora, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, José Bergamín o Rosa Chacel a finales de los años cincuenta o ya en los sesenta con intención de no quedarse en España mientras Franco siguiese en el poder. María Zambrano no volvió a España hasta los años setenta. Regresaron Marañón y Menéndez Pidal pero ni José Moreno Villa, ni León Felipe, ni Corpus Barga, ni Pedro Garfias ni Emilio Prados, Domenchina, ni Juan Chabás volvieron a España.

A varios escritores se les concedió embajadas, como los falangistas Luis Rosales, Agustín de Foxá o Leopoldo Panero que fueron recibidos en los países con actos de propaganda que el exilio boicoteó. Sin embargo hubo una parte del exilio que tuvo conciencia de una serie más compleja de matices y actitudes intelectuales en el interior por ejemplo cuando leyeron *Nada* de Laforet, *Viaje a la Alcarria* o sobre todo *La colmena* y cuando saben de colecciones de poesía como Adonais y de nuevos poetas como José Hierro, Celaya o Blas de Otero. Se produce un cambio de actitud “El cambio de estrategia intelectual coincidió con el fin de la ilusión de acabar con Franco. El señuelo de que la cultura republicana equivalía al comunismo diabólico y antiespañol dejó de funcionar” (2011:87).

Esto ayuda a explicar que Luis Cernuda publicase en 1949 su *Ocnos* en Madrid o que Salinas y Guillén accediesen a publicar en el interior. Las cartas, los periódicos, revistas y libros cruzan el Atlántico cada vez con más frecuencia.

Siguió siendo muy difícil entender bien lo que pasaba en el interior y ha seguido siéndolo hasta hoy mismo dicen Gracia y Ródenas. Traen el problema de la posguerra hasta hoy día, cuando al parecer son incomprensibles ciertas actitudes de entonces.

Si en 1953 el regreso se tomó como claudicación, hacia 1957 estuvo generalizada la conciencia de que la estrategia de lucha por la democracia estaba en el interior, la actitud del exilio fue entonces de cooperación con los grupos de la resistencia.

Las revistas

Cuando ya no existen o están a punto de desaparecer *Garcilaso*, *La Estafeta* en 1946, el maestro represaliado y antiguo colaborador de Pedro Salinas, Enrique Canito, creó una librería: *Ínsula* y un boletín informativo que iba a convertirse en la revista fundamental de la cultura derrotada con ese mismo título. Canito encargó la confección de la revista a José Luis Cano como secretario de redacción había sido el encargado de la crítica de una revista valenciana *Corcel* (1942) y que mantenía vínculos de amistad y colaboradores con otra publicación radicada en Santander desde 1944 *Proel* donde aparecen los nombres de José Luis Hidalgo y José Hierro y en *Corcel* hasta 1946 numerosos poetas adelantaron sus versos, desde Vicente Aleixandre, a quien se dedica un número de homenaje, hasta Dámaso Alonso, Gerardo Diego o Leopoldo Panero, pero también poetas que están gestando sus primeras obras como el mismo Cano, Rafael Morales, Carlos Bousoño, Suárez Carreño, Vicente Gaos, Blas de Otero, Eugenio de Nora, Carmen Conde.

Estas revistas tenían una serie de rasgos comunes: una financiación escasa, un origen compartido en tertulias y amistades, una difusión escasísima de 250 a 300 ejemplares para cada número, una periodicidad irregular.

Algunas tuvieron mayor fortuna como es el caso de *Espadaña* (1944). Nació de la mano del sacerdote González de Lama y el tipógrafo Victoriano Crémer, leo-

neses los dos y un tercer leonés Eugenio de Nora. Se publicaron casi 50 números que la llevaron hasta 1950, se pasó revista a las ideas y los poemas de consagrados y nuevos poetas e incluso se publicaron los poemas gallegos de Federico García Lorca en 1944 y algunos poemas de Miguel Hernández.

Oficialmente ninguna de estas revistas significaba ninguna forma de disidencia o de protesta en el sistema cultural y por lo tanto ninguna de ellas, tampoco *Ínsula* desempeñaron ese papel propiamente dicho.

Sin embargo fueron testimonios de que en la posguerra anidaba tanto la continuidad con la derrota como formas de rebeldía ante el sistema.

Gabriel Celaya fundó la colección Norte, allí publicó parte de su obra con los pseudoseudónimos Juan de Leceta o Gabriel Celaya (su nombre civil era Rafael Múgica). La colección de Gabriel Celaya pudo verse un poco más que otras debido a la labor del librero León Sánchez Cuesta. Leopoldo de Luis, Germán Bleiberg, Victoriano Crémer o el Miguel Labordeta de *Transeúnte central* en 1950 estuvieron bajo el cuidado de Celaya.

En cuanto a *Ínsula* desde 1946 los colaboradores carecen de significación franquista o son derrotados, su meta era restablecer la continuidad con la cultura liberal derrotada a través de los supervivientes del interior. Muy en primer lugar los nombres de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso. *Ínsula* significó bastante más que un gesto, porque su equipo de colaboradores no era exclusivo de ellos, pero todos pertenecieron a una esfera de intereses y actitudes cívicas ajenas al franquismo. Fue muy importante la presencia del exilio.

Sus colaboradores estables se reclutaron entre supervivientes liberales que no estaban en el exilio pero podían haberlo estado: Germán Bleiberg, Jorge Campos, Leopoldo de Luis o José Ramón Marra López, contaron con nombres tan relevantes como Ricardo Gullón, Carlos Bousoño o Muñoz Rojas.

Para completar el panorama literario establecido y siguiendo a Juan José Lanz (1999:70), debemos entresacar algunas ideas equívocas respecto a la poesía, una de estas ideas es que la poesía después de la guerra tiene que partir de cero y olvida la tradición poética más inmediata llevando a cabo una ruptura. Pero esto

no es así. La poesía contaba con el magisterio de la poesía establecida precedente, con la generación del 98, Juan Ramón Jiménez y el 27.

Además, como ya hemos señalado, algunos grandes poetas anteriores a la guerra habían quedado en España por su afinidad con el Régimen o reclusos en un exilio interior. Por otro lado, algunos de los maestros del período anterior a la guerra civil fueron pronto “rehabilitados”. Como es el caso de Antonio Machado, pronto rescatado por Dionisio Ridruejo o el de Miguel de Unamuno recuperado para la posguerra por Luis Felipe Vivanco. Los noventayochistas fueron guías-modelo del tránsito hacia la poesía social. La poesía de los años cuarenta no suponía una ruptura ni con la generación del 27 ni con la literatura de la modernidad, sí puede hablarse de cambio estético que se inicia en los años anteriores a la guerra civil en lo que se ha dado en llamar “un proceso de rehumanización” que tiene como clave la reacción contra la poesía pura dominante en los años veinte.

Poesía pura

Se trataría aquí de dar cabida al estudio de Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Pues bien, Cano Ballesta pretende dilucidar cómo se entiende el término “poesía pura” en las publicaciones periódicas de los años veinte y treinta, donde aparece repetido insistentemente.

“Poesía pura, en la España de entreguerras, es un concepto que se ha elaborado por críticos, poetas y periodistas, a partir de los movimientos ultraísta, creacionista, cubista y otras vanguardias. En él confluyen ideas de Mallarmé, Valery y Juan Ramón Jiménez con su ideal de poesía desnuda. Aparece una y otra vez la idea de “depuración lírica”, que en este momento va orientada a despejar a la poesía de lo que llama Lorca toda la “hojarasca romántica”. Con ello se alude a la eliminación de recursos que se consideran superfluos y antipoéticos, entre ellos lo ornamental, descriptivo, narrativo, sentimental, patético, etc. El ultraísmo intentaba ir más allá, trataba de superar el modernismo y se definía como un movimiento antagónico a las estéticas romántica y realista” (1996:XVIII).

Para Jorge Guillén la esencia de lo poético no son los materiales utilizados, sino algo inasible y difícil de definir “poesía pura es todo lo que “permanece” en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía”.

Hay estudiosos que se plantean que en aquel momento preguntar “*qué es poesía pura*” equivale a ¿cómo es posible una poesía en nuestra época? porque solo es posible una poesía pura.

Jorge Guillén defiende una poética “de la poesía en el poeta, de un “estado poético” y eso ya es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema.” (XIX). Este poeta rechaza la poesía entendida como un estado inefable del espíritu que se esfuma al intentar trasladarlo a la palabra y al poema.

Esta visión puede trasladarse a la música, Adolfo Salazar habla en 1920 de la revolución Debussista como de una incomparable depuración de todos los elementos superfluos. La considera una protesta de orden estético contra el “almacén sentimental del romanticismo”. Esa moda de la depuración artística se convirtió en un espíritu de época puesto en circulación por las vanguardias, ansiosas de superar el novecentismo. También el movimiento cubista se orientaba hacia este ideal de pureza, ya que buscaba la esencia geométrica de los objetos (planos, cubos y líneas) “eliminando los accidentes visuales y anecdóticos”.

Señalar la visión de Borges como ultraísta, quien concibe la poesía como algo esencial e intocable, que los ultraístas tratan de captar concentrado en la metáfora, y una serie de accesorios que conviene suprimir. Con ello se aspira a una poesía pura e intensa, despejable de muchos elementos que solo son un lastre.

La década de los años veinte se abre bajo el signo de una juventud que se entrega a experimentos, manifiestos y proclamas artísticas, “la recién terminada guerra ofrecía al artista una atmósfera ideal, todo estaba por hacer. El horror de lo convencional y trillado los empujaba a la búsqueda ferviente de nuevos modos de expresión”. Pero este ímpetu renovador era frenado por la vieja tradición retórica que desde siglos pesaba sobre las letras españolas. El tono retórico, patético, declamatorio, del romanticismo de Zorrilla seguía fascinando por su elocuente fascinación en amplios sectores y continua Cano “solo Bécquer comenzó a acostumbrar los oídos españoles a una lírica más sencilla, íntima y cálida, que emanaba de un

sentimiento poético más decantado; pero también ésta había de tardar varios decenios en ser reconocida”.

La situación de inestabilidad y desconfianza creada por la Primera Guerra Mundial favorece y fomenta “el ímpetu renovador” las vanguardias aprovechan ese clima de inseguridad y tratan de superarlo aportando ideas y técnicas originales. Una vez creado un nuevo orden cultural con una estética coherente y obras poéticas de relieve la vanguardia pierde la razón de su existencia y se desmorona.

Sin embargo en España se alinean todos los movimientos vanguardistas de aquellos años bajo el término “ultraísmo”. Los postulados de este movimiento se corresponden con los de la “poesía pura”. Las vanguardias pronto cayeron en descrédito pero una brillante pléyade de poetas adoptará sus conquistas y las hará fructificar.

El grupo de poetas que se reúne en 1927 en el Ateneo de Sevilla para celebrar el centenario de Góngora:

“Forma una constelación que alcanza extraordinario relieve gracias a la acendrada calidad de su obra y al hecho de que la mayoría de sus miembros son al mismo tiempo teorizadores y críticos (...) Frente a su prestigio palidecen todos los “ismos” y movimientos de vanguardia, que habían barrido de la escena todo el lastre superfluo de una tradición literaria secular y habían creado un nivel artístico digno” (1996:6).

Se pregunta este crítico ¿cómo entienden la misión creadora éstos escritores del 27? ¿Cuáles son sus concepciones sobre el quehacer poético, su objeto, temas, medios expresivos, finalidad, su función cultural, social o artística?, ¿Cuál es el puesto del poeta en la sociedad en que vive?, ¿Qué temas o preocupaciones le obsesionan?

La preocupación que muestra Jorge Guillén por los objetos del cosmos, está en las antípodas del Romanticismo, que centra su atención en el yo y que está en lucha con el mundo, que no se ajusta a sus altos ideales. El poeta del 27 ya no combate la realidad exterior, sino que la admira y canta y se entrega al disfrute estético. Concluye Cano Ballesta “el eje de esta lírica no es el yo sino la realidad exterior”.

Todo esto nos lleva a la figura de Góngora que no solo fascinó por su hermetismo, gustó por su actitud básica ante el mundo real. Enseñó a mirarlo con ojos de artista, enamorado de las cosas, “de modo que el mundo se convierte en una fiesta maravillosa para la imaginación y los sentidos. Este enfoque tan peculiar de la realidad profundo y fecundo a la vez, fue una de las lecciones del maestro cordobés, que seguirá actuando durante años en la creación literaria como lo demuestran las revistas de la época hasta 1934 y aún después” (14).

La nueva concepción de la poesía no llega a la masa. Se requiere un público culto, refinado, con una sensibilidad ejercitada y por lo tanto minoritario, se dirigen a un auditorio que en el fondo son ellos mismos.

Para que se dirijan a la masa tendrá que surgir una atmósfera social y política muy inquieta y absorbente, habrán de derrumbarse o ponerse en cuestión las grandes esperanzas puestas en la República, tendrá que surgir una atmósfera revolucionaria para que los poetas poco a poco descubran su función de portavoces de la colectividad, de voz del pueblo.

El ideal de una poesía depurada de todo lo no poético estaba muy arraigado en la estética de los años veinte, hasta convertirse en preocupación casi obsesiva en los principales miembros de la generación, ya hemos señalado lo que decía Lorca: el trabajo de los poetas consiste en la eliminación de la excesiva hojarasca romántica.

El ideal poético hacia 1927 no solo rechaza el sentimentalismo, también la expresión efusiva del sentimiento, sin embargo luego veremos en palabras de Dámaso Alonso cómo “irrumpe la vida”.

Nos dice este autor la tendencia a eliminar lo personal, sentimental, patético, anecdótico, histórico, y a rehuir su efusión directa, llega a “deshumanizar” hasta cierto grado el poema tachando en él lo que de un modo directo apela a las facultades humanas del hombre normal que no es un intelectual ni un artista.

La distancia entre la realidad humana, psíquica, emocional y la poesía se agranda. Deshumanizado quiere decir “no arte inhumano sino arte de humanidad

selecta” así podrían haberlo entendido los escritores de los años veinte. La poesía del 27 no puede ser deshumanizada mientras sea obra del hombre.

En el ambiente de la primavera de 1931, semanas antes del derrumbamiento de la monarquía ya se vislumbra el espíritu reformador y revolucionario “la agitada sociedad del momento necesita a los poetas que deben convertirse en guías de pueblos”.

Cano Ballesta ha llamado a esto “chispazo de revolución” y a continuación destaca el papel de Machado señalando cómo la estética machadiana se sitúa a medio camino entre romanticismo e ideal purista.

Una situación parecida viviremos en la España de posguerra cuando surge la poesía social como una necesidad de expresar lo que se está viviendo en ese momento desde el punto de vista político. *Necesitan a los poetas*, aspecto muy cuestionado, como veremos, porque es un tópico pensar que la poesía puede llegar a “transformar el mundo”.

Señala Ortega, que a los poetas del 27 se les había agrupado bajo “emblema de la pureza” precisando cómo la progresiva politización de las letras es un golpe asestado contra la poesía llamada pura.

Hacia 1932 los estudiosos pueden constatar una profunda crisis del esteticismo. Se señala un cambio hacia un nuevo concepto del arte y de la lírica “una aproximación de vida y poesía”.

Como ejemplo, Juan Ramón, quien sigue creando y difundiendo su estética en revistas literarias y diarios de prestigio sin embargo, consciente de los cambios que se están produciendo “trata de permanecer abierto a las nuevas incitaciones” frente a ejemplos como el mencionado Juan Ramón, Rosa Chacel o Ernestina de Champourcín, vemos cómo la literatura meramente esteticista está en plena decadencia. Hay un acercamiento paulatino de la poesía a la experiencia personal vivida.

En el libro de Juan José Domenchina *Dédalo*: estamos muy lejos del ideal purista, y el libro nos ofrece un magnífico precedente de un tipo de poesía que conquistará definitivamente sus fueros en la escena lírica española hacia 1936.

Domenchina se vuelve contra ciertos poetas puros a quienes con desprecio llama “poetisos”. Se desentiende, en el libro mencionado, de las formas métricas tradicionales, el verso y la estrofa y cultiva el verso libre o versículo. En cuanto a la temática “se entrega al feísmo, la morbosidad, lo indecente, lo obscuro. Esto nos lleva a ver que el ambiente se va renovando irremediablemente. Nada de asepsia sentimental; se llora y grita casi como lo pudiera hacer un romántico” (56).

Surge un tipo de poesía que se ha dado en llamar “intelectual” en la que se ve como representantes a Juan José Domenchina y Jorge Guillén. Se orienta hacia los elementos más nobles y limpios de la naturaleza: la luz, los anchos campos. Hay un regusto especial por lo abstracto.

A lo largo de 1933 tiene lugar la gran batalla, el enfrentamiento de la estética purista, que recogiendo la tradición de Verlaine, Mallarmé y Valéry había hallado en los años veinte, sus más renombrados representantes en Juan Ramón y en los principales poetas del 27, y la aún no definida poética de numerosos jóvenes que, fatigados de exquisiteces, tratan de buscar nuevos caminos. Los poetas jóvenes experimentan con diversas formas de creación: el realismo socialista y la poesía revolucionaria, la irracionalidad surrealista y la denuncia social y política del expresionismo, y otras tendencias, que podríamos llamar poesía impura. Hay críticos partidarios de Juan Ramón que, sintiendo atacadas sus posiciones desarrollan una auténtica campaña propagandística del ideario estético juanramoniano. Para éstos, la poesía, no debe ser poesía y política o revolución, su ideal es la desnudez natural.

Sin embargo, en un momento en que se trata de encauzar todas las fuerzas vivas de la nación hacia un renacimiento material y espiritual. Se plantean cómo la revolución confiere a un poema o a un cuadro valor de arte nuevo. La sociedad española de la República no permite a sus intelectuales y artistas sustraerse a un clima revuelto y politizado. Éstos se ven arrastrados por el vendaval renovador o revolucionario y su obra creadora o crítica no puede menos de reflejar aquella coyuntura intensamente vivida. A esto es a lo que se llama literatura “comprometida”, que no quiere decir necesariamente que el escritor escriba con fines militantes, que la conciba, la sienta y la piense como un instrumento, un medio de acción. “El término “engagement” indica simplemente que el creador está profundamente

arraigado en una realidad colectiva, sea cual fuere la naturaleza de esa realidad". Jorge Semprún se aproxima a este concepto "el intelectual jamás vive desligado del mundo pero el "engagement" añade a este hecho una toma de conciencia mediante la cual esta situación de hecho se convierte en fuente de una actividad creadora" (73).

En el análisis de esta nueva corriente, que empuja a la poesía pura, señalar cómo las voces que exigen una poesía responsable "comprometida" resuenan por todas partes. César Vallejo en 1930 a propósito de su visita a Maiakovski divulga los principios de la estética del poeta ruso: el arte debe ser controlado por la razón, debe siempre servir a la propaganda política y trabajar con ideas preconcebidas y claras y hasta debe desarrollarse en tesis, como una categoría algebraica ¿los temas? la salud colectiva, el trabajo, la justicia, la alegría de vivir y servir a la Humanidad.

El escritor deberá lanzarse a la vida política. Así es como en un momento de intensa agitación y expectación republicana se ve esta opción. Escritores y artistas van cobrando conciencia de una misión que cumplir. Hay que abandonar la torre de marfil y lanzarse a la gran aventura de la vida pública.

Hay escritores que acusan a la literatura de vanguardia de aislacionismo y atacan a los que se han contentado con una actitud política liberal y democrática. Los escritores no dudan en adoptar posiciones políticas con frecuencia extremas y radicales. El momento impone el compromiso.

El problema se plantea en todas sus facetas y desde todos los posibles puntos de enfoque. Se discuten hasta en la prensa diaria problemas tan básicos como "literatura y política", "cultura y masas", la función del artista en la sociedad. Esto revela el estado de ebullición ideológica a que se ha llegado y cómo se van fraguando nuevos planteamientos del fenómeno y función de la poesía hasta llegar a crear ideales artísticos tan diferentes de los de la década anterior.

Se plantea el problema de la compatibilidad o incompatibilidad de la cultura con el espíritu proletario. Hay dos corrientes, mientras la intelectual vive de una herencia cultural, la obrera está construida por los desheredados. La cultura, entonces, resulta un privilegio de clase denegado al obrero. Parece haber un acuerdo

en que la cultura no debe ser un monopolio de las clases económicamente favorecidas. La poesía deberá arrancar del pueblo dejar de ser aristocrática y minoritaria, orientarse hacia las masas.

Alrededor de 1931 algunos escritores se plantean que poesía y sociedad aparecen como términos contradictorios. Los poetas puros se han encerrado en un callejón sin salida. Han comprendido que el poeta no puede ignorar su mundo. Sin embargo hay autores como Enrique Azcoaga que señalan cómo ligarse a la sociedad es aniquilarse como poeta, no ven un nexo posible con la sociedad.

Arturo Serrano Plaja proclama la soledad como cualidad esencial de la actividad creadora pero en este autor algo renovador está apareciendo. Se rechaza definitivamente el mito de la belleza en sí como objeto exclusivo de la poesía por vano y frívolo. La poesía verdadera y honda deberá crear una “belleza sangrante y agónica”.

Pero la batalla contra la poesía pura aún no estaba ganada Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez siguen en su pedestal. Aunque cada día abundan más los ataques irrespetuosos de la juventud iconoclasta.

El precursor de una poesía de carácter político fue José Antonio Balbontín con su libro poético *Inquietudes* ya en 1925. Empujado por sus convicciones comunistas y marxistas en el “epílogo” a *Inquietudes* reacciona consciente y vigorosamente contra el esteticismo reinante, contra el arte como ejercicio lúdico, contra el culto al deporte y contra el disfrute despreocupado y juvenil de lo moderno. José Antonio Balbontín no solo cultiva muy temprano la poesía revolucionaria, sino que en 1927 levanta su voz contra la deshumanización proclamada por Ortega como la estética en boga.

A fines de la década de los veinte el mercado español del libro se ve invadido por una enorme avalancha de novelas y escritos de tono social y revolucionario. Vamos a ver el caso de Alberti, quien simpatizaba desde muy temprano con tales ideas. En 1929 publica “Auto de fe (mapas de humedad)” en el que se percibe la herida punzante de una realidad social y política que arranca remordimientos al alma sensible. El poeta se ha dado cuenta de que hay realidades humanas más dignas de nuestra atención y de su cántico. Éste se convierte en denuncia y protesta.

Rafael Alberti sigue escribiendo y alejándose de la estética consagrada asignándole a su obra una función social, comprometida, revolucionaria. Después de su obra teatral *Fermín Galán* 1931, comienza a publicar sus primeros libros de poesía de protesta y denuncia. En 1933 publica *Un fantasma recorre Europa*, adopta Alberti un tono combativo, enérgico, agresivo; levanta su voz de denuncia ante la opresión de los campesinos por el mismo Gobierno de la República. El acontecer de la vida política española, con sus continuas revueltas y la represión subsiguiente, arrancan al poeta su canto de protesta.

En 1933 publica un fascículo con el título de *Consignas* coloca como lemas de esta colección de poemas las palabras de Lenin “la literatura debe ser una literatura de partido”, los defensores del ideal puro de poesía muestran su indignación.

Alberti había sido juanramoniano, había seguido a Góngora y en *Sobre los ángeles* utilizó las técnicas surrealistas. Juan José Domenchina vislumbra el alcance profundo del cambio que bajo el caudillaje de Alberti se está operando.

Pero Alberti no se encuentra solo, la doctrina orteguiana de las élites y la masa como base de aquellas es algo que se respira en la atmósfera madrileña de la república. Alberti sabe que para mover a las masas revolucionarias se requiere un grupo selecto que grite la orden de ataque. Pronto logra reunirlos entre escritores, artistas y poetas y con ellos lanza una publicación de grandes ambiciones *Octubre*, revista de artistas y escritores revolucionarios, que se convierte en órgano propagador de su ideario.

Emilio Prados se unió al grupo desde el primer momento, Luis Cernuda también se asocia a los ideales de la revista y termina alejando la esperanza de una revolución comunista. La revista *Gaceta de Arte* recoge la noticia de que Cernuda ha pasado a las filas comunistas, como sabemos, Cernuda es uno de los poetas que menos se entregan a la poesía comprometida y revolucionaria fuera de estas primeras manifestaciones juveniles.

La revista *Octubre* acoge a destacadas personalidades de la vida literaria: Rafael Alberti, Arturo Serrano Plaja, Pla y Beltrán, César M. Arconada, Luis Cernuda, Antonio Machado, esta revista contribuyó a preparar el ambiente de solidari-

dad que surgiría a partir de los primeros momentos de la Guerra Civil entre los artistas e intelectuales disconformes.

En cuanto a Emilio Prados, vemos que había adquirido nombre y prestigio en los círculos literarios como fundador de la revista *Litoral* (Málaga 1926-1929) que se movía dentro de la estética purista. Sin embargo algunas circunstancias despertaron en él muy temprano la conciencia de responsabilidad y pronto consagró su arte a la causa de los pobres y oprimidos.

Él y Rafael Alberti son los primeros en librarse de las cadenas de la estética purista y cultivar una poesía comprometida, que Cano Ballesta llama revolucionaria. La obra comprometida de Emilio Prados se adelanta incluso a la de Alberti quien publica en 1930 su "Elegía cívica", primer intento de poesía social y política, pero solo después de su estancia en la Unión Soviética en 1932 y según confesión del propio Alberti a partir de 1933 comienza a ser un poeta en la calle y lanza su primer libro de poemas políticos y de agitación *Consignas*:

"Estamos ya muy lejos del cántico de júbilo ante los objetos del mundo exterior, percibidos con morosidad y disfrute sensorial, que era la tónica de tantos libros de poemas por entonces. Emilio Prados muestra un alto sentido de responsabilidad y conquista un puesto primerísimo junto a Rafael Alberti entre los iniciadores de la poesía revolucionaria, precisamente en un momento en que la lírica española se halla todavía plenamente dominada por ideales artísticos que impedían el acercamiento del poeta a estos aspectos sociales de la vida real. Se revela gran innovador cuando todavía pocos escritores se había propuesto la posibilidad y conveniencia de una literatura más próxima a la realidad cotidiana, a la miseria, la revolución" (104).

Emilio Prados y Rafael Alberti escriben poemas de verdadera calidad, adelantándose a otras figuras como Miguel Hernández y Pablo Neruda que solo se decidieron a cultivar este tipo de poesía ante la revuelta de los mineros de Asturias en el caso del primero y frente al estallido de la Guerra Civil en el caso de Pablo Neruda.

Los acontecimientos más importantes durante la década de los treinta:

1.- Hundimiento de la monarquía y proclamación de la República (1931).

2.- Revolución de Asturias en octubre de 1934.

3.- Comienzo de la Guerra Civil (1936).

Una “oleada de politización” va abriéndose paso en publicaciones literarias. Señalamos la revista *Mediodía* surgida en Sevilla “confesando su voluntad de superar lo meramente literario y de cultivar la presencia de lo heroico en poesía”.

Literatura y política tienden a fundirse en un humanismo no fragmentario sino integral “el poeta permitirá que las turbias aguas de la vida personal, social o política presten a su obra auténtica vibración e intensidad humana”.

En cuanto al movimiento surrealista, habría que decir que su dificultoso lenguaje no encajaba con un mensaje político orientado a las masas, por ejemplo Alberti que conoció bien las técnicas surrealistas, al escribir poesía revolucionaria prefirió adoptar formas poéticas más accesibles al pueblo, lo cierto, es que los autores del movimiento surrealista español en 1935, reflejan una intensa preocupación social y política. En cualquier caso, significó un fuerte impulso hacia la realización de una poesía no basada ya en el individualismo burgués, sino en la colectividad y orientada hacia la poesía de tipo social y revolucionaria.

Se consideró que la revista *La Gaceta de Arte*, reconoce y acepta que el arte es el gran medio de propaganda de que puede disponer el pueblo.

Poesía y revolución

Entramos en los años 1934 a 1936. Se plantea aquí en primer lugar, ¿qué relación guarda la vida del escritor o artista con el fruto de su actividad creadora? ¿Deberá ser ésta reflejo de la vida humana en general, de los acontecimientos históricos? ¿Se limitará a los aspectos nobles, bellos o se deberá incluir la trivialidad cotidiana, los hechos comunes e incluso los feos y desagradables?

La tradición clásica, ya desde Homero resolvía el problema no considerando poéticos, sino unos poquísimos aspectos de la vida. Tal concepción sigue en plena vigencia hasta los años treinta. La poesía había sido entendida durante siglos como un agradable ejercicio, una evasión de las preocupaciones y amarguras cotidianas.

“Es decir, un olvido de la vida real. Esta no interesaba”. La poesía debía ser su reverso, lo que no era la vida.

Hay que considerar dos modos de creación artística: uno que parte de lo real y otro que arranca de los temas clásicamente poéticos. La verdadera poesía debe arrancar de la vida real. Se vuelve a creer en el poder de la inspiración, el crítico proclama y saluda la llegada de una poesía impura.

Y qué significa dar a lo real una forma poética, sino infundir emoción y libre vida a la función creadora de la belleza. Se considera que la poesía no se enseña en la cátedra, se lleva dentro o no, sin necesidad de ser profesor. Los poetas no pueden seguir viviendo ajenos a su mundo. Deben sentirse portavoces y eco de la sociedad en que viven llegando al tema del compromiso.

Cano Ballesta señala “cada cual tiene el suyo. El héroe irradia siempre idea y acción. Esta acción y esta idea están ya enucleando un nuevo romanticismo de tipo social, civil, colectivo, que naturalmente se reflejará en el orden artístico y poético” (119).

Algunos críticos consideran que hacer entrar la cotidianidad en la poesía significa arraigar a ésta más hondamente en lo humano. Se busca la rehumanización.

El materialismo dialéctico tiende más bien a ver en toda actuación del hombre la colaboración orgánica de todas las capacidades humanas. Aunque es imposible “deshumanizar” una obra artística, ya que siempre quedarán en ella elementos que acusen su origen humano, se puede pasar la vivencia humana, sea emoción, sentimiento o discurso por tantos y tan espesos tamices que el producto final que llega a la obra de arte quede muy alejado de la primitiva experiencia.

Se recomienda una rehumanización, un nuevo sentido humanista de la vida, una estética más ligada al momento y la temporalidad, tampoco caer en el arte llamado “proletario o social o de masas “. Ni arte puro ni arte social “porque todo arte es esencial, social y puro o no es Arte”. Constatar la orientación general de las corrientes estéticas hacia un mayor enraizamiento humano, pero no perciben la

enorme importancia y la fuerte base humana de que brota la llamada “literatura de masas”.

Esta nueva orientación que se busca para la creación lírica, es urgencia de plasmar la vida en el poema con menos ambigüedades, de modo más directo. Ese acercamiento de la poesía a la vida nos ayuda a comprender por qué un Antonio Machado va ganando prestigio y conquistando admiradores al mismo tiempo que los seguidores de la poesía pura van perdiendo actualidad. Se percibe la urgencia de que el poema se acerque a la vida en su totalidad, sin excluir nada, ni la emoción, el dato autobiográfico o el sentimiento, ni el suceso histórico o el paisaje.

Los ideales artísticos elaborados en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, la concepción de la poesía que partiendo de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, desemboca en lo que la crítica ha dado en llamar “la modernidad” concepto muy próximo al que utilizamos de “poesía pura” excluye del ideal poético todo lo didáctico y utilitario. Este enfoque está tan arraigado en nuestro contorno cultural que se requiere un gran esfuerzo para aceptar la idea de que la poesía pueda mezclarse con la política. Ésta aparece como lo sucio, impuro, lo público, como la corrupción del arte, mientras que la poesía es lo limpio, íntimo. Sin embargo la poesía nunca ha estado disociada de la política en la historia europea. Fue en el período posromántico cuando la lírica se orientó a lo que se ha dado en llamar “torre de marfil”.

La gradual politización de todas las actividades culturales sigue su ritmo acelerado y llega a un momento de máximo apasionamiento durante los últimos años anteriores a la guerra civil.

El compromiso del artista con la sociedad, la acentuación de la conciencia de clase y la actitud solidaria ante los acontecimientos sociopolíticos provocan situaciones extremas “el escritor es arrastrado por el vendaval de la política”.

La conciencia de que los tiempos exigen una nueva literatura, sensible a las crisis históricas de cada momento, va acompañada de feroces ataques a los que todavía siguen fascinados por el “arte puro”.

Machado halla muy conveniente el acercamiento de cultura y pueblo y señala “que las masas entren en la cultura no creo que sea la degradación de la cultura. El artista, como hombre, debe estar metido en las contingencias; también a él la atañen las cuestiones políticas y sociales”. Sin embargo, él que dos años más tarde escribirá también poesía comprometida, señala que “había que aconsejar a los artistas y a los intelectuales que se ocupasen menos de política y más de su arte” (128).

El arte puro es rechazado por clasicista y antivital y el “de masas” en nombre de principios estéticos de tradición clásica y por ser también clasista.

Son momentos de inquietud, el intelectual tanto como el poeta, si no son insensibles ante el hecho social, deberán prestar su apoyo y buscar su función en el momento en que se prepara una radical reforma. Sin embargo hay quienes reprochan la participación directa en la lucha política. Tal suele ser la actitud de numerosas revistas literarias que para salvaguardar el honor del premio creen indispensable el distanciamiento de todo activismo político.

La poesía nada gana con entregarse al servilismo político, pero el problema es más complejo, ya que no se trata solo de salvar la poesía. Hay que ver si los protagonistas de la vida artística o intelectual no cometen “un crimen de lesa humanidad” al intentar replegarse sobre sí mismo ignorando olímpicamente los avatares de su mundo en momentos de grandes decisiones.

Sería como hacer literatura de evasión cuando en esos momentos en España se estaban dando acontecimientos muy importantes y graves.

El intelectual responsable se siente obligado a comprometerse en la lucha social, a tomar partido. Se recuerda el cambio llevado a cabo por Louis Aragon uno de los líderes del movimiento surrealista “y actualmente poeta oficial del comunismo soviético”. Aragon rechaza su anterior actitud para entregarse al compromiso total.

Hay autores como J. V. Foix que no dudan en que pueda haber una literatura revolucionaria pero, su parecer es que la revolución se hace en las barricadas y que para el poeta, la única revolución posible es la que puede realizar como creador

dentro de su propio arte. Para él la poesía sigue siendo “evasión”. Estos planteamientos ya no son válidos para un grupo amplio de escritores (133).

La controversia en torno al problema “literatura y política” se produce en toda Europa. Uno de los aspectos a destacar es la alta consideración para la obra de arte, a la que se considera arma poderosísima, capaz de influir sobre las masas.

André Breton venía manteniendo una posición revolucionaria, no solo en el plano artístico, sino también en el social cuidando no confundir ambos. Mientras Malraux proclama la prioridad o independencia del arte. El Comité Central del Partido Comunista de la URSS (1932) pone fin al régimen autoritario de la Asociación de Escritores Proletarios.

En España la idea de Guillermo de Torre de uniformar a los escritores, de imponerles la creación de una literatura dirigida no disfruta de aceptación en los círculos madrileños y menos en los de provincias. En este ambiente creado por la polémica y tras el trágico enfrentamiento del proletariado con la sociedad burguesa:

“Representada en este caso por el gobierno de la República en el levantamiento de los mineros de Asturias la poesía de tono revolucionario, la dirigida a entusiasmar a un público de obreros, comienza a escribirse y presentarse sin rubor en las páginas de las revistas. La máxima inquietud llega a su punto de más efervescencia durante los primeros meses de 1936 con las elecciones de febrero y el triunfo y subida al poder del Frente Popular” (137).

La conciencia social y política está tan desarrollada, que la concepción del arte por el arte ha llegado a un total desprestigio. Numerosos escritores se entregan a la causa del proletariado “al libelo revolucionario o propagandístico, sea en novela, poesía o ensayo”.

Miguel Hernández fue, uno de los jóvenes poetas más sensible al hecho social, que pronto reaccionaron ante este ambiente, así lo vemos en su auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* donde se hacía eco de la intensa fiebre social y revolucionaria del momento. La influencia de Pablo Neruda pudo empujarlo hacia este tipo de creación, este mismo autor habla de un tema

básico en toda la poesía revolucionaria del que decía León Trotski en 1924 “la literatura revolucionaria debe estar impregnada por el espíritu del odio de clases”.

No siempre se ataca el arte revolucionario, hay un grupo de escritores para quienes el artista debe comprometerse con su mundo y dedicarse a su labor creadora, muy atento a los hechos socioeconómicos y políticos.

Frente a Juan Ramón Jiménez, que se dirige “a la minoría siempre” y el grupo de poetas que estaban excesivamente entregados al placer esteticista o que simplemente rechazan la vinculación de su poesía con los acontecimientos sociohistóricos, se nombra un nuevo guía de poetas que será Rafael Alberti quien aprovecha la plataforma del artículo periodístico para señalar nuevos guías e indicar los derroteros por donde a su juicio debe ir la poesía y se apoya en el libro *Destierro infinito* de Arturo Serrano Plaja “donde percibe el acento personal de un joven poeta que todavía se mueve en un mundo poético demasiado autobiográfico, privado e íntimo, una temática muy a la antigua, que aún no se hace eco de lo último que ha ocurrido en la poesía española”.

Como por ejemplo, la voz de unos de los más grandes poetas de América hispana como es Pablo Neruda que propugna “menos lugar en el sentimiento y dolor individual y más en el colectivo”. Mientras Alberti intenta enseñar nuevos rumbos a la poesía española. Él y Neruda se convierten en guías de la poesía joven más progresista. Se plantea la poesía como una necesidad, a servir, a ser útil, incluso hacer de ella “un arma viva”. Intenta sobre todo una incitación a la rebeldía ante el conformismo artístico y la inercia, una sacudida en vista de los graves acontecimientos que se dan en ese momento.

El problema de las relaciones entre el arte y la vida social y política preocupa de modo tan obsesionante que abundan las disquisiciones en torno al tema. Se estudia la posible significación social hasta del mismo arte abstracto.

Se alude al período barroco cuando el arte fue la simple proyección de artistas individuales y no sirvió a ningún fin social. Hay quien defiende que la tan sostenida desconexión entre el arte absoluto y el arte social no existe. El artista no es independiente, autónomo, en su labor creadora. Casi llega a coincidir con ciertos

enfoques de la crítica marxista que considera la obra de creación como inevitablemente ligada al medio social en que surge.

También hay que tener en cuenta los peligros del arte social en su realización soviética, ya que aunque se considera bien el trato directo con los objetos reales y que se intente representar la realidad, como exigen los principios del realismo socialista. Pintar por ejemplo, retratos de Lenin bajo la hoz y el martillo no tiene nada que ver con el arte.

Son realismos y compromisos las dos cuestiones fundamentales que se discutieron en Moscú en el Primer Congreso de la Unión de Escritores soviéticos (1934). La literatura europea trató de defender desde la segunda mitad del siglo XIX la libertad artística, la independencia del pensamiento y de la creación y creían que era posible la formación de una literatura independiente de las clases y la política. Llegaron a la conclusión de que el hombre fuera de la realidad totalmente impregnada de política, apenas resulta reconocible. El arte es necesariamente arte de clases y es arte comprometido.

En el concepto de “realismo socialista”, el escritor deberá conocer la vida, para poderla representar fielmente en la obra artística como realidad en su desarrollo revolucionario. Estas teorías difundidas por toda Europa con el apoyo del comunismo internacional hallan con frecuencia un eco en la prensa española de estos años.

La política lo invade todo y el escritor tiene que adoptar una postura ante ella. Volvemos a acudir al ejemplo de Juan Ramón Jiménez, quien tiene que abordar la problemática del poeta en un mundo tan revuelto. En su conferencia “Política poética” del 15 de junio de 1936 a la que acude el presidente de la República, no llega a ver la verdadera problemática del momento en torno al arte y la poesía. No logra reprimir sus prejuicios contra la poesía “torpe y feamente llamada poesía social”. Parece que es difícil seguir las opiniones de Juan Ramón “sueña en una república de la poesía, en un comunismo poético. Presenta la poesía como una panacea universal de la humanidad (...) porque la verdadera poesía lleva siempre en sí la justicia, y un político debe ser siempre un hombre justo, un poeta; y su política, justicia y poesía” (147).

Tendríamos que volver a citar la revista *Gaceta de Arte*, Revista Internacional de Cultura que se publica en Tenerife. En marzo de 1936 advierte de la politización de la vida literaria y ve dos momentos diferentes. De una parte todo lo regresivo español de un tenebroso fondo católico. De otra parte, habla de una juventud encastillada en los partidos proletarios, sosteniendo un criterio comunista.

Es un hecho que las situaciones en que la ideología intentó imponer una técnica literaria determinada, chocó con una fuerte oposición. Tal es el caso del realismo socialista, *Gaceta de Arte* proclama para el artista y escritor el derecho a proseguir la búsqueda de nuevos medios expresivos entregándose a todo tipo de experimentación estilística, rechaza las técnicas descriptivas del realismo socialista. Si bien corrobora la necesidad de trabajar insistentemente por la liberación del hombre, se declara abiertamente contra el arte de propaganda al servicio de determinada idea política “el arte tiene revolucionariamente una misión que cumplir dentro de sí mismo”.

Se ha destacado el vocabulario común, el estilo tradicional y conservador, en que la poesía revolucionaria con frecuencia está escrita. Dado el escaso nivel cultural del pueblo a quien va dirigida, no se podía hablar al obrero o campesino en “alambicadas frases herméticas, ni en largas y oscuras parrafadas surrealistas, sino en el conocido lenguaje común y popular (...) la revolución política utiliza un lenguaje sencillo” (149).

La poesía política comenzó a cultivar un tono vigoroso y directo, una expresión solidaria y combativa, que serviría de base al discurso político inconfundible de la guerra civil. Fue una invitación a bajar el tono, a descender al lenguaje hablado, familiar. De este ejercicio la poesía salió redimida del lastre de todos los esteticismos, abierta a una amplia gama de temas y autores desusados y sensible a un nuevo planteamiento de la actividad creadora. La poesía dejó de ser obra individual para convertirse en verdadera creación de la colectividad.

Poesía de posguerra por etapas

Teniendo en cuenta el mencionado estudio de Juan Cano Ballesta *La poesía española entre pureza y revolución*, vemos cómo la rehumanización de la poesía española no es un fenómeno de posguerra sino de preguerra y en ella discurren

paralela la generación del 27 y la del 36 con el importante magisterio de Machado, Unamuno y Juan Ramón Jiménez, como ya hemos señalado.

Tres de los más importantes miembros de la generación del 27 permanecieron en España: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, los dos primeros ejercen una influencia fundamental sobre todo a partir de 1944 cuando publicaron *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* por su importancia en un momento histórico en el que empezaba a aparecer un tipo de literatura comprometida. Pues bien, estos tres autores sirvieron de puente entre los poetas exiliados y los residentes en España. Del exilio venían también las últimas obras de Juan Ramón Jiménez. Habría que destacar también la admiración de los poetas cordobeses de la revista *Cántico* por Luis Cernuda de quien se publican textos inéditos por entonces en España.

Desde el surrealismo de Aleixandre hasta lo que se ha dado en llamar “tremendismo expresionista” de Dámaso Alonso, pasando por el tono neorromántico y elegíaco de Cernuda, las huellas de los principales autores del 27 están presentes en aquellos que empiezan a publicar a partir de 1939.

Hay quienes hablan de la existencia de una generación de 1936, según Juan José Lanz “el marbete surge con una voluntad deliberadamente política pero es de sus realizaciones poéticas y no de su ideología de donde deben extraerse los rasgos característicos de este grupo, definido por la práctica de una poesía de base experimental, realista y cotidiana que supone una reflexión trascendente y emocionada sobre la condición humana” (1999:73).

Siguiendo los postulados de Petersen, para considerar una generación como tal vemos que, uno de los inconvenientes en cuanto a la generación del 36 es que parece demasiado próxima a la generación del 27.

Se produce una primera etapa entre el final de la guerra y 1943 que con la salida de la revista *Escorial* supone una intención de volver a la normalidad. Esta revista surgió como el primer órgano de propaganda intelectual bajo la dirección de destacados falangistas. Junto a *Escorial* otra de las publicaciones poéticas más interesantes del periodo: *Garcilaso* que venía a continuar uno de los caminos abiertos por aquella pero no serán solo las revistas, como hemos visto ampliamente. En 1943 nace el premio Adonais que, como veremos, formó parte del devenir poético

de Blas de Otero, en torno al premio que también fundó esta colección. Hemos señalado la fecha de 1944 como fundamental en este nuevo periodo. Junto a las obras de Aleixandre y Dámaso Alonso se funda en Santander la revista *Proel*, que había tenido un cierto precedente en la valenciana *Corcel* nacida en 1942. De nuevo volvemos a Juan José Lanz “el grupo de *Proel* coincidirá en la avanzada neorromántica que empieza a definir el panorama poético en torno a 1943 y adelantará a 1946 el espíritu existencialista que se impondrá en la segunda mitad de la década. Una evolución semejante llevará a cabo *Espadaña*” (75).

Podríamos hablar de una segunda etapa que iría de 1944 hasta 1947, etapa en la que aparecen una serie de libros de autores jóvenes, que marcan una clara evolución del tema religioso hacia una temática puramente existencial o existencialista “al hilo de *Hijos de la ira* y de una lectura actualizada de San Juan de la Cruz, cuyo centenario se había celebrado en 1942 los poetas comienzan a dar un giro al tema de Dios en sus poemas”.

Aquí podríamos incluir la primera obra de Blas de Otero *Cántico espiritual* creada en ese ambiente señalado anteriormente.

Durante esta etapa se publican *Tranquilamente hablando* (1947) de Gabriel Celaya, *Tierra sin nosotros* y *Alegría* (1947) de José Hierro, como nos dice Lanz, la misión del poeta es contar lo que le sucede a él y a los demás, establecer en el poema la fusión de historia y autobiografía, esto llevará a una temática cotidiana con un estilo coloquial y narrativo.

Este mismo autor hace un estudio de la estética social-realista, que es interesante reproducir entero, por cuanto se refiere a uno de los elementos esenciales de la poesía social, tan importante en la obra de Blas de Otero:

“El estudio de la estética social-realista ha recaído principalmente sobre sus núcleos temáticos resaltando la importancia de sus creaciones como testimonios históricos, como meros referentes testimoniales pero desacreditando a la par sus logros formales. Sin embargo, los referentes históricos (personales y sociales) próximos se elevan a carácter universal, redundando en la poeticidad del texto social-realista, superando desde esta perspectiva de los contenidos, el pretendido prosaísmo de su

estética, a través de su vinculación a la tradición simbolista y su utilización continua de la alegoría" (76).

El giro realista y existencial que toma una parte importante de la poesía a partir de 1947, deja de lado a un grupo importante de poetas, desde Carlos Bousoño hasta los de la revista cordobesa *Cántico* o los autores más próximos a la vanguardia (Ory, Cirlot, Chicharro, etc.).

De 1947 a 1952 podría ser la tercera etapa, en la que el existencialismo solidario ha evolucionado hacia un existencialismo social, que se propone la superación de una problemática histórica global. El texto poético debía hacer accesible su significado para que el destinatario profundizara en la complejidad del mensaje. La concepción de la poesía como comunicación atraviesa todas las poéticas de la *Antología consultada de la joven poesía española* que Francisco Ribes edita en 1952, la antología recoge a los nueve autores más representativos de la década anterior, centrándose en el período que discurre a partir de 1943. Otras actitudes se distinguen en la antología una desarraigada y crítica representada por Celaya, Otero, Crémer, Nora y Hierro, otra meramente solidaria, existencial encarnada por Bousoño, Morales, Valverde y Gaos. En la *Antología consultada* asistimos a la sustitución, en un grupo importante de poetas, del existencialismo solidario por un humanismo comprometido, un existencialismo social, basado en una concepción mayoritaria y totalizadora de la poesía, una actitud realista, una búsqueda de la expresión directa y una conciencia del tiempo histórico. Esta segunda orientación sería la que habría de dominar la poesía española de los años cincuenta y culminó en torno a 1954-55 con los siguientes libros: *España pasión de vida* (1954) de Eugenio de Nora, *Cantos íberos* (1955) de Celaya y *Pido la paz y la palabra* (1955) de Blas de Otero.

Ya hemos señalado, cómo la problemática generación del 36 ha dejado marginado del estudio de la poesía en la primera posguerra a una serie de poetas que, iniciados en los años inmediatamente anteriores a la guerra, desarrollan su obra posteriormente. Como por ejemplo: Juan Gil Albert (1906-1994), Arturo Serrano Plaja (1909-1979), Germán Bleiberg (1915-1990), Ildefonso Manuel Gil (1912-2003), Antonio Muñoz Rojas (1909-1992), Carmen Conde (1907-1996).

Mencionar solo de paso la tinerfeña *Gaceta de Arte* puesto que ya hemos hablado de ella, fundada en 1932 y mencionar los poetas surrealistas de Tenerife como Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y José María de la Rosa junto a ellos, la obra de Francisco Pino, Luis Álvarez Piñer y Basilio Fernández herederos de las propuestas estéticas de Gerardo Diego que desarrollaron su obra en el silencio de la posguerra, “bajo el plomo”.

Otros poetas que pueden ser considerados dentro de este grupo: Enrique Azcoaga, Juan Alcaide, Juan Panero, Carlos Rodríguez Spiteri, Félix Ros, José Herrera Petere.

Si seguimos este orden por etapas habría que volver a mencionar la revista *Garcilaso* que, como sabemos, aparece en 1943 y reúne en su consejo rector a un grupo interesante de poetas entre los que destaca José García Nieto.

El neoclasicismo que sobresale en los primeros números de *Garcilaso* no fue privativo de esa revista y muchos poetas participaron en él, como José Luis Cano, Rafael Montesinos, Juan Ruiz Peña, Elena Martín Vivaldi y Luis López Anglada.

Juan José Lanz señala, cómo la respuesta al neoclasicismo imperante en los primeros años cuarenta se iba fraguando en revistas como la valenciana *Corcel*, pero sobre todo en la santanderina *Proel* desde una estética arraigada en un fuerte humanismo, en la que coincidirían tres poetas notables de este período: José Hierro, José Luis Hidalgo y Julio Maruri.

Dentro de la corriente de tema religioso se ha visto una evolución en dos caminos diferentes, por un lado la poesía (con la influencia de Dámaso Alonso) de temática religiosa evoluciona hacia una preocupación existencial rehumanizadora y en segundo lugar un sentimiento religioso arraigado.

Aquí habría que incluir a Vicente Gaos. Fray Luis de León con su serenidad ascética y Unamuno con su espíritu atormentado son las dos influencias que polarizan esta tensión entre existencialismo y religiosidad.

Tenemos que volver a mencionar la revista *Espadaña*, que se convirtió en la primera posguerra en la repuesta más radical al neoclasicismo y a la poesía imperial dominante.

La evolución desde la poesía desarraigada y el existencialismo rehumanizado nos lleva al planteamiento de un existencialismo social, de un compromiso solidario y político muchas veces, que se manifiesta en algunos poetas afines de los años cuarenta y sobre todo en los primeros años cincuenta. Aquí es donde habría que incluir a Blas de Otero con Gabriel Celaya y Ángela Figuera.

“Su evolución es diversa y parte de presupuestos estéticos diferentes, pero todos ellos coinciden, junto con otros poetas, en la práctica de una poesía social no solo por su temática de denuncia de la realidad circundante ante el silencio impuesto por el poder, sino también por su referente y destinatario, el pueblo y la burguesía con conciencia social, a la que se trata de concienciar de la realidad presente española para plantear una superación del estadio histórico en un futuro igualitario” (Lanz, 1999:85).

En 1945, en Madrid surge el “Postismo” en torno a la revista que le da nombre y a *La Cerbatana* ambas de efímera vida, con la voluntad de ser un movimiento artístico totalizador que trata de situarse más allá de todos los “ismos” que habían caracterizado la escritura vanguardista anterior a la guerra. A Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro, los poetas del movimiento, se une el pintor Silvano Sernesi. La búsqueda de la sorpresa, la ruptura del sistema lógico, la concepción del lenguaje como juego, la imagen de raíz irracional, el humor etc., caracterizan la poesía postista. El postismo irrumpe como una voz diferente en la poesía de posguerra, frente al neoclasicismo garcilasista y al existencialismo y tremendismo de los poetas desarraigados.

Suelen diferenciarse dos etapas en el movimiento postista: la primera en 1945-1946 cuando se publican las dos revistas citadas y se lanzan en ellas los primeros manifiestos literarios; el segundo momento se inicia en 1947 cuando se incorporan una serie de poetas nuevos al movimiento: Gabino-Alejandro Carriedo, Martínez Sarrión, Gloria Fuertes, Ángel Crespo o Antonio Fernández Molina.

Hemos de mencionar dos escritores surrealistas como Miguel Labordeta o Juan Eduardo Cirlot, del que se celebró en 2016 también el centenario de su nacimiento como el de nuestro poeta. Ese mismo año ha visto la luz una biografía reali-

zada por Antonio Rivero Taravillo, titulada *Cirlot ser y no ser de un poeta único*, la novela inédita *Nebiros* y una selección de sus poemas en la editorial Siruela.

Volvemos sobre la revista *Cántico* que se desarrolla en dos etapas de 1947 a 1949 y de 1954 a 1957, inscribiéndose en una actitud no comprometida y adoptando una postura claramente estetizante. Los rasgos definitorios del grupo *Cántico* serían un intimismo culturalista, refinamiento formal y tratamiento vitalista del tema amoroso, a los que se puede añadir la utilización de un barroquismo lingüístico que consigue elevar la vivencia cotidiana a un mundo de resonancias mítico-artísticas. Lo característico de la revista consiste en haber sabido aunar una tradición de poesía culta y literaria, cuya culminación se encontraba en la generación del 27, y la poesía de la experiencia, que partiendo de Bécquer y Cernuda, a quien dedican un número homenaje en 1955, encontraría en los años cincuenta su pleno desarrollo. Señalar como autores de esta corriente a Pablo García Baena, Ricardo Molina y Juan Bernier junto a estos autores Manuel Álvarez Ortega y Alfonso Canales.

En cuanto a la primera generación de poetas del exilio, José Bergamín, Francisco Giner de los Ríos junto a Lorenzo Varela, Manuel Andújar y Adolfo Sánchez Vázquez.

Poetas de los años cincuenta

La lectura de la generación del 50 se enriquece progresivamente con nuevas aportaciones según Juan José Lanz “el distinto enfoque crítico que ha sufrido el grupo del 50 ha venido propiciado por una contradicción subyacente a su propia formalización y lanzamiento como grupo. Por un lado, el grupo canónico del 50 se articuló fundamentalmente en torno a la poesía social; por otro lado, la mayor ruptura que se le suele atribuir es la que le separa de esa misma poesía social. En el marco teórico, algunos conceptos opuestos entre sí han caracterizado la evolución de la crítica en la consideración del grupo y las bases de una poética generacional, poesía crítica/poesía de la experiencia, comunicación/conocimiento, modernidad/posmodernidad etc.” (90).

La nómina de poetas ha variado poco desde el establecimiento de un grupo canónico, a partir de las antologías consolidadoras de la generación, a mediados de

los años sesenta. *El grupo poético de los años 50* (1978) de Juan García Hortelano y *Una promoción desheredada: la poética del 50* (1978) de Antonio Hernández, reducen la nómina canónica a un grupo que oscila en torno a diez nombres. Habría que señalar la insistencia de diversos estudiosos, estableciendo el núcleo generador y motor de la generación del 50 en el grupo catalán de esta generación, en la denominada “Escuela de Barcelona”. De este grupo surgió la colección de poesía *Colliure* que publica entre 1961 y 1966 once poemarios con el ánimo de promocionar a los autores jóvenes que había lanzado un año antes *Veinte años de poesía española* de Castellet. En torno al grupo formado por Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo, Antonio Fernández Molina y Federico Muelas surgen una serie de revistas con el ánimo de renovar el panorama poético con una poesía más sencilla, humana e irónica que la precedente. Las revistas son *El pájaro de paja* (1950-1954), *Deucalión* (1951-1953) y *Doña Endrina* (1951-1955).

En el enlace con la segunda ola postista, estas revistas coincidían también con algunos presupuestos realistas, aunque teñidas de un aire vanguardista. Junto a ellas *Poesía de España* (1960-1963). También a comienzos de los años sesenta se empieza a gestar de la mano de Manuel Padorno la colección “Poesía para todos” que comenzará a sacar sus primeros títulos a partir de 1965 y hasta 1970. Destacar la creación del premio Boscán y la existencia de Adonais. Mencionar también actos generacionales de este grupo como el homenaje a Machado en Colliure del 21 al 23 de febrero de 1959.

Se ha planteado un problema con respecto a los poetas de este grupo y es considerarlos como generación, promoción o mero grupo. Nos encontramos ante una generación que se siente como tal desde el principio y toma cada uno de los elementos de las teorías generacionales de Ortega y Petersen para cumplirlos.

Los inicios generacionales resultan confusos de indiferenciación con respecto a la generación anterior con la que coinciden en la utilización de un lenguaje directo y una temática humanista semejante. Lo que hizo que dichos poetas fueran considerados al principio como meros continuadores de las tendencias generales que había presidido la poesía española de posguerra.

Agotamiento de la poesía social

Hay críticos que señalan la fecha entre 1956 y 1960 como la de la aparición de una nueva conciencia generacional, que manifiesta el agotamiento de la poesía social y la búsqueda de nuevas direcciones estéticas. Y consideran como un “tiempo dialéctico” el período 1952-1962 en el que los poetas de esta generación sí están relacionados entre sí; a partir de 1963 se produce una disgregación. Lo que caracteriza estéticamente ese primer tiempo generacional es una conciencia fundamentalmente realista, entre los años que van del 56 o 57 al 62 hay una clara voluntad de utilizar la literatura como arma política. No es, por lo tanto, en el rechazo de la poesía social donde debe situarse el rasgo estético que determina ese primer momento generacional. Si de buscar algún punto crítico se trata, este debe situarse en la polémica entre la poesía concebida como un modo de conocimiento y la poesía como comunicación.

Parece ser que en torno a 1962-1963 empiezan a detectarse los primeros síntomas de agotamiento en la corriente de poesía social. El período que discurre entre 1963-1964 y 1968 marca el proceso de alejamiento de la estética social y el afianzamiento definitivo de la generación como representante de la nueva poesía. El punto crítico del período, radica en la distinción de dos tipos de poesía social: la escrita por la primera generación de posguerra y la desarrollada por los poetas del 50. La distancia entre una y otra posición se sitúa en dos puntos, por un lado, la búsqueda de una mayor interacción entre la experiencia común y la subjetividad; por otro, el intento no solo de denunciar la marginación llamando a la solidaridad entre los hombres, sino también de poner al descubierto las lacras de la sociedad burguesa. La confluencia de ambas se da en la denuncia de la sociedad burguesa a través de la experiencia personal como burgués.

“Aparece así, el tema de la mala conciencia burguesa, por el que la función social de la poesía no se adscribe a la proclama de solidaridad con los trabajadores, sino que se testimonia a través de una radiografía de la mala conciencia del joven burgués con aspiraciones poéticas” (Lanz, 1999:95).

Ese cambio en la poesía comprometida se ha visto como una evolución de la poesía social a la poesía crítica, adscribiendo la primera a los poetas de la primera posguerra y la segunda a la generación del 50.

En 1968 Batlló iba a basar la consolidación de la generación del 50, como la representante de la nueva poesía española precisamente, en la superación de la estética social de los poetas precedentes. Mientras críticos como Castellet veían a la generación del 50 como culminación de la estética social a través del realismo histórico-crítico, otros como Batlló veían la generación del 50 como la que había contribuido a arrumbar la poesía social y a establecer un nuevo tipo de poesía con el que podían enlazar sin problemas los más jóvenes poetas.

Los años setenta son de consolidación crítica de los autores del 50, su situación como nueva poesía desde mediados de los años sesenta les va a llevar a compartir un espacio común con dos promociones literarias vigentes. Por un lado, con la primera generación de posguerra, de la que tratan de distanciarse teóricamente, mediante la distinción entre poesía crítica y poesía social, y el rechazo de esta última, por otro, con la generación del 68 a la que los aproxima el rechazo de la poesía social pero de cuyo culturalismo tratan de distanciarse mediante la defensa de una actitud moral y de una poesía de la experiencia. La poesía de la experiencia se comprende como una modalidad más compleja de realismo.

En el apartado de las influencias señalamos la de Juan Ramón Jiménez en mayor medida que la de Antonio Machado.

Entre los poetas de posguerra son Blas de Otero y Gabriel Celaya los que más huella e importancia tienen para los poetas de la generación inmediatamente posterior.

De entre los autores de la “Escuela de Barcelona” destacamos a Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, y en su entorno, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, Enrique Badosa, Lorenzo Gomis, José Corredor-Matheos o Joaquín Marco.

Dentro del grupo del 50, un autor relevante vinculado por amistad y estética al grupo barcelonés es Ángel González. Otro autor sería Caballero Bonald. Dos

poetas enlazan a la nueva generación de poetas andaluces con la estética de *Cántico* que desarrolla su segunda etapa entre 1954 y 1957 son Manuel Álvarez Ortega y Alfonso Canales. Próximo a “Cántico” se sitúa la poesía de Vicente Núñez. Con estos poetas enlazan una serie de autores más jóvenes como Rafael Guillén, Fernando Quiñones y María Victoria Atencia.

2.2 Poesía social. Autores y obras

Tendríamos que señalar cómo dentro del ambiente opresivo, que resultó ser la dictadura de Franco, surgió una juventud inconformista “en la España de los años cuarenta también se readaptó la tradición simbolista e irracionalista anterior a la guerra, pero el peso de la poesía social fue incomparablemente mayor porque lo social fue un sentimiento, además de un argumento. Era una poesía de mensaje y necesitaba por tanto, la complicidad de un lector dispuesto a descifrar un código propio. Más allá de la censura y la vigilancia política o eclesiástica, el poema debía desmentir la falsa placidez del presente o desvelar abruptamente su angustia, de origen religioso, metafísico o de origen ético social. Quiso ser antes que nada una poesía solidaria y portavoz de la muchedumbre, incapaz de expresar los sentimientos de desamparo y de injusticia, de soledad, de abandono y de rabia. Concluyen Gracia y Ródenas “era poesía política precisamente porque no era poesía de Estado” (2011:103).

Podemos continuar citando una frase de Blas de Otero a propósito de la poesía social que nos ocupa “creo en ella a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales”.

También tendríamos que aludir el lema que había sido utilizado por Juan Ramón Jiménez en la *Segunda antología* de 1922 “la inmensa minoría”. Nos dice Celaya: “nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías, y siempre de espaldas a la pequeña burguesía semiculta, ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda” (103).

La publicación de la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes ratificó ese estado de cosas en 1952. A ella se unió la que realizó Castellet *Veinte años de poesía española* en 1959. Estas antologías juegan un papel decisivo en “lanzar” primero y definir después esta poesía, dando a sus autores un aire casi de grupo, de tendencia específica y diferente. En la de Castellet se ve a través de esta selección por donde se orientaba el gusto poético. Al lado de los más

mayores como Victoriano Crémer, aparecía José María Valverde, que entonces no tenía más de treinta años. Comparecían con su obra de primera madurez Blas de Otero y Gabriel Celaya, Rafael Morales y Vicente Gaos. Entraron dos poetas aún muy jóvenes Carlos Bousoño, que había sido un descubrimiento de Vicente Aleixandre y Eugenio de Nora.

En cuanto a la nómina de poetas de la *Antología consultada* nos llama la atención dos hechos, el primero que no aparecen ni Vivanco, ni Panero, ni Rosales, ni Ridruejo; el segundo que no se debe solamente a que han sido desbancados por una generación más joven, ya que, junto a poetas más jóvenes que ellos como José Hierro, Eugenio de Nora, Carlos Bousoño y José María Valverde aparecen Victoriano Crémer, Gabriel Celaya y Blas de Otero.

Habría que tener en cuenta el ciclo de conferencias-antología que con el título de *Una nueva poesía española* publica Max Aub en 1957; la selección de autores y lo que acerca de ellos dice coincide en lo esencial con la selección combinada de las dos antologías españolas. A los autores de la *Antología consultada* se añaden otros en la misma línea social: Ángela Figuera, José García Nieto, Luis Hidalgo, Agustín Millares etc. La selección de Castellet es más amplia, pero refleja la misma tendencia teniendo como centro la obra de Celaya, Otero, Nora, Crémer y Hierro, esta antología se abre por una parte, hacia los poetas que fueron apareciendo en los años cincuenta Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald y, por otra hacia la poesía del exilio de autores de la generación de la república Guillén, Miguel Hernández, Cernuda, Alberti, Salinas...

Estos autores ven “un momento regenerador” de la poesía española en que ésta se ve a sí misma, por un parte, como “nueva” frente al garcilasismo y, por otra, como de algún modo ligada a la obra de los grandes poetas pre y antifranquistas.

Es aquí donde se distingue el concepto de poesía social con respecto a otras tendencias Blanco, Rodríguez Puértolas y Zavala califican esta poesía de “confusamente llamada social” y que nosotros, siguiendo también un lenguaje de los años cuarenta y cincuenta tampoco muy preciso, en opinión de estos autores, llamamos “comprometida”. Esta poesía tiene, implícitamente, dimensiones políticas. Y explican “implícitamente”: porque no hay en verdad claridad política de denuncia en las

primeras obras de los nuevos poetas; porque no todos ellos evolucionan desde el rechazo del garcilasismo y las propuestas de “humanización” hacia expresiones concretas y claras del compromiso social, y porque los que lo hacen (paradigmáticamente Blas de Otero y Gabriel Celaya), tropezarán siempre con una censura que les impide lograr en gran parte lo que pretenden: la expresión directa y clara dirigida a las “mayorías” (1979:182).

Gabriel Celaya se hallaba cerca del marxismo. Y Blas de Otero viraría hacia el PCE un poco más tarde, en su viaje a París de 1952, el mismo año en que aparecía la antología y cuando era el reconocido autor de *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1952).

Junto a Celaya o Blas de Otero tenemos que mencionar la figura de José Hierro, otro de los incluidos en la *Consultada* de 1952. Desde 1955 y en *Ancia* o *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero o *Las cartas boca arriba* o *Cantos íberos* de Celaya vibraban los versos a ritmo de las consignas de la lucha política. En las aulas esos poemarios se recitaban y se leían con la conciencia valiente de expresar el rechazo difuso, concreto y a veces político al sistema franquista. Expresaban, estos poetas, la protesta por la vía coloquial “y humilde que acerca la voz lírica a la épica populista” (105).

Poesía comprometida. Críticas

Se ha señalado cómo en medio de la miseria y el desamparo, estos poetas, dirigen mayoritariamente su voz a Dios y que toda poesía es social, que la actividad poética es un trabajo más, como nos dice Eugenio de Nora. Gabriel Celaya dirá que la Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento para transformar el mundo.

La voluntad de dirigirse a la “mayoría” puede llegar a vulgarizar demagógicamente el lenguaje y a ello se atienen quienes rechazan la poesía social, en los ataques a esta poesía no se atiende a sus aciertos expresivos. Ya lo había señalado Leopoldo de Luis en su antología “poetas sociales hay cuyos poemas, en cuanto a musicalidad y acierto expresivo, para sí quisieran muchos líricos del erotismo o de la metafísica.” (1981:51) Del poema “Gallarta”:

Acaso el mar. Tampoco. El hombre acaso.
Es el otoño. Hermoso dios. La tierra
roja. La piedra, roja. Acaso, un árbol
como la sangre. Hermoso dios. La piedra
y el hombre.

Es el otoño. Entonces. Caminábamos
hacia la cima. El mar en letra impresa.
Corto en palabras, pero en olas ancho.
Hacia las cinco de la tarde. Ortuella
y el aire.

(236)

Lo que rechazaban es la materia misma de la forma, lograda espléndidamente en lo más de la obra de Blas de Otero, en lo mejor de Hierro, de Celaya o, entre los más jóvenes, de Ángel González, Carlos Sahagún o Gil de Biedma. Porque “vivir se ha puesto al rojo vivo” según escribía Blas de Otero ya en *Redoble de conciencia*. Y la nueva poesía exigía el compromiso, en poetas y en lectores. La lucha obrera va en ascenso ya en los años cincuenta; los intelectuales y poetas responden o no a la realidad e intentaron solidarizarse con esa lucha, llegando incluso a militar en las filas de la oposición organizada.

Tropezamos aquí con el más “grave problema”, que así es como lo califican Blanco, Rodríguez Puértolas y Zavala, al que se enfrentan los poetas sociales, “todos quieren hablar para la mayoría directa y sencillamente —pero con rigor poético— en un lenguaje que exprese el vivir solidario de la mayoría y sus esperanzas; pero el mismo Régimen que sofoca la actividad mayoritaria, impone una censura que pretende impedir la comunicación” (1979:186). De aquí la peculiar sutileza alusiva, el gran refinamiento verbal de los mejores momentos de esta poesía de *Que trata de España*:

Año muerto, año nuevo
otro año más. España en sombra. Espesa
sombra en los hombros. Luz de hipocresía
en la frente. Luz yerta. Sombra fría.

Tierra agrietada. Mar. Cielo que pesa

(520)

Al imponer la opresión su radical censura, en vez de acogerse a viejos moldes “garcilasianos”, los poetas trabajan dentro de las estrictas limitaciones con una imaginación y capacidad verbal inusitadas. El rigor de la censura es la forma extrema del desafío poético y dentro de las técnicas utilizadas señalar la alusión, como la técnica más útil, como hemos visto ampliamente, en el capítulo dedicado a la intertextualidad.

Los autores de la *Historia social* se detienen, por fin, en Blas de Otero considerándolo “el maestro de la nueva y difícil manera de hablar”.

Varios de los poetas sociales siguieron evolucionando hacia nuevas formas expresivas en las que se confirma su calidad personal y no quedan negados ni rechazados sus orígenes en la poesía social, se entiende.

La lucha entre dos concepciones del mundo y de la poesía, dista mucho de haber terminado con el final del primer ciclo de poesía comprometida de posguerra. Se ha señalado la continuidad, por ejemplo, de la obra de Blas de Otero y de Celaya y la vigencia que esa obra sigue teniendo a finales de los años setenta, que es cuando se publica la *Historia social de la literatura española*. Esto indica que por vago que sea el término “social” ni aquella poesía ha desaparecido (1979) ni ha pasado su significado histórico.

En la actualidad tendríamos que plantearnos lo que hoy, en la segunda década del nuevo siglo, podría representar este tipo de poesía. No serían más que hipótesis sobre el momento de un mundo que se encuentra de lleno en una profunda crisis y en una sociedad a la que cada vez preocupan más los “temas sociales”. Con una literatura que vuelve sobre esos temas entre cuyas figuras podríamos señalar a Jorge Riechmann, Luis García Montero, Luis Antonio de Villena “a finales del siglo XX, nos dicen Rubio y Urrutia, pudimos apreciar cómo los poetas jóvenes han vuelto hacia temas sociales y de la vida diaria, los autores mencionados se han acercado a aquellos temas y fórmulas lingüísticas que desde mediados de los setenta parecían desechados” (2000:147).

Autores de la poesía de la experiencia como el mencionado García Montero se muestran deudores de la poesía de Blas de Otero, en concreto como máxima figura de este movimiento, lo tildan de “maestro” y hacen notar la influencia que ha ejercido en su obra. Si bien no solamente de nuestro poeta sino de la poesía social en general.

Hemos señalado en otra parte la importancia del premio Adonais, y la de la publicación de la *Antología de Adonais* que conmemoraba sus diez años. El premio Adonais no tuvo competencia porque era el premio deseado por cualquier nuevo poeta. Tenemos que volver a mencionar el premio Boscán. *Redoble de conciencia* de Blas de Otero fue el libro clave del premio porque exhibió su respaldo a esa nueva poesía, frente al veto político y religioso que había vivido el libro en el premio Adonais. Y de hecho, Blas de Otero sintonizaba estética y éticamente con la angustia existencial de *Nuestra elegía* de Alfonso Costafreda, premiado en la primera convocatoria del Boscán en 1949.

Habría que destacar la importancia de la publicación de la revista *Laye* hacia 1952 y que había empezado dos años atrás como boletín cultural del Colegio de Licenciados. Entre 1952 y 1959 se transformó en una revista con una consistencia cultural que rebasaba ampliamente el ámbito universitario, con artículos o poemas de Gil de Biedma y Carlos Barral, Juan y José Agustín Goytisolo, Sacristán y Castell, Gabriel y Juan Ferrater.

Mientras en Madrid nacía *Revista Española* su número inicial apareció en mayo-junio de 1953 y el último a principios de 1955.

Por un breve espacio de tiempo y con pocos títulos relevantes, la función política determinó el valor de las novelas, soslayando aquel primer realismo de los cincuenta. En el eje del “realismo socialista” estuvo la voluntad de instruir una conciencia política revolucionaria, en tanto que el neorrealismo quiso sobre todo revelar y denunciar la pobreza y la insolidaridad mediante su representación. El camino hacia un realismo ejemplar lo habían ido recorriendo Laforet, Cela, Sánchez Ferlosio o *Los bravos* de Fernández Santos.

La responsabilidad social era parte del oficio del escritor y esa era la lógica que había inspirado la noción sartreana de “engagement”, en la que se reconocen

todos, poetas, novelistas y dramaturgos. El existencialismo de Sartre como enfoque filosófico y agnóstico apenas tuvo presencia en la España de la época, aunque sí la tuvo alguna de las derivaciones ensayísticas y en particular la noción del compromiso, expresada en *¿Qué es la literatura?* El escritor debía responder ante los problemas de su sociedad liderando las opciones ideológicas de lucha, y la literatura era una herramienta insustituible para difundir una actitud crítica indispensable con vista a un orden social más justo.

Uno de los libros doctrinales más representativos de la noción de compromiso, *Problemas de la novela* (1959), de Juan Goytisolo desestima el intelectualismo subjetivo de la novela francesa frente al objetivismo conductista de la norteamericana, postula una narrativa realista de inspiración cinematográfica (con el neorrealismo italiano al fondo), pero sobre todo, reivindica la tradición del realismo “social” español, desde la picaresca hasta Galdós y Baroja. La huella de Castellet produjo un cóctel doctrinal de nacionalismo e izquierdismo.

Ese libro sin embargo, probaba la identificación de un puñado de jóvenes con el realismo social de intención política que el mismo Castellet había reprobado en 1957 y al que se sumaba ahora “por razones de urgencia histórica, de la misma manera que la poesía social era la inequívoca portavoz lírica de los ideales políticos del criptocomunismo de Celaya y Blas de Otero, desde mediados de los años cincuenta. La efímera alianza entre política y literatura daría una cosecha literaria pobre, pero ganaría una batalla crucial: obtener una cuota de espacio público insólita para una forma literaria de protesta ante una sociedad mayoritariamente átona o aclimatada a una literatura demasiado pacífica” (2011:122).

En la obra de Castellet, *Veinte años de poesía española*, vemos cómo los restos de la tradición simbolista iban a ir desapareciendo para conformar un realismo histórico, y que alcanza o no ese calificativo, según su capacidad de interpretación de la realidad y, especialmente, de su voluntad de transformación de la misma. “Por eso de momento estamos solo ante el prelude de lo que podría ser un realismo histórico”.

La distinción cronológica contribuyó a trazar una ruta porque empezaba con versos de León Felipe, Miguel Hernández y Ridruejo para ilustrar 1939, y en el

tramo de 1940 comparecían Gerardo Diego, Alberti, Cernuda, Luis Felipe Vivanco y Rosales. Un año tan importante como 1944 proponía a Aleixandre, Dámaso Alonso, Cernuda, Leopoldo Panero, Crémer y García Nieto pero en los años sucesivos aparecerían los nuevos: José Luis Cano, Celaya, Otero, Valverde, Gloria Fuertes, Ángela Figuera.

El impacto comercial de la antología no fue pequeño porque se reimprimió tres veces y eso explica la reedición en 1965, con un nuevo título *Un cuarto de siglo de poesía española*, también reimpresa varias veces y la incorporación de Brines y Carlos Sahagún.

Como señalan Jordi Gracia y Domingo Ródenas “las antologías suelen definirse mejor por sus exclusiones y la más sonada en esta fue la de Juan Ramón Jiménez” (125).

Habría que señalar cómo Gabriel Celaya parte de unas primeras experiencias superrealistas. Su vitalidad lo empuja a rebelarse con lo que tiene a mano: “su poesía” que se hace sarcástica, de humor corrosivo. Ello rompe el pesimismo que lo existencial suscita y desemboca en una poesía revolucionaria, una poesía que quiere ser un arma para transformar el mundo, como él mismo nos ha dicho.

En el repaso que Leopoldo de Luis hace de los autores de la poesía social incluye, como no, a Blas de Otero “su vehemencia y su angustia de los primeros libros no estorbaron a dos postulados que son hoy piedras angulares de la poesía de intención social: su dedicatoria “a la inmensa mayoría” –tan significativa, frente al famoso lema juanramoniano- y el primer verso de un poema suyo “Definitivamente cantaré para el hombre” la que llamaría en su segunda época ha producido una poesía dinámica “en poemas beligerantes que recorren los escenarios geográficos y humanos clamando por la paz y la justicia, más no como valores abstractos sino muy concreto” (de Luis, 1981:40).

En la cronología de esta promoción habría un segundo grupo de poetas aparecidos en los primeros años cuarenta que se distingue del anterior en su edad: nacieron después de 1920, en éste, figuran José Hierro y Eugenio de Nora.

Nos dice Hierro “acaso una poesía épica deba ser la presente. El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo y social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo porque los males que nos acechan proceden de hechos. Quien no vibre con su tiempo, renuncie a crear” (41).

Se ha señalado, que pocos logran como él un clima rítmico tan idóneo para sus versos. Acaso su mayor virtud haya sido expresar sobriamente, sin gesticulaciones, la ruina de una juventud, el derrumbamiento de la ilusión, ruina y derrumbe motivados por un sufrimiento impuesto.

Otros poetas pueden citarse, como el ya mencionado Eugenio de Nora o Camilo José Cela, este último más bien como iniciador del tema aunque de una manera tangencial y por el poema “La risa de Dios”. Se ve como se le asemeja, diez años después, otro poema aislado de Miguel Labordeta “Un hombre de treinta años pide la palabra” donde vemos una repulsa no ya de unas estructuras sociales sino del mundo humano. Es siempre, según Leopoldo de Luis “una poesía disconforme y rebelde, aunque partiendo de lo dicho, no sea específicamente social”.

La “preocupación” combina en la siguiente promoción de poetas (no se habla de generación o promoción de poetas sino de “preocupación”) la que podría llamarse del cincuenta. Cita aquí de Luis a Carlos Sahagún, Ángel Crespo, J. A. Valente, Ángel González, Jaime Gil de Biedma.

Literatura y política en torno a 1959

En la política literaria 1959 fue sobre todo el año de Antonio Machado y el año de Formentor, todo encadenado en muy pocas fechas. En febrero tenían lugar los distintos homenajes al poeta, en mayo se convocaron en Formentor las Conversaciones Poéticas que organizó Cela y el Coloquio Internacional de Novela que promovió Seix Barral y el PCE hizo su llamamiento a la Huelga Nacional Pacífica para el 18 de junio.

A Colliure fueron: Castellet, Barral, Gil de Biedma, Blas de Otero, Gomis, Luis Goytisolo, José Agustín Goytisolo, Caballero Bonald, José Ángel Valente, Alfonso Costafreda, “predominaba un sentimiento/de general jubilación” (Gil de Biedma) entre quienes estaban cruzando los límites de una primera madurez que espera-

ban vivir ya sin Franco. Son los mismos que asumen formalmente la ofensiva del realismo social desde entonces, los que crearán la colección Formentor y los que planifican tanto la antología *Veinte años de poesía española* como la colección canonizadora Colliure bajo el magisterio civil de Machado.

Hubo otro homenaje a Machado convocado en Segovia medio desbaratado por la policía. También hubo otro homenaje a Machado en la revista *Acento Cultural* (1958-1961) en su número cinco de marzo de 1959 “aunque apareció fuertemente mutilado por la censura, se mantuvieron los homenajes de los poetas entre ellos Leopoldo de Luis, Ángela Figuera, Ramón de Garciasol, Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, López Pacheco, acompañados de una partitura dedicada a Machado por Luis de Pablo, un relato de Juan García Hortelano y un análisis de Joaquín Jordá en torno al cine italiano de la última década” (128).

El número de Machado tuvo su precio y el siguiente no apareció hasta casi un año después. En esta segunda etapa la presencia de los escritores más significados de la resistencia antifranquista ha menguado y dejan de aparecer una y otra vez los nombres de Otero o Celaya.

A las Conversaciones Poéticas convocadas por Cela en Formentor acudieron los maestros Aleixandre, Alonso y Diego y quienes habían crecido en *Escorial* (Vivanco, Ridruejo, Aranguren), algunos de los que habían escrito en *Espadaña* y *Garcilaso* (Blas de Otero, Gabriel Celaya). Estaban retomando lo que habían sido ya los Congresos de Poesía celebrados unos pocos años atrás y donde habían participado muchos de ellos. Las adhesiones escritas que recibió Cela eran entre otros de Max Aub o León Felipe, Luis Cernuda o Jorge Guillén.

En el capítulo que Gracia y Ródenas denominan “La restitución de la modernidad” se plantea cómo según dice Gil de Biedma en 1964 estábamos dejando de creer en la posibilidad de que el régimen franquista termine de otra manera que por muerte natural o por voluntario, y bastante improbable retiro del dictador, tras la designación de un sucesor de toda confianza. Ese nombramiento no sucederá hasta 1969 en la figura del futuro rey Juan Carlos.

A principios de los años sesenta vemos cómo la tendencia social empobrecía la literatura de tal manera, que los poetas parecen más preocupados por vocear

ciertos temas, que por descubrir la realidad de que esos mismos temas pueden ser enunciado ideológico.

Mientras tanto late la discusión teórica sobre la poesía como comunicación, que arranca más de diez años atrás, cuando se afirma que la poesía es comunicación, escribe Valente en 1963. No se hace más que mencionar un efecto que acompaña el acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador porque el instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de creación, es el poema mismo. Continúa Valente: quiero decir que el poeta conoce la forma de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. El lenguaje se hace instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad.

Claudio Rodríguez explica también ese concepto de poesía,

“la forma específica de conocimiento que engendra la poesía es la participación y consistiría en que lo que se conoce acontece, está actuando en las tablas del poema y solo ahí. El proceso de conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra. Un poema no es tan solo la expresión de una experiencia concreta, sino que es la aparición de dicha experiencia creándose en contacto con la experiencia total del poeta” (152).

El rasgo característico de la poesía anterior había sido la progresiva eliminación de todo lo que sonaba a esteticismo a abstracción, el desdén hacia lo irracional. El resultado fue poesía como testimonio, poemas de reportaje y poesía como crítica “poemas mal bautizados como sociales”.

Continúan estos autores señalando cómo los poetas no se movieron bajo una sola ley ni escribieron sus poemas bajo el dictado de una sola estética, contra lo que tantas veces se ha repetido sin razón. Pero casi todos hicieron poesía social sin ser poetas sociales: escribieron esos poemas como cuota que se entrega a la épica que el tiempo exige y por eso se reimprimieron una y otra vez en las antologías.

Vázquez Montalbán nos dice “todos hemos hecho el juego a la “poesía social” y la hemos escrito “como si” fuera a provocar vastos movimientos de masas, “como si” estuviera dirigida a la inmensa mayoría (...) ese comportamiento la ha llevado a su ruina estética, su vejez cultural (...) ya no es necesario que el compromiso revolucionario se disfrace de literatura: en la posguerra, cuando no había campo alguno de actividad cívica (o sea, política), tenía sentido esa literatura instrumental que hoy es nada más que retórica” (153).

José Batlló creó la colección El Bardo por donde pasaron muchos de los escritores de la época “esos pocos años a finales de los sesenta a través de El Bardo revelan bien la convivencia de estéticas de combate social e ideológico con la rehabilitación de los códigos de la modernidad.

Autores determinantes para la marcha de la colección de El Bardo fueron Celaya, Félix Grande o José Miguel Ullán. Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer, Espriu y Joan Olivert además estuvieron en el momento de la creación de una de las mejores revistas literarias del último medio siglo, *Camp de l'arpa*, aunque muchos de ellos ya estaban vinculados desde 1968 a otra de las colecciones poéticas relevantes de la época como *Ocnos*, fundada por Joaquín Marco.

2.3 Poesía y compromiso hacia el nuevo siglo

Para hablar de poesía social tendríamos que volver a mencionar la antología esencial que Leopoldo de Luis publicó en 1965. Este autor hace la siguiente distinción entre la poesía social y poesía civil “esta última parte de un principio exaltador de valores no siempre coincidentes con la realidad viva del momento histórico. Tienen de común su historicidad, su realismo y su participación épica o narrativa. Pero en tanto que la segunda va a cantar con tono más heroico que emocionado, la primera va a fundirse con la situación real de las gentes de su tiempo. Concluye Leopoldo de Luis “Poesía civil escribieron los poetas del XVIII y, en nuestros días, muestras de ella se ven en la obra de Dionisio Ridruejo y en algunas páginas de Alberti” (1981:15).

Señala además que la poesía social parte de un realismo, tiene un claro matiz histórico, un aquí y un ahora y se objetiva narrativamente, señalar el carácter testimonial y la intención denunciadora. En esta poesía el poeta no es un mero testigo, un notario. Es también protagonista, está inmerso como hombre en las circunstancias que impulsan sus poemas y muchas veces las padece. Como ejemplo el primer poema de *Pido la paz y la palabra* “En el principio”:

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.

Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.

Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.

(231)

El hombre ha de pedir también la palabra porque gracias a ella se realiza y mantiene su lucha.

Muestra la ruptura con el sufrimiento existencial anterior como vemos en “Juicio final”:

Este es mi sitio. Mi terreno. Campo
de aterrizaje de mis ansias. Cielo
al revés. Es mi sitio y no lo cambio
por ninguno. Caí. No me arrepiento.

(240)

El poeta contempla el presente amargo de la patria y del mundo, propone una nueva fe no solo en el hombre, sino también en la paz “Fidelidad”:

Creo en el hombre. He visto
espaldas astilladas a trallazos,
almas cegadas avanzando a brincos
(españas a caballo
del dolor y del hambre). Y he creído.

(252)

Este autor señala el carácter colectivo de la poesía social y cómo el poeta incorpora a su obra preocupaciones y sentimientos tan legítimos poéticamente como cualesquiera otros: amorosos, religiosos, estéticos. La poesía social es “protestataria”, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales.

En opinión de Leopoldo de Luis, el poeta social puede hablar en nombre de Marx o en nombre de Cristo. Pero sobre todo el poeta social puede hablar simplemente en nombre de su personal sentido de la justicia. La solución es, las prácticas

que lleven a cabo esa transformación, son cosas de los políticos “el poeta social es una voz que clama, una conciencia puesta en pie” (18). Como ejemplo el poema “Proal” de *Pido la paz y la palabra*:

Este es el tiempo de tender el paso
y salir hacia el mar, hendiendo el aire.
Hombres, levad los hombros
sonoramente, bajo el sol que nace.

Este es el mar, las armas son aquellas
que, estrepitosamente, se deshacen.
Hombres, izad, alzad
hacia la paz los encendidos mástiles

España, espina de mi alma. Uña
y carne de mi alma. Arráncame
tu cáliz de las manos.
Y amárralas a tu cintura, madre.

(243)

Se puede hacer poesía social desde posturas ideológicas diferentes, pero solo desde aquellas ideologías que postulan la dignidad de la persona humana, sin distinción alguna y que reconocen la igualdad y la libertad como principios. Un poeta social podrá escribir desde una ideología marxista o desde un credo cristiano, o desde cualquier otra creencia que condene la explotación del hombre por el hombre.

Los antecedentes de la poesía social tienen que ver con la misión que cumple la poesía a través de la historia y es la de captar y elevar a categoría artística los sentimientos colectivos latentes. La poesía surge como una necesidad de expresión. En este sentido toda gran poesía, escrita por hombres entre y para los hombres, en comunicación recíproca y en participación de ideales comunes es social, aunque sea fruto de la mentalidad de la clase social a que el artista pertenece.

De Luis se remonta a los grandes poemas épicos de la antigüedad, las epopeyas heroicas medievales, los trovadores o los romances narrativos que extenderán por los pueblos la poesía popular y cita a Arnold Hauser quien se remonta todavía más en el tiempo “la primera vez que suena en la literatura la voz del pueblo trabajador, la primera vez que la poesía clama en pro de una justicia social. Es la poesía de Hexíodo, por sus temas, sus cánones y sus ideas que coinciden con los del pueblo oprimido por la nobleza terrateniente” (21).

Centrándonos en nuestra literatura Menéndez Pidal ha estudiado las peculiaridades de nuestra poesía medieval más realista que la francesa y por tanto más próxima al pueblo, en esa línea está la obra de Berceo o del Arcipreste de Hita. Siguiendo con esta idea, vemos cómo en Cervantes nace dolor desgarrado del choque de unos ideales periclitados con una realidad amarga: un imperio en bancarrota y el hombre por la calle. Hemos de añadir aquí el *Lazarillo* y Quevedo, su concepto no estorba al reflejo que fue de su sociedad.

Encontramos el antecedente más próximo de la poesía social en el siglo XVIII, que abre un nuevo camino de mayor libertad para la literatura, porque las obras literarias van a llegar a otras manos, fuera del monopolio aristocrático de la cultura. La poesía refleja ideas de la época y con ellas una intención moralizadora, una postura de crítica frente a la sociedad. Hay un nuevo concepto poético negador del arte por el arte, que vincula la poesía a una utilidad para el hombre.

De las ideas de la Ilustración había nacido una corriente literaria, que asume la voz de las capas modestas: la burguesía y los obreros. La proclamación de los Derechos del Hombre es de 1791. La revolución francesa dio paso al principio de igualdad política, y es ya el Romanticismo el que pone en algunas plumas el principio de igualdad económica que Proudhon y Marx amparan doctrinalmente. Fue Heine el primer cantor lírico y feroz del proletariado.

Pero el Romanticismo español, al ser más tardío coincide con la iniciación de los movimientos socialistas y la lucha de clases que iba a caracterizar el siglo XIX y éste puede considerarse el punto de partida de una auténtica literatura social, como ejemplo “la Canción del pirata” “El verdugo” o “El mendigo” de Espron-

ceda. Su soneto “A la muerte de Torrijos y sus compañeros” implica un compromiso directo en la lucha política por la libertad.

Los movimientos artísticos del siglo XX llevan a la poesía a fórmulas evasivas, así lo vemos en el Simbolismo y el Parnasianismo. A los que habría que añadir el Surrealismo. Leopoldo de Luis ha visto que esta poesía llevó a cabo una forma rebelde porque la belleza puede también ser una forma de protesta.

La poesía española contemporánea parte de tres nombres destacados Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y Antonio Machado, como veremos, no solo de Luis es de esta opinión. Estos autores tuvieron mayor o menor relación con el Modernismo y con la generación del 98. En el caso de Unamuno se ha visto cómo su poesía “con su fermento protestatario” no fue escuchada. Las ansias de reforma social, religiosa y política están vivas en muchos de sus poemas.

Si la influencia de Unamuno fue grande, mayor aún es la de Antonio Machado, el cual defendió en prosa y en verso un sentido “temporal” y un contenido “humano” para la lírica, llevando a ella preocupaciones inmediatas del mundo exterior.

En cuanto a Juan Ramón Jiménez señalar lo que definió como “movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza” y esto significó una forma de poesía renovadora.

Dentro de los movimientos de vanguardia, se ha señalado sobre todo un germen de rebeldía, que como ya hemos visto, aparece en el surrealismo, más que en otros movimientos. Nos parece oportuno reproducir aquí las palabras de Leopoldo de Luis:

“La generación española del 27 tiene, entre otros méritos, el de haber realizado en un lapso brevísimo y ostentando magnífica altura literaria, toda la revolución formal que la poesía europea tardó sesenta años en cumplir, desde la valoración musical de la palabra y la preeminencia de la metáfora, hasta la experiencia superrealista” (29).

Precisamente uno de los más destacados representantes de la generación del 27, Rafael Alberti se puede considerar el punto desde el que partimos para la

poesía social, en concreto desde la “Elegía cívica” fechada en 1930 fue publicada en 1934 dentro del volumen *Poesía*. El poema mencionado es casi contemporáneo de *Sobre los ángeles*, que fue escrito entre 1927-1928. En aquellos libros inició Alberti, dentro ya del superrealismo, el afán totalizador de la poesía incorporando elementos tradicionalmente antipoéticos y se ha visto cómo “Elegía cívica” tiene una confusa acumulación de elementos diversos, con el valor subversivo de lo antisocial.

Además de la figura de Alberti, habría que señalar a Vicente Aleixandre, veíamos cómo entre las experiencias deshumanizadoras de la poesía, llevadas a término por algunos de los “ismos” de vanguardia y la solidaridad de la poesía social, fue necesaria una rehumanización, porque no hay sociedad sin hombre. Esta rehumanización se inicia con el superrealismo, cuya intención fue expresar totalmente al hombre. Y aquí es donde hay que colocar a Vicente Aleixandre y sobre todo su obra *Espadas como labios* de la que podemos citar su poema “El vals” que le da un valor de poesía socialmente revolucionaria.

Tampoco podemos dejar de nombrar a García Lorca y su obra *Poeta en Nueva York*, que supone la denuncia de una monstruosa civilización capitalista.

Pero donde la poesía va a tomar un carácter social y donde va a ejercer gran influencia es en la obra de Miguel Hernández. Pertenece ya a la que podríamos llamar generación del 36. Aunque esta etiqueta ha sido ampliamente discutida, lo que sí parece unirlos es que la estabilidad de vida queda violentamente rota por la guerra civil. El signo de la joven poesía de 1936 es más bien esteticista, habían revalorizado la estrofa y la rima, habían vuelto los ojos a Garcilaso, cuyo centenario se celebró, como ya sabemos, y apareció también una corriente religiosa.

Ya hemos señalado, cómo la conmoción de tres años de guerra altera el curso de la poesía en la que se dan diferentes posturas, algunos escritores enmudecen, definitiva o temporalmente, otros como Rosales, Vivanco, Panero se adscriben a esa corriente garcilasista y otros como Miguel Hernández, máximo exponente, reacciona y hace un tipo de poesía más humana y comprometida con realidades históricas. En este grupo van a figurar muchos cuya iniciación poética se vio frenada por el hecho bélico y cuya voz ya no caerá de aquel lado del grupo inicial, sino

del que toma conciencia de su tiempo y siembra una poesía preocupada y grave, más cerca de la ética que de la estética.

Seguimos con la figura de Miguel Hernández para quien la poesía social es biografía, así lo vemos en sus libros *Viento del pueblo*, *El hombre acecha* o el libro póstumo *Cancionero y romancero de ausencias*, en opinión de Leopoldo de Luis, si la poesía social española tuviera que ser reducida a un solo hombre, ese sería Miguel Hernández.

De los poetas de la generación del 27 precedentes de esta corriente de poesía social, tenemos que señalar la obra de Dámaso Alonso *Hijos de la ira*, la obra de Vicente Aleixandre y Jorge Guillén quiénes han incorporado los temas vinculados a la realidad histórica, a una poesía de motivaciones e intenciones sociales.

Ante la pregunta de ¿quiénes son esos poetas de las generaciones de posguerra? Responde de Luis “a mi juicio son los que han llevado a término con caracteres definidos y de una manera singular y propia la manifestación poética y humana que hemos llamado “poesía social”, como fenómeno de nuestro tiempo” (39). El primer grupo de poetas de la posguerra lo forman, en realidad, miembros de la generación del 36 que estuvieron condicionados por la guerra civil (han nacido entre 1905 y 1920).

El primero del grupo sería Ramón de Garcíasol, defiende la dignidad de la persona humana y acusa cuanto atenta contra la libertad y la sacralidad del hombre.

Victoriano Crémer sería otro representante de esta corriente, junto a Gabriel Celaya, que parte de unas primeras experiencias surrealistas, pero el poeta no se queda ahí, su vitalidad lo empuja a rebelarse con lo que tiene a mano, su poesía, que se hace sarcástica, de humor corrosivo ello rompe el pesimismo que lo existencial suscita y desemboca en una poesía revolucionaria, una poesía que quiere ser un arma para transformar el mundo.

A continuación, estaría Blas de Otero, en el que destaca su postura con la dedicatoria que ha tomado de Juan Ramón Jiménez dándole la vuelta “a la inmensa mayoría” señalando una segunda época, con una poesía dinámica, en poemas beli-

gerantes que recorren los escenarios geográficos y humanos clamando por la paz y la justicia, mas no como valores abstractos sino muy concretos. Por último añadir a Ángela Figuera.

Habría un segundo grupo de poetas aparecidos en los primeros años cuarenta que se distingue del anterior en su edad, nacieron después de 1920, entre ellos José Hierro y Eugenio de Nora y junto a ellos el caso especial de Camilo José Cela o Miguel Labordeta, quien hace una poesía rebelde aunque no sea especialmente social.

La preocupación social continúa en la siguiente promoción de poetas, la que podría llamarse del cincuenta como Carlos Sahagún, Ángel Crespo, José Ángel Valente, Ángel González y Jaime Gil de Biedma.

Una tercera etapa o grupo poético se da hacia 1965 “la repetición de elementos ha puesto en peligro de desgaste la continuidad de la poesía social, sobre la que se cierne la amenaza del cansancio. En todo movimiento se dan los poetas personales, creadores o vivificadores de los temas, de los modos y se dan los epígonos y los repetidores que hacen de la forma fórmulas y del tema tópico” (42).

Para justificar esta poesía habría que señalar los autores que hacen biografía, es decir que surge como algo espontáneo y natural, por tanto su poesía no es un lujo ni un ocio. Ramón de Garcíasol y Jesús López Pacheco, por ejemplo declaran explícitamente y exaltan su procedencia de clase humilde.

Es posible que nuevas situaciones arrastren otra vez la poesía hacia posturas esteticistas, pero en mayor o menor número, nunca faltarán voces solidarizadas con los humildes, compañeras del dolor, alzadas frente a la injusticia.

Sin embargo la poesía social no es uniforme ni monótona, porque los ángulos desde los cuales los poetas escriben son distintos. En todos los seleccionados por Leopoldo de Luis se da la denuncia y protesta “pero su dosificación queda al arbitrio de cada poesía” ante una poesía revolucionaria, la mayoría se trataría de una poesía rebelde.

Señalar un aspecto muy importante respecto a la poesía social, es que la eficacia y el valor de una obra no tienen que marchar paralelos a la actitud de la

persona. Aunque el poeta toma parte activa en los acontecimientos sociales asumidos en sus poemas. Y puede ocurrir que su conducta personal, en algún momento, discrepase de su postura poética. Otras veces puede darse una actitud poética meramente esteticista. Pero hay que tener en cuenta que la biografía es complemento muy útil para estudiar en conjunto a un escritor, pero muy peligroso si no sabemos emplearlo con cautela. La situación social, las condiciones de vida pueden colocar a cada hombre, cada poeta en una actitud “no debemos salirnos, a nuestros fines de lo que el poema explicita” (45).

Habría que explicar ciertos conceptos que se han aplicado erróneamente a la poesía social. En primer lugar señala que “nunca ha sido una simple moda la poesía social” encontramos un error atribuirle calidad de escuela o movimiento. No es equiparable al “modernismo”, al “superrealismo”, a la poesía pura o a cualquier otro modo promocional, con sus postulados, sus manifiestos, sus pontífices y sus ortodoxos ¿podría hablarse de la poesía amorosa como escuela? Según Leopoldo de Luis la respuesta negativa cuadra para la que se recoge en su Antología.

“Este, para mí, error ha podido motivar que algunos comentaristas consideren muerta la poesía social. Si partimos de la base de que la poesía social no es, otra cosa que la toma de conciencia por parte de unos cuantos poetas, distintos entre sí, de un estado, de unas realidades que asumen su temática, la poesía social podrá tener más o menos cultivadores pero no podrá reducirse a una moda efímera. La poesía es un hecho real, no una divagación fantástica, la poesía social se apoya en hechos reales cuya elaboración a materia poética es perfectamente legítima. Que un poeta “sienta” esos problemas y no otros, o que les dé preferencia a la hora de escribir no es cuestión de nada sino de conciencia” (49).

En los auténticos poetas del tema, “social” no es adjetivo de poesía, sino sustantivo, consustancial, porque supone una actitud frente al mundo. Las modas pasan; la manera de comprender la vida no. La poesía social es una forma de humanismo y el humanismo –cristiano, erasmista, rousseauiano, existencial, marxista...- alienta en toda preocupación del hombre frente a las formas de vida impuestas. Pasarán, como aconteció siempre, las fórmulas gastadas, las expresiones tópicas. Pero esa condición de los modos poéticos tampoco se sustraen la poesía amo-

rosa, la intimista o cualesquiera otros aspectos de los tenidos por tradicionales, y no lleva implícita la desaparición de la poesía sino su renovación.

Por otra parte, ha venido discutiéndose el problema de si la poesía social es o no popular, si resulta asequible para las masas. Había un tipo de poesía escrita por autores cultos que incorporan temas y expresiones auténticamente populares, sería un estado intermedio entre la poesía popular y la poesía social.

Del mismo error aludido se deriva el empeño de acusar en bloque a la poesía social de un voluntario empobrecimiento del estilo, de prosificarse, pero frente a esto se señala que no se ha visto uniformidad estilística en los poetas sociales.

En lo que sí coinciden cuantos poetas han sentido la necesidad de tratar estos temas llamados sociales, es en no considerar la belleza como único ingrediente del poema. Nos dice de Luis "la belleza "es" y "está" en la poesía, pero la belleza no puede ser la "causa final" del poema" (52).

En realidad estos poetas han enriquecido el acervo poético reivindicando para la expresión medios tradicionalmente proscritos. Que todas las palabras puedan ser vehículos de la acción poética, que cualquier elocución pueda mostrar emoción, es una valiosa conquista reconocida y amparada por muchos entendidos del idioma.

A la poesía social se le ha puesto una objeción tan obvia como la de que a quienes tienen hambre de poco les valdrá los poemas, por muy sociales que sean. En este sentido la poesía logrará avivar las conciencias de quienes la lean, mas no hacer la revolución. Las revoluciones no se hacen escribiendo poemas sino colectivizando los medios de producción, nos dice de Luis.

Los poetas sociales habrán podido, con su obra, llegar a una de estas tres metas: hacer sentir la injusticia de unos hechos a través de sus poemas, acompañar a su pueblo en la ascensión a nuevas formas de vida o, simplemente, dejar constancia de que su sensibilidad de hombre estaba más impresionada por el dolor de sus semejantes que por cualquier otro tema.

Como conclusión cabe decir que el arte testimonial corre el peligro de quedarse en eso, en simple documento neutral.

Y por último, se le ha atribuido la duda de ser o no sincera, no es un tema para plantear exclusivamente a los poetas sociales y nos preguntamos ¿y los religiosos? ¿son siempre sinceros? Lo mismo podríamos cuestionar en la poesía amorosa.

Otro aspecto a destacar dentro de la poesía social es el uso de la intertextualidad. Para lograr acercarnos a esta idea tenemos que aludir a J. E. Martínez:

“Parece lógico pensar que con el uso de la intertextualidad se busque potenciar el compromiso, el contenido social y se prefiera ganar al destinatario natural facilitando su competencia intertextual con fragmentos muy conocidos presentes en la memoria colectiva del lector español” (2001:115).

Es entonces cuando José E. Martínez cita a Blas de Otero como caso paradigmático.

José Luis Cano señala cómo hacia 1950 surge una nueva generación que acentúa la tendencia antiformalista y antiesteticista iniciada en 1944, a partir sobre todo de la publicación de la *Antología consultada* de Ribes en 1952. Entonces fue ya posible medir en toda su importancia el cambio de rumbo emprendido por esa nueva generación, que rechaza el esteticismo minoritarista y se adhiere al concepto temporalista de la poesía que defiende Machado “la poesía es palabra en el tiempo” y al lema de “poesía es comunicación” lanzado por Aleixandre (1974:16).

El alejamiento del purismo juanramoniano se reflejó por ejemplo, en la dedicatoria que estampa Blas de Otero en uno de sus libros “A la inmensa mayoría” y en la afirmación de Gabriel Celaya de que la poesía “no es un fin en sí, sino un instrumento para transformar el mundo”.

Surge así una corriente de poesía social que va a dominar la generación del 50. El concepto de poesía ya no se apoya en los elementos puramente estéticos del poema, en el trabajo de la forma bella y de su melodía, sino en los elementos de fondo: emoción del verso, contenido moral, preocupación por los problemas sociales y políticos del drama español, relación, en suma, entre vida temporal y poesía, su temporalidad e historicidad siguiendo con ello a Antonio Machado.

Citamos aquí a José Luis Cano porque viene a señalar lo que de negativo tiene esta corriente de la poesía social que acabaría por adoptar, en manos de los epígonos, un formalismo y dogmatismo temáticos cuya consecuencia fue el empobrecimiento del lenguaje poético y el abuso de tópicos ya inoperantes. Destaca el acabamiento de la poesía social con la nueva generación que se llamará “generación del 60” de la que formaron parte José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines y Félix Grande.

Estos poetas no niegan la legitimidad de la poesía social en un contexto histórico concreto, como es el de la España de los años cuarenta, pero no olvidan los efectos negativos de aquella poesía, cuando sus cultivadores caen en la monotonía temática y convierten la corriente viva de la poesía en puro tópico a fuerza de repetirse. La degradación del lenguaje poético fue uno de aquellos efectos negativos contra los que reaccionaron los poetas de la generación del 60.

En resumen el empobrecimiento y degradación del lenguaje poético llevó a esta poesía a una reacción por parte de los autores que hemos mencionado, dentro de la generación o promoción del 60. Esta reacción supuso la aparición de una lírica que ya no puede llamarse social pero sí crítica y moral.

La poesía vuelve así a ser exploración en hondura de la realidad, y el oficio de poeta está visto como medio de conocimiento, como ejercicio de exploración en sus múltiples facetas desde el alma del hombre hasta lo que éste contempla a su alrededor. Investigación crítica de la realidad, calidad de verso y dignificación del lenguaje serían los objetivos de esa generación de poetas.

Noción de compromiso

Paso a reseñar diferentes posturas ante el concepto de poesía social o de compromiso. Empiezo con la teoría de Juan José Lanz.

Ha señalado y con esto volvemos al concepto de compromiso empleado por Sartre, que la noción de compromiso (“engagement”), de literatura comprometida (“engagée”) es una noción sartreana, definida a partir de 1945 en *Les Temps Modernes* y plasmada en la obra de Jean Paul Sartre *¿Qué es la literatura?* de 1948, que vincula la escritura literaria a la acción que ésta realiza en la transformación de la

sociedad y que atiende dicha acción desde tres perspectivas diferentes: objetos, razón y destinatario de la escritura.

“El objeto de la escritura define la función del escritor como la de obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente. El escritor es así un desvelador que apela al lector para que haga pasar a existencia objetiva el desvelamiento que emprendí por medio del lenguaje; y el acto de lectura es la última consecuencia de un pacto de generosidad entre el autor y el lector” (2010:39).

En el fondo, en la concepción sartreana del compromiso perduraba la distinción forma/contenido que hacía recaer el compromiso en el tratamiento temático y vinculaba la forma “a un modo de transparencia que se plasmaba en las propuestas del realismo socialista”.

Roland Barthes, quien ha venido sustentando la noción de que “la escritura es un acto de solidaridad histórica”, pero los modos del compromiso a partir del estructuralismo experimentan una indudable variación “la noción de compromiso había de plantearse desde parámetros verdaderamente dialécticos”.

Volviendo a nuestro terreno, el debate estético-poético de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en la poesía española se estructura en torno a dos cuestiones fundamentales, como hemos visto ya, que polarizan las posturas de los autores que componen el campo literario de la segunda posguerra. En primer lugar, la progresiva evolución de la actitud rehumanizadora derivada de los procesos estéticos de la inmediata preguerra y en segundo lugar, el debate teórico-estético sobre la concepción de la poesía como un medio de comunicación o como un modo de conocimiento.

Gabriel Celaya lector temprano de Sartre, sin embargo parte de Heidegger. De Sartre va a tomar prestado el concepto de arte “en situación” que enlaza con la propuesta de Ortega “el arte existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada”.

Junto a la concepción de la poesía como un modo de comunicación, expone Celaya los puntos centrales de su poética: temporalidad y circunstancialidad (la poesía no es intemporal sino que acontece “aquí” y “ahora”), praxis y acción “la Poesía no es un fin en sí, sino un instrumento, palabras ya reproducidas aquí y que le lleva a “la poesía es un arma cargada de futuro” entre los siguientes conceptos: coloquialismo, superación del individualismo burgués y de la posesión de la palabra, voluntad mayoritaria.

Blas de Otero, en unas reflexiones, apunta precisamente el avance progresivo de posiciones más comprometidas políticamente en el proceso de superación de un existencialismo solidario. Para Blas de Otero se trata de buscar una poesía “de acuerdo con el mundo”, de hacerse oír de la mayoría”.

Señala Lanz cómo en la *Antología consultada* puede contemplarse el avance y sustitución del existencialismo por un humanismo comprometido “basado en una concepción “mayoritaria” y totalizadora de la poesía, una actitud realista, una búsqueda de la expresión directa y una conciencia de tiempo histórica” (45).

El personaje poético que aparece en estos poemas se transforma en un hombre cualquiera, que lleva una existencia vulgar, en un mundo cotidiano. Esa construcción de un personaje poético, cotidiano, coloquial y cercano que muestra su biografía como el resultado de la evolución de un proceso ideológico que le ha llevado a un compromiso solidario con la mayoría desfavorecida y a la voluntad de llevar a cabo una transformación efectiva de la realidad, es ese personaje poético el que construye Blas de Otero en “Biotz-begietan” de *Pido la paz y la palabra* (1955).

Es esa orientación hacia un humanismo comprometido y una actitud realista la que va a dominar la poesía en los años cincuenta y culmina en torno a 1954-1955 alrededor de una serie de libros *España pasión de vida* de Nora, *Cantos íberos* de Celaya y *Pido la paz y la palabra* de Otero. A ellos se unirían pronto *Belleza cruel* (1958) de Ángela Figuera o *Teatro real* (1957) de Leopoldo de Luis. Pero también los de otros autores más jóvenes que comenzarían a publicar en torno a la segunda mitad de los años cincuenta, autores ampliamente mencionados aquí como son: Alfonso Costafreda, Ángel González, Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma etc..

El tema de la poesía social atravesaba, dividiéndola la *Antología consultada*. Entre el 17 y el 24 de junio de 1952 se celebra en Segovia el I Congreso de Poesía cuyo tema central es “la vigencia social del poeta” denunciando que en nuestro tiempo y en todo el ámbito europeo la vigencia social del poeta es nula. Entre el 21 y el 27 de julio de 1954 se celebra en Santiago de Compostela el Tercer Congreso de Poesía, claramente definido ya bajo el signo de la poesía social. No es extraño que ese giro progresivo hacia una dimensión social de la poesía, venga a coincidir con el intento de reconstrucción de las bases intelectuales del PCE en el interior a partir de 1950-1951.

La concepción de la poesía como un modo de comunicación iba a propiciar uno de los debates teóricos más intenso a lo largo de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente. Dicho debate afecta a diversos planos: un discurso generacional que trata de escindir el desarrollo poético de las dos primeras promociones de posguerra; un debate sobre la concepción poética contemporánea y su distanciamiento de la estética romántica que implica y refleja una polémica que discurre en las reflexiones poéticas occidentales contemporáneas (Poe, Baudelaire, Valery, Eliot, Benn, etc.) un debate sobre los modelos filosóficos fundamentales que sustentan dichas posturas estéticas: el idealismo lingüístico que sustenta la estilística y la teoría de la “expresividad” poética, los modelos fenomenológicos que sustentan una percepción del fenómeno artístico desde la perspectiva de la recepción.

El progresivo desplazamiento de la comunicación poética a un segundo plano con respecto al conocimiento en la segunda mitad de los años cincuenta, conlleva el progresivo cuestionamiento de la estética del realismo social, pues se niega la preexistencia de un elemento que deba ser comunicado por el poeta. La concepción de la poesía como un modo de conocimiento, supone la superación tanto del modelo idealista derivado de la concepción romántica de la actividad artística, como del modelo realista, acogido en sus últimas estribaciones al modelo estático del social-realismo. Así ni el poema es un objeto dado, intransformable, solo comunicable como totalidad, ni el mundo es algo definido con anterioridad a su formulación textual, la concepción del poema como construcción se proyecta sobre la visión del mundo como estructura abierta y en consecuencia, susceptible de ser

construida, de ser transformada. “La legibilidad del mundo revierte, así en su *construibilidad*” (48).

A mediados de los años cincuenta, una serie de poetas algo más jóvenes, comienza a irrumpir en el panorama poético español para consolidar una estética comprometida, a la altura de los debates sobre el realismo social y el compromiso del escritor, que se desarrollan en esos años en el mundo occidental. Ellos asumen pronto la necesidad de hacer un uso político de la literatura y de la escritura poética. Se ha adjudicado habitualmente a estos poetas más jóvenes, el tránsito de la “poesía social” característica de la primera mitad de los años cincuenta a una “poesía crítica” que definiría el período que discurre en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, para marcar así una transición, desde la poética mayoritaria y colectiva al tratamiento de las cuestiones políticas en forma de juicios individualizados, así como una renovación formal con la incorporación de elementos coloquiales y narrativos.

De entre los poetas más destacados de la primera generación de posguerra es Blas de Otero el que ofrece un modelo estético fundamental en sus libros de estos años (*Pido la paz y la palabra*, 1955; *Ancia*, 1958; *En castellano*, 1959; y *Que trata de España*, 1964) no solo para la evolución de la poesía social a la poesía crítica, sino también en el proceso de renovación formal que emprenderá la poesía en los años sesenta.

“Aire libre” de *En castellano*:

Si algo me gusta, es vivir.
Ver mi cuerpo en la calle,
hablar contigo como un camarada,
mirar escaparates
y, sobre todo, sonreír de lejos
a los árboles...

También me gustan los camiones grises
y muchísimo más los elefantes.
Besar tus pechos,

echarme en tu regazo y despeinarte,
tragar agua de mar como cerveza
amarga, espumeante...

(370)

En este poema aparece un elefante que nos remite a una prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, donde encontramos la siguiente alusión “de vez en cuando, un elefante blanco” incluida en el poema titulado “r. m. r. ”, verso sacado de Rilke con el que juega a establecer un diálogo en el que aparece algo inesperado. Tendríamos, por una parte, un ejemplo de intertextualidad y por otra, un ejemplo de una imagen inesperada.

Como ha señalado Juan José Lanz, el dilema del “compromiso” y el realismo objetivista serán las directrices estético-ideológicas del grupo a partir de la mitad de los años cincuenta “y así comienza a hacerse patente, no tanto en los primeros libros, sino en los que estos autores publican en torno a 1960. La publicación en 1960 de la antología de Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* reunía un grupo de poetas jóvenes que se encontraban bajo la conciencia realista, a los que se puede aplicar el adjetivo social” (49).

Estos poetas tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales que eran propias de la novela y el teatro, lo que justifica la “razón narrativa” de sus versos y la tendencia hacia una poesía realista, caracterizada por la sencillez expresiva y el lenguaje coloquial, el autobiografismo entre ellos: Carlos Barral, Caballero Bonald, Jaime Ferrán, Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente. Esa “conciencia grupal” va a quedar plasmada en torno a la celebración del vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado, y del homenaje que se le rinde en Collioure el 22 de febrero de 1959. Ahí estarían los amigos poetas, los “compañeros de viaje” baudelaireanos y nerudianos, pero también políticos (los compañeros de viaje son escritores burgueses, realistas críticos que sin embargo simpatizan con la meta socialista de la dictadura del proletariado o que se adaptan al orden de la sociedad socialista), que participan de una estética común (“la poesía social”).

Hemos de destacar la opinión de algunos de estos poetas como por ejemplo la de Ángel González al señalar que en aquellos años, finales de los cincuenta la historia parecía confirmar el verso de Celaya “La poesía es un arma cargada de futuro”. Y Castellet señalará que la característica fundamental de la generación es la voluntad de crear la literatura como arma política.

“Será la generación del realismo social” donde comenzará a aparecer una dimensión crítica, la del “realismo crítico” que comienza a superar el “realismo social”. Volvemos a la opinión de Ángel González que entiende la poesía como un intento de interpretación crítica de la realidad. Caballero Bonald señala la necesidad del poeta de “condenar la realidad, salvándola con sus medios a través de la denuncia e injertando un contenido histórico a sus experiencias de hombre. (Lanz, 2010:54).

En 1965 Jaime Gil de Biedma evoca para su poesía un concepto “tan netamente brechtiano” como el de «distancia», base de la poética dialógica a la que aspira. El compromiso surge de esa tensión dialéctica, que se desarrolla en el texto, en el lenguaje, y de su representación en el poema. El compromiso no es el resultado de un acto de conciencia del escritor, sino de un acto de lenguaje. El lenguaje del poema, liberado de toda transitividad, se transforma en un instrumento de conocimiento y construcción de la realidad, “en este proceso dialéctico que define la existencia del poema, éste se incorpora a la realidad, de la que nace y de la que parte, transformándola”.

A comienzos de la década de los sesenta, hacia 1963 se celebra en Madrid un “Seminario sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea” hay escritores que comienzan a percibir que el realismo crítico, histórico, ético, narrativo o social ha entrado en crisis en el resto de las literaturas occidentales el realismo social, que había sido utilizado como arma arrojada contra el franquismo comenzaba a resquebrajarse.

Se produce el tránsito del realismo social al realismo dialéctico, pronosticando una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado durante los últimos quince años.

La decadencia de la estética social, tal como se había formulado a mediados de los años cincuenta, se percibe hasta tal punto en la antología que reseñando su aparición en el número de *Ínsula* correspondiente a enero de 1967 Julia Uceda no podrá hablar sino de “la traición de los poetas sociales”.

Buena parte de la transformación estética que sufre el realismo comprometido a fines de los años cincuenta, tendría que vincularse a la autocrítica a que se somete el modelo del “realismo socialista” proclamado en el I Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos en 1934. Habría que tener en cuenta la reivindicación del “realismo crítico” que lleva a cabo Lukács como un estilo de transición hacia el “realismo socialista”. En opinión de Juan José Lanz, no es difícil encontrar cierta afinidad entre algunas de las opiniones más destacadas de Lukács y las manifestaciones estéticas de los poetas españoles más comprometidos políticamente, a fines de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente. Puede describir (Lukács) todos los problemas de nuestro tiempo en el marco de la dialéctica propia de la burguesía, de forma que la problemática que plantea la vida burguesa sea puesta literalmente en evidencia. Puede percibirse ahí la justificación estético ideológica no solo del tema de la “mala conciencia” de que hablará Jaime Gil de Biedma, sino también de la composición de un modelo de biografía moral ejemplar, “ficcionalizada en cuanto que deviene escritura, en que se describe el proceso de concienciación social del sujeto poético” (51).

Se ha considerado a los autores Barral, Gil de Biedma y J. A. Goytisolo como un grupo “compacto de tendencia afín” centrado en la poesía social, al menos por el contenido y por la intención, ya que formalmente resultan a menudo herméticos. No es extraño que Caballero Bonald haya señalado que el primer aglutinante del grupo poético del 50 fue de orden político, dentro de una operación realista, derivada de la noción sartreana de “engagement”. Durante unos años, de fines de los 50 a mediados de los 60, situamos la obra de estos autores dentro del campo de acción antifranquista. De este modo la estrategia política del socialrealismo, sirve como aglutinante estético del grupo en un primer momento, que podría ser entre 1956 y 1963 aproximadamente.

La característica fundamental de la generación es la voluntad de usar la literatura como arma política. Aunque comienza a aparecer una dimensión crítica, la

del realismo crítico que empieza a superar el “realismo social”. Ángel González entiende así la poesía, como un intento de interpretación crítica de la realidad.

Diferentes posturas de estos poetas nos llevan a que el “compromiso” empiece a ser cuestionado como un acto previo al proceso de escritura. El “compromiso” entendido como “toma de posición” aparece en lo escrito, por lo tanto no es previo a él y para él resultan irrelevantes las intenciones del autor. El compromiso surge de esa tensión dialéctica que se desarrolla en el texto en el lenguaje y de su representación en el poema. De hecho, y ese es el avance que llevan a cabo algunos de los poetas más destacados en estos años, el compromiso no es el resultado de un acto de conciencia del escritor, sino de un acto de lenguaje. El lenguaje del poema se transforma en un instrumento de conocimiento y construcción de la realidad.

En 1965 se publica la antología de Leopoldo de Luis de la poesía social, lo curioso es que las poéticas que allí se publican están definidas por el rechazo mayoritario de la estética social, en una antología que viene definida por ese signo. Aunque dentro de las filas de la joven generación se sigue defendiendo una estética comprometida como hace Ángel González, sin embargo Gil de Biedma señala una reacción contra la literatura social ya desde la antología mencionada.

Se ha querido ver la huella de la intertextualidad como un elemento importante dentro de la poesía social, y en general, en toda la obra de Blas de Otero. Si, generalizando, la poesía social parte de una concepción realista de la literatura, tiene un carácter histórico, mantiene un tono narrativo de expresión sencilla, y en ocasiones, prosaico, haciendo del tema el eje de la composición, si el poeta adopta una actitud ética de compromiso, cuyos fines serían redimir a los humildes y transformar la sociedad en otra más justa, si el destinatario querido es “la inmensa mayoría” parece lógico pensar que con el uso de la intertextualidad se busque potenciar el compromiso, el contenido social y se prefiera ganar al destinatario natural facilitando su competencia intertextual con fragmentos muy conocidos presentes en la memoria colectiva del lector español.

2.4 La censura en la obra de Blas de Otero

Pocos autores hablan de exilio, pero la marcha a París en 1952, por primera vez, después de haber vendido su biblioteca para poder hacerlo, y posteriormente en 1960-1961 supuso la búsqueda de una situación en la que pudiera publicar sus libros después de las dificultades que la censura puso a su obra.

La censura española estuvo vigente desde la promulgación de la ley de Prensa de 1938 hasta 1975, año en que se produce la transición política y se instaura el régimen democrático. Nos dice Lucía Montejo: “la Vicesecretaría de Educación Popular se creó en 1941, con el propósito de inculcar los principios del régimen franquista y como instrumento burocrático adecuado para llevar a cabo las labores de prevención, control, orientación y, en último caso, castigo” (1998:38).

En los primeros años, sus principios se impusieron con severidad sin mostrar el menor resquicio de disensión. Arias Salgado, que fue ministro de Información a partir de 1951, mantuvo la misma postura radical de su antecesor Serrano Suñer. La llegada de Fraga Iribarne, que ocupó el ministerio de 1962 a 1969, del que dependía la Dirección General de Información, Inspección de Libros, propició cierto grado de apertura, aunque la Ley de Prensa que divulgó con mucha propaganda en 1966 para sustituir a la que seguía vigente desde 1938, no aceleró los tramites ni resolvió los problemas graves. La censura previa, hasta entonces obligatoria, se convirtió en voluntaria, lo que seguía queriendo decir que las autoridades tenían la última palabra. Nadie se atrevía a acudir al dictamen definitivo y los autores seguían sometiendo sus obras a consulta previa.

“Un aspecto beneficioso de la Ley Fraga fue que facilitó la aparición pública de discrepancias políticas e ideológicas con el gobierno y otros órganos de poder pero, por el contrario, legitimó la represión de la expresión aplicando muchísimas sanciones, secuestros y multas de prensa y libros. Los últimos años del franquismo supusieron una lenta y progresiva implantación de las libertades no exenta de puntuales retrocesos” (38).

Vemos, por tanto, que las normas y criterios del sistema de censura variaron poco en los casi cuarenta años en los que permanecieron vigentes, “no se trató de un órgano de control improvisado ni baladí, como algunos han querido hacer-

nos creer, sino de un conjunto ordenado de principios, preceptos y medidas que permitieron juzgar, condenar, sentenciar bajo el signo de la arbitrariedad, todo vestigio de libertad de pensamiento” (2010:184).

Concluye Lucía Montejo “Blas de Otero no pudo nunca publicar en libertad”, tras estas palabras poco puede añadirse, no tenemos ninguna duda de que la censura actuó sin contemplaciones en la obra de nuestro poeta. No solo por vía de la censura sino, como veremos, por la de la autocensura ya que había aprendido a burlar para poder publicar en su país.

Un estudio de documentos analizados por Lucía Montejo ha demostrado que Blas de Otero sufrió un control continuado lo que le obligó en primer lugar a autocensurarse, a suprimir y mutilar versos, y a introducir variantes y modificaciones.

Sufrió denegaciones, demoras prolongadas, con el consiguiente perjuicio, y no solo económico, pero tuvo la suerte de contar siempre con el apoyo de los editores, amigos en muchos casos, que buscaban el momento oportuno y el patrocinio necesario para hacer llegar el manuscrito a la censura.

Desde que presenta su primer libro (exceptuamos su primera obra religiosa) *Ángel fieramente humano* en 1949, hasta que presenta su última antología *Todos mis sonetos* en 1977, va a sufrir todo tipo de dificultades. El jurado excluye del Adonais *Ángel fieramente humano* alegando motivos de heterodoxia religiosa. Debe someter a autocensura *Pido la paz y la palabra* porque los editores lo encuentran inviable. Vuelve a tener problemas con *Ancia*. En 1958 le deniegan la tarjeta para la publicación de *En castellano* que será publicado en Francia con el título de *Parler claire*. Tras dos años de trámites se le concede en 1964 la autorización para la publicación de *Que trata de España* aunque será gravemente mutilado, se le obligará a suprimir más de la tercera parte del libro, y los demás sufrirán en mayor o menor medida este acoso. Incluso las antologías, tanto las preparadas por el propio autor, como las que sobre su obra preparan otros poetas y críticos, tuvieron serias dificultades. No se salvarán ni las distintas ediciones de algunos de sus libros publicados fuera de España: se les denegó el permiso de importación. Además, como ya hemos señalado, se vio forzado a practicar la autocensura.

Así resumía el poeta en 1976, finalizada ya la dictadura, los serios inconvenientes que tuvo que soportar a causa de ese mecanismo de control “la censura es un obstáculo terrible, capaz de condicionar, de coartar y, en ocasiones hasta de hacer callar. Además la censura genera la autocensura... Y el poeta que tuviera interés por publicar en España se encontraba con el problema de que, se escribía tal y como las palabras le iban saliendo, aquello se convertía en algo impublicable, no había otra solución que la obligada de corregir el poema... Se acaba por adquirir una práctica muy eficaz en sus argucias” (39).

Ante tantas dificultades, además de reunir poemas en antologías, unas veces con criterio estético, por razones temáticas, para ofrecer una visión global de su trayectoria poética o para dar a conocer fuera de su país los poemas censurados, muestra también poemas inéditos, en muchos casos, en las distintas revistas literarias que van surgiendo por todo el país. Se propone, en primer lugar, dar a conocer a lectores y críticos su inmediata creación, en segundo lugar, sondear el comportamiento censor y, por último, ingresar unos escasos recursos que le permitan sobrevivir.

Sin embargo, la censura, no solo le acosó en sus propias publicaciones, sino que multó y reprendió a directores de publicaciones periódicas que acogieron alguno de sus poemas. Su presencia en las revistas literarias fue incesante durante varias décadas. Sus poemas aparecen entre otras en *Cisneros*, *Escorial*, *Ínsula*, *Corcel*, *La isla de los ratones*, *Espadaña*, *Poesía española*, *Platero*, *Cántico*, *Mensajes de poesía*, *Papeles de Son Armadans*, *Caracola*, *Clavileño*, *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Se detiene Montejo en señalar los poemas que fueron censurados en la antología *Verso y prosa*. Señalamos algunos ejemplos de la tercera parte que fueron tachados:

--“Hombre en desgracia” y “Crecida” de *Ángel fieramente humano*.

--“Que cada uno aporte lo que sepa” e “Hijos de la tierra” de *Redoble de conciencia*.

--“Hija de Yago” y “Me llamarán, nos llamarán a todos” de *Pido la paz y la palabra*.

--"Poeta colonial", "Cuando venga Fidel se dice mucho" y "Españahogándose" de *Que trata de España*.

--"Túmulo de gasoil" y "Cantar de amigo" de *Hojas de Madrid con La galerna*.

--"Adiós Cuba" de *Historias fingidas y verdaderas*.

Se vieron afectados por el lápiz rojo del censor el veinte por ciento de las composiciones y una vez más el veredicto pone al descubierto, la arbitrariedad con la que obraba este aparato de control. "Afectó en esta ocasión a poemas que nunca habían sufrido el menor contratiempo y por el contrario, toleraron otros que tenían una larga historia de penalidades" (1998:40).

No sufrieron censura por ejemplo ninguno de los diez poemas de *En castellano* (nos estamos refiriendo a la antología *Verso y prosa*) y sin embargo este libro no había podido ser aún publicado en España; por el contrario fueron censurados algunos de los que se habían salvado. Los poemas a suprimir son "Biotz Begietán", "Hija de Yago", "Poeta colonial", "El mar" y "Por venir".

Los dos primeros que pertenecen a *Pido la paz y la palabra*, aparecen íntegramente tachados en el manuscrito por una aspa azul, habían sido sometidos a autocensura; Blas de Otero había mutilado, alterado y disfrazado versos para eludir la censura.

Otro de los poemas censurados en su totalidad es "Poeta colonial" (1964) de *Que trata de España*:

Dime si puedes
venir España a remover la tierra
que me rodea estoy triste
porque no ha llovido y a veces porque llueve
vamos España ponte tu traje de los miércoles
el colorado y danza junto al Nalón
vienes y vas a Cuba por el mar
y yo he venido y yo he venido por el aire hasta La Habana
y te entiendo cuando hablas
y cuando callas no te entiendo

que hiciste España por aquí tú sola
total para volver como yo vuelvo
la cabeza
y te miro a lo lejos y de repente
me siento viejo
salgo corriendo a hablar con los becados con una miliciana
y no estoy solo oigo las mismas palabras
que en Jaén Extremadura Orense
y siento ganas de llorar y hacer la revolución
cuanto antes
incomprensible España pupitre sin maestra
hermosa calamidad
ponte tu traje colorado danza ataca canta

(519)

Todavía se producen estas tachaduras en 1973, aunque el régimen franquista tiene los días contados, parece que se respira un aire aperturista y liberalizador y han disminuido drásticamente las sanciones, sin embargo, esta clara alusión a la revolución cubana fue calificada por el censor como “insinuación subversiva”.

Aparece completamente tachado en el manuscrito el poema “Por venir” también de *Que trata de España*:

Madre y madrastra mía,
España miserable
y hermosa. Si repaso
con los ojos tu ayer, salta la sangre
fraticida, el desdén
idiota ante la ciencia,
el progreso.

Silencio,

laderas de la sierra
Aitana,
rumor del Duero rodeándome,

márgenes lentas del Carrión,
bella y doliente patria,
mis años
por ti fueron quemándose, mi incierta
adolescencia, mi grave juventud
la madurez andante de mis horas,
toda
mi vida o muerte en ti fue derramada
a fin de que tus días
por venir
rasguen la sombra que abatió tu rostro.

(411)

Todos estos ejemplos se deben a la investigación de Lucía Montejo, directamente en el expediente de censura de su obra *Verso y prosa* que está archivado en el AGA, Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares.

Blas de Otero no es un caso excepcional en aquellos momentos. Durante el periodo franquista son continuos los ataques del órgano censor a los intelectuales y arreciarán con la llegada de Fraga Iribarne al Ministerio de Información en 1962, aunque ya desde mediados de la década de los cincuenta hay críticos, traductores, escritores que denuncian siempre fuera de España, las barreras que continuamente tenían que salvar para poder publicar.

Los años comprendidos entre 1955 y 1965 son los de mayor presión censora para el poeta vasco. Sus poemas se recogen en las antologías más significativas, se hacen muchas ediciones de sus obras, sus poemas se traducen a los más diversos idiomas y la prensa tanto nacional como extranjera se hace eco de su reconocimiento internacional. Al mismo tiempo las voces de nuestros intelectuales exiliados se dejan oír pronto como es la de Max Aub.

En agosto de 1958 la censura le deniega el permiso para la publicación de *En castellano*. Un año después el editor Pierre Seghers editará el libro en París en edición bilingüe, con el título *Parler clair*, traducido y prologado por el hispanista Claude Couffon. En 1960 será publicado por la Universidad Autónoma de México y

casi al mismo tiempo, la editorial Losada de Buenos Aires, lo publicará en un volumen junto a *Pido la paz y la palabra* con el título de *Con la inmensa mayoría*. Esta misma editorial reunirá en un solo volumen en 1962 los cuatro libros del poeta: *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia*, *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*, con el título general de *Hacia la inmensa mayoría*.

Los intelectuales españoles en el exilio difunden las primeras protestas de los pensadores y creadores en el interior contra la censura.

Se publica una carta de “Protesta de los intelectuales españoles contra la censura franquista” en el *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles* editado en México a partir de 1947. Se editaron catorce números, la junta directiva la formaba León Felipe como presidente. En esta carta aparecen párrafos como el siguiente:

“Hay una censura política para los libros, pero hay también una censura moral y una censura religiosa, y claro es que tras esa triple censura, pocos libros sinceros de autores jóvenes pueden escapar a las mordeduras de los censores. Ni siquiera se salvan los libros de poesía. No pocos de los poetas más importantes de la España actual, como Blas de Otero –la gran revelación de la poesía española de posguerra- Gabriel Celaya o Ángela Figuera, han visto sus libros prohibidos por la censura y han decidido publicarlos en América, en editoriales argentinas o mexicanas” (2010:188).

Se denuncia especialmente el caso del poeta bilbaíno que nos ocupa. La censura arremete contra los poetas escogiendo a Blas de Otero como su primera víctima. En un volumen colectivo, dos poemas de su libro *Ancia* fueron tachados. Después una reimpresión de su libro anterior (*Pido la paz y la palabra*) fue prohibida y se impidió asimismo la publicación de una nueva colección *En castellano* “ninguno de sus libros de los últimos seis años, de contenido social, puede adquirirse en España. Ha tenido que ser publicado en Buenos Aires” (Cohen, 1959:53).

En unas declaraciones realizadas en marzo de 1959 en París, en una entrevista con Claude Couffon contesta Blas de Otero:

“Hoy, en España, el poeta se encuentra ante la imposibilidad de abordar ciertos temas o, más exactamente, de expresarlos en público. El escritor tropieza con una interminable serie de dificultades que terminan por repercutir en sus medios de subsistencia no obstante, esta situación, que en ciertos aspectos resultan muy incómodos y limita las posibilidades creativas del poeta tiene también sus ventajas. El artista, en su medio, pasa por las mismas vicisitudes que el resto de los hombres de su país” (2013:1118).

En 1960 hace unas declaraciones para Radio Praga y concede algunas entrevistas. En todas ellas defiende la poesía social como la única que puede hacerse en España en esos momentos y denuncia la denegación de la publicación de su poemario *En castellano*, como ya hemos señalado, aunque añade que las circunstancias españolas, que en apariencia pueden ser vistas como un inconveniente, en la práctica resultan un estímulo y una escuela.

En estas difíciles condiciones históricas Otero creará, junto a otros poetas, una poesía de denuncia y testimonio, una poesía comprometida, inmersa en un momento histórico concreto.

Entre las estrategias que se han estudiado para salvar la barrera de la censura “el peculiar contrapeso que consigue en el poema entre el discurso referencial y las técnicas de transgresión y deslizamiento de sentido” (190), aunque ha sido ampliamente señalado que buscará todo tipo de estrategias para hacerse oír.

2.5 Hacia un nuevo concepto de poesía social

Tenemos que volver a mencionar la Antología de Leopoldo de Luis ya que como dicen Rubio y Urrutia, se ha convertido en un libro clásico de nuestra historia literaria. Tuvo el acierto de recoger lo que fue más significativo de la escritura poética social de la posguerra.

Queda sin resolver la polémica sobre si lo social era un tema constante de la poesía o una moda, o si debía hablarse de una escuela española de poesía social de posguerra. Leopoldo de Luis parece inclinarse por la primera de las soluciones, algo de lo que ya hemos hablado anteriormente.

Hemos visto a lo largo de la lectura del libro de Miguel Ángel García, *Leer la poesía social*, las diferentes opiniones que muestran los antologados en la *Consultada* de Ribes y otras antologías. Se nos dice en varias ocasiones que la poesía puede transformar el mundo, pero M. A. García señala cómo esa transformación no es posible si nos referimos a un público que no lee poesía y que tiene otros problemas más urgentes que tratar.

Marta Harnecker ha señalado que “las revoluciones sociales no las hacen los individuos, las revoluciones sociales las hacen las masas populares. Sin la participación de las grandes masas no hay revolución” (1979:4).

Volvemos a Miguel Ángel García (2012:16) en sus palabras:

“revolucionar el arte o la poesía terminó viéndose como imposible (lo atisbó también nuestro poeta social Gabriel Celaya) si no se transformaba el mundo. Y entraríamos de lleno en la polémica negación de la poesía social. Lo que negaban con tanto énfasis quienes decían *no* a la poesía social es que la poesía, la literatura o el arte sean realidades emparentadas con la sociedad, la política o la historia”.

Dejemos que sea Blas de Otero quien nos dé su visión de las palabras. De *Hojas de Madrid con La galerna* “Escucho las palabras”:

La poesía es *diálogo*
de conocimiento.

Palabra viva
evidenciando el sentido último, la estructura de la emoción,
la permanencia de lo insólito.
por las noches, escucho las palabras abrir las puertas de la casa,
andar por la sala,
salir un momento a la terraza y respirar con libertad.
Es cuando escojo los vocablos
y los pronuncio parsimoniosamente
y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.
(858)

Mucho más allá se sitúa el Blas de Otero, consciente de que la poesía, con la que dice establecer un “contrato social” tiene sus derechos, pero también sus obligaciones: el deber elemental radicaba en la “conciencia/de estar/en esta clase o en la otra” (427).

Lo que defienden quienes con tanto ahínco dicen *no* a la poesía social es que la literatura o el arte poética son realidades trascendentales, espirituales, estéticamente puras, ahistóricas y lingüísticas. La pureza máxima se encuentra desde este punto de vista en el interior del lenguaje; un lenguaje que debería limpiarse de sus adherencias externas, sociales, impuras o mostrencas para volcarlo sobre sí mismo (la función poética jakobsoniana).

Insistimos en que los detractores de la poesía social, hablaron del escaso valor estético o poético de la poesía social, sin tener en cuenta que en la España de esa larga posguerra abundaba la mala poesía social, como abundaba la mala poesía lírica.

Victoriano Crémer, puso de relieve cómo la “simple enunciación del concepto *poesía social*, hacía temblar a muchos ánimos de vuelo corto, pues inducía a pensar que por el camino de lo social se llegaba a lo revolucionario, tanto en poesía como en economía o en política” (18). Más adelante José Hierro nos dice, “la poesía social era juzgada por los errores de los malos poetas olvidando con ello su razón histórica y sus logros poéticos”.

En cuanto a Celaya señala, que consumada la transformación del mundo, la poesía dejará de ser social. En ningún momento Celaya da a entender qué tipo de poesía exigirá la sociedad sin clases a la que habrá abocado la revolución. Por lo pronto, cabe extraer de sus palabras que, “la poesía social constituye un producto de la lucha de clases. Desaparecidas estas, la poesía social se habrá consumado pero habrá ayudado a conquistar ese futuro del que, como un arma está cargada” (24).

Este planteamiento, sin duda revolucionario o marxista, tropieza en Celaya con un “denso humanismo” o mejor *rehumanización*, incluso con el concepto de impureza preconizado por Neruda. Humanismo, rehumanización e impureza son en este caso categorías estéticas e ideológicas que diluyen el alcance revolucionario y la raíz marxista de las propuestas teóricas de Celaya sobre la poesía social.

Por su parte Otero, según sus opiniones en la *Antología Consultada* de Ribes, cuando plantea lo difícil de hacerse oír por una mayoría lectora ve la causa de tal desatención más en la voz que en el oído, en el polo de la producción y no tanto en el polo de la recepción poética. Es ya una alarma sobre el fracaso del poeta social que no consigue dejarse oír por la mayoría a la cual se exculpa.

Otero va más allá de concebir la poesía social como una temática más, que yuxtapone a las tradicionales, y a la que exige un requisito supuestamente conatural al género lírico como la sinceridad, dice Blas de Otero en una cita ya mencionada: “creo en la poesía social a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales” (Ribes 1952:180). Este planteamiento aleja teóricamente a Otero de una práctica poética de auténtica ruptura en lo referente al compromiso social e histórico.

La validez del mensaje social reside en su validez poética o literaria. No tanto en la temática del poema en sus contenidos, cuanto en las formas que se hacen cargo de ellos. El funcionamiento simbólico y alegórico salva a los *expresados sociales* de la caída en el prosaísmo.

Antonio Chicharro ha estudiado el prosaísmo en la poesía social. “Si atendemos a la crítica, nos dice este autor, las primeras críticas que sobre el objeto poesía social, considerado globalmente, se han vertido, vienen a confluir al conside-

rar esta corriente poética como una corriente caracterizada finalmente por su lenguaje prosaísta” (1997:65). El prosaísmo de la poesía social no puede pensarse simplemente como defecto o vicio literario. En segundo lugar, y refiriéndose a la poesía de Gabriel Celaya, hay críticos que han negado la consideración de poesía a algunos libros poéticos del escritor vasco, precisamente por su prosaísmo. Por último, hay críticos que señalan que esta poesía de Gabriel Celaya participa de una preocupación por el lenguaje, buscando nuevos medios de expresión etc..

Chicharro considera que el prosaísmo de la poesía social no es un defecto literario sino un recurso retórico, dos, el empleo de un lenguaje prosaísta es consecuencia de una nueva concepción del fenómeno poético que lo da como un acto “fundamentalmente comunicativo” y destinado a lograr más la eficacia expresiva que la perfección estética, frente a un público que se pretende sea mayoritario, tres, el fundamento de esta específica presentación lingüística de la poesía social hay que buscarlo por tanto, en ese concepto de poesía que induce a elaborar una poesía *real*, en tanto que poesía auténtica y humana. Concluye Antonio Chicharro (67)

“El fenómeno prosaísta en este caso es más un recurso retórico que un procedimiento antirretórico, porque existe conciencia del lenguaje y porque existe conciencia de búsqueda y la búsqueda misma de una “buena forma” poética, en tanto que forma socialmente eficaz: ética y estética estructuralmente unidas”.

Que algún crítico haya señalado la no metafóricación del verso y el rechazo de todo artificio literario como acusados rasgos de la poesía social no tiene por qué interpretarse como un rechazo del carácter poético de este concreto quehacer literario “máxime cuando tal abandono puede ser, un recurso también retórico”. Por tanto, que los poetas social-realistas huyan de la metáfora no tiene por qué significar que huyan de la poesía. En todo caso rechazan una manera de hacer poesía y abren cauces a una nueva práctica poética.

Continúa Chicharro: una vez planteado que el lenguaje no tiene por qué identificarse con el lenguaje poético, qué sentido posee la relación del prosaísmo con la retórica. “Es más de qué retórica hablamos, porque la retórica ha sufrido un

proceso de evolución que ha dado como fruto un nuevo producto: la neorretórica, en la que se ha restringido el campo de atención a la *elocutio* y muy especialmente a los tropos” (71).

Para no caer en una interpretación trivial de determinados rasgos de la poesía social “¿Cómo es posible afirmar que esta poesía sea defectuosa o prosaica, si su concepto de calidad poética se reduce a perseguir una “buena forma” o forma socialmente eficaz, desde una actitud fuertemente comprometida?”

Esta poesía representa un corte o ruptura con las posiciones literarias de vanguardia y con las concepciones de la poesía como una práctica estética autónoma. Por otra parte, esta poesía se ofrece como alternativa a la oleada de poesía neoformalista que ocupa un importante sector de la vida literaria española. Por otro lado, no podemos perder de vista tampoco las concepciones básicas que la práctica de la poesía social presupone.

Llega Chicharro a las siguientes conclusiones, los poetas sociales no niegan en ningún momento el carácter poético de su discurso, cuyo fin último es procurar una eficaz comunicación “por lo que se conciben como poetas-hombres, considerando su poesía como un instrumento de acción social a través de la eficacia expresiva” (74).

El prosaísmo debe ser entendido desde un doble punto de vista. Por una parte, responde a una utilidad, la de darse a la inmensa mayoría para crear conciencia y modificar así la realidad, en este sentido es un recurso retórico que participa del carácter pragmático originario de la retórica: incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe, una de las mayores preocupaciones de estos poetas era darse al gran público, romper la incomunicación poética, tal es el caso de la “inmensa mayoría” a que se dirige Blas de Otero. Por otro lado, el prosaísmo cumple al mismo tiempo una función de técnica de literaturización, provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética. “El prosaísmo cumple una función retórica cualitativamente idéntica a la de la metaforización y figuración habitual del discurso poético, diferenciándose únicamente en la dirección y mecanismos adoptados (...) resulta inexacto afirmar que la poesía social tiene, como leí no sé

dónde, “escasez de estilo”, cuando es todo lo contrario: su estilo es la escasez”. Hasta aquí las palabras de Antonio Chicharro sobre el prosaísmo en la poesía social.

Cuando hablamos de poesía social, se utilizan, a menudo, palabras que aluden a lo negativo, en cuanto a las críticas que recibe esta manera de poesía: se habla de protesta, amenaza... Así Ricardo Gullón explica en qué consiste esa “amenaza”. Nos dice cómo la poesía, un instrumento para transformar el mundo, pero a condición de permanecer fiel a sí misma y no dejarse suplantar por sucedáneos. Lo social que se hace rozar con lo ideológico, lo político, lo panfletario y propagandístico, supone de entrada una amenaza para lo poético. Es quizás el primer aspecto que debe subrayarse si queremos comprender la “demonización” a la que desde el principio se vio sometida la poesía social.

Poco después de publicada la antología de Ribes, el argumento utilizado contra la poesía social es que toda poesía lo es. No habría por qué llamar “poesía social” a cualquier contenido lírico relacionado con problemas sociológicos, pues la poesía realiza en sí misma una función social. “Dado que toda poesía es social, la poesía así llamada en realidad es una forma encubierta de poesía política” (2012:43).

Otra de las objeciones que recayeron una y otra vez sobre la poesía social fue su carácter no popular, Aquilino Duque, quien nos dice, que *el mensaje* del poeta solo se dirige a los demás intelectuales burgueses que son quienes leen poesía. La poesía social no transforma nada “resbala sobre un pueblo falto de preparación y resulta absolutamente estéril”. Tan solo un pueblo culto y sensible está en disposición de redimirse a sí mismo. La misión social de la poesía es educar al pueblo. “La poesía popular, incluso la popularista de Juan Ramón, Lorca o Alberti es mucho más eficaz que la poesía social porque si hay algo capaz de conmover, redimir y levantar a un pueblo es el aire abierto y claro de sus canciones” (44).

Se plantea García, que de esta visión que considera la tradición popular como socialmente más eficaz, a otorgarle más valor social al “pseudopopularismo” de la copla que a toda la poesía de Celaya, va naturalmente un trecho.

Duque cree posible una poesía que se ocupe de los problemas sociales sin prescindir de la belleza y esta poesía sí será duradera “ya que las situaciones mate-

riales del hombre son pasajeras en tanto que la belleza es absoluta e inmortal. Lo que se exige a la poesía social es belleza eterna, por encima de las situaciones pasajeras de la Historia”.

Ángela Figueroa, la autora con la que se abre la antología de Leopoldo de Luis señala: el impulso primario de expresarse y crear belleza con la palabra es el mismo. Las circunstancias no. Las circunstancias históricas en aquel momento acuciante, desvían al poeta de su impulso primario de expresarse y crear belleza con la palabra. “Crear belleza pura, inútil y cruel ya no es bastante hay que hacer algo más con la poesía para salvarnos y ayudarnos unos a otros” (Figueroa, 1965:58).

Victoriano Crémer va un poco más allá al calificar de “conjuración clandestina” el fenómeno de la poesía social del que se habla con medrosidad, aplica calificativos bastante elocuentes “la denominación de social referida a la poesía cuenta en ese momento con muchos y muy severos admonitores” y el concepto se encuentra en trance de revisión.

Otro aspecto que analiza este autor, es la ruptura de la identificación de lo social con lo humanista o rehumanizado para aproximarlos a lo revolucionario, “quienes niegan vigencia y hasta calidad a lo social con muy tortuosa argucia, tratan de evitar la inclusión en “tan peligrosa nómina” de poetas, escritores y artistas, preocupados más o menos por la revolución pendiente. El planteamiento de Crémer da de lleno en el núcleo de la cuestión. No aclara aún así el papel del poeta social a la hora de luchar por esa “revolución pendiente”.

A través de estas palabras podemos ver el interés de Crémer por impedir que lo social dé al traste con la calidad poética o mejor dicho: por evitar que la esencia de la poesía en sí puramente poética, sea puesta en peligro por la logística religiosa, política, didáctica y social.

En el fondo los poetas sociales nunca dejaron de establecer una línea divisoria entre la poesía en sí, cuestión de formas y calidades estéticas, y lo social como cuestión de contenidos. No imbricaron verdaderamente la poesía en la Historia, la entendieron como una práctica lingüística y estética, sensible y trascendental, no como una práctica social e ideológica, histórica en suma.

Se aplican, como ya hemos señalado, algunos significados a la poesía social como la palabra “miedo” que desarrolla Juan Carlos Rodríguez (2010:212):

“Quien de verdad tenía miedo era la llamada poesía social. Miedo a no ser considerada poesía esencial o poesía “en-sí” y “para-sí” misma. Ese era el riesgo ¿por qué? quizá había dos tipos de miedo. Por un lado, porque se corría el riesgo de decir que se vivía en un mundo que se basaba en la explotación de clases. Pero por otro lado, había otro tipo de miedo o riesgo: porque se corría el riesgo de derruir la imagen del yo previo, del yo íntimo libre y puro que se guardaba en la cajita de plata. Y eso fue lo que se plantearon (como un “en sí de la cosa”) muchos poetas sociales: pensaban que quizá estaban traicionando a la poesía”.

De ahí el título del artículo de Julia Uceda “La traición de los poetas sociales” al que ya hemos aludido.

Tanto el Otero como el Celaya sociales dejan ver en más de una ocasión este miedo a la mala poesía social, a la poesía social que no es poesía. Temen no ser considerados poetas. *Miedo, temor*, son palabras que aparecen muchas veces cuando hablamos de la poesía social.

Celaya señala que a lo social se llega por la vía de la eliminación de lo individual, de la propia subjetividad, “lo social” constituye un “estado de conciencia” por el que el yo se borra o autoaniquila en aras de los otros. Según Miguel Ángel García “habíamos aludido ya al funcionamiento de la otredad, al modo machadiano, en el Celaya de la *Antología Consultada*. Los “otros” se convierten en una categoría imprescindible para ese desplazamiento de lo individual por lo colectivo que Celaya entiende como una condición *sine qua non* de la poesía social” (50).

Volvemos a Leopoldo de Luis, no se trata de que en un momento de la historia imponga una determinada concepción del tema u oculte otra, sino que el poeta se ve de algún modo, positiva o negativamente, influido por las preocupaciones más intensas de su época. De esta forma, períodos históricos de dictadura deben de producir más poemas sobre la defensa de la libertad que períodos de democracia y liberalismo. No hay duda de que se debe distinguir ese subtema del tema de la existencia que da lugar a la poesía social, de las épocas de cultivo destacado de esa

poesía y del movimiento de poesía social desarrollado en la posguerra española última, según este autor: “la coincidencia de sus temas, época de cultivo y movimiento hará que sean los poetas de los decenios 1940-1960 los que han llevado a término, con caracteres definidos y de una manera singular y propia la manifestación poética y humana que hemos llamado *poesía social* como fenómeno de nuestro tiempo” (Rubio y Urrutia 2000:16).

Hay un aspecto que se pasa por alto habitualmente cuando se trata de la poesía social y es que los poetas son testigos del tiempo. Y la poesía testimonial de la posguerra española surgió porque era *necesaria*, como exigencia del acontecer político-social, señala cómo tiene que existir “una poética para cada tiempo” ya que la poesía consiste en reflejar la vida (de Luis 1981:11).

La poesía social no implica ninguna jerarquía, no es en sí un valor poético. En todo caso un valor moral. El poeta en la poesía social incorpora a su obra preocupaciones y sentimientos tan legítimos poéticamente como otros: amorosos, religiosos, estéticos.

“Quiere decirse que la poesía social es protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales (...) la renovación de la vieja sociedad clasista es propugnada en nombre de posiciones ideológicas diferentes. El poeta social puede hablar en nombre de Marx o en nombre de Cristo” (17).

Llegamos hasta el año de publicación de la antología de Leopoldo de Luis 1965, a la que nos venimos refiriendo en estas líneas. Una nueva leva poética se manifiesta ya, vemos la continuidad de la poesía social sobre la que se cierne la amenaza del cansancio.

Hay varias preguntas que plantear ya que ante la preocupación por un mundo mejor y más justo es algo que no pelagra mientras se mantenga una conciencia alertada, un sentido moral “de aquí que la poesía disidente no surja ni se eclipse como una moda, sino que se haga oír, frente a toda situación injusta. ¿Cómo podría ser, por otra parte, una simple moda? Se pregunta entonces de Luis y conti-

nua “piénsese que algunos de estos autores hacen biografía. Su poesía no es un lujo ni un ocio, es algo espontáneo y natural” (43).

Denuncia y protesta es lo que hace prevalecer sobre la poesía para identificarla como social. Se plantea además la polémica de la no popularidad de la poesía. Poesía social y poesía popular no son la misma cosa. Que esta poesía vaya dirigida a las mayorías “no quiere decir que haya que realizar un arte inmediatamente a las masas” plantea, para terminar, en esta cuestión una reflexión que nos parece muy cercana a la actual. Esto tiene que ver con el nivel de cultura, nivel de vida, “pues éste no consiste solo, como creen hoy muchos, en mayor capacidad adquisitiva de utensilios mecánicos: neveras, televisores, automóviles, sino también en mayor poder adquisitivo de *sensibilidad*: leer un libro, escuchar un concierto, contemplar un cuadro. Acceso en resumen, a zonas de sensibilidad tradicionalmente exclusivas de las clases altas” (46).

Uno de los problemas que se plantea desde el principio es la consideración de esta poesía como una moda, la llamada y discutida poesía social no es una moda, sino una necesidad expresiva de quienes ponen por encima de todo otro valor, el de la dignidad humana, que un poeta “sienta” esos temas y no otros, o que les dé preferencia a la hora de escribir no es cuestión de moda sino de conciencia.

Le interesaba señalar a este crítico cómo los poetas aparecidos en los años cincuenta no eran sino continuadores de los poetas de los treinta, de ahí la importancia del estudio de Cano Ballesta *La poesía entre pureza y revolución*.

Inman Fox señala que no se produce un cambio radical en la concepción de la poesía y del poeta, y por consecuencia en la estructura de los poemas y el lenguaje poético hasta la publicación de *Cantos iberos*, en 1954 por Gabriel Celaya y *Pido la paz y la palabra* por Blas de Otero, en 1955. Hasta entonces los poetas aun tratando temas sociales, habían permanecido en la tradición simbolista. En los primeros años sesenta, los poetas de la primera promoción de posguerra, van evolucionando hacia una poesía de corte filosófico de la que pudieran ser buenos ejemplos Ramón de Garciasol y el propio Leopoldo de Luis.

Si queremos ver el alcance de la antología de Leopoldo de Luis, nos damos cuenta de que llegaba en una coyuntura histórico-literaria especialmente compleja.

Desde el punto de vista puramente poético, cerraba un movimiento estético. Generacionalmente no podía delimitar una nueva promoción que no acababa de definirse cuando ya surgían nuevos poetas. Ideológicamente, entraba rotundamente, aprovechando la trocha del diálogo cristiano-marxista, cuando esto no se había aún iniciado en el campo de la estética literaria y desde el aspecto político, cogía al régimen en un momento de indecisión que simbolizaría la ley de prensa del ministro Fraga Iribarne.

Concluyen Rubio y Urrutia para señalar el final de una corriente poética (aunque no estamos todavía seguros de qué nombre poner al lado de poesía social), cómo ese final puede marcarse con la publicación de la *Antología de Poesía Social* a la que nos venimos refiriendo.

Para Claude Le Bigot, hablar del compromiso es enfrentarse con una doble problemática: la primera tiene que ver con el contexto socio-político de una época, en la que la creación literaria estaba acosada por una gran persecución. La segunda tiene que ver con el concepto mismo, pasando de un compromiso ideológico al compromiso literario, evolución que se puede observar fuera de España primero y luego dentro del país, ya desaparecidas las limitaciones impuestas por el franquismo.

El realismo social se desarrolló plenamente entre 1955 y 1965, como sabemos, si tenemos en cuenta como posible final la tan mencionada antología de Leopoldo de Luis. Para hablar de la poesía comprometida, según Le Bigot, habría que reexaminar en un primer momento, lo que fue en su tiempo la poesía con la inmensa mayoría derribando ilusiones, en las que los propios creadores ya no creían, en un segundo momento, intentaremos mostrar cómo la historiografía sobre la poesía comprometida fue tributaria de un modelo crítico dominante y poco abierto a las nuevas corrientes inspiradas por la lingüística pragmática.

Una crítica más radical del lenguaje poético nos lleva a replantear los poderes o no poderes de la literatura en general, y la poesía en particular, en su capacidad para transformar el mundo. En última instancia, la cuestión es saber si, ya desvanecidas las circunstancias en que se desarrolló la etapa social de Blas de Otero, su poesía ha conservado algo de su poder corrosivo.

Creemos que su poesía sí ha conservado ese “valor corrosivo” que se le atribuye a la etapa social y, en general, a toda su obra. Poetas actuales como Antonio Colinas escriben poesía en la línea de lo que podemos llamar poesía civil o como le gusta decir a Antonio Carvajal poesía política. En estos días, como homenaje a los cien años de nacimiento de Blas de Otero, lo ha señalado en unas jornadas dedicadas a recordar a nuestro poeta.

Por otra parte, su poesía póstuma, la de *Hojas de Madrid con La galerna*, no tiene el mismo carácter que la poesía de la que venimos hablando pero son muy abundantes los ejemplos donde podemos ver cierta preocupación por los temas de siempre, como por ejemplo el poema “Jadeando” de *Hojas de Madrid con La galerna*:

Un mundo raro para trizar los espejos
un mundo raro para colgar papalotes
un mundo raro con hoteles sumergidos
un mundo con farmacias entreabiertas
con sombras por los muslos y las manos
un mundo raro con aguas removidas
escarabajos de cristal
estaciones invierno primavera verano vámonos
al campo por romero
un mundo raro con poetas imperdibles
con poesía social desperdiciada
un mundo raro como yo

(925)

También vemos esta preocupación, por ejemplo en su poema “Cuando yo me estoy muriendo” o “Navegando”:

“Ofrezco mi vida por Vietnam”

(722)

“acuérdate de mí cuando estés estudiando Derecho Internacional,

la dificultad de llegar a un acuerdo respecto a los acuerdos de Ginebra de 1954”

(725)

O el poema “Ponte unas ajorcas”:

“Puesto que estoy contigo relativamente y con América Latina solidariamente.”

(729)

Algunos ejemplos serían los de “Como hice yo”:

“Cuándo veré a Latinoamérica al lado de Cuba, a todo lo largo del malecón.

Cuándo se levantarán nuevas barricadas en el Barrio Latino y surgirá el Saint-Antoin del siglo XX.”

(729)

“Que ya de Melisendra se ha olvidado”

“Tú y yo estamos de acuerdo en la libertad de los prisioneros políticos en esa isla de Grecia”

(730)

“La eficacia y el aire”

“Ahora en Vietnam estalla la primera bomba junto a una escuela de bambú (...)

y simplemente escribo porque comprendo la eficacia de otras formas de lucha que, inexorable y pausadamente, conducen al mismo fin”

(732)

“Túmulo de gasoil”

“Inefable Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la sociedad de consumo”

(736)

Continuamos con el estudio de Claude Le Bigot, la poesía destinada a la inmensa mayoría comparte con sus antecedentes de los años treinta por lo menos tres modalidades:

a.- La voluntad de contribuir a la concienciación de una colectividad desatendida (aspecto político).

b.- La defensa de un pensamiento de cariz humanista (aspecto ético).

c.- La intención de vincular la poesía con un soporte de difusión masiva (aspecto sociológico)” (2010:84).

Bajo esta triple exigencia, se configura también la poesía social de los años cincuenta con cierta dosis de utopía, nos dice este estudioso, cuando se imaginan los poetas que la poesía podía transformar el mundo o influir de alguna manera en las estructuras sociales.

A Celaya le parece importante desentenderse de las minorías y buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia “llamando a vida” los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda. En la medida en que lo hagan crearán su público y algo más que un público.

Celaya, se dio cuenta de que poetas y escritores se equivocaban sobre los poderes de la literatura, pero intuyó que la industria del disco o las concentraciones debidas a los festivales podían sacar la poesía de su circuito cerrado. Cosa que iba a realizarse, en cierta medida, con el auge de la “nueva canción” a finales de los sesenta, asimilada en gran parte con la canción protesta.

Celaya (86) en el prólogo de *Poesía urgente*:

“El acceso a esa “inmensa mayoría” sin la cual nuestra poesía no será nada, no puede lograrse con una revolución literaria. Los recursos técnicos y en especial la posibilidad de hacer audibles y no solo legibles nuestros versos, gracias a medios como el micro,

el altavoz, la radio, etc., son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir de la lectura a solas”.

A la altura de los años setenta, cuando sale *Historias fingidas y verdaderas*, Blas de Otero sigue manteniendo la misma convicción sobre el poder impactante de la palabra poética, cuando ésta busca el soporte de las nuevas tecnologías, que han de permitir una difusión masiva y una mayor espontaneidad de la voz.

Blas de Otero nos dice: “el disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión podrían rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con espontaneidad”.

Es curioso y se ha señalado en varias ocasiones, el uso que hace Blas de Otero del sintagma “la inmensa mayoría”. Sintagma al que va cambiando la preposición para dar una orientación u otra a estas palabras. Marca una dirección desde el poeta hacia el público “Hacia la inmensa mayoría” hasta el encuentro con el público “Con la inmensa mayoría”. Entre ambas preposiciones se configura un itinerario desde el cual el poeta afirma un credo político en favor de los sin voz, de los humillados, de los represaliados.

En los libros que da a conocer la editorial bonaerense Losada en 1960 titulará *Con la inmensa mayoría* la recopilación de *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*, en 1962 en la misma editorial sale *Hacia la inmensa mayoría* que incluye los mismos poemarios precedidos de los libros de la etapa existencial *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*.

Esta expresión indicaba una toma de postura “Blas de Otero como otros muchos poetas sociales no se hacía ninguna ilusión sobre el nivel cuantitativo de sus lectores” (87). Como ejemplo el poema “CLIM” que responde a las siglas “Con La Inmensa Mayoría”, donde dice nuestro poeta: “En las condiciones de nuestro hemisferio, la literatura no es mayoritaria por el número de lectores, sino por su actitud ante la vida”. El poema concluye:

“Soy solo poeta: levanto mi voz

en ellos, con ellos. Aunque no me lean.”

(438)

Otras veces “juega” con esta expresión, como en el poema “Voz del mar, voz del libro”:

“Si me pongo a pensar, salta a la vista
que el mar es como un libro
abierto por la inmensa mayoría
de las olas: yo leo en él, y escribo.”

(439)

No será la única, ni la última vez que aparezca este sintagma. Sin ir más lejos el siguiente poema de *Que trata de España* se titula “El mar suelta un párrafo sobre la inmensa mayoría”.

Tendríamos que considerar el carácter testimonial de los poemas de la trilogía social así explica en *Pido la paz y la palabra* lo que es la vocación del poeta comprometido: “dar una forma explicativa a unas circunstancias que han contribuido a la degradación de lo humano”, del poema “Muy lejos”:

“Oh cuánta sed, cuánto mendigo en faldas
de soledad. Ciudad llena de iglesias
y casas públicas, donde el hombre es harto
y el hambre se reparte a manos llenas.”

(235)

Blas de Otero apuntaba para denunciarlo el descalabro moral e intelectual de una sociedad sometida a la renuncia, la condena.

Claude Le Bigot llega a la siguiente conclusión, el cambio de rumbo que se le solía otorgar a la etapa social no afecta en primer lugar a las situaciones objetivas reconocibles (trabajo, represión, propaganda, etc.), sino que lleva al poeta a modificar el discurso que ha de mantener sobre dicha realidad. Él se siente afectado por el apremio, la urgencia de una respuesta adecuada y con esto se esboza una ética de la poesía: “a) Primero, se trata de una ética de la fidelidad a la memoria de los

poetas desaparecidos o perseguidos: San Juan de la Cruz, Antonio Machado, García Lorca, Miguel Hernández, Nazim Hikmet y del enlace que sus cantos podían mantener con el pueblo, de ahí según Le Bigot el recurso frecuente a la intertextualidad. b) Segundo, el poeta se compromete en decir la verdad frente a sí mismo como frente a los otros y a la Historia. Incluso en circunstancias adversas Otero mantiene su voluntad de no ocultar nada y decir lo que ha visto, es impresionante el comienzo de “Biotz-Begietan”:

“Ahora
voy a contar la historia de mi vida
en un abecedario ceniciento.
El país de los ricos rodeando mi cintura (...)

Días de hambre, escándalos de hambre,
misteriosas sandalias
aliándose a las sombras del romero
y el laurel asesino. Escribo y callo.”

(245)

c) Tercero, “salir a la calle” viene a ser la consigna del poeta que rechaza todas las sumisiones impuestas, del soneto “Cuando digo”:

“Cuando escribo aire libre, mar abierto,
traduzco libertad (...)”

(436)

Si existe para el poeta una responsabilidad, es ante todo la de ajustar la escritura con la exigencia ética. Este lenguaje solidario va por un camino de palabra clave no especialmente vinculada con el léxico político: mar, aire, mañana, voz, palabra, canción, pero en torno a esas palabras cristaliza el concepto de lo humano como comunidad imperecedera. Estas palabras configuran un área de pensamiento y de valores para mostrar la perversión operada por el franquismo y centrando a partir de ellas su visión del mundo.

Claude Le Bigot termina con su visión de la poesía comprometida “la que era capaz de organizar un sistema de enunciados que permitiera implicar emisor y destinatario en un mismo entorno de valores compartidos. Partiendo del hecho de que el poeta podía hacer coincidir perfectamente el decir y el hacer” (90).

Les preocupó a estos poetas tanto la palabra como el significado. El planteamiento estético de los autores de la poesía social se opone a un concepto de vida y de política y de lenguaje que lo expresa o se alía con él.

3. VIDA Y OBRA DE BLAS DE OTERO. VISIÓN GENERAL Y POR ETAPAS

Mademoiselle Isabel

*Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquel o esa, oh mademoiselle
Isabel, canta en él o si él en esa.*

*Princesa de mi infancia: tú, princesa
promesa, con dos senos de clavel;
yo, le livre, le crayon, le... le..., oh Isabel,
Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa.*

*De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa: mariposa*

rosa y blanca, velada con un velo.

*Volada para siempre de mi rosa,
mademoiselle Isabel, y de mi cielo.*

Panorama poético. Dos antologías

Blas de Otero explica desde el comienzo de su obra poética su forma de escritura. Dejemos que sea el poeta quien hable:

“Voy a contar cómo nace, crece y termina el poema. Demasiado. Lo inicial es una sensación de inquietud, de ritmo, de naturaleza musical. Si la poesía nació unida a la música y se desprendió de esta —sigo a Nietzsche en *El origen de la tragedia*—, en natural que aquel sea el arranque. Por eso, las épocas en que no puedo escuchar música, estoy menos propicio para la creación. Al arrancar, apenas sé de qué voy a escribir. Poemas tan concretos de tema, por ejemplo ‘Muy lejos’ —el llamado poema de Bilbao—, ignoraba, cuando comencé a escribirlo, que ese iba a ser su tema y desarrollo. Debe haber un control, un equilibrio entre la libertad y la vigilancia. Escribimos con los párpados entornados: semidormido, pero vislumbrando interiormente con lúcida claridad. Cada palabra que trazo es cernida en el momento de brotar. Si la dejo emerger, la pronuncio o, al menos, la vocalizo en silencio. Por eso apenas corrijo después. Olvídate de lo que escribes, aunque guarde casi todos mis poemas en la memoria”
Historia (casi) de mi vida, (2013: 965).

Aunque hay una conexión entre poesía y vida, se produce una clara evolución a pesar de la unidad. Hay un despliegue desde la obra inicial hasta *Hojas de Madrid con La galerna* su última obra y es lo que vamos a hacer. Esto tiene como consecuencia, influencia en la forma de explicar su escritura como hace en el fragmento que acabamos de mencionar.

Este aspecto es muy importante en la obra de Blas de Otero. Uno de los más prestigiosos estudiosos de su obra, Emilio Alarcos, en su obra *La poesía de Blas de Otero* (1973: 27), uno de los estudios más tempranos que se hicieron, ha señalado cómo “lo que interesa al poeta no es la poesía, es la vida; trata de evitar la ‘literaturización’ de la vida. Otero no es ‘literato’: ‘la poesía como sucedáneo de la vida no nos interesa en absoluto, sí como añadidura’. Sus versos son vitales y no mero producto de laboratorio; expresan a un hombre y no a un literato”. Como ejemplo de esta idea un fragmento de su poema “Digo vivir” de *Redoble de conciencia*:

Porque escribir es viento fugitivo,
y publicar, columna arrinconada (...)
Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
abominando cuanto he escrito: escombros
del hombre aquel que fui cuando callaba.

Ahora vuelvo a mi ser torno a mi obra
más inmortal: aquella fiesta brava
del vivir y el morir. Lo demás sobra.

Tendremos que analizar las etapas por las que va pasando la obra de Blas de Otero. Se produjeron hechos, que tanta importancia tuvieron en su vida y en su obra, como veremos, pero además un hecho marcó su vida y la de muchos, nos estamos refiriendo a la Guerra Civil cuya repercusión fue más allá de 1939 fecha del final de la guerra española y que dio lugar a la aparición de dos bandos el de los vencedores y el de los vencidos. Posteriormente la Dictadura también tuvo repercusiones en los poemas de Blas de Otero y en varias generaciones de escritores.

En los primeros años de posguerra la poesía se debate entre esa “generación desarraigada”, término acuñado por Dámaso Alonso y la poesía arraigada que tiene como máximos representantes a Dionisio Ridruejo, Rafael Sánchez Mazas, José María Alfaro, Adriano del Valle, Manuel Machado, Laín Entralgo, Luis Rosales. Algunos de ellos fueron los promotores de la revista *Escorial* (1940), parecía que el panorama literario tenía cierta actividad, comenzaba a iniciarse una corriente literaria que también refleja sus intereses literarios. En 1943 aparece la revista *Garcilaso*, hecho importante ya que a través de las revistas se puede seguir el panorama literario de casi toda la posguerra, como veremos. Blas de Otero había nacido el 15 de marzo de 1916; en 1939, cuando acabó la guerra tenía 23 años, en ese momento, según Zavala, Aguinaga y Rodríguez Puértolas: “Se hablaba de la poesía heroica del Imperio, se resucitaban los Juegos Florales, se hablaba de Dios, Amor, Belleza (...) se ha dicho que se trataba de una tendencia a las formas clásicas, favorecida por una crítica de tipo fascista” (1979:84).

En 1944 aparecen *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre y la revista *España*, revive así el panorama poético y literario.

Con el final de la guerra, se inició el éxodo de la mayoría de la intelectualidad española. Pero las obras mencionadas y las revistas contribuyeron a reavivar un ambiente literario que apenas empezaba a reponerse de la Guerra Civil. Los autores de la *Historia social de la literatura* (1979: 90) mencionan: “En 1947, Celaya mismo y José Hierro *Tranquilamente hablando* y *Tierra sin nosotros* en 1950 y 1951, Blas de Otero “empieza a estar de vuelta de sus orígenes religiosos” (1979: 90) y aparecen sus libros *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*.

Tras la ruptura con el garcilasismo que significó *Hijos de la ira* (1944) se inicia una nueva poesía que pronto se calificará de “social” o de “denuncia”, que será la dominante hasta bien entrado el decenio de los sesenta. Aparecen dos antologías que representan la poesía de posguerra, en primer lugar la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952) de Francisco Ribes, donde vemos un cambio de rumbo dentro del panorama de la poesía. “La lírica subjetivista está siendo sustituida avasalladoramente por la objetivista y colectiva”, y *Veinte años de poesía española* (1960) de José María Castellet. Ambas antologías juegan un papel decisivo en “lanzar” primero y definir después esta poesía, dando a sus autores un aire casi de grupo. Blas de Otero es seleccionado entre los nueve poetas de la *Consultada*. Según Zavala, Aguinaga y Rodríguez Puértolas: “La selección de esta antología responde realmente a una ‘consulta’ o encuesta hecha entre escritores y críticos. La de Castellet ‘refleja la amplia consulta’ crítica que significa el estar alerta, inmerso en la tendencia dominante”. Estos autores, como prueba de la objetividad ‘histórica’ que guió la composición de ambas antologías, ya que fuera de España, en México y ya en 1956, Max Aub había dictado un ciclo de conferencias-antología con el título de ‘Una nueva poesía española’ se publica en 1957, la selección de autores y lo que dice de ellos Max Aub “coincide en lo esencial con la selección combinada de las dos antologías españolas” (181).

En la nómina de poetas de la *Antología consultada* de Ribes, no solo hay que tener en cuenta los poetas que aparecen, sino también, los que no aparecen, como es el caso de Vivanco, Panero, Rosales o Ridruejo. Sin embargo junto a autores más jóvenes como José Hierro (1922), Eugenio de Nora (1923), Carlos Bousoño (1923)

y José María Valverde (1926), aparecen Victoriano Crémer (1910), Gabriel Celaya (1911) y Blas de Otero (1916), así como Vicente Gaos y Rafael Morales, nacido en 1919. Ocurre lo mismo pero de forma más ampliada en el libro de Max Aub, donde no están representadas ni *Garcilaso* ni *Escorial*, el libro se abre con Dámaso Alonso y a los autores de la *Antología consultada* se añaden otros en la misma línea “social” (Ángela Figuera, José García Nieto, José Luis Hidalgo, Agustín Millares, etc.).

La selección de Castellet es más amplia y en apariencia más compleja; pero refleja la misma tendencia y la misma actitud selectiva. Como centro de la obra Celaya, Otero, Nora, Crémer, Hierro. Esta antología se abre, por una parte, hacia los poetas que fueron apareciendo en los años cincuenta: Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, y por otra, hacia la poesía del exilio de autores de la generación de la República (Guillén, Miguel Hernández, Cernuda, Alberti, Salinas...). Dice de su antología que la ha realizado “procurando integrar siempre a la poesía dentro de la global progresión histórica de la humanidad, evitando aislarla de los fenómenos económicos y sociales que configuran el carácter de una época, de un periodo histórico determinado” (1960:23).

Este autor establece el precedente de la poesía realista. Al hablar de Blas de Otero lo incluye en otras corrientes, como por ejemplo cuando dice que si después de la guerra hubo una corriente de vuelta a Dios, Blas de Otero en sus inicios hizo una poesía religiosa. Y en efecto así fue. La prueba es su obra *Cántico espiritual*.

Y es muy posible, también, que en esa poesía religiosa, como señala Alarcos, participaran —como se vio más tarde— poetas no creyentes”.

José María Castellet, señala que no era fácil sustraerse a la tradición simbolista, después de más de sesenta años se produce en la década de los cincuenta “un cambio de la actitud del poeta frente a su sociedad que se traduce en la elección de una temática realista” (87), volveremos sobre esta idea con las palabras de Juan Cano Ballesta.

Sin embargo se produce un hecho importante y es que la tradición simbolista pesa todavía lo suficiente para que el poeta de transición que intenta evadirse de ella “escriba una poesía de contenido humano, social, y aun revolucionaria, utili-

zando los medios de expresión de una poesía que pretendía la deshumanización, el irrealismo y el esteticismo, con exclusión de todo otro objetivo”.

La poesía en los años 60 sufre un importante cambio de rumbo a partir, sobre todo, de la nueva antología de Castellet *Nueve novísimos* (1970), época en que Blas de Otero sigue escribiendo. Los autores incluidos han nacido en la posguerra, no tienen recuerdo de la Guerra Civil, viven un giro hacia lo subjetivo, como ha señalado Gaspar Garrote, (1989:11), y se han educado en el cine y los mass-media más que en el humanismo literario.

Obra poética

Blas de Otero fue reconocido muy pronto por sus contemporáneos y por la crítica, como vemos con el estudio de Emilio Alarcos de 1973. Por otra parte, José Luis Cano en su libro *Las generaciones de posguerra* de 1974 coloca a Otero en primer lugar.

Una de sus mayores especialistas y compañera, Sabina de la Cruz, en un estudio introductorio a la *Obra completa* cuando empieza a señalar las obras de Blas de Otero se detiene en sus inicios y dice que nuestro autor fue “un niño-poeta” según confiesa en *Historia (casi) de mi vida* “desde mis doce años, yo había escrito infinidad de poemas, no se ha conservado ninguno (que sepamos) anterior a los años treinta, aunque él mencionaba una versión de las quintillas “Fiesta de toros en Madrid”, de Moratín, que componía en la clase de Aritmética cuando le sorprendió el maestro, lo que le valió un buen pescozón: “Conque perdiendo el tiempo, ¿eh?” Tampoco existe la elegía en recuerdo de su hermano, muerto en 1929” (2010:59).

Sabina de la Cruz nos va detallando, desde un punto de vista más humano, la cronología de la obra y sus características. Nos dice que los poemas de *Cántico espiritual*, su primera obra es compuesta en la fábrica donde ejerce dos años de asesor jurídico y secretario del consejo de administración de Forjas de Amorebieta y nos muestra la “realización vocacional de un joven poeta que se debate en un angustioso dilema entre el deber y la vocación, al tomar conciencia de que sigue un camino profesional equivocado” (63).

Abandona la fábrica en 1943 y se traslada a la Universidad de Madrid. Recibe mención honorífica en el Premio Adonais de ese mismo año 1943 (junto con Carlos Bousoño, Eugenio de Nora y José Luis Hidalgo). Pero una grave enfermedad de su hermana mayor, María Jesús, que había sido desde su marcha a Madrid el principal sostén de la familia le obliga a volver a Bilbao y a su trabajo jurídico en la fábrica.

Las cartas y poemas de los años treinta, hasta mediados de los cuarenta, habían sido quemados durante el verano de 1944, en la cocina de carbón de la casa, que en Bilbao poseía la familia Bilbao Arístegui, así nos lo ha contado Sabina de la Cruz: “Y fue el propio autor quien hizo la quema (...) comprendiendo la importancia de este hecho por la proximidad a las fechas en que Blas de Otero ingresó en el sanatorio psiquiátrico de Usúrbil (1944), y poco más de un año desde el abandono de la fábrica y su marcha a la Universidad de Madrid, su mejoría le permitió regresar a Bilbao a fines de 1945 o principios de 1946” (18).

En esa quema uno de sus amigos, Pablo Bilbao, da su versión “Toda una caja de cartón llena, unos autógrafos, otros copiados a máquina, con aquellos poemas y sonetos —¡qué pena de sonetos de amor!— podía haberse hecho un libro de inigualable belleza (...) Blas se mutiló a sí mismo, mutilando un decenio de su obra.” (1933-1944)

Parece ser que la vuelta a su casa desde Madrid y encontrar la situación de enfermedad y de abandono de su familia, desencadenó la quema de estos poemas.

De la Cruz habla de las inquietudes del joven que pretende realizar su vocación, en pugna con barreras (deberes familiares) irreversibles e infranqueables. Lo que, al parecer, lo derrumbó moralmente fue la operación quirúrgica en que desencadenó la tuberculosis de su hermana (2010: 23-24) “En ese momento una conciencia ‘monstruosa’ le hace exagerar su culpabilidad, llevándole a la autoinmolación de sus sueños, simbolizada en la quema de poemas”.

Se cree que en los años en los que empezó a dar clase, mientras estudiaba derecho, cuya matrícula pagaba un hermano de su padre, fue cuando sufrió la primera crisis depresiva que “nadie supo entender” como declara en la prosa “Rotura” de *Historias fingidas y verdaderas* y en *Historia (casi) de mi vida*, confiesa Blas de

Otero: “lo que no puedo contar a nadie, lo que solo algunos conocen a retazos, son las iras del espíritu la casa oscura de Usúrbil”. Durante los años 1945-46 quemó todo lo que había sido su vida anterior, pero permaneció el poeta hasta renacer pleno, perfecto, en los poemas de *Ángel fieramente humano*, título bien significativo, que expresa su rebeldía y su trayectoria futura.

Dentro del epígrafe “Poesía existencial y poesía de solidaridad” dice J. L. Cano (1974:21). El nombre de Blas de Otero destaca en el panorama de la poesía española actual con singular relieve. Nacido en Bilbao en 1916, Otero pertenece a la primera generación de posguerra, es decir, la que comienza a darse a conocer y a publicar en los años cuarenta. Después de unas plaquettes aparecidas en 1941, *Cuatro poemas*, y en 1942, *Cántico espiritual*, y de *Poesía en Burgos*, publicadas en la revista *Escorial* en 1943, Otero no publica su primer libro, *Ángel fieramente humano*, título tomado de un verso de Góngora, hasta 1950 en la colección “Ínsula”, posteriormente apareció *Redoble de conciencia*, este último Premio Boscán de Poesía de 1950, que fue publicado por el Instituto de Estudios Hispánicos.

Su amigo José Miguel de Azada, en 1936 creador en Bilbao del grupo “Alea”, al que perteneció Blas de Otero desde su fundación fue el editor de *Cántico espiritual* y de los primeros poemas de *Ángel fieramente humano*, publicados en la revista *Egan*, que él dirigía.

Continúa Sabina de la Cruz (2010:63) señalando, cómo la aparición de *Ángel fieramente humano* en 1950 “revela una voz bronca extraordinariamente eficaz para expresar el desarraigo del hombre del siglo XX, condenado a la existencia de una humanidad sin rumbo. Pero es el dominio sorprendente de la lengua poética lo que asombra en esta voz nueva, los temas del amor (del “desamor”), de la condición mortal del hombre, de la angustia y la soledad se expresan en sonetos de impecable factura. Su dedicatoria “a la inmensa mayoría” son señales de solidaridad que un año después se acentuará en *Redoble de conciencia* (1951). En este libro es la preocupación por la paz la que domina el texto.

El periodo de 1951 a 1958, supuso una dura lucha por editar los poemas que estaban en sus carpetas.

En 1952 toma una decisión, por primera vez sale de España, vende su biblioteca y se marcha a París, al llegar a París ingresa en el Partido Comunista llevado por la situación de su país, sus gentes. A su vuelta de París aparece su próximo libro *Pido la paz y la palabra*, en opinión de José Luis Cano (1974:22) “Parece liberarse de la angustia y conquistar la serenidad y la alegría en contraposición a sus dos libros anteriores que muestran la angustia como una constante en su poesía”. Este último libro estuvo retenido por la censura durante un tiempo, su publicación fue en 1955.

De 1956 a 1959 vive en Barcelona en casa del poeta José Agustín Goytisolo y de su esposa Asunción Carandell, “lleva consigo los poemas de un nuevo libro gestado casi al mismo tiempo que *Pido la paz y la palabra*, el futuro *En castellano*; pero las dificultades que impone una censura cada vez más cerrada, se hacen insuperables y el nuevo libro tardará tres años en editarse y, al fin, tendrá que hacerlo fuera de España”.

En 1959, el editor Pierre Seghers tal y como nos ha relatado José Luis Cano (1974:30) “—el más importante editor francés de poesía, poeta él mismo— lanzó en su preciosa colección ‘Autour du Monde’ una versión francesa del libro de Otero mencionado *En castellano*, con el título *Parler clair*, versión realizada con acierto por uno de los mejores traductores franceses de poesía española, Claude Couffon”. En edición bilingüe. El título en francés es *Parler clair*, pues ese “en castellano” no se refería a debate alguno de lenguas, sino a un hablar “en plata”, con meridiana claridad, dicho en tiempos en que esa claridad se había ido “como más cerca al cielo”, en palabras de Mario Hernández.

Introduce José Luis Cano en esta larga cita uno de los aspectos más relevantes de Otero, que es quizá, entre los poetas españoles de las generaciones de posguerra, el más traducido y difundido.

Apareció *Ancia* (1958), ya que no pudo publicar *En castellano*, encubierta como segunda edición de *Ángel fieramente humano* y de *Redoble de conciencia* “pero estas precauciones, incluso el título, no eran sino máscaras frente a la censura para salvar la edición de un nuevo libro, nuevo y distinto, como veremos.

Escribe Sabina de la Cruz “Habían pasado ocho años desde la publicación de *Ángel fieramente humano* y de *Redoble de conciencia* y el Blas de Otero que ahora vuelve a leer aquellos poemas es muy diferente del poeta angustiado que los escribiera” (67).

Como ya ha señalado José Luis Cano, Blas de Otero es uno de los poetas más conocidos internacionalmente en 1960. El año anterior había representado a todos los poetas españoles en el homenaje que le dedicaron a Antonio Machado los intelectuales franceses y españoles en La Sorbona, viaja a China y a la Unión Soviética donde va gestando su libro *Que trata de España*, editado en París en 1964, por las Ediciones Ruedo Ibérico, es la recreación nostálgica de su tierra. El libro que nos ocupa reivindica su castellanidad y lo hace desde su conciencia de una España atezada, aún con la sombra de una guerra civil en el alma, así lo ha visto Mario Hernández.

Que trata de España, en su primera edición, figuraba como libro IV de la tetralogía del mismo título. En realidad se trata de una trilogía: *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Que trata de España*.

Con la publicación de este libro fuera de España podemos acercarlo a la poesía del exilio, a la literatura del exilio. Después de la Guerra Civil salieron de España medio millón, aproximadamente de españoles. Los poetas: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Salinas, Guillén, Cernuda, Alberti, Altolaguirre, Prados, Moreno Villa, Domenchina, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Pedro Garfias, Max Aub, Gil-Albert., pero también salieron novelistas, ensayistas, filósofos, historiadores... La labor de los exiliados fue muy importante a lo largo de más de treinta años.

Gracia y Ródenas han hecho ver que el libro de la etapa social *Que trata de España* (1964) “Vuelve a ser éste un volumen ‘dirigido por y a la inmensa mayoría’. La pluralidad de los registros cultos y populares y la exhibición de maestría formal se acomodan a un tema, el de España, que trasciende los límites de la invectiva contra la Dictadura franquista para ampliarse a recuerdos de infancia o al repaso de su obra poética” (470).

Mientras Otero sostenía aún un discurso ideológico comunista que le ataba como creador a una poética realista y utilitaria, su ejercicio poético rompía esa limitación por múltiples vías, desde juegos fonéticos o intertextuales, que la inmensa mayoría no hubiese entendido o captado en caso de haber accedido a esta poesía, hasta delicadas imitaciones de moldes folclóricos como la soleá, la seguidilla o el villancico. Por tanto estos autores matizan en cuanto al alcance de la obra de Blas de Otero para la tan traída y llevada “mayoría”.

En 1970 publica *Historias fingidas y verdaderas*, este libro escrito en Cuba entre 1966 y 1968 se compone de prosas. Editado por Ediciones Alfaguara en una tirada de tres mil ejemplares. La misma editorial ha publicado, casi un año antes, la antología de Blas de Otero *Expresión y reunión* donde se incluyen algunas de las prosas de *Historias fingidas y verdaderas*. En este mismo año publica *Mientras*, se editó en Javalambre, colección “Fuendetodos”, Zaragoza. Libro que evoluciona hacia el surrealismo y la mezcla de géneros, recupera su infancia sintonizando con el nuevo subjetivismo. Formado por poemas que llevan a modo de citas, trozos de prosa pertenecientes a *Historias fingidas y verdaderas* “estas tres obras del poeta están, por consiguiente, engarzadas, no solo por el momento de su edición, sino por recoger poemas y prosas que fueron compuestos simultáneamente. Siendo valiosísima su comparación para cualquier estudio acerca del proceso creativo” (Sabina de la Cruz, 1980: 7).

Hay algo de lo que Blas de Otero se mostraba orgulloso, como ha señalado Mario Hernández y es de su traducción al ruso en un volumen que reunía toda su obra, con una tirada de doscientos cincuenta mil ejemplares.

Sin llegar a esas tiradas, pero sí a través de ediciones múltiples, en libros sueltos o en antologías, ha sido editado en España, en México, en Cuba y en Argentina, como ha sido traducido al inglés, al francés, al italiano, al sueco, al japonés, al euskera. Esas ediciones y traducciones son sus cartas, sus modos de comunicación personal, que él apostilló con su célebre y concisa “Poética”: Escribo/hablando”.

Poesía e historia no fue publicado como libro autónomo hasta la edición de la *Obra completa* de 2013.

Su última obra *Hojas de Madrid con La galerna*, ha sido publicada póstumamente por Sabina de la Cruz y prologada por Mario Hernández en Galaxia Gutenberg en 2010. Es Mario Hernández quien nos habla: “Llegará su muerte, en 1979, y una serie tan varia, removedora e insondable como *Hojas de Madrid con La galerna* queda para siempre sin la ordenación definitiva del poeta, como si éste hubiera querido dejar su obra abierta, pospuesto para siempre su cierre, con poemas que nunca vería muertos en un libro final”.

Estos poemas los fue acumulando durante 10 años, los que van desde su vuelta de Cuba en abril del 68 hasta su muerte. El título lo fijó en 1973, *Hojas de Madrid con La galerna*, al ampliar la serie con un nuevo libro en que describe los estados de ánimo que le generan las depresiones cíclicas que sufrió desde muy joven, simbolizadas en la palabra *galerna*, nombre que recibe un tipo de súbita tempestad marina frecuente en el mar Cantábrico.

La editora Sabina de la Cruz nos dice: “le faltó el último acto creador del poeta: la ordenación del material. Le dio nombre, lugar de composición y fecha de inicio: 1968. La de término ya no la fijó él, sino el último de sus poemas (1977), escrito dos años antes de su muerte”. Diversos problemas retrasaron su publicación, pero en esos diez años, Blas de Otero, tuvo que superar una gravísima enfermedad y rehacer su vida después de un divorcio, por otra parte, también tuvo que luchar de nuevo con la censura que le cortó el proyecto de editar *Poesía e historia* (1960-1968), “fruto de sus últimos viajes por el mundo y, sobre todo, quiso participar en los acontecimientos que trajeron la democracia a España. Urgente era, en tales momentos, editar sus libros anteriores, prohibidos durante tantos años en su tierra” (2010: 27).

El poeta incluyó algunos de estos poemas en antologías de su obra o en revistas. Los poemas de *Hojas de Madrid con La galerna* son en total 306, de los cuales 145 habían sido ya publicados, mientras que 161 “han permanecido rigurosamente inéditos hasta hoy”, la muerte le sorprendió de repente a los sesenta y tres años, cuando su salud parecía ya recuperada.

Etapas en la obra de Blas de Otero

Los estudiosos de la obra de Blas de Otero están de acuerdo en concebir su obra como una fusión entre vida y poesía, nos dice Garrote: por eso las sucesivas etapas de Otero se van anunciando en las anteriores, concluye “la fusión entre obra y vida y rigor poético caracterizan la poesía de nuestro poeta. Una poesía que sintetiza la evolución general de la poesía española de posguerra” (1989:13).

Primera etapa o etapa inicial:

Los rasgos de esta etapa son:

1. Temática religiosa.
2. Protagonismo de Dios.
3. Ideología católica.
4. Formas clásicas.

Solo se conserva una mínima parte de esta obra inicial, en otra parte se habla de la quema de poemas en un momento determinado.

Blas de otero publicó sus primeros trabajos poéticos en revistas:

“Cuatro poemas” en *Albor* (nº 6 Pamplona 1941)

“Rosario de villancicos” en *Vértice* (1941)

“Poesía en Burgos” en *Escorial* (nº 34, Madrid 1943)

Su primera obra *Cántico espiritual* (San Sebastián, 1942) es una pequeña selección de poemas publicada como homenaje en el cuarto Centenario de San Juan de la Cruz.

Segunda etapa o poesía desarraigada:

“La etapa desarraigada” tiene las siguientes características:

1. Temática de un sentimiento angustiado.
2. Protagonismo del hombre.

3. Ideología existencialista.
4. Métrica clásica (soneto) y tendencia a la ruptura rítmica.

El desarraigo y la angustia de estos poemas provienen de tres núcleos temáticos:

- La contemplación del mundo caótico de posguerra.
- La conciencia de la naturaleza mortal del hombre.
- El silencio de Dios ante el clamor humano.

Esta etapa está compuesta de:

“Poemas para el hombre” publicados en la revista *Egan* (San Sebastián, 1948).

Esta etapa se inicia en realidad, con la publicación en 1950 en Madrid de *Ángel fieramente humano*. Este mundo refleja la oposición entre lo divino y lo humano. Menciona en su poema “Lo eterno” las palabras clave de esta etapa y la siguiente:

“Un mundo como un árbol desgajado.
Una generación desarraigada.
Unos hombres sin más destino que
apuntalar las ruinas”

La dedicatoria del libro: “A la inmensa mayoría” supone una declaración de intenciones opuesta al elitismo de “A la minoría siempre” de Juan Ramón Jiménez.

Con esta expresión se propone una rehumanización de la poesía y una llamada a Dios como vemos en el poema “Hombre”:

“Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte”

Redoble de conciencia (Barcelona, 1951) sería la segunda obra de esta etapa. Este libro mantiene el tono y la temática del anterior *Ángel fieramente humano*, que el autor terminaría por fundirlos en *Ancia*. Habían pasado ocho años desde la primera publicación de *Ángel fieramente humano* y de *Redoble de conciencia*, y el Blas de Otero que ahora vuelve a leer aquellos poemas es muy diferente del poeta angustiado que los escribiera. Ha conseguido liberarse del asfixiante ambiente familiar bilbaíno, vive en Barcelona y ha residido un año en Francia” (Sabina de la Cruz, 2013: 67-68).

Los dos libros de poemas que uniría en *Ancia* tienen en común el inicio, si en *Ángel fieramente humano* era la dedicatoria “A la inmensa mayoría”. El poema que inicia *Redoble de conciencia* y que inicia *Ancia* es el mismo:

“A la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, deshechos
de un solo golpe en su tiniebla honda...”

Casi habría que reproducir el poema entero porque en él se encierra lo que el poeta nos quiere decir en este libro con ese final que enlaza con el libro anterior:

“¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvarnos, y no sabe cómo!”

Él, que siempre consideró sus poemas en proceso de transformación, organiza ahora con otros criterios los dos conjuntos “introduce numerosas variantes, cambia títulos, intercala cuarenta y ocho poemas nuevos (la mitad del libro) y modifica el orden original” (S. de la Cruz, 2013: 68).

Después de hablar de *Ancia*, volvemos a *Redoble de conciencia* según Gaspar Garrote, “La anterior conciencia de la tragedia individual se funde en las tragedias particulares del resto de los hombres. El poeta refleja el dolor humano por la gue-

rra, se produce una ruptura con Dios, así como una progresiva ruptura con las formas y la lengua clásica. Otero asume su condición de hombre, el poeta está ya en la calle, la realidad se impone con sus siguientes libros ya que la siguiente etapa está constituida por su poesía social” (19).

Tercera etapa o poesía social (1951-1966)

Los rasgos que pueden caracterizar esta etapa son:

- Temática política-social.
- Protagonismo del *nosotros* referido a los españoles.
- Formas breves, ritmos neopopulares, verso libre, collage.

Otero ha sido considerado como uno de los máximos representantes de la poesía social-realista y comprometida de los años cincuenta y sesenta.

Incluimos aquí su libro *Pido la paz y la palabra* (Torrelavega, 1955), con este libro Otero cierra definitivamente su etapa existencialista. El poeta cree que sin la palabra queda desarmado por eso invoca no solo a la paz, sino también a la palabra, así lo vemos en su poema “En el principio”:

“Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra”

El siguiente libro que ocupa esta etapa es *En castellano* (París, 1959). Como ya hemos señalado, tuvo que publicarse fuera de España en edición bilingüe (*Parler clair*). La censura había prohibido esta obra, que no se publicó en España hasta 1977.

En este libro vemos cómo la conciencia política va unida a los que sufren la injusticia, es algo característico de Blas de Otero, no se trata solo de denunciar una situación sino de compartir el sufrimiento de los demás, como vemos en el siguiente poema “En castellano”:

“Aquí os dejo mi voz escrita en castellano.
España, no te olvides que hemos sufrido juntos”

El tema de España será el dominante. “La poesía comprometida con el hombre que sufre cumple una función en la lucha colectiva (...) la poesía política, último estadio de la evolución de la poesía humanizada-civil-social, utiliza la denuncia como método; la ironía descarnada como forma” (Gaspar Garrote, 1989:25). Utiliza poemas breves, versos cortos, tono coloquial.

El siguiente libro que podemos incluir en esta etapa junto a *Pido la paz y la palabra, En castellano*, es *Que trata de España* (París, 1964). Ya hemos señalado aquí, que formaría parte de una trilogía junto con los dos libros mencionados. Recuerda el *Canto general* de Neruda. El libro se divide en cinco capítulos y se cierra con índices de temas, nombres y citas.

“La poesía tiene una función transformadora. La palabra va del pueblo al poeta, desde el cual regresa al pueblo, el poeta se une a los que luchan, como hemos visto anteriormente, el pueblo leyendo y recitando adquiere conciencia de sí”, nos dice Garrote (26).

En esta obra *Que trata de España* en el capítulo III se acerca a la poesía popular y tradicional, en el capítulo IV al paisaje.

Cuarta etapa o poesía final (1966-79)

Establecemos una última etapa que denominada poesía final (1966-79) cuyos elementos caracterizadores son:

— Temática subjetiva y de reflexión metapoética.

— Protagonismo del yo recordado y de la poesía.

— Ideología marxista.

— Experimentación formal y utilización de la prosa.

Aquí incluimos en primer lugar su obra *Historias fingidas y verdaderas* (Madrid, 1970) que se escribió en Cuba, se compone de prosas, es el último paso de una evolución formal que, iniciada en la métrica clásica continua por el poema breve, el verso libre y el versículo y culmina con la ausencia de puntuación. A esta liberación contribuye el empleo de técnicas surrealistas. En este libro se formula un tratado de poética donde vemos la relación entre poesía y literatura, la función histórica del poeta y por último “lo que le interesa es crear sinceramente para llegar a los hombres con un mensaje de paz y libertad. La palabra alcanzada ha de ser la palabra precisa, universal y al mismo tiempo imprevisible” (31).

Otro aspecto importante que se lleva a cabo en este libro es la reconstrucción de su autobiografía. Señalamos tres recursos para ello:

— La expresividad visual: con una técnica cinematográfica.

— La atracción del recuerdo por un objeto que puede ser natural (mar, lluvia, frío, brisa); familiar (álbum, carta, canción); o lingüístico (léxico).

— El desdoblamiento entre el poeta y el personaje (Blas de Otero, el niño, el hombre, el vagabundo).

La siguiente obra de esta etapa es *Mientras* (Zaragoza, 1970), escrito a la vuelta de Cuba (1968-69), está ligado estrechamente a *Historias fingidas y verdaderas* por los temas tratados y por el afán de renovación y experimentación formal. En esta obra prosa y verso se complementan, la primera edición de la obra, casi para

bibliófilos, tenía grabados, se servía de tipos de letra especialmente diseñadas para ella y respondía a una concepción del libro como objeto artístico que se relaciona con la concepción vanguardista del libro, como signo pleno del contenido.

Quinta etapa y poesía póstuma

La última etapa la constituye *Hojas de Madrid con La galerna*. Paralelamente se van publicando una serie de antologías, la mayoría de ellas preparadas por el autor.

Dejemos hablar al poeta sobre su propia obra en *Historia (casi) de mi vida* (1969):

“Cuando escogí los poemas para construir *Ángel fieramente humano* llevaba ya laborando tres o cuatro años bajo control riguroso. El material era extenso y así pude formar un libro apretado. Es el mismo que *Redoble de conciencia* y los poemas que posteriormente incluí en *Ancia*. Al ir escribiendo los últimos poemas de esta etapa yo ya presentía, lejana y hondamente la necesidad de cambio, tanto temático como formal (...) Allá en La Habana escribí de dos tirones *Historias fingidas y verdaderas* mi primera prosa madura, sosegada pero fluida pero sin apercibirme apenas de lo que decía. También fui completando *Poesía e historia*” (960).

Seguimos a Blas de Otero: “Volvamos a los versos. Intenté una ruptura del ritmo con *En castellano*, después del acercamiento de *Pido la paz y la palabra*. Los poemas de *Que trata de España* los fui escribiendo en Moscú, España, París... Aquí he utilizado todo tipo de material, procedimiento que presentía como una posibilidad desde 1952: versos ajenos —literales o cercanos—, cartas, fragmentos de discursos o noticias, estadísticas...” (961).

El autor establece una poética, algo que hace a lo largo de toda su obra, siente la necesidad continua de explicar qué es para él la poesía: “¿Por qué escribimos lo que escribimos? Nadie lo sabe. Desde luego hay unos pocos factores que inciden decisivamente: aparte de las lecturas, del fondo de nuestra experiencia, es determi-

nante una ley especial de asociaciones de todo tipo, desde las subconscientes, hasta las puramente fonéticas. Todos estos factores se interinfluyen. Y desde luego el ritmo (...) la sintaxis es fundamental. En último término se podría decir que la expresión poética no es sino una forma 'sui generis' de sintaxis. Una manera extraña de hablar. Pues 'si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla' y el poema hay que decirlo, más que leerlo".

En estas palabras, Blas de Otero nos aclara lo que para él es la poesía y la importancia de "decir el poema". Se adentra en la descripción de cómo nace, crece y termina el poema.

La obra de Blas de Otero en 1979 consta ocho libros publicados, pero su bibliografía es mucho más compleja a consecuencia de una constante reelaboración y de ciertos factores como la censura. Parece que el poeta proyectaba unificar todos sus libros, pero la muerte truncó este proyecto. Por último tenemos que tener en cuenta las antologías, las refundiciones. Ya que sabemos que Otero quiso hacer un solo libro con la fusión de sus obras de poesía social, así se anuncia en la edición parisina de *Que trata de España*. Por otra parte tendríamos que mencionar los proyectos y su obra póstuma: *Complemento directo* (1947-50), *Fragmento* (1964), *Hojas de Madrid* (1968-70) que más adelante se publicaría con el título *Hojas de Madrid con La galerna* (2010) y *Poesía e historia* (1960-68).

Su obra podría reducirse a tres etapas, dos de las grandes fases de la poesía de Otero están recogidas en dos refundiciones: *Ancia*, agrupa los libros de poesía desarraigada; *Que trata de España*, los de poesía social. Parece que en *Hojas de Madrid con La galerna* Otero aspiraba a hacer lo mismo con su obra final, excluyendo *Cántico espiritual* y los primeros poemas, hacia los que Otero nunca demostró aprecio (Garrote, 37).

3.1 Estado de la cuestión

A menudo, las biografías que se han escrito sobre Blas de Otero, aluden a su importancia como poeta social en la década de los años cincuenta y remiten al carácter tan peculiar que era propio de nuestro poeta. La mayor estudiosa de este aspecto, Sabina de la Cruz (2007:VII) nos dice:

“En la década de los años cincuenta Blas de Otero llegó a convertirse en un mito dentro y fuera de España: el del poeta que combate una dictadura con la frágil contundencia de sus versos (...) Adusto o cordial, hosco o tierno, exaltado o depresivo Blas de Otero era un hombre de pocas palabras y de largos silencios”.

De ahí, que no exista otro camino que acudir a la documentación personal, conservada en los archivos del poeta y a los recuerdos de su familia y amigos para elaborar con rigor la biografía de un hombre como Blas de Otero.

Blas de Otero y Muñoz nace en Bilbao el 15 de marzo de 1916 como tercer hijo de un matrimonio de la burguesía vasca. Armando de Otero Murueta y Concepción Muñoz Sagarminaga. Por línea paterna, los Otero habían sido navieros y capitanes de barcos mercantes en Bilbao desde el siglo XIX y el abuelo materno José Ramón Muñoz Lábarri, fue un brillante médico que dirigió La Casa de Maternidad de Vizcaya e impulsó instituciones para la protección de la madre y el niño tan importantes como La Gota de Leche de Bilbao. Cuatro niños formaron la familia: José Ramón, María Jesús, Blas y Conchita.

Durante la Primera Guerra Mundial su padre acrecentó su fortuna con el negocio de metales. Blas aprendió las primeras letras con *mademoiselle* Isabel, una joven vascofrancesa que cuidaba de los niños. A los siete años ingresó en los párvulos de la Academia Anglofrancesa que había fundado en Bilbao Juana Whitney, madre de María de Maeztu. Preparatorio e ingreso de bachillerato lo realizó en el colegio de los jesuitas de Indauchu.

En los años veinte su padre, como consecuencia de la crisis económica se arruina, en un intento por salvar su economía se trasladan a Madrid en 1927. En esta ciudad termina sus estudios secundarios y obtiene el título de bachiller en el Instituto Cardenal Cisneros.

Tendremos que mencionar cómo Blas de Otero fue un niño poeta, nos dice que escribió desde los trece años, pero no se ha conservado ningún poema anterior a los años treinta.

En Madrid un suceso triste emborriona la alegría infantil la muerte de su hermano José Ramón que tenía dieciséis años, fue el 8 de abril de 1928.

El catorce de abril de 1931 se proclama la Segunda República, parece ser que Blas de Otero acudió con su padre a la Puerta del Sol de Madrid donde se celebraba este acontecimiento. La alegría familiar iba a durar poco, el cuatro de abril de 1932, Armando, el padre de Otero murió en Madrid con solo 43 años.

La muerte del padre obligó a la familia a regresar a Bilbao. A partir de entonces, a pesar de ser todavía muy joven, dieciséis años, tendrá que hacerse cargo de la familia.

Pero dejemos que sea el poeta el que nos cuente (1103):

“Nací en Bilbao, dicen, el quince de marzo de 1916. A los diez años me llevaron a Madrid, pero mis primeros recuerdos son de Bilbao, cosa de los cuatro o cinco años. Así estoy viendo a Manuel Granero (el torero) y a las mujeres llorantes la tarde del telegrama. Y a *mademoiselle* Isabel, morena por más que le pese al endecasílabo.

Dos años con los jesuitas. Bachillerato en Madrid. Asisto, como espectador de los de dentro al incendio del Novedades; y, como hubiese querido Manuel Machado, a la Escuela Taurina de Las Ventas. Vuelta a Bilbao. Después, de aquí para allá.

Durante la guerra nuestra, en ambas zonas. (Lo demás está en los libros)”.

A su vuelta a Bilbao, buscando el apoyo de su familia se vio obligado a seguir los estudios de Derecho para ayudar a su madre y sus dos hermanas, abandonando así su proyecto de estudiar Letras y debido a esto, los médicos han creído que siguieron las depresiones cíclicas que sufrió a partir de estos años, que fueron disminuyendo hasta desaparecer en los últimos años de su vida, “durante unos días aquel hombre con el rostro vuelto hacia el mayor silencio se aislaba, interrumpiendo toda comunicación”.

Como presidente de la Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos dirigió *Vizcaya Escolar* que publicaba el periódico *El Pueblo Vasco*. En ella y en las revistas literario-religiosas de los jesuitas salieron los poemas primerizos de Otero. Es también uno de los fundadores de *Álea* (Asociación Libre de Ensayos Artísticos) junto con José Miguel de Azaola y otros amigos bilbaínos. Poco después, cinco de estos jóvenes formaron el grupo “Nuestralia” que celebraba sesiones musicales y poéticas a las que acudía a menudo Gerardo Diego desde Santander.

Sabina de la Cruz ha rastreado el origen de sus lecturas. El interés de Blas de Otero por la poesía se había iniciado en la infancia con lecturas de Juan Ramón Jiménez, los dos Machado y Maragall, en la *Enciclopedia Universal* que le regaló su padre.

Cuando comienza la Guerra Civil Otero acaba de terminar su carrera de Derecho. Estuvo primero en un batallón vasco, y cuando entraron las tropas de Franco en Bilbao se incorporó a ellas como los demás soldados, que antes dependían del gobierno vasco y de la República, recorrió el frente de levante en un batallón de Artillería. Al terminar la guerra ejerce durante dos años de asesor jurídico y secretario del consejo de administración de Forjas de Amorebieta. Los poemas de *Cántico espiritual* (1942) en homenaje a San Juan de la Cruz fueron compuestos en estos días como “un entretenimiento en una fábrica” (“Liberación, *Hojas de Madrid con La galerna* 833).

Para entonces, su nombre había trascendido a los medios literarios madrileños, que le animan a realizar los anhelados estudios de Letras, con la intención de optar a una cátedra de Literatura. Abandona la fábrica a mediados de 1943 y se traslada a Madrid para comenzar el curso 1943-1944. En el Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, entra en contacto con los poetas de su generación y a través de ellos con los maestros del 27 Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso.

En el Premio Adonais 1943 obtiene mención honorífica (junto con Carlos Bousoño, Eugenio de Nora y José Luis Hidalgo). Pero una grave enfermedad de su hermana mayor le obliga a volver a Bilbao y a su trabajo jurídico en la fábrica, abandonando el curso recién comenzado. A esta renuncia vocacional “se une un sentimiento destructor al sentirse culpable de la enfermedad de su hermana (...)”

todo ello le precipita en una crisis depresiva durante la cual quema sus poemas” e ingresa en un sanatorio psiquiátrico, en él permanecerá todo el año 1945, al salir del sanatorio de Usúrbil se reafirma en su decisión de no volver a ejercer la abogacía, “dispuesto a hacer de su condición de poeta una razón de vida” (2013:63).

Para contribuir a la economía familiar, crea en la casa materna una academia particular de Derecho. En ese tiempo escribe los poemas de *Ángel fieramente humano*. Está dedicado a la “inmensa mayoría” por tanto a un público amplio, no al que estaba acostumbrado a leer poesía. Este libro se publicó en 1950 donde utiliza “sonetos de impecable factura, la rebeldía que encierra el título del libro y su dedicatoria a la “inmensa mayoría” son señales de la solidaridad”. Un año después aparecerá *Redoble de conciencia* que refleja su preocupación por la Europa que ha quedado después de la Segunda Guerra Mundial. Aparece también su preocupación por la paz. En estos años, se intensifica su relación personal con los poetas que pertenecerán a la corriente que se ha dado en llamar poesía social: Gabriel Celaya, Eugenio de Nora y Ángela Figuera.

El periodo 1951 a 1958, nos recuerda de la Cruz (64), supuso una dura lucha para editar los poemas que conservaba en sus carpetas, ya que aunque el premio Boscán por *Redoble de conciencia* supuso un espaldarazo a la poesía de Blas de Otero, también puso en alerta a la censura con la que tuvo que luchar a lo largo de su vida.

Con estos dos primeros libros y los poemas que iba escribiendo formó libros cuyos títulos fueron: *Complemento directo*, *En el nombre de España*, *Edición de madrugada*, etc..

En 1952 decide vender su biblioteca y marcharse a París donde vivió un año y donde se puso en contacto con los exiliados españoles. Ingresa, nada más llegar, en el Partido Comunista. Antes de acabar el año vuelve a España. Por ese tiempo se encuentra trabajando en su libro *Pido la paz y la palabra* que aparecerá en 1955. La censura retuvo durante un tiempo su publicación. En palabras de Sabina de la Cruz “la repercusión estética e histórica de sus poemas lo convirtió en uno de los títulos míticos de la poesía de aquellos años, y el nombre de su autor inundó la prensa” (66). *Pido la paz y la palabra* provocó una revulsión en la poesía española

de su tiempo “por su valiente denuncia, apoyada en un lenguaje poético nuevo, depurado en las fuentes del Romancero y el Cancionero”.

Estos poemas se venían gestando desde 1949, después de su viaje a París y de trabajar en una mina de hierro de Gallarta en la primavera de 1954. Durante varios años se dedicó a dar recitales en numerosas ciudades de España. De 1956 a 1959 vive en Barcelona, durante esos días está dedicado a un nuevo libro *En castellano* pero las dificultades que impone una censura cada vez más cerrada hacen que el libro tardara tres años en editarse y al final tuviera que hacerlo fuera de España.

La imposibilidad de publicar *En castellano* trajo consigo la edición de *Ancia* (1958), título compuesto por la primera sílaba de *Ángel fieramente humano* y la última de *Redoble de conciencia* y “protegida” dice de la Cruz, por un prólogo de Dámaso Alonso, en un intento de salvar el libro frente a la censura. Que constituye un nuevo libro, no una simple compilación de poemas anteriores. Blas de Otero organiza con otro criterio este nuevo libro: introduce numerosas variantes, cambia títulos, intercala cuarenta y ocho poemas nuevos y modifica el orden original. Ese mismo año *Ancia* obtuvo el Premio de la Crítica.

En 1959 nace en París *En castellano* en edición bilingüe y con título francés *Parler clair*. Muchos de sus poemas se habían escrito en Barcelona donde residía por entonces.

En 1960 Otero es el poeta de la nueva generación española más conocido internacionalmente. El año anterior había representado a todos los poetas españoles en el homenaje que en la Sorbona dedicaron a Antonio Machado los intelectuales franceses y españoles. Otro homenaje se llevó a cabo en Colliure y de este nos cuenta Blas de Otero en su prosa incluida en *Que trata de España* “Colliure 1959” (512):

“Uno de mis días más cordiales y reconfortantes desde hace muchos años, ha sido el 22 de febrero en el Pirineo oriental, frente al Mediterráneo.

Es cierto que una lenta pena latía en el fondo: nuestro más grande, 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 nadie 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 único. Abierto al libre aire de una justicia ineludible.

Silencioso, grávido de misteriosa luz, que el ciprés se seque y puje el olivo”.

Ese año (1960), invitado por la Sociedad Internacional de Escritores, comienza sus viajes a los países socialistas. En China y la Unión Soviética permaneció todo el año 1960. Los temas más ideológicos sobre los países socialistas los escribiría años después, durante su estancia en Cuba y con motivo de la conmemoración en 1967 del cincuentenario de la Revolución Rusa. De esos poemas escritos en la Unión Soviética, como ejemplo el poema “Madrigal” (562), que formó parte de *Poesía e historia*, libro escrito entre 1960 y 1968:

Obreras
de Moscú,
de pantalón azul
o gris,
pañuelo a la cabeza,
grandes
guantes
y sonrisa rubia,
os veo
andando en los andamios,
al
pie
de las ágiles grúas,
conduciendo
la pesada apisonadora,
perforando
el
suelo,
ojos claros, serenos

como el aire
entre los blancos troncos de abedul.

Pero hay un tema obsesivo durante su estancia en Moscú y es el recuerdo de España. Allí se escribieron muchos de los poemas que formarían su siguiente libro *Que trata de España*. Son la recreación nostálgica de la propia tierra, ahora vista desde lejos. A su vuelta a finales de 1961 intenta publicarlo en España pero la censura lo retiene más de un año y cuando la edición sale por fin en Barcelona, queda reducida en más de un tercio de sus poemas. Una antología que se editará en Puerto Rico, *Esto no es un libro* (1963), le da la oportunidad de recoger los censurados, y su estancia en La Habana y en París, la de publicarlo completo en 1964 en ambas ciudades. El título de este libro es un homenaje al verso de Walt Whitman que dice: “camarada, esto no es un libro, quien vuelve sus páginas toca un hombre.” Este libro cierra el ciclo de tema histórico centrado en la España de su tiempo. El escritor con técnica culta incorpora formas del lenguaje coloquial y cantares populares de gran expresividad poética.

En 1962 recibió el premio Fastenrath que concede la Real Academia Española y recoge asimismo el premio Internazionale Omegna Resistenza.

Sabina de la Cruz ha relatado cómo la presentación en el extranjero de sus libros sociales, se convertía, dada la situación política española, en un multitudinario rechazo a la dictadura.

En enero de 1964 le invitan a formar parte en La Habana del jurado del premio internacional de poesía Casa de las Américas, lo que le ofrecía la posibilidad de conocer una revolución popular sin trabas lingüísticas para comunicarse. En *Historias fingidas y verdaderas* (1970), su nuevo libro escrito en La Habana, no solo deja constancia de su admiración por el pueblo cubano sino también del rechazo a ciertos recortes de libertad. El libro está formado por 92 prosas, fechadas entre el 13 de diciembre de 1966 y el 28 de abril de 1968. Es su primer libro en prosa “que el poeta describe como una “liberación” donde las asociaciones insólitas, puedan surgir y encadenarse sin el corsé métrico” como nos dice Sabina de la Cruz. “Prosa rica y sugerente la de estas *Historias* que basculan entre el misterio y la razón con una factura clásica y a la vez el más desenfadado humor surrealista.

Libro de madurez. En él se recogen variados temas: meditación sobre la realidad contemplada, la poética elegida, la añoranza” (72).

También escribe en Cuba una serie de poemas en los que describe la belleza de la isla, su historia, la vida en la revolución, el amor. Unidos a los poemas chinos y los escritos en la Unión Soviética forman el libro que tituló *Poesía e historia* (1964-1968). Aunque probó a editarlo en España al volver de Cuba de nuevo intervino la censura, consiguió incluir varios de sus poemas en antologías como *Expresión y reunión* y en *Mientras*. Como libro autónomo ha estado inédito hasta su publicación en la edición de su *Obra completa* en 2013.

En Cuba vivió desde el 22 de enero de 1964 hasta el 28 de abril de 1968, fecha en que vuelve definitivamente a España. Entre una y otra fecha residió un año en Bilbao con varias estancias en París, Praga y Moscú. En La Habana se casó con una ciudadana cubana de la que se separó al cabo de tres años.

Al llegar a Madrid tuvieron que operarlo de un tumor canceroso. “En esos momentos, la posibilidad de la muerte le empuja a escribir con urgencia febril y nacen numerosos poemas” (73). La operación le dio once años más de vida, su muerte sucedió en 1979.

Los poemas que iba escribiendo los fue publicando en las diferentes antologías que publicó en esos años. Así quedó inédito y no organizado por él mismo un conjunto de trescientos seis poemas que se publicó en 2010 con el título que su autor dejó escrito en sus carpetas *Hojas de Madrid con La galerna*. También han permanecido inéditos, hasta la publicación de la *Obra completa* en 2013, la autobiografía *Historia (casi) de mi vida*, las prosas de *Nuevas historias fingidas y verdaderas*. Se añaden además en *Poesía e historia* los poemas que la censura había prohibido antologar.

En 1971 Blas de Otero se traslada a vivir a un nuevo barrio en construcción al norte de Madrid, es entonces cuando van surgiendo estas veintiocho prosas de *Nuevas historias fingidas y verdaderas*.

A su vuelta de Cuba, ya instalado en Madrid, es cuando escribe *Historia (casi) de mi vida* entre febrero y octubre de 1969. Esta “historia” es una autobiografía

organizada como un conjunto de recuerdos sin sucesión cronológica, en un lenguaje a veces coloquial “en ella tan interesante es lo que se cuenta como lo que se calla”.

A esta obra publicada por primera vez en la edición de Galaxia Gutenberg en 2013, la crítica literaria la ha definido como una meditación integradora, el último periodo de la obra oteriana que comprende *Historias fingidas y verdaderas* (1966-1968), *Hojas de Madrid con La galerna* (1968-1977), *Historia (casi) de mi vida* (1969) y *Nuevas historias fingidas y verdaderas* (1971-1972) es una etapa de culminación creadora en la que ensaya “una nueva y liberada voz”, rompiendo normas con la prosa de *Historias fingidas y verdaderas* y con los versículos de *Hojas de Madrid con La galerna*. Como ejemplo el poema “Ergo sum” (743):

“A los cincuenta y dos años sigo pensando lo mismo que Carlos
Marx,
con la única diferencia de que le copio un poco pero lo digo más
bonito.
A los cincuenta y dos años, me planto
en medio de los hombres y les espeto que me engañaron a los siete
años, a los diecisiete y casi a los veintisiete.
A los cincuenta y dos años, escribo”

La aparente facilidad en estas últimas obras, nos dice Sabina de la Cruz, es solo aparente:

“Todos los textos están sometidos a un control formal que anticipaba muchas de las técnicas experimentales de la década de los setenta (...) lo insólito para un conocedor de la obra oteriana es la serenidad que alienta en estos últimos libros, tanto cuando contempla su propia vida como la historia colectiva” (75).

También podemos señalar en esta etapa la mezcla de los temas colectivos y los personales, como si el poeta ya no pudiera separar las facetas existencial e histórica de su obra anterior.

Estos últimos años de Madrid permiten al poeta reeditar su obra y publicar varias antologías. Sus libros sociales habían tenido tantas dificultades con la censura que veinte años después, seguían sin editarse en España y había que leerlos en ediciones extranjeras o bilingües. *Pido la paz y la palabra* (1955) y *Que trata de España* (1964) no pudieron editarse con el texto completo y sin censurar hasta 1975 y 1977 respectivamente y *En castellano* (1959) se publicó por primera vez en una editorial española en 1977.

La vida del poeta, desde su vuelta de La Habana en 1968, estuvo dedicada principalmente al cuidado de su obra y de su salud. Superado el cáncer, solo las periódicas depresiones que sufría desde la adolescencia alteran el ritmo de sus costumbres.

En opinión de Sabina de la Cruz esta serenidad le proporciona el valor suficiente para afrontar en sus poemas de “La galerna” el desgarrador pasado, hasta entonces encerrado en sus depresiones y en las conversaciones con el médico.

Su carácter reservado le aleja de los actos oficiales, fue reacio a dar conferencias, sin embargo siempre prefirió la lectura pública de sus poemas, sobre todo durante su estancia en Cuba. Durante estos últimos años recorre las tierras de España en viajes cortos. Participó en 1976 en los homenajes a García Lorca en Fuentevaqueros y Granada, así como en los de Miguel Hernández. También dio varios recitales durante la campaña electoral que trajo la democracia a España (1977).

Por consejo médico en 1978 traslada su domicilio a Majadahonda cerca de Madrid y cara a la sierra para cuidar sus bronquios de fumador. Una embolia pulmonar acabó con su vida el 29 de junio de 1979 con sesenta y tres años. Un mes después el 19 de julio, el pueblo de Madrid llenó la plaza de toros de Las Ventas en un homenaje al poeta.

3.2. La autonominación en Blas de Otero

La autonominación es un aspecto que tiene gran importancia en la obra de Otero ya que se repite numerosas veces a lo largo de su obra. Se habla de los dos “usos” del nombre propio del autor. En esa figuración llamada “Blas de Otero”, nos dice Scarano en su obra *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo* (2012): conviven pues el “autor” y el “personaje”, “el yo y el sí mismo”. Mientras el primero indica el producto del discurso (el personaje), el segundo apunta a su productor (el autor), admitiendo la duplicidad del nombre. Para Barthes, quien “piensa y quien habla son dos personas distintas” (45).

La ficcionalización autobiográfica ubica el nombre de autor como el centro de una red de operaciones discursivas que, si bien remiten a posiciones de sujeto más que a individuos reales, no ocultan nunca su anclaje histórico.

Philippe Lejeune en sus estudios sobre la autobiografía tempranamente postuló el poder “del nombre propio real”, como una “fuerza magnética que comunica a todo lo que toca un aura de verdad”. Para él, el acto por el cual el autor “se aferra a su nombre” implica una pasión del nombre propio que va más allá de la simple vanidad de la autoría, para convertirse en una reivindicación de su existencia.

Laura Scarano se pregunta si se leerá un relato de la misma manera si el personaje principal lleva un nombre diferente al del autor o si lleva el mismo nombre, responde “evidentemente no”.

Para responder a la pregunta ¿quién habla en el poema? cuando la voz se apropia del nombre del autor, debemos desmontar la falacia del eliminado absoluto del contexto de producción en el discurso. Llamamos a esta operación “ficción autobiográfica” pues construye en el texto una representación verbal análoga a la figura del autor empírico.

Esta autora habla del concepto de “metapoeta”, término asociado al conocido concepto de metapoema “porque si metapoema designa en la jerga teórica al poema que tematiza su propio estatuto como poema, “metapoeta” resultaría una noción operativa para señalar al yo lírico que se identifica explícitamente con el poeta-autor, en la línea del correlato autorial” (48).

También nos habla de la noción de “autoficción” que puede resultar útil para aplicar a aquellos textos poéticos contemporáneos, que permiten establecer juegos de identificación entre el “yo lírico” y la figura del autor empírico “a partir de componentes marcados, que podríamos denominar ‘autor grafemas’, que nos reenvían al sujeto que firma el libro, pero que siempre mantienen su carácter de representación retórica” (50).

En la poesía de Blas de Otero este acto de autoalusión poética no supone la soberanía de un “padre-autor”, que da nombre a su “hijo-personaje”, la estrategia de rubricar su nombre de autor, más que asegurar su propiedad o paternidad está orientado a simular un acto de habla, emular la conversación cotidiana entre amigos que se llaman por su nombre y se identifican en el diálogo.

En la poesía social el convencional “yo lírico” a menudo se colectiviza en un “nosotros” plural, para abarcar las figuraciones sociales más socorridas (el pueblo, “la inmensa mayoría”, la España perseguida). Pero su potencial crítico no acaba en esa modalidad. Blas de Otero lo sabe, por eso dota muchas veces a ese sujeto social de su propio nombre, consciente de su efecto “político”, acortando la distancia autor-lector y presentándose en la escena de la escritura como un hombre común designado por un nombre de pila. Otero introduce en su obra esta clase especial de sustantivos, los nombres propios.

Juan Carlos Rodríguez es uno de los pocos críticos, que ha advertido la relevancia ideológica de esta persistente auto-nominación oteriana: desde la firma de su poema “A la inmensa mayoría” en 1955, hasta el poema de *Hojas de Madrid con La galerna* “Cantar de amigo” (766): “¿Dónde está Blas de Otero?” “Es así como inicia su propio proceso de individuación subjetiva (...) que tiene que interrogar e interiorizar por el cual irá poniendo en duda incluso el nombre propio que aparece en la firma: Blas de Otero” (2010:206).

En 1977 Otero publica *Poesía con nombres* se trata de una nueva antología que absorbe buena parte de *Esto no es un libro*. Esta colección antológica muestra la atracción de Otero por los nombres propios y de esta manera se explica en el prólogo “así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban

“los cuadros con gente” también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puede ser yo mismo o el de al lado”.

Al final del libro incluye un “Índice de nombres” donde están los 136 nombres propios utilizados entre personajes bíblicos, literarios e históricos (Abel, Dulcinea, Carlos V o el Che Guevara), amigos familiares y conocidos del autor.

Bajo el epígrafe que Laura Scarano titula “Poemas con nombre: con O de Otero” aborda estos metapoemas autoriales donde se produce un auto-diálogo y ambos protagonistas comparten el nombre de autor (el yo y el tú). En otros, Blas de Otero es un personaje que emerge en tercera persona y se convierte en objeto del que habla el yo-locutor. Otra serie de textos rubrican el nombre como “firma” imitando moldes como el testamento, el epitafio, la carta. Finalmente en *Hojas de Madrid con La galerna* Otero aparece en su condición de “muerto”. En todos ellos como Blas de Otero, Otero o simplemente Blas. También sus otros apellidos vascos Murueta y Sagarminaga aparecen incluidos en “Una especie de” (589) de *Poesía e historia*:

“la celestina. Y si yo en vez de llamarme Murueta Sagarminaga
me fuese y me llamasen unión unión”

Se han contabilizado 26 metapoemas autoriales.

En *Ancia* hay tres: “Epítasis”, “Ecce homo” y “Encuesta”.

El texto se aproxima a un autorretrato y describe al hablante como un ser para la muerte, utiliza el modelo del epitafio. El nombre del autor congela el personaje en una tercera persona, objetivada en el gesto póstumo de nombrarse como el que fue:

Epítasis:

“A duras penas voy viviendo. Pero
algo de luz y un resto de cadenas
dirán: esto que veis, fue Blas de Otero” (275)

Poema donde el tono litúrgico recrea la plegaria de Jesucristo en su trance final:

Ecce homo:

“En calidad de huérfano nonato,
y en condición de eterno pordiosero,
aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero,
que algunos llaman el mendigo ingrato” (276)

En este poema aparece una enumeración de nombres propios de la literatura en la que se incluye al propio autor. Aquí Blas de Otero es un pretexto. No es a hombres individualizados a quienes les pasan cosas horribles “la causa del sufrimiento es patrimonio de la comunidad de los vivientes” (2012:59):

Encuesta

“Quiero encontrar, ando buscando la causa del sufrimiento. (...)
No a Juan de Yepes, a Blas de Otero, a León
Bloy, a César Vallejo, no, no busco eso,
qué va, ando buscando únicamente
la causa del sufrimiento” (284)

De *Pido la paz y la palabra* “A la inmensa mayoría” (227). El final del poema sigue la fórmula testamentaria. Este texto genera dos series la de los “poemas firmados” y la de los “poemas póstumos”. La primera oportunidad en la que Otero firma su identidad autorial es en 1955 en uno de los libros de voz claramente “social” “no se nos ofrece desde la muerte, pero sí desde su antesala, ya que opera como símil del epitafio” (56) su cuerpo y su última voluntad, firmada y fechada en su Bilbao natal.

Tendremos que añadir la prosa de *En castellano* titulada “Papeles inéditos” (355)

“Muy interesante su problema, señor mío, es asombroso lo que sabe Blas de Otero de sí mismo”

Nos introduce en el autoanálisis de un hablante.

La primera versión del poema “Entre papeles y realidades” incluido en *Esto no es un libro* introduce el siguiente verso:

“Hundí, enterré la pluma, removida
debajo de mi nombre, blas de otero”

En la versión que aparece en *Que trata de España* (426) desaparece ese verso y en su lugar incluye “igual que un proyectil, desde el tintero”.

En *Nuevas historias fingidas y verdaderas* aparece la prosa “El semáforo” (699) que termina con el nombre del poeta “BLAS DE OTERO” a modo de testamento. Este itinerario concluye con la contemplación del sí mismo en tanto ser nombrado e individual.

En *Historias fingidas y verdaderas* en la prosa “Seguir siguiendo” (638) empieza:

“Ayer murió Blas de Otero, no lo sabe nadie todavía pero es cierto”

Aquí aparece como una necrológica sobre sí mismo.

También en *Historias fingidas y verdaderas* en la prosa “Mira ...” (643):

“Mira a ver si puedes hacer algo por mí, Blas de Otero”

Se establece un diálogo de dos voces (yo y tú).

En *Hojas de Madrid con La galerna* encontramos dieciséis poemas con nombre de autor, “Sin saquear la verdad” (727) empieza:

“Amatxo, ven. Estoy muy solo. Soy un emigrante que (...)
encorvada de tanta aventura de tu hijo Blas”

Aquí el hablante evoca a su madre y utiliza su nombre de pila, se nos muestra la soledad del hijo ya adulto frente a la vejez de la madre, lo que otorga un tono emotivo al poema.

Del poema “Una luz anaranjada” (755):

“Este hombre
es Blas de Otero. Pocas veces a caído el dado y quedado de canto,
como aquí. Este hombre
es muy serio.”

Este poema se abre con la presentación del hablante en tercera persona. Sigue la técnica del retrato. El regreso a la matriz materna coincide con la fecha de nacimiento del autor real.

Del poema “León de noche” (761):

“Nada podrá contra los dos, tú
y yo: Ludwig
y Blas.”

Nos muestra su admiración por Beethoven, se identifican ambos personajes por el nombre de pila, destacando la familiaridad por encima de la distancia cronológica.

En el poema “Cantar de amigo” (766):

“¿Dónde está Blas de Otero? Está dentro del sueño, con los ojos
abiertos.
¿Dónde está Blas de Otero? Está en medio del viento, con los ojos
abiertos.

Esta estructura paralelística la repite once veces el personaje llamado Blas de Otero, que le presta su biografía por la alusión a su enfermedad y a su operación por estas fechas.

El poema “Me complace más que el mar” (769):

“Deben de ser las once de la mañana, qué haces ahí Blas de Otero,
qué estás mirando un poco ladeado hacia las fachadas carcomidas por el salitre”

Estaría dentro de los recuerdos de Cuba. Otra vez disimula un diálogo consigo mismo, le da un matiz casi cinematográfico a los versículos, en una serie de imágenes entrelazadas apenas con las comas como únicos coordinantes. El poeta, Blas de Otero, aparece identificado por su lealtad a la ideología marxista, se coloca “en medio de la Revolución”.

Del poema “Digo vivir” (772) comienza:

“Hay que vivir, Blas de Otero, tienes que seguir viviendo.”

Significa una apuesta por la vida. La repetición a modo de letanía de esta llamada a la vida se comprende desde el contexto biográfico de producción del poema, relacionado con su enfermedad de esa época.

De “Gracias doy a la vida” (775):

“¿Qué más quieres? Blas de Otero,
a ti te digo: ¿qué más quieres?”

El poema resume a modo de balance tres lugares, que le permiten al poeta medir el valor de su vida (libros, arte, naturaleza), el yo se anima incluso a un velado reproche.

En “El labio con que escribo” (841):

“Hablo a los hombres, hablo a Blas de Otero,
hablo a los aviadores y a los mares,
al campesino, al hierro y al minero.”

Este poema reafirma la síntesis de escritura y oralidad. No aparece aquí su nombre con elementos autobiográficos.

Del poema “Y lo encontró bien hecho” (873):

“Y, yo, simplemente,
fecho y firmo, Madrid diecinueve de diciembre
de siempre,
Blas de Otero”

Aparece su firma al final del poema, fechándola para acercarse al registro epistolar o testifical. Contempla Blas de Otero a la mujer amada en el paisaje doméstico.

En el poema “Conmiseración y serenidad” (880):

“Para qué tanto libro: pobre Blas de Otero, contéstame
para qué escribiste tanto, ya sé para qué (...)
ojalá, Blas de Otero, te vuelvas analfabeto.”

El hablante aquí se interroga una vez más sobre el sentido de su escritura y la carga que supone tener tantos libros escritos.

Del poema “Ya no existe” (887) termina como una carta:

“Esas frases vulgares tan reñidas con la literatura,
poner la coma donde uno quiera,
con muchos besos y abrazos
Blas”

Recupera aquí el género epistolar para escribir una carta, incluyendo su nombre como firma al final del poema. Adopta el tono coloquial y afectivo de las cartas familiares.

El poema “Semáforo de mi vida” (891) es una composición breve sin título que incluye solo su nombre de pila:

“SEMÁFORO de mi vida
Amarillo siempre siempre
Blas cruza la vida
Iluminado por él
No hay noche que valga
Ante la luz asombrada”

Nos recuerda el poema “Semáforo”. Se recrea ahora en un juego de luces del objeto aludido, la misma metáfora del camino. El autor introduce el nombre de pila, distanciando en tercera persona.

El poema “León Felipe” (892) también termina como despedida de una carta:

“aquí en México
aquí en América
aquí en mi desesperación habilidosa,
agur agur
dentro de poco nos veremos.
Blas de Otero”

Vuelve a utilizar su nombre a modo de “firma” final, se produce un intercambio epistolar, donde los dos quedan enlazados por su común actitud de lucha. Este esquema de “poema firmado” se da en los poemas: “A la inmensa mayoría”, “El semáforo”, “Y lo encontró bien hecho”, “Ya no existe”. Esta necesidad de firmar el texto se impone como un modo de personalizar el poema.

En *La galerna* encontramos tres casos en los que aparece el nombre de Blas de Otero.

En “El canario canta” (908):

“Puesto que estamos solos,
yo y tú, Blas de Otero.
Puesto que tenemos tiempo”

Asistimos una vez más a un autodiálogo, donde se distingue en principio el yo del tú a quien se otorga el nombre propio.

En el poema “No me arrepiento” (917), aparece repetido tres veces el nombre de Blas de Otero. Este texto comienza:

“Blas de Otero, cuánto has caminado. (...)
Blas de Otero, descansa

un poco, cese el trajín (...)
papeles manchados, versos
arrancados de raíz
a la vida, Blas de Otero,
que viene la muerte”

El coloquio consigo mismo otorga otra vez el nombre del autor, mencionándolo tres veces a lo largo del poema. Estamos ante un texto que reincide en la serie de lo que se ha llamado “balances vitales” agudizados por la certeza de la muerte, el yo aconseja, consuela a este personaje que muestra las marcas de su propia biografía. Se resumen ciudades y países visitados.

Del poema “Entre las sombras de la marea” (935):

“Dadme un vaso de vino
vino con peces y barcos
blasfemo contra blas y cía”

Donde aparece su nombre, sin el apellido, en minúsculas. Establece una secuencia de raíz onírica y visionaria que encadena imágenes sin puntuación, en medio de las cuales aparece con ironía el nombre de pila del autor en minúscula, asociado a la niñez. Esta imagen nos muestra el estado del paciente en “Los días de Usúrbil”.

Laura Scarano (2012:78) recapitula después de analizar la aparición del nombre de Blas de Otero en su poesía:

“Otero nunca deja de hablarnos en nombre del hombre, pero esto no significa renunciar a inscribirse como nombre propio en la página. Por el contrario, la afirmación de su humanidad radica en su capacidad de autonominación (...) dicha estrategia instaura un diálogo (a la manera bajtiniana) con dos objetivos: destruir los hábitos líricos del lector culto y abrir un espacio en el discurso literario para que todo lo excluido sea capaz de hablar”

El uso de su nombre repetidas veces nos hace ver sus textos de una manera más cercana ya que no nos referimos al autor en abstracto sino a un poeta determinado que nos hace partícipes de sus vivencias.

3.3 Edición y publicación de su obra. Las antologías

Tenemos que señalar la importancia de las antologías que fueron elaboradas por el mismo Blas de Otero y por otros autores.

En la Habana, durante su estancia cubana de 1964 a 1967 inicia la composición de *Historias fingidas y verdaderas* que se publican en Alfaguara, Madrid (1970) con anterioridad, en 1969 (Alfaguara) había aparecido su antología *Expresión y reunión*, realizada por el propio autor, donde trata Otero de remediar los defectos de la edición española de *Que trata de España*. En 1970 termina de escribir y publica su libro *Mientras* (Javalambre. Zaragoza). En 1971 (Plaza y Janés. Barcelona) se publica *País*. En 1974 verá la luz una nueva antología, *Verso y prosa* (Cátedra. Madrid). En 1977 da a conocer otras dos antologías *Poesía con nombres* (Alianza. Madrid) y *Todos mis sonetos* (Turner. Madrid). Al mismo tiempo se dedica enteramente a la creación poética. Por una parte, va escribiendo de forma ininterrumpida numerosos poemas que reúne en torno al título de *Hojas de Madrid*. Con otros poemas inéditos más los propios de *Hojas de Madrid* va componiendo *La galerna*.

José Ángel Ascunce ha señalado “Blas de Otero convierte la creación poética en una razón de existencia. De aquí parten sus diversas antologías, habría que incluir aquí *Esto no es un libro* (Editorial Universitaria. Puerto Rico, 1963) constituye a pesar de su título y del préstamo de Walt Whitman, un libro antología que recoge poemas publicados en obras anteriores, ciertas poesías censuradas en la edición española de *Que trata de España* “más un buen puñado de poemas inéditos” (1990:112).

Volvemos otra vez sobre *Expresión y reunión* la antología más cuidada por el autor, que realizó recién llegado de Cuba, isla en la que vivió alrededor de tres años. Se retrotrae a sus primeros escritos, incluso anteriores a *Cántico espiritual* como “A la música” de 1941, y llega hasta los inéditos como *Historias fingidas y verdaderas* y *Hojas de Madrid* con *La galerna*.

Mientras, *País*, *Verso y prosa*, *Todos mis sonetos*, *Poesía con nombres* e incluso *Poemas de amor* siguen más o menos fielmente este sistema, la conjunción de poemas conocidos con poemas inéditos a través de todas estas antologías, el escri-

tor reúne y recrea su poesía, al mismo tiempo que cumple con las presiones e instancias de editores y lectores.

Como venimos viendo, el papel de las antologías, gracias al estudio de Ascunce es fundamental y clave “a través de estas antologías, Blas de Otero pretende dar solución a toda una serie de problemas concretos”.

En primer lugar, el poeta intenta crear nuevos espacios de sentido, haciendo que lo que en un primer momento puede aparecer como simple antología se transforme en una obra nueva con sentido propio “un ejemplo clave y claro de esta transformación lo constituye *Ancia*.”

En segundo término, el poeta da a conocer sus modificaciones temáticas y estilísticas, sus propias “variantes de autor”, prueba de ese afán permanente de depuración expresiva.

Como tercera motivación las antologías le sirven a Blas de Otero de paliativo contra la censura, ya que en ellas da a conocer poemas censurados o mutilados en sus ediciones originales.

Como cuarta razón habría que señalar, la obsesión del poeta por dar a conocer adelantos de lo que en cada momento estaba escribiendo, poemas de *Historias fingidas y verdaderas* como de *Hojas de Madrid con La galerna* se dan a conocer en *Expresión y reunión*. *Mientras*, es un adelanto de *Hojas de Madrid con La galerna*. Las antologías son una especie de escaparate literario donde se va mostrando la labor creativa de cada momento concreto.

Por último según Ascunce (113) son una forma válida de dar a conocer su obra:

“A través de la forma fragmentada de su presentación, se puede alcanzar una idea clara de totalidad (...) en el caso de Blas de Otero las antologías más que una simple selección y articulación de poemas reunidos por su significado intrínseco o por su unidad temática, cumplen, junto a los compromisos adquiridos por el poeta con lectores y editores, con toda una serie de funciones tanto de finalidad creativa como de intencionalidad receptiva”.

Continuamos con la compilación de obras publicadas. En primer lugar, *Con la inmensa mayoría* (Losada. Buenos Aires, 1960), donde se reúnen las obras *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*. Posteriormente, se publica *Hacia la inmensa mayoría* (Losada. Buenos Aires, 1962), donde se agrupan *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia*, *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*. Finalmente, la Editora Nacional de Cuba publica *Que trata de España*. El autor aquí demuestra un claro desinterés hacia su poesía religiosa, pues como vemos, no la recoge. Por otro lado, el poeta buscaba con estas compilaciones dar a conocer su obra “más estimada en los países del otro lado del Atlántico”.

Volvemos otra vez a *Que trata de España*, para señalar que ante la imposibilidad de publicarlo íntegro en España, en la antología *Esto no es un libro* (Puerto Rico 1963), su autor incluyó un número destacado de los poemas censurados en este libro. Al año siguiente se edita en Barcelona la edición censurada, mutilada en más de un tercio de poemas. Y ese mismo año, 1964, se publican dos ediciones completas: la primera en París y la tercera en La Habana. Como sabemos, *Que trata de España* no se publicó *realmente* en España hasta 1977. Blas de Otero en su poema “No quiero que le tapen la cara con pañuelos”:

“No. No dejan ver lo que escribo
porque escribo lo que veo”

(431)

Lo califica Emilio Miró de “Poemario épico-lírico” (Miró, 2003:43). Se divide en cinco capítulos: “El forzado”, “La palabra”, “Cantares”, “Geografía e historia” y “La verdad común”, que constituyen un amplio volumen de casi doscientas páginas en la primera edición española completa. El capítulo más extenso es el cuarto con sesenta poemas; le siguen a bastante distancia el segundo “La palabra”, con veinticuatro composiciones y el quinto “La verdad común” con veintidós, los más breves, el tercero, “Cantares” que consta de diecisiete, y el primero, “El forzado” compuesto de trece poemas. A este conjunto hay que añadir los dos que abren y cierran el libro, más dos sonetos a modo de dedicatoria (al lector) e invocación (al propio libro). De los poemas censurados, según Sabina de la Cruz, probablemente son los

mejores. En 1977 este libro sirve de base a *Poesía con nombres*, suprimiendo algunos poemas e incluyendo otros nuevos y posteriores.

Junto a antologías y compilaciones, se impone la obra original que el poeta iba escribiendo durante ese tiempo. De su obra *Hojas de Madrid con La galerna* se recogen más de cien poemas “la obra-antología *Todos mis sonetos* (Turner. Madrid, 1977), recoge además de los poemas con estructura de soneto de sus obras anteriores, aquella parte de la obra última que por estar en metros académicos, no la juzgó el poeta representativa de esta época de composición libre o versicular” (114). Estos adelantos permiten articular ciertos vectores moduladores del estilo y de la temática de la obra oteriana de su última etapa creativa.

Entre las antologías tendríamos que mencionar *Poemas vascos*, proyecto de reunión de poemas de temas vascos que ya tenía en mente Blas de Otero, pero que se publicó en 2002.

Estructura de su obra

Dentro de la obra de Blas de Otero, se establecen tres partes bien diferenciadas, pero también hay que señalar una etapa preparatoria que comprende: *Cuatro poemas* (1941), *Cántico espiritual* (1942), *Poesías en Burgos* (1943). A principios de 1948 publica en el primer número de la revista *Egan* once poemas con el título de “Poemas para el hombre”. Con todo Alarcos Llorach escribe, que la poesía de Blas de Otero es extraordinariamente unitaria.

Laura Scarano desmonta esta teoría de las tres partes en que se divide la obra de nuestro poeta “su obra comprende una etapa preparatoria y un desarrollo posterior significativamente unitario, a pesar de que diversos críticos y el mismo autor distinguen allí dos períodos poéticos diferentes, pero en una misma línea de continuidad” (2003:20).

Ricardo Senabre insiste en esa idea diciendo que esta obra plantea difíciles problemas textuales. No solo por el anuncio de libros nunca aparecidos (*Complemento directo, Edición de madrugada*) o por la publicación en antologías de poemas pertenecientes a libros nunca editados (se refiere a *Poesía e historia, Hojas de Madrid* los dos publicados, en 2013 el primero y en 2010 el segundo) como *Escrito*

para, sino por la intención del propio autor de borrar fronteras entre sus diversos libros, por su persistente voluntad de antologizarlos.

Nos adentramos un poco más en la que se ha dado en llamar etapa preparatoria. En el origen de su poesía, antes de adentrarnos en su poesía religiosa, se ha señalado (Ascunce, de la Cruz) que puede considerarse a Blas de Otero “poeta niño” como sabemos, ya que en Madrid, lugar a donde se traslada la familia Otero-Muñoz cuando éste tenía 10 años es donde escribe sus primeros versos.

José Ángel Ascunce (15) recrea el ambiente en el que surgen estos primeros poemas:

“En Madrid, Blas se encuentra consigo mismo. Es el niño alegre, vital, risueño, capaz de enamorarse perdidamente, de entusiasmarse con los toros y los toreros, de apasionarse con la poesía y con la música y, como niño, de hacer mil travesuras. Es un niño abierto, inteligente, deseoso de recibir y asimilar las novedades que la vida le ofrece. En estas circunstancias de plenitud vital y en este ambiente de radiante alegría, escribe sus primeros versos”.

Sin embargo hay que esperar hasta 1935-1936, madurez juvenil, para datar los primeros poemas publicados. En primer lugar, en la revista jesuítica *Luisas*. Después del paréntesis que supone la guerra civil, reanuda la tarea poética, vive en un ambiente profundamente religioso y es entonces cuando surge *Cántico espiritual*. Junto a esta primera *obrita*, nos dice Ascunce, escribe abundantes poemas. Unos son publicados en periódicos y revistas, otros se presentan a premios literarios, y la gran mayoría son guardados o entregados a amigos.

Cántico espiritual es un breve poema de 624 versos y estructura pluriestrófica: sonetos, liras, villancicos y endecasílabos libres. “Con una composición o estructura tripartita: una “Dedicatoria”, el soneto “Todo el amor divino, con el amor humano”; una “Introducción”, un corpus de 189 endecasílabos libres; “Liras”, compuesta de 10 liras; y el “Final”, formado por dos villancicos y dos sonetos” (48).

Desde el punto de vista temático, *Cántico espiritual* es un poema de amor a lo divino, que concreta en un espacio interior el pretendido diálogo comunicativo —fusión amorosa— entre el alma “yo-personaje poético” y el amado “tú-Dios”. La

que ha sido considerada primera obra de Blas de Otero, *Cántico espiritual*, responde formal y temáticamente a los códigos tradicionales de la poesía religiosa y, más en concreto, a los de la poesía mística.

Ángel fieramente humano (1950), que correspondería a la primera etapa, junto con *Redoble de conciencia* y *Ancia*, presenta 34 poemas, 18 sonetos y 16 poemas libres o semilibres. Tanto por el versolibrismo o por el academicismo formal, la composición de los poemas está respondiendo a estructuras tradicionales o clásicas. La composición de *Ángel fieramente humano* ofrece una estructura tripartita con una introducción, un desarrollo y una conclusión. Concorre al premio Adonais.

Redoble de conciencia (Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951) está compuesto por una introducción, un desarrollo y una conclusión y por 22 poemas, 14 sonetos y 8 poemas libres o semilibres. Al igual que *Ángel fieramente humano* presenta poemas de corte clásico o tradicional, de la misma manera que *Ángel fieramente humano* está formado por una introducción, un desarrollo y una conclusión, “es a la inmensa mayoría” presenta el nuevo personaje poético, esbozado ya en *Ángel fieramente humano*; el desarrollo ofrece una composición tripartita, como ya hemos señalado, subdividida cada una de estas tres partes en subpartes respectivamente. José Ángel Ascunce ha establecido de forma detallada la estructura que hemos apuntado:

PRÓLOGO	DESARROLLO		CONCLUSIÓN
1 soneto	I -a- 8 sonetos	II -a- 3 sonetos	1 soneto
	b- 2 P. Libres	b- 1 P. Libre	
	III- a- 3 P. Libres		
	b- 2 P. Libres		

Ancia (Barcelona, 1958) consta de 103 poemas, toma 32 de los 34 poemas que forman el corpus de *Ángel fieramente humano* y los 22 poemas de *Redoble de conciencia*, a los que añade 49 poemas nuevos, número de poemas suficiente para formar el corpus de un libro nuevo. Su nombre está compuesto por la sílaba inicial

del título de su primera obra *Ángel fieramente humano* y la final del título de la segunda *Redoble de concienCIA*. No puedo pasar por alto la explicación que del título nos da José Luis Cano: El extraño título de *Ancia* no se trata de un sufijo o un derivado verbal, sino de un sencillo capricho del autor que ha querido formar una abreviatura con la primera sílaba de *Ángel fieramente humano*, y la última de *Redoble de conciencia*, como ya sabemos, pero aquí empieza la interpretación de José Luis Cano “si imaginamos a un andaluz del campo —y especialmente del campo gaditano— pronunciar el título, *Ancia*, podríamos entonces pensar que no se trataba de ningún capricho idiomático, sino de una simbólica ansia, el ansia dramática, exagerada, agónica, que recorre toda o casi toda la poesía de Blas de Otero” (1958:3).

Para Evelyne Martín Hernández “el nombre de *Ancia* “mot-valise”, es algo más que la unión de dos sílabas. El encadenamiento de las dos sílabas reproduce, traza la trayectoria que lleva al sujeto lírico desde el aspirante a ángel, con su ansia de eternidad, hasta el hombre consciente que asume su condición mortal” (2003:9).

Seguimos a José Ángel Ascunce quien dice “*Ancia* es una antología pero al mismo tiempo es mucho más que una antología. Su originalidad no reside solamente en el añadido de los poemas inéditos, sino especialmente en la composición que ofrece. La fusión de poemas anteriores e inéditos conformando una estructura totalmente nueva obliga a tener que defender la originalidad de la obra” (62).

Presenta las tres partes tradicionales: introducción, desarrollo y epílogo. La primera parte (44 poemas), desarrolla el enfrentamiento del hombre contra las fuerzas e iras de Dios. La segunda parte (20 poemas), expone la temática de la salvación humana a través del amor-mujer. La tercera parte (14 poemillas de “Cantares y dezires” y 15 poemas), muestra una visión desmitificadora e irónica de los principios tópicos del código religioso. La cuarta parte (16 poemas) intensifica la conciencia poética sobre la realidad histórica y poética del yo-personaje poético, de España y de Europa.

Este autor aborda la poesía social que queda definida en tres grandes obras: *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Que trata de España*. Estas obras forman un

corpus temático coherente y unitario. No es de extrañar, que en un primer momento, la editorial bonaerense Losada publicara en 1960 con el título de *Con la inmensa mayoría* las dos obras sociales escritas hasta ese momento *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*. Más tarde con el título de *Que trata de España*, esta última se publicó en Cuba sin censurar en 1964, gracias a Herberto Padilla y Alejo Carpentier, en el mismo año que la edición francesa de Ruedo Ibérico. La Editorial del Consejo Nacional de Cultura de Cuba (La Habana, 1964), unificaba en un único volumen las tres obras de temática social. Esta búsqueda de unidad testimonia, sin negar las diferencias existentes entre las tres obras, un fuerte sentido de analogía temática.

Desde el punto de vista de la estructura las tres obras presentan una composición muy similar, *Pido la paz y la palabra* inicia la singladura poética mostrando la dirección de arribada, “A la inmensa mayoría” y acaba recalando en la meta programada, “En la inmensa mayoría”. Entre ambos extremos intención y realización, un largo camino a través de los distintos puntos doctrinales del recorrido temático. *En castellano* inicia su itinerario con el poema “Aquí tenéis mi voz” y acaba mostrando la identificación de esa voz con el “Cantar de amigo”, último poema de la obra, se verifica una ruta perfectamente marcada que va desde el subjetivismo individual hasta lo colectivo. *Que trata de España* presenta un mismo punto tanto para la partida como la llegada, “España” y un recorrido con tres etapas: la existencial, la poética y la histórica.

Pido la paz y la palabra y *En castellano* presentan procedimientos de composición más bien tradicionales. Los poemas se caracterizan por la composición semilibre o por el verso libre. En *Que trata de España* es clara su tendencia hacia el experimentalismo formal. La obra se compone de 144 poemas.

En 1958 la censura deniega el permiso para la publicación de *En castellano*, un año después tuvo que publicarse en París, en edición bilingüe y acompañado de un título en francés: *Parler clair*, traducido y prologado por Claude Couffon. La censura había prohibido esta obra, que no se publicó en España hasta 1977, veinte años más tarde en la editorial Lumen. En 1960 será publicado en la Universidad Autónoma de México y casi al mismo tiempo, la editorial Losada de Buenos Aires publica un volumen con *En castellano* y *Pido la paz y la palabra* con el título de *Con la inmensa mayoría*. En 1962 Losada reúne en un solo volumen los cuatro libros del

poeta, *Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra y En castellano* con el título de *Hacia la inmensa mayoría*.

Historias fingidas y verdaderas, este libro escrito en Cuba (1966-68), contiene una importante novedad formal: se compone de prosas. Como ha señalado Gaspar Garrote. “Aunque no se ha acordado una definición única para calificar el género de *Historias fingidas y verdaderas* (prosa, prosa poética, fragmentos en prosa, poemas en prosa), hay que señalar que es el último paso de una evolución formal, que iniciada en la métrica clásica, continua por el poema breve, el verso libre y el versículo y culmina con la ausencia de puntuación” (1989:29).

Nos dice Marta Beatriz Ferrari, que sabemos por nuestro poeta, el mismo que se esforzó en aclarar en la contraportada de la edición de 1970, que *Historias fingidas y verdaderas* no son poemas en prosa, sino prosa estructurada en tres partes y seis capítulos que ordenan varios temas sobre estética, viajes, política..., en un estilo “que pudiéramos matizar a un tiempo de clásico e insólito con una sintaxis peculiar y caracteres diversos, desde el meditativo al humor, un tanto sarcástico a veces. Sabemos también por él, de su carácter de relatos o ensayos condensados” (2003:47). Desde su título, extraído fragmentariamente del *Quijote* y retomado en el epígrafe primero y en la poscita después, el autor juega con el lector el juego de la verdad y la ficción.

Otero acomete en 99 prosas ordenadas temáticamente las mismas materias de siempre. En la primera parte, su poética (I) y su autobiografía (II); en la segunda, España (III) y la revolución cubana (IV); en la tercera, el ser del hombre y la realidad contemporánea (V-VI).

Sabina de la Cruz nos dice los poemas de *Hojas de Madrid con La galerna* son un total de 306, de los cuales 145 han sido ya publicados, mientras que 161 han permanecido rigurosamente inéditos hasta la edición de 2010.

Los poemas han sido ordenados por su viuda del siguiente modo. A la sección primera (señalados con números romanos) corresponden los primeros poemas compuestos en Madrid, a su vuelta de Cuba.

La sección II relata el viaje a Bilbao y la estancia en su ciudad natal. Los dos últimos poemas de esta sección describen un corto viaje a Barcelona en agosto de 1968. La vuelta definitiva a Madrid abre las secciones III y IV. Vuelven ahora los poemas de teorización metapoética, una de las constantes en la poesía de Blas de Otero.

La galerna constituye la parte final del poemario. La formó y le dio nombre el propio poeta respondiendo a un motivo temático: la descripción de sus estados depresivos. La mayoría de estos poemas fueron compuestos en los años 1973-1974, pero incluye también otros de los años 1969, 1971 y 1972, cercanos a este tema.

Como nos dice Sabina de la Cruz, ha seguido como guía de ordenación la pura sucesión cronológica de los textos pertenecientes al libro “así he procedido en esta edición, facilitada por el propio poeta que fechaba todos sus manuscritos y la mayoría de las copias” (2010:29).

Sin salir del orden cronológico, era aconsejable dar un respiro, establecer alguna pausa dentro de un número tan elevado de poemas, abriendo unos espacios separadores que han quedado señalados del modo más neutro posible: con números romanos.

El libro *Poesía e historia* nunca fue publicado en España. Habría que esperar hasta 2013 cuando el poemario se incluye en la *Obra completa* publicado por la editorial Galaxia/Gutenberg para poder verlo publicado.

4. INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE BLAS DE OTERO

No quiero que le tapen la cara con pañuelos

*Escribo; luego existo. Y, como existo
en España, de España y de su gente
escribo. Luego soy, lógicamente,
de los que arman la de dios es cristo.*

*¡Escribir lo que ve!, ¡habrase visto!,
exclaman los hipócritas de enfrente.
¿No ha de haber un espíritu valiente?,
contexto.
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?,
insisto.*

*No. No dejan ver lo que escribo
porque escribo lo que veo.
Yo me senté en el estribo.*

*Y escribí sobre la arena:
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!*

4.1 Antecedentes: Bajtin, Julia Kristeva, Gerard Genette

Ha sido ampliamente señalado, cómo ningún escritor puede escapar a la influencia que otros escritores han ejercido en su obra.

Tratar el tema de la intertextualidad es importante en el autor que nos ocupa, Blas de Otero, ya que se ha considerado un caso paradigmático: pocos poetas hay en nuestra literatura tan inmersos en nuestra tradición literaria; de ahí que la intertextualidad de su obra haya merecido diferentes estudios (Alarcos Llorach, 1966; Bellido Navarro, 1992; González, 1986; Montejo Gurruchaga, 1989; Escarano, 1993 y 1994; Senabre, 1980; y el propio José Enrique Martínez, 2001...)(Martínez, 2001: 115)

Nos dice José Enrique Martínez parafraseando a Goytisolo, podríamos decir que una obra es a fin de cuentas la suma total de las influencias exteriores que ha recibido. “De lo que se trata pues, no es de silenciar las influencias, sino de superar las limitaciones inherentes al apollado concepto, puesto que su estudio como proceso de causa a efecto descuidó las relaciones sincrónicas entre las diversas literaturas nacionales, así como el papel del público en la formación del gusto y el hecho de que una obra literaria sea, ante todo, no un documento biográfico, sino una configuración estética” (1995:157).

Esas influencias podemos verlas a partir de diferentes recursos, para incorporar a un texto préstamos de otras obras literarias que le precedieron. Pero vayamos a uno de los teóricos fundamentales para entender el fenómeno de la intertextualidad, nos estamos refiriendo a Mijaíl Bajtin.

Mijaíl Bajtin (1895-1975) el primer teórico sobre el que se asienta el concepto de intertextualidad, no empezó a ser conocido en Occidente hasta la década del 60, en que se reedita su trabajo sobre Dostoievski (1963) y Julia Kristeva y Tzvetan Todorov aprovechan su doctrina y las extienden por Europa.

Las ideas de Bajtin, en torno al uso de la lengua, la orientación social del enunciado, el dialogismo y la periferia, la carnavalización etc., han permitido reformular importantes problemas teóricos y, a la vez, en el campo de la crítica literaria ha propiciado nuevos enfoques o nuevas lecturas; de igual forma las ideas

sobre la polivalencia del lenguaje y la polifonía han originado acercamientos fecundos y derivaciones teórico-críticas de cierta envergadura, como la referente a la “intertextualidad” (2001:52-53).

Zavala, nos indica que lo importante es la dimensión que sus planteamientos abren a aquellos saberes que tienen por objeto el lenguaje, el sujeto y la cultura en un momento clave y añade: Bajtin y su círculo inducen a interrogaciones críticas sobre la responsabilidad, la colectividad, la “otredad”, la diferencia, la marginación, la emancipación y la liberación sociales. De modo general, sus planteamientos sobre el acto interpretativo y la comprensión dialógica significan aportaciones fundamentales en la epistemología y la cultura que merecen tomarse en cuenta” (1991: 21).

Iris María Zavala pone énfasis en la orientación social del pensamiento bajtiniano y en su intento de redefinir el mundo liberado de hegemonías y autoritarismos, a favor de un mundo surgido de la dialogía y la heteroglosia, la “enorme deuda” para con Bajtin y su círculo la resume en estas palabras:

“Que la constitución del sentido de un texto está estrechamente vinculada a la constitución del sujeto. Todo el universo de Bajtin se articula como respuesta a dos preguntas esenciales: una teoría del sujeto y una teoría del lenguaje, situando como punto de arranque “el contenido conceptual y el complejo entramado espiritual de la dialogía (...) desde este terreno de las relaciones dialógicas, se plantea el discurso poético y los problemas de autor, narrador, memoria del género, las raíces del género en la ética, la sátira menipea y la tradición carnavalesca” (1989:81).

La “dialogía” es, según eso, el concepto clave por excelencia de la teoría de Bajtin. El carácter dialógico del discurso (del enunciado) es la base del concepto de intertextualidad. La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro. Se opone por lo tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es una propiedad colectiva. Y en

cuanto voces de otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, “ideologizadas” configuradas con intuiciones ajenas de otros.

En el discurso literario el dialogismo del lenguaje, como señala José Enrique Martínez, se refracta básicamente en la novela. En la lírica, el discurso de autoridad del sujeto integra cualquier tipo de disparidad de voces, por lo que Bajtin se negó a extender al lenguaje poético el carácter de dialogía (véase Bajtin, 1989:102). “Al lenguaje dialógico le correspondería estudiarlo a una nueva disciplina, la “metalingüística” o “translingüística” (...) suponen una concepción del sujeto hablante diferente de la de Saussure; supone un sujeto esencialmente polifónico, fundado sobre la pluralidad de voces propias y ajenas; la palabra dialógica es el encuentro del yo y el otro; es la manifestación del carácter plural de la conciencia” (53).

La dialogicidad atañe a numerosos aspectos del lenguaje, de la heteroglosia del lenguaje. Uno de ellos es el de las “voces ajenas” o “voces enmarcadas”, es decir, el de la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto-marco (la citación, por ejemplo o el comentario). En estas voces enmarcadas está el origen, del concepto de intertextualidad a partir de Julia Kristeva (1967) que, con otros estructuralistas, contribuye a des-socializar el concepto de “voz enmarcada”, el concepto mismo de dialogía. Zavala reduce a tres los supuestos sobre los que se asienta el pensamiento de Bajtin:

1.- Una filosofía del lenguaje asentada en la comunicación social, en el intercambio, pues en el acto comunicativo intercambiamos voces que reproducimos, citamos y manipulamos; voces de otros, réplicas, fórmulas también. Es el sentido de su dimensión social, de la conciencia de lo “otro”.

2.- La orientación social del lenguaje es rasgo constitutivo también del discurso literario, del “enunciado”.

3.- La narrativa es esencialmente dialógica o polifónica. En suma, el enunciado solo cobra significado en relación con el “otro”. El intercambio entre el lenguaje y la cultura (sociedad, momento histórico preciso), la colectividad y el individuo, se articula en coro de voces: somos plural, no singular, y ahí radica el milagro de nuestro mundo dialógico (116).

Todorov 1981 empleará el término “intertextualidad” introducido por Kristeva por parecerle que el término dialogismo está cargado de pluralidad de sentidos.

Si nos detenemos en las teorías de Julia Kristeva, elaboradas a partir de los planteamientos de Bajtin, sobre todo basados en un artículo de 1967 “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” incorporado dos años después a *Semiotiké* (1969) donde dice “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de “intertextualidad”, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”.

La intertextualidad aparece como estatuto cimentador de la textualidad. El texto tiene un carácter dinámico y heterogéneo, no es algo único ni autónomo, ni cerrado en sí mismo, sino abierto a otros textos; Kristeva, habla de “l’infinité potentielle” de las palabras y del carácter híbrido de los textos.

La intertextualidad se genera, según Kristeva, tanto desde el eje horizontal o sintagmático, como desde el vertical o paradigmático; en el primero, la palabra pertenece a la vez “au sujet de l’écriture et au destinataire”; en el eje vertical, la palabra del texto se relaciona con otra de textos anteriores. Conviene añadir el intento de Kristeva de extender a los textos poéticos el dialogismo que les negó Bajtin.

Habría que añadir los estudios de Genette, que en su conocida obra *Palimpsestos* (1982) va a redefinir el objeto de la poética que no sería el texto, sino la “transtextualidad” o trascendencia textual del texto, indicando los cinco tipos existentes de relaciones transtextuales.

Antes de adentrarnos en el estudio de las diferentes teorías de la intertextualidad, haremos unas aclaraciones sobre lo que atañe a Blas de Otero. Para hablar de la intertextualidad en la obra de nuestro poeta, debemos remontarnos a los primeros teóricos de este proceso. Ya Mijaíl Bajtin (2004:27) habla de este tema en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*:

“El principio general de su composición novelesca: someter los elementos polarizados y dispares de la narración a la unidad del propósito filosófico y al movimiento turbulento de los sucesos

(...) desafía decididamente el principal canon de la teoría del arte. Su tarea es la de superar la dificultad más grande para el artista: crear una obra unificada y al mismo tiempo integrada de toda clase de elementos heterogéneos, dispares por su valor y profundamente ajenos unos a otros”.

Esto lo vemos en Blas de Otero, donde aparecen citas de Fray Luis pero también hay parodias de obras de otros autores, en el poema “No quiero que le tapen la cara con pañuelos” de *Que trata de España* juega con una cita muy evidente y con un refrán popular:

“Escribo; luego existo. Y, como existo
en España, de España y de su gente
escribo. Luego soy, lógicamente,
de los que arman la de dios es cristo.”

(431)

Abriendo la obra completa de Blas de Otero al azar, vemos ejemplos como éste donde aparece totalmente integrada en el texto la utilización de una cita o de un refrán popular.

Los estudios de Bajtin han sido fundamentales para llegar a la obra de Blas de Otero, a través de Julia Kristeva y por último de Gerard Genette. Así vemos cómo nuestro poeta, entrelaza unos textos dentro de otros mediante citas textuales, textos reelaborados, o alusiones a escritores, músicos, pintores.

Bajtin nos habla de que los elementos más dispares de las obras de Dostoiévski, se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales. El mundo de la copla popular combina con el mundo del ditirambo de Schiller, el horizonte de Smerdiákov hace juego con el de Dimitri e Iván Karamázov. “Debido a su material pluriuniversalista la novela puede desarrollar su carácter singular y específico sin destruir la unidad del todo” y aquí es donde queríamos llegar, no se rompe la unidad de la obra de Blas de Otero con esos elementos heterogéneos sino que da cohesión con la utilización de diversas fuentes para lo que se ha dado en llamar “intertextualidad”. En Dostoiévski, según Bajtin, “los elementos más dispares se distribuyen en varios mundos, no se dan en un mismo horizonte sino en va-

rios, y no es el material inmediato, sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, las que se combinan en una unidad suprema, en la unidad de la novela polifónica” (29).

Sobre el sujeto en la poesía

Para abordar la discutible identificación de autor empírico y sujeto de la enunciación, el punto opuesto quizá es concebir un sujeto textual cuya voz ha sido previamente anunciada por “otro”: el sujeto textual es un sujeto enunciador, más: es el “otro”, la otra voz: su voz no es más que una suma de “injertos” de voces-otras: el “yo” es un “otro”. Como decía Rimbaud a la altura de 1870 “J’est un autre”. Según J. E. Martínez: curiosamente podrían buscarse antecedentes en los propios poetas sociales, deseosos de sumir su “yo” en la colectividad, de ser un cualquiera, es decir, de crear un sujeto colectivo.

Laura Scarano (2001:130) lo explica de este modo:

“aquel yo automagnificado no ejercerá mas el monopolio absoluto de la voz textual y será desplazado por un sujeto en proceso de dispersión, disociación en otros y colectivización. El sujeto en tanto función textual ya no será exhibido en primer plano (...) se completa con un afán de desenmascaramiento de la ‘realidad inmediata’”.

Scarano analizará desde la poesía de Otero, Celaya y Hierro cómo el “yo” se deja invadir por voces ajenas en procesos de dialogismo e intertextualidad, enmascaramientos y fragmentación (frente a la tradición del sujeto lírico magnificado por la poesía romántica y la simbolista). Los poetas sociales tratarían así de desmitificar la figura tradicional del poeta carismático, para reivindicar su estatura humana de hombre común, que no indaga en abismos y misterios, sino en la realidad.

Esta autora, se plantea la intertextualidad de Blas de Otero como polifonía, que busca minar la autosuficiencia, la propia voz tras las voces a veces anónimas y plurales, “colectivas”, con casos extremos como “La muerte de don Quijote” cuyo montaje (palimpsesto), busca disolver la figura del poeta, como yo gramatical omnisciente en el discurso, para reducirlo a una presencia en grado cero, detrás de un entramado de discurso ajeno (cita entrecomillada correspondientes a diferentes

autores: Cervantes, Quevedo, Darío, Vallejo, Heine). Se trataría de una escritura abierta en la que el sujeto polifónico que emerge se transforma en compilador, editor, trabajando y refundiendo otros textos, transformándolos en una actitud de irreverencia lúdica. La colectivización de la voz mediante el montaje intertextual y la consiguiente diseminación del sujeto en otras voces origina un cierto fragmentarismo.

J. E. Martínez concluye, el enmascaramiento que nos interesa más es aquel en que el sujeto se oculta tras las voces “otras” hasta disolverse en ellas, creando la percepción de que “j’est un autre” y de que su producto es el “poème d’un autre”.

4.2 Concepto de intertextualidad

Podemos empezar precisando sobre algunos términos, Rosario Hiriart habla de “alusiones”, José Enrique Martínez habla de “intertexto”, intertextualidad nombra las relaciones entre distintos textos que se producen dentro de un texto, por medio de la alusión, la inclusión, la cita, etc..

Utilizar textos anteriores o contemporáneos a una obra para construir el texto no es una práctica novedosa en la literatura, hay ejemplos importantes, pero vamos a partir de una serie de opiniones fundamentales en la creación de este concepto.

En primer lugar, tendríamos que volver a citar a Bajtin y su teoría de la novela polifónica, en segundo lugar, la importante aportación de Julia Kristeva por último, las aportaciones de Genette.

Al hablar de intertextualidad José Enrique Martínez hace las siguientes aclaraciones sobre este término, en primer lugar, establece una definición y después unas precisiones sobre el origen de la palabra. La intertextualidad evoca el texto, o mejor la cualidad del texto como tejido o red, el lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados, que provienen de muy distintos discursos. La intertextualidad evoca por tanto la relación de un texto con otro u otros textos, “la producción de un texto desde otro u otros precedentes, la escritura como “palimpsesto”, afirmaría Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva” (37).

En cuanto al origen nos dice, “intertextualidad” es un término relativamente moderno, tal y como se viene reconociendo entre los estudiosos de este asunto y, por lo tanto, también su teorización, que es, como veremos, aunque se hace derivar de Bajtin, como tal neologismo apareció con Julia Kristeva y se relaciona con el interés por el texto en cuanto tal. Suscitado en los años sesenta por la lingüística del texto y las teorías del texto en general. Pero los mecanismos intertextuales son tan antiguos como los propios textos, el concepto de intertextualidad se ha asentado como característica ineludible de todo texto verbal, a la vez que como fenómeno activo, que en los textos literarios la crítica debe atender, describir, analizar y valorar.

La intertextualidad cuenta con el fenómeno de la recepción, tanto como con el de la producción: el término de intertextualidad se refiere a la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él. Este conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación (intervención subjetiva) mayor o menor según el número y los tipos de textos anteriores utilizados en el procesamiento del texto actual. El nivel de mediación decrece al pasar de ese grado elevado a la mera cita literal de textos bien conocidos (el comienzo del *Quijote*) y es mínimo si la acción discursiva se reduce a repetir o resumir textos anteriores.

Julia Kristeva nos dice: “La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtin además, esos dos ejes que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtin el primero en introducir en la teoría literaria” (1981:190).

“El discurso bajtiniano designa lo que Benveniste tiene presente cuando habla de “discurso” es decir, “el lenguaje asumido como ejercicio por el individuo”, o, utilizando los términos del propio Bajtin digamos que: “para que las relaciones entre significación y lógica sean dialógicas deben encargarse, es decir, entrar en otro ámbito de existencia: convertirse en discurso, es decir enunciado, y obtener un autor, es decir un sujeto del enunciado” (194). Pero para Bajtin, surgido de una Rusia revolucionaria preocupada por problemas sociales, el diálogo no es únicamente el lenguaje asumido por el sujeto, es una estructura donde se lee al otro (sin ninguna alusión a Freud). Así el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad, frente a ese dialogismo, la noción de persona-sujeto de la escritura comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de la ambivalencia de la escritura.

Kristeva señala cómo Bajtin “tiene presentes la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto (la novela polifónica se estudia como absorción del carnaval, la novela monológica como

sofocamiento de esa estructura literaria que a causa de su dialogismo Bajtin denomina “menipea”)(195).

“El texto no puede ser aprehendido únicamente por la lingüística. Bajtin postula la necesidad de una ciencia que llama “translingüística” y que, partiendo del dialogismo del lenguaje, podría comprender las relaciones intertextuales, relaciones que el discurso del siglo XIX llama “valor social” o “mensaje” moral de la literatura”.

Esta estudiosa pone ejemplos en los que plantea un diálogo con el corpus literario anterior. Nos introduce en el concepto de polifónica atribuido a la novela. Volviendo a Bajtin “la novela que engloba la estructura carnavalesca es denominada “polifónica”. Entre los ejemplos que da Bajtin, se puede citar a Rabelais, Swift, Dostoievski. Podríamos añadir la novela ‘moderna’ del siglo XX –Joyce, Proust, Kafka-, precisando que la novela polifónica moderna, al tiempo que tiene con respecto al monologismo un estatuto análogo al estatuto de la novela dialógica de las épocas anteriores, se distingue netamente de esta última. A finales del siglo XIX tuvo lugar un corte, de suerte que el diálogo en Rabelais, Swift o Dostoievski permanece al nivel representativo, ficticio, en tanto que la novela polifónica de nuestro siglo se hace ‘ilegible’(Joyce) e interior al lenguaje (Proust, Kafka). Es a partir de ese momento (de esa ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) cuando se plantea, como tal, el problema de la intertextualidad (del diálogo intertextual).

Julia Kristeva establece una clasificación de las palabras del relato en a) la palabra directa, b) la palabra objetal y c) por último y la que nos interesa “la palabra de otro”, que un autor utiliza para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que se vuelve ambivalente. “Esa palabra ambivalente es pues el resultado de la junción de dos sistemas de signos. En la evolución de los géneros aparece con la menipea y el carnaval. La junción de dos sistemas de signos relativiza el texto” (201). Es el efecto de la estilización el que establece una distancia con respecto a la palabra de otro, contrariamente a la “imitación” (Bajtin piensa más bien en la repetición) que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo hace suyo, se lo apropia sin relativizarlo.

Concluye diciendo, que la novela es el único género que posee palabras ambivalentes: es la característica específica de su estructura. Veremos cómo corresponde a Kristeva el primer intento de extender a los textos poéticos el dialogismo que les negó Bajtin.

Es imprescindible citar aquí a Gerard Genette y su obra *Palimpsestos*. Habla Genette de transtextualidad o transcendencia textual del texto, es la categoría más general empleada por Genette. Con tal término se refiere a “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”.

Distingue cinco formas de relaciones transtextuales:

1.- Intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos, como la presencia efectiva de un texto en otro. Dentro de ella tres tipos de relaciones distintas:

1.1.- La cita

1.2.- El plagio: copia no declarada pero literal.

1.3.- La alusión: un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente.

2.- Paratextualidad: cuantos textos le procuran un entorno determinado: título, subtítulo, prólogos, epílogos, prefacios, notas, ilustraciones.

3.- Metatextualidad: “comentario” que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, e incluso en el límite, sin nombrarlo.

4.- Hipertextualidad: toda relación que une un texto B llamado ‘hipertexto’ a un texto anterior A, al que se denomina ‘hipotexto’. Es decir un texto derivado de otro texto preexistente. *La Eneida* y el *Ulises* son hipertextos de un mismo hipotexto *La Odisea*. Mediante ‘transformación’ que equivale a decir lo mismo de otra manera o ‘imitación’ decir otra cosa de manera parecida.

5.- Architextualidad: relación taxonómica, viene expresada por medio de una relación paratextual, títulos como Poesías, Ensayos y más generalmente Subtítulos que acompañan al título de la cubierta: novela, relato, poemas...

Amparo Medina-Bocos hace notar, que el término intertextualidad y cuantos designan los diversos modos en que un texto puede incorporar otros, es relativamente reciente, algo en lo que están de acuerdo otros críticos, aunque fenómenos intertextuales han existido siempre. Ya los autores del mester de clerecía se servían de textos previos que traducían, adaptaban, parafraseaban. Dice esta autora “es sabido que la imitación de los clásicos grecolatinos produjo las mejores obras del Renacimiento”.

José Enrique Martínez (86) hace unas precisiones con respecto al concepto de originalidad y la cita:

“Citar, aludir, no es hacer dejación del principio de originalidad que desde el romanticismo guía la comunicación literaria. Es, más bien, sentirse en un mundo y no verse solo; es sentirse inmerso en el mundo de la escritura y aceptar como propios versos, fragmentos etc., que tal vez han ocupado un espacio en la memoria poética, un espacio que acaso tenga mucho que ver con la emoción y la fruición de la lectura”

Nos interesa esta opinión, ya que como veremos Blas de Otero hace suyas algunas alusiones a textos muy conocidos y desconocidos “la poesía de todas las épocas ha traído hacia el texto poemático concreto textos o microtextos ajenos, nos dice Martínez: “pensemos en algunos versos de Garcilaso, o cómo versos de creación individual pasan a ser en ocasiones patrimonio de la memoria colectiva, así ha sucedido con algunos versos de Jorge Manrique ‘que han adquirido el sabor de la máxima’: “nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar / que es el morir” cada época actualiza, cita, renueva, recrea etc..”

El autor citado prefiere hablar de intertextualidad. La intertextualidad nombra las relaciones entre distintos textos que se producen dentro de un texto, por medio de la alusión, la inclusión, la cita etc..

Rosario Hiriart prefiere hablar de alusión en su estudio sobre Francisco Ayala, éste señala que el *Quijote* “tan cargado de alusiones literarias cuya captación resulta indispensable para su cabal entendimiento, que no puede sino admirarnos la amplitud y variedad de las lecturas presuntas en el público contemporáneo a quien iba destinada”.

Como nos había dicho anteriormente Hiriart “el escritor parte siempre de la literatura que le ha precedido y se apoya sobre ella para comunicar su nueva concepción a los lectores. Opera sobre el supuesto de un conocimiento compartido de la tradición literaria, de tal manera que la referencia o a un hecho o a un modo de expresión amplía el alcance de la nueva obra proveyéndola de una especie de caja de resonancia” (2010:3).

Hay un aspecto muy interesante que atañe a la relación entre lo biográfico y lo textual que no quiero dejar pasar. Al desarrollar el concepto de intertextualidad e intertexto, con estos tenemos “por fin, un medio con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo, ambigüedades y equívocos que vienen a resumirse en la pregunta de qué queremos decir cuando decimos que un autor o una obra influyen en otro autor o en otra obra, si es un proceso mental o afecta a la composición de la obra, mezclando y confundiendo lo biográfico y lo textual, la vida con la literatura”. Aspectos estos dos últimos que tendremos que analizar cuando veamos la obra de Blas de Otero.

Y una última precisión en cuanto al concepto de intertextualidad, podemos señalar que, antes ya, pero sobre todo a partir de los *Palimpsestos* (1982), cabría hablar de un concepto amplio y un concepto restringido de intertextualidad, no necesariamente confrontados. En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella de discursos anteriores, acogería todas las formas genéticas de transtextualidad y a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de texto, como escritura traspasada por otros textos; en cambio la intertextualidad restringida habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos en otro texto nuevo del que forman parte, a esta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad.

Amparo Medina-Bocos ha señalado el carácter dialógico de los textos literarios: “quizá porque como decía Borges, todos los libros son un solo libro, lo que llamamos literatura no es otra cosa que el diálogo incesante entre textos que hablan unos con otros, que se afirman o se niegan, pero que pocas veces se ignoran” (10).

Si nos atenemos a un uso concreto, vemos cómo ningún escritor puede escapar a la influencia de lo que otros escribieron antes que él. Nos referimos, por ejemplo, al uso del soneto. Escribir un soneto es volver a utilizar la misma forma que consagró Garcilaso en pleno Renacimiento y que, a su vez, tomó de la poesía italiana; identificar la pasión amorosa con el fuego y el desdén con el hielo es reformular metáforas puestas en circulación por el petrarquismo y que aún siguen vigentes hoy.

Seguimos con José Enrique Martínez, cuando desarrolla el concepto de intertextualidad e intertexto, trata de aclarar con esta palabra los diferentes conceptos que se aplican para ella: por fin un medio con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo, ambigüedades y equívocos que vienen a resumirse en la pregunta de qué queremos decir cuando decimos que un autor o una obra influyen en otro autor o en otra obra, si es un proceso mental o afecta a la composición de la obra, mezclando y confundiendo lo biográfico y lo textual, la vida con la literatura. Al hablar de intertexto no hay la menor duda de que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético en que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a un segundo plano lo mismo el origen que el resultado.

Llamaremos intertextualidad, a las relaciones entre textos, que se establecen dentro de un texto determinado, la intertextualidad alude al hecho de que el texto no se legitima en su corporeidad o singularidad, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos.

Volvemos a Kristeva, tenemos que recordar su teoría sobre el texto, todo texto según esta autora, se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. Barthes reafirmaba todo texto es un intertexto, todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Según Martínez son definiciones o aseveraciones demasiado tajantes como para que puedan tener eficacia en la práctica crítica, sin embargo, fue Kristeva la que propuso el término desde la teoría de Bajtin, para quien el hombre, ser dialógico, es impensable sin el otro, y que la dialogía bajtiniana revelaba la orientación social del enunciado. En todo caso

la diología es “interdiscursividad”. Hablaríamos de intertextualidad para designar las relaciones entre texto y texto y de “interdiscursividad” para las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente. Con estas distinciones y otras posteriores, no se pretende otra cosa que delimitar un concepto que por su amplitud puede resultar demasiado impreciso en la práctica crítica.

La intertextualidad no es un fenómeno de un momento, de una época, de una escuela o de un escritor concreto. Podemos hablar si queremos de ecos, reminiscencias, asimilación, imitación, réplica. La intertextualidad no es un fenómeno de nuestro tiempo, aunque sí lo son el concepto y los métodos de descripción. En el siglo XX se han querido distinguir dos fases distintas en el uso del mecanismo intertextual: modernidad y postmodernidad, con un aumento constante de la afición intertextualista, hasta llegar hasta la pseudo-intertextualidad: un texto se refiere a otro que no existe, como ocurre en las *Ficciones* de Borges.

4.3 Intertextualidad en la obra de Blas de Otero

Varios críticos están de acuerdo, en que la intertextualidad es una de las características que definen la poesía de Blas de Otero, es decir, la inserción en sus propios textos de palabras procedentes de otros textos. Según Fernando Carratalá en “La obra poética de Blas de Otero” este autor señala cómo, cuando Otero utiliza una cita ajena, a veces menciona la fuente de procedencia, que puede aparecer como epígrafe, con el nombre de su autor o solo con sus iniciales. Sin embargo, lo más frecuente es que entrelace la cita con sus propias palabras –omitiendo el origen de aquella- y que recurra a muy diversas modalidades de incorporación, a fin de que el texto propio converja con el de los autores de referencia. De ninguna manera intenta Otero ocultar la repercusión del texto ajeno en el suyo; antes por el contrario, se sirve de él para provocar un diálogo intertextual que enriquezca el texto propio con los antiguos significados procedentes del texto que recoge. Los procedimientos de intertextualidad se manifiestan en la obra de Otero por dos vías fundamentales: ya sea mediante la modificación o ruptura de una frase hecha, refrán o dicho popular, ya sea mediante alusión, parodia, cita de textos literarios cultos o de fuentes populares. Tales incorporaciones textuales se pueden presentar de forma aislada, o bien entrelazadas a modo de un diálogo en la sombra entre distintos discursos asimilados y transformados; y, de esta manera, el nuevo texto obtenido se carga de conceptos complejos, de valores simbólicos, en una forma condensada que en opinión de Carratalá revela un lento proceso de gestación. Esta “sinfonía de voces” ajenas es, a menudo, homenaje y señal de admiración hacia determinados escritores con los que Otero comparte problemas de orden estético o filiación ideológica; en otras ocasiones, le sirve para polemizar o criticar el ideario de un determinado escritor y a veces no pasa de ser un complejo juego de virtuosismo formal del que se sirve el poeta para exhibir su intensa capacidad creadora.

Lucía Montejo (1989:245) en un estudio que dedica a Blas de Otero hace las siguientes precisiones en cuanto al concepto de intertextualidad: “el término intertextualidad se aplica al texto literario en el que se pueden leer discursos ajenos. En este concepto se ha visto el cauce para disipar tanta ambigüedad como implicaba la idea de influencia, porque con la intertextualidad no se designa una adición confusa, imprecisa, de fuentes, de enlaces o ascendentes misteriosos, sino que se debe

entender como la irrupción relevante de un texto en otro. El intertexto es, por tanto, la cita, alusión, parodia, sátira, recurrencia o repercusión de un texto ajeno (o propio, se trataría entonces de pseudocitas, autotextos o autoreferentes) que el creador inserta en su propio texto. No siempre se trata de una cita precisa y fácilmente identificable (...) el poeta bilbaíno somete citas ajenas y propias a distintas manipulaciones, a distorsiones que pueden alterar, y de hecho siempre lo hacen, el significado del intertexto”.

Esta autora precisa que no siempre se trata de una cita identificable, sino que, en ocasiones “el intertexto alude a una determinada estructura verbal, a una figura poética, a un paradigma genérico o a una estructura rítmica precisa”.

Montejo señala cómo ya desde *Cántico espiritual* los procedimientos de intertextualidad se hacen patente en la obra oteriana. Esta autora señala los diversos caminos por los que se producen estos procesos intertextuales:

1.- Alusión, parodia, ironía, citas de textos literarios cultos o de fuentes populares (como el *Cancionero* por vía popular o tradicional).

2.- Modificación o ruptura de una frase hecha, refrán o dicho popular.

3.- Inserción de autocitas (modificadas o no) para reforzar, o por el contrario, rechazar, una situación o actitud pasada.

Entresaco un ejemplo que nos remite a Góngora: el título del libro de Otero *Ángel fieramente humano* está tomado de un verso gongorino incluido en el siguiente soneto compuesto en 1582:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,
que lanza el corazón, los ojos llueven,
los troncos bañan y las ramas mueven
de estas plantas, a Alcides consagradas;

mas del viento las fuerzas conjuradas
los suspiros desatan y remueven,
y los troncos las lágrimas se beben,
mal ellos y por ellas derramadas.

Hasta en un tierno rostro aquel tributo
que dan mis ojos, invisible mano
de sombra o de aire me le deja enjuto,

porque aquel **ángel fieramente humano**
no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y suspirar en vano.

Ricardo Senabre ha señalado el recorrido que un verso, también de Góngora, ha seguido a través de la historia, hasta llegar a Blas de Otero nuevamente, se trata del verso final de su soneto “Mientras por competir por tu cabello” que dice así: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” mientras que el de Blas de Otero: “en tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento” concluye Senabre: “a lo largo de más de tres siglos, pues el verso de Góngora reaparece aquí y allá, se dilata incesantemente y, sobre todo, revela su inagotable fecundidad, esto es, su capacidad para generar nuevas emociones en distintas sensibilidades” (1980:87).

En este acudir a fuentes siglos atrás o lo que Martínez considera “un continuo y renovado diálogo con la tradición” que no se limita a la incorporación de fórmulas ajenas sino que se producen complejas transformaciones, a veces en un proceso largo de difícil seguimiento.

Pilar Bellido: “En este sentido Blas de Otero es un poeta moderno. Su universo poético parte de innumerables evocaciones literarias, manifiestas o secretas, que ofrecen como resultado una poesía culta” (1992:563). Esta autora, en su estudio sobre la transtextualidad en Blas de Otero, indica que por lo general, el poeta no oculta a sus autores; que si bien, la cita de texto es extensa, la de nombres es relativamente restringida, aún contando títulos, subtítulos, epígrafes, notas aclaratorias...

Ángel González ha abordado el estudio de la intertextualidad en la obra de Blas de Otero. Parte de Antonio Machado, quien dice que toda poesía es, en cierto

modo un palimpsesto, esta afirmación es especialmente válida para la poesía de Blas de Otero “porque pocas obras muestran con tanto relieve como la suya las huellas de una escritura anterior” (2005:266).

La consideración del reflejo de un texto en otros textos, limitada con frecuencia al estudio de las influencias y de las fuentes literarias ha sido una vieja obsesión de los eruditos.

Se remonta, Ángel González, al término intertextualidad: los críticos no han tenido más remedio que intentar una palabra nueva para nombrar un hecho en cierto modo viejo. De esta manera surgió y a causa de ella proliferó en los últimos años, el término “intertextualidad”.

Justifica el nuevo término que puede parecer innecesario, ya que los estudiosos de la literatura disponen de un amplio repertorio de palabras, que designan fenómenos semejantes “semejantes pero no iguales, pues cuando hablamos de fuentes, de influencias o de tradiciones no estamos refiriéndonos exactamente a la misma realidad a la que aludimos al hablar de intertextualidades”.

Este poeta y crítico precisa, que al hablar de intertextualidad, está aludiendo a la intromisión de textos de diversos autores en el discurso personal de otro “cuando esa presencia de cuerpos extraños no pueden en rigor ser calificadas de influencia o fuente literaria” (268).

Volvemos a Pilar Bellido “podemos decir que Blas de Otero vive inmerso en literatura, pero que esa literatura es, con mucha frecuencia, ajena. Se trata de una obra repleta de ecos, de viejos tonos poéticos, citas culturales, alusiones literarias, a veces enigmáticas, a veces directas, que le confieren un perfil específico” (563).

Analiza esta autora diferentes ejemplos donde ve que el poeta recoge los préstamos, no solo en los paratextos, sino también dentro de sus obras por sus evocaciones literarias, los poemas oterianos se convierten en textos derivados e

hipertextos de otros textos anteriores o hipotextos, que el autor adapta de distintas formas.

Ángel González (286) después de ver las diferentes formas en que Blas de Otero lleva a cabo el fenómeno de la intertextualidad, nos dirige hasta su visión de poeta social:

“El complejo juego de voces ajenas que se entrecruzan polifónicamente en la densa trama de la escritura, además de dar noticia de la solidaridad, desprende una información no deliberadamente enunciada, y por eso acaso más valiosa, más de fiar, que nos ofrece una imagen más precisa del hombre y del poeta: la de un escritor que *trabaja* con arte, que fundamenta su obra en el arte”.

Nos habla de la poesía de Juan Ramón Jiménez en la obra de Blas de Otero, nos dice que tiene que obedecer a una apasionada lectura. Queremos insistir en esta idea con Ángel González: porque solo su actividad de lector fervoroso puede explicar la masiva apropiación, sin expolio ni plagio, de sintagmas y fórmulas expresivas pertenecientes al mundo de otros poetas. Y algo sin expolio ni plagio porque lo que de otros hay en su obra no procede de los libros, sino de la lectura. No es en el momento de la escritura cuando Blas se apodera de lo que incorpora, en realidad ya lo había hecho suyo mucho antes (282) “lo preescrito en sus versos es efectivamente, en la más estricta acepción jurídica del término lo *prescrito*, aquello que se adquiere legítimamente por el hecho de su posesión continuada”.

En el poema “Verbo clandestino” de *Hojas de Madrid con La galerna*:

“Es terrible tener que escribir. Te juro
que quisiera perder la memoria, el hilo
del pensamiento, la clave de las asociaciones
insólitas,
el absurdo teatro de la imaginación
es preferible perder

el habla, la respiración, los dedos,
a tener que escribir recordando, volviendo
del revés el pensamiento, enredando
los hilos de las marionetas,
constituyendo asociaciones insólitas...”

(789)

El poeta escribe recordando, o lo que es lo mismo, recuerda a medida que escribe, no antes. Ángel González busca un término para este fenómeno de la intertextualidad “acaso el término ‘representación’ es el que elige”, representación en cuanto a que consigue materializar una distante presencia en nuestra imaginación.

Como consecuencia de la intertextualidad, los versos de Blas de Otero “hacen lo que dicen” su voz poética configura un discurso solidario y colectivo no solo dirigido en su deseo a una mayoría sino efectivamente entrañado en ella elaborado como él quería, con y desde ella, cuanto haya en su obra de social habrá que reconocérselo por añadidura.

Como nos dice Pilar Bellido, la transtextualidad es una característica permanente en la elaboración y desarrollo de la poesía de Otero, si algo podemos afirmar es que sus preferencias sobrepasan los límites estrechos de las doctrinas poéticas. El amplio registro de voces que escuchamos en sus textos, nos revela a un creador abierto a los valores universales de la poesía. “En este sentido, los versos antológicos de la tradición literaria hispánica se convierten para nuestro poeta en referencias inevitables de su creación” (570).

Vuelve esta autora a situarlo en la modernidad, exigiendo la complejidad del lector avisado y culto. Su quehacer literario nos delata a un creador minucioso, a un exigente obrero de la palabra, de entramados poéticos cuyas continuas referencias actualizan y remozan lo más puro de la tradición literaria hispánica. De esta forma modernidad y tradición se aúnan en la configuración de una de las obras poéticas más originales de nuestro tiempo.

Con respecto a la expresión utilizada en varias ocasiones por Blas de Otero “la inmensa mayoría”, tendríamos que precisar la contradicción del universo intertextual que exige un lector cómplice, competente y la renovada vocación de las intenciones del poeta de dirigirse “a la inmensa mayoría”. Contradicción que fue señalada por Ricardo Senabre en relación con los “juegos retóricos” de su poesía, que a partir de *Ancia* iban siendo crecientes. Dice Senabre que coexistían en la obra de Otero dos tendencias difíciles de conjugar: por un lado el deseo de crearse un amplio auditorio le abra la puerta hacia la trivialidad y el prosaísmo, por otro lado, el poeta es cada vez más dueño de su arte, capaz de mayores piruetas técnicas, y no renuncia a ellas.

En lo que a intertextualidad se refiere no podríamos hablar de hermetismo, pues las citas, percibidas o no, quedan asumidas por el nuevo contexto (recontextualizadas) puede perderse en todo caso, la lectura plural del poema, construido sobre constantes guiños al lector cómplice.

Los intertextos, como veremos, son numerosos en la obra de Blas de Otero. Los intertextos, explícitos o no, literales o transformados indican cercanías ideológicas a algunos poetas contemporáneos (Miguel Hernández, Nâzim Hikmet, Antonio Machado, César Vallejo...) sin que falte el gusto por la poesía tradicional y la copla popular, porque son expresión sentimental de esa mayoría pretendida como receptora de su obra lírica. Como ejemplo el poema “Lo traigo andando” que es una sevillana del siglo XVIII:

“Esla. Guadalquivir. Viva Sevilla.

*Lo traigo andando;
cara como la suya
no la he encontrado.*

(Pido la paz y la palabra, 251)

Blas de Otero quería una poesía capaz de transformar la España que le tocó padecer, había poetas cercanos que vivían y expresaban anhelos comunes (Crémer, Nora, Hierro, Celaya, Figuera...). El diálogo con la tradición hispánica, llena la poesía de Otero de ecos y voces que suenan y resuenan en sus versos. Según Martínez “la tradición literaria hispánica es el gran Texto en el que Otero se ve inmerso” (119), como ya había señalado Pilar Bellido, vive en él y lo reelabora y transforma en fecundo diálogo para asumir o contradecir diferentes contenidos. Este diálogo supone una actualización de los textos, que manipula con el fin de hacerles cobrar nuevo sentido e intensificar desde la tradición la expresión de su compromiso con España.

Sabina de la Cruz hace un recuento de los autores que han influido en Blas de Otero Juan Ramón Jiménez, Machado, Fray Luis de León, Jorge Manrique, Góngora, Quevedo, Rosalía de Castro. Va desgranando sus nombres parsimoniosamente, como si el recuerdo les restituyera la emoción de tantas horas de lectura. Y no es solo la literatura española. Junto a los citados y los de santa Teresa, Baroja, Garcilaso, Rubén Darío, García Lorca, Celaya, Bécquer, Cadalso, Valle Inclán, León Felipe, Unamuno, Cernuda, Rodrigo Caro, hemos contabilizado referencias a Rimbaud (una relectura de sus prosas desencadenó *Historias fingidas y verdaderas*: “en el reparto Santos Suárez, Rimbaud me asaltó por la espalda) Baudelaire (¡cuánto de sus *Pequeños poemas en prosa* hay en Blas de Otero!), Paul Eluard, Apollinaire, Mallarmé, César Vallejo, Ehrenburg, E. A. Poe, Paul Valery, Goethe y otros. Reiner Maria Rilke, por ejemplo.

Teniendo en cuenta esta larga enumeración de autores que han aparecido en la obra de Blas de Otero tendríamos que aludir a la opinión de Juan José Lanz cuando nos dice cómo la intertextualidad, por la que se incluyen en el poema textos de otros autores como homenajes o auto-citas, puede ser vista como un paso más en la anulación del autor, en la creación de un texto pluridimensional, en el que el escritor tan solo modula, imita y representa escrituras precedentes (y la sabiduría popular, a través de las frases hechas), de este modo, el texto no remite al yo del autor, sino a la propia escritura, que se transforma en fin y referente. Pero al mismo tiempo, inserta en el ámbito de una literatura que se quiere popular, la

cita intertextual acepta el signo de esta y acaba engrosando el bagaje folklórico, en un proceso de descontextualización y recontextualización, transformándose en pura literatura popular. De esta manera, del mismo modo que la poesía social logra reintegrar el lenguaje a la mayoría, la cita intertextual consigue reintegrar la tradición literaria al pueblo, hacerlo partícipe y emisor de ella.

Hemos hablado de la intertextualidad en estudios más recientes, pero me parece oportuno remontarnos a la visión que de este fenómeno nos da José Luis Cano en 1974, se refiere en concreto al libro *Que trata de España*, también en éste usa Otero de “los préstamos literarios, que si no son una novedad en la poesía española, nadie los ha utilizado con la frecuencia y el acierto con que lo hace nuestro poeta. La incrustación de versos o palabras de otros poetas, antiguos y contemporáneos, en el curso de sus poemas es uso frecuente en Otero desde sus primeros libros”. En *Que trata de España* los préstamos son entre otros, de Jorge Manrique y Quevedo, Góngora y Fray Luis, Machado y Lorca, Vallejo y Miguel Hernández.

Paso a analizar diferentes ejemplos de intertextualidad en la obra de Blas de Otero tomando como referencia la *Obra completa* publicada en 2013 por Galaxia Gutenberg.

4.4 Intertextualidad a través de los ejemplos de su obra

No he pretendido descubrir todas las citas que hay en los poemas (seguramente se me han escapado muchas), ni tampoco darles nombre o clasificación porque hay muchos tecnicismos.

María Payeras señala a propósito de autores de la generación del 50 cómo Valente y González valoran la obra oteriana por aspectos que escapan a la cuestión del “mensaje” ético. Ángel González, para quien el componente social en la obra de Otero no es sino una “añadidura” que se sostiene sobre la firme apoyatura de una obra esencialmente artística, no vacila en calificar la obra del vasco como un *palimpsesto*, a cuyo trasluz es posible entrever muchos otros textos en diálogo con el suyo. En uno de sus artículos de prosa académica, González analiza la resonancia de otros autores en la obra de Otero y las modalidades que adopta esa inclusión, siempre contando con que esa técnica, que posteriormente desarrollarían algunos poetas muy críticos con la poesía social, era, cuando Blas de Otero la incorporó a su poética, mucho más inusual y sorprendente creando en ella una red de significaciones superpuestas que potencian sobremanera la propia expresividad del autor.

Según Valente (2010:264) la capacidad de Otero para apropiarse de otras voces en su propia escritura es un rasgo característico. Ambos autores se han centrado especialmente en la influencia de César Vallejo “si bien Antonio Machado representó para ellos una figura de culto en la que vieron encarnado los valores éticos de la España vencida, no es menos cierto que Vallejo, completamente volcado en la causa republicana, fue para muchos de los poetas de la disidencia contra el franquismo un ejemplo ético, un referente esencial respecto a la renovación del lenguaje poético”.

Con respeto a la autonominación de Blas de Otero, veremos que aparece muchas veces con su nombre y apellido según Leopoldo Sánchez Torre (2010:120) “es precisamente su preocupación por el hombre la que le induce a emprender cada vez de forma más autoconsciente, la construcción de una figura especular: la del personaje “Blas de Otero”, textualizado como hombre pero también y sobre todo como poeta, como un poeta que habla de tú a tú al hombre del que quiere ser reflejo e incentivo ético”. Así se concibe y formula ya en los primeros momentos de

su obra, pero no alcanzará su manifestación más plena sino en su poesía final, en la que no solo actúa como impulso temático y presupuesto ideológico, sino que, además se representa, con plena autoconsciencia; “ello da pie al incremento de la indagación metapoética”.

Más adelante, señala cómo “el protagonista de la poesía oteriana es, un fin, un hombre que existe en sus libros; un poeta cada vez más autoconsciente, que incluye como uno de los soportes condicionantes de su “biografía” su oficio de poeta”.

En cuanto a la intertextualidad, señala Sánchez Torre: “la escritura oteriana ha discurrido girando sobre sí misma, instaurando un inagotable diálogo de unos textos con otros” (2010:125) concluye este autor, “las autocitas hacen que su discurso alcance un grado de hipercodificación literaria que ha llegado a interpretarse como un factor discordante con respecto a sus aspiraciones comunicativas y mayoritarias”. Según Sánchez Torre “provoca una paradoja ideológica que, como otras, nos alertan sobre los mecanismos de un discurso que se constituye muchas veces en la contradicción. Las incesantes referencias a episodios biográficos, así como las copiosas citas y autocitas, constituyen también un eficaz recurso para afianzar y dar sentido a la alusión autobiográfica. Ahora que su discurso se hace más polifónico, ahora que se deja sentir lo que Eco llama “el murmullo continuo de la intertextualidad”.

“Blas de Otero, protagonista de estos poemas es signo de una actitud escéptica hacia el arte y la poesía que convive contradictoriamente con sus afirmaciones más optimistas. Las vacilaciones, variantes y cambios en la disposición de los poemas, las reagrupaciones de éstos en diversas antologías, serían síntoma, entonces, del desacuerdo con respecto a la concepción tradicional de la poesía y de la vida (...) Por eso, los textos ahora se fragmentan y desestabilizan, como se desestabiliza su sentido, para representar “la vida en sus infinitas e idénticas variantes” (127).

Si tenemos que aplicar las teorías de Genette para los textos que en Blas de Otero forman un palimpsesto. Empezamos por orden cronológico.

***Cántico espiritual* (1940-1942)**

El primer texto publicado, tuvo origen en un recital de poesías dado en el grupo Álea el 6 de marzo de 1942 se titula: *Cántico espiritual* (1940-1942), dicho título remite por un lado, a la conocida obra de San Juan de la Cruz y por otro al tema que va a tratar Blas de Otero en su obra. Aparecen los dos primeros paratextos: una dedicatoria a un amigo:

“A la memoria de Jaime Delclaux” (93)

Y una cita de San Juan de la Cruz de la *Subida del Monte Carmelo*. Este primer libro se inicia con un soneto también con el título de *Cántico espiritual*.

En la primera parte aparece una cita, que en terminología de Genette sería un hipertexto pues utiliza un verso de un autor modernista al que cambia una palabra. Es el famoso verso contra los modernistas que dice:

Blas de Otero: “Tuércele el cuello al signo” (100)

En vez de: “Tuércele el cuello al cisne”

Conocido verso de Enrique González Martínez que contribuyó a romper con el modernismo y que aludía al poema “Los cisnes” firmado por Rubén Darío.

Partimos de la noción que Andrés Soria Olmedo “Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma y la intertextualidad”: “la intertextualidad es la huella que un lector comprueba, detecta o presiente en el texto de un escritor que a su vez ha hecho coincidir con su condición de lector con la de inventor de texto.” (2010:291)

Seguimos con los poemas de *Cántico espiritual*. En el capítulo que llama “Liras” aparece la primera cita de Jorge Manrique, que como veremos, encontramos repetidas veces a lo largo de su obra:

Blas de Otero: “Del campo; el amarillo de la eras” (107)

Jorge Manrique: “¿Qué fueron sino verduras
de las eras?”

Después de una cita culta aparece un refrán propio del lenguaje coloquial: “cerrado a cal canto” dentro del fragmento 3 “Poesía humana”.

En el fragmento 4 hace una especie de metapoética. Explica cómo va a escribir:

“Haremos una prosa,
un verso, tan distintos y no usados,
que sean mariposa
junto a rumor de arados
abriendo surcos nuevos, no escuchados” (111)

Se proclama por tanto, creador de una nueva forma de escritura “no escuchados”. Quiere desde el principio hacer una poesía nueva.

Continúa con una cita de la Biblia, pero en este caso aparece entrecomillado y en cursiva. Veremos cómo el uso de la cursiva y las comillas potencian también la alusión a contenidos sociales de su poesía. Aquí, quizás por ser tan conocida vuelve a aparecer en cursiva: “*En el principio...*”

Volverá a utilizar esta cita en el primer poema de *Pido la paz y la palabra* que precisamente lleva por título “En el principio”.

En el fragmento 5 introduce una cita de la Oda VIII “Noche serena” de Fray Luis de León, el primer verso de esa composición de Fray Luis: “*Cuando contemplo el cielo*” en este caso aparece en cursiva, así como la siguiente cita de este fragmento que son dos versos aunque el segundo sea una recreación de Blas de Otero del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, título a su vez de la obra de Otero que nos ocupa:

Blas de Otero: “la soledad sonora
la noche sosegada y robadora” (112)

San Juan de la Cruz: “la noche sosegada (...)
la soledad sonora
la cena que recrea y enamora”

Por tanto se trata de una recreación a partir de los versos de San Juan.

En el poema “Mi frailecico” vuelve a las citas de Fray Luis de León, ahora se refiere a la “Oda a la vida retirada”: “A solas sin testigo” (113). En este mismo poema tenemos otra vez a San Juan en la siguiente enumeración: “que en ella me adolezco, peno y muero” de su *Cántico espiritual*.

En el fragmento 8 hay una dedicatoria “A Jaime” veremos que en la obra de Otero aparecerán con frecuencia estos paratextos. Otras veces aparecen versos en cursiva, pero son suyos, los utiliza como autocita al hacernos creer que son de otro autor como por ejemplo:

*“Ella, la que acompaña (...)
y no te importa nada”* (116)

Hay otro paratexto en el fragmento 9 dedicado a “A Pablo Bilbao Arístegui, en su retiro” (116).

Encontramos un posible eco de Antonio Machado: “-yo grumete- del campo de Castilla” (117) aunque no sea una cita textual. Hay un contraste en la utilización del término marino “grumete” en un contexto de campo, que puede aludir a Machado tal y como hemos dicho.

Más adelante aparece una cita del Salmo 1 “Salmo de los dos caminos”:

“Contigo, las verdades;
contigo, el germinar de lo sabroso” (117)

Volvemos a las versiones de otros poemas en este caso es otra cita que recrea a Fray Luis de León:

Blas de Otero: “y muera solo, sin testigo, a solas...” (118)

Fray Luis de León: “a solas, sin testigo, libre de...”

Utiliza otra cita de San Juan de la Cruz de la “Subida al Monte Carmelo”:

...”Nueva noticia

y abismal deleite” (119)

Ángel fieramente humano (1947-1949)

Este libro empieza con dos paratextos. Uno de ellos de gran importancia para la obra de Blas de Otero ya que lo va a utilizar habitualmente en su poesía, es una cita que remite a Juan Ramón Jiménez porque se opone a sus palabras: “a la inmensa mayoría”, se trata de una alusión clara a la cita de Juan Ramón Jiménez “A la minoría siempre” luego vemos, como declara desde el principio su toma de postura en este libro.

El otro paratexto es una cita de San Juan de la Cruz “...pensando...que los ha dejado Dios” (129).

En el primer poema del libro “Lo eterno” (131) aparece el siguiente verso: “una generación desarraigada” que es una alusión a un término acuñado por Dámaso Alonso, al utilizarlo Blas de Otero se está adscribiendo a una generación y una corriente determinadas.

En el mismo poema tenemos una alusión a unos versos de Rafael Alberti de *Marinero en tierra*:

Blas de Otero: “...El mar -la mar-, como un himen inmenso,” (131)

Rafael Alberti: “El mar. La mar”

En Blas de Otero el verso se alarga.

El poema “Música tuya” parece tener un eco de Miguel Hernández:

Blas de Otero: “herida estás de Dios de parte a parte” (136)

Miguel Hernández: “Quiero apartar la tierra
parte a parte”

Este poema pertenece a la “Elegía a Ramón Sijé” escrito en 1936. Blas de Otero se va introduciendo en el mundo que lo rodea.

Hay un paratexto en el poema sin título que comienza “CUERPO de la mujer, río de oro” (137) que es una cita de Quevedo “... Tántalo en fugitiva fuente de oro.” Más adelante, tenemos ejemplos en los que la cita no lleva puesto el autor, por ser demasiado conocido, otras veces por gusto del poeta. En esta cita de Quevedo aparece una alusión mitológica a “Tántalo” que se repite dentro del poema y que referido a la mujer, expresa que no puede alcanzarla, no puede tocarla.

Veremos que no solo se repite la alusión a “Tántalo” sino que, todo el poema parece una reelaboración a partir de esta cita donde se habla de una “fuente de oro” y en el resto del poema: “río de oro, frondor de oro, cuerpo de la mujer o mar de oro, los brazos, sin son alas solas de oro...” (137).

En el poema “En un charco” (139) tenemos una alusión a San Juan de la Cruz en el verso “aunque es de noche” del poema “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe” pues bien, en este poema esa expresión se repite de forma paralelística, recurso muy utilizado por Blas de Otero.

Introduce nuevas formas de paratexto, por ejemplo, en el poema que lleva por título una dedicatoria: “A Eugenio de Nora” (156) al llevar ese título conocemos que este autor pertenece a la llamada “generación desarraigada”, por lo que, además de paratexto es una forma de alusión literaria.

Dentro de las expresiones o textos reelaborados, vemos una expresión coloquial transformada por la sustitución de un nombre, donde esperaríamos “cogidos de la mano” Blas de Otero escribe “cogidos de la muerte” (156).

En el poema “Puertas cerradas” (157) hay una dedicatoria a Rafael Alberti: “A Rafael Alberti *Pleamar, 1944*” dentro del poema una cita de su libro *Marinero en*

tierra: “Un marinero en tierra”. Y aparecen los “ángeles” figura que remite al título del libro que nos ocupa y también aparecerá a lo largo de casi toda su obra.

En el poema “Canción” (158) hay otra dedicatoria: “Para Georgette Beauclair, de Amiens, 1943”.

El poema “Crecida” (158) termina con una imagen que recuerda al Guernica de Picasso, aunque no hay alusión expresa, podría servir para situarnos en el contexto del desastre de la guerra:

“Traigo una rosa en sangre entre las manos (...)
y una horrorosa sed
dando gritos en medio de la sangre”

En el poema “Mortales” (166) alude al ritual de la misa en la consagración “Cuerpo de Dios”, seguimos en la línea iniciada con *Cántico espiritual*, pero su poesía está dando un giro hacia la rehumanización.

El poema “La tierra” (167) termina con una cita de Walt Whitman de un poema escrito en homenaje a Lincoln, el verso es muy conocido:

“!oh Capitán, mi Capitán, Dios mío!”

En el último verso del poema “Final” (173) hay una alusión clara a la obra de Rafael Alberti *Sobre los Ángeles*, aunque en el poema de Otero podríamos pensar que es una alusión más a los “ángeles”, como hemos visto a lo largo de su obra:

“Puede ser que mi calle esté más arriba
sobre los ángeles”

En este mismo poema, nuestro poeta, hace un juego de palabras con una expresión coloquial, otro recurso muy del gusto de Blas de Otero y que contextualizan el texto que analizamos:

“Puede ser que estemos ya al cabo de la calle
(...) se acabe el cabo
de la calle”

El poema “El Ser” (174) lleva un paratexto que es una cita de San Juan de la Cruz: “...estando ya mi casa sosegada”, autor citado ampliamente.

Al final de este libro aparece una nota al título, el autor quiere explicarnos de donde ha sacado ese título:

“...porque aquel ángel fieramente humano...

GÓNGORA” (175)

Redoble de conciencia (1947-1950)

Lleva una cita introductoria, paratexto de Isaías, 57:20 “...quasi mare fervens” (179).

Empieza este libro con un poema titulado “Estos poemas” (181) donde explica a quién van dirigidos sus textos. Vemos una cita que alude a una dedicatoria famosa de Juan Ramón Jiménez, que repetirá varias veces: “Es a la inmensa mayoría”. La dedicatoria mencionada de JRJ es “a la inmensa minoría”. Lo que pretende Blas de Otero es expresar su forma de concebir la poesía de manera que cualquiera pueda entenderla.

En el mismo poema hay una autocita: “¡Ay, ese ángel fieramente humano!”

Le sigue otro paratexto introductorio a este libro, es una cita de A.F.G. Bell, *Literatura castellana* que es una declaración de intenciones: “Bajo todas las invocaciones a la muerte..., se pone el acento sobre el valor y precio de la vida” (185).

En el poema “Basta” (189) hay una versión del conocido verso de Góngora que pertenece al soneto “Mientras por competir por tu cabello”:

Góngora: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”

Blas de Otero: “en tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento.”

De los cinco elementos enumerados coinciden solo dos, en tierra y en sombra, pero es evidente la imitación.

A veces lo que hace Blas de Otero es solo una evocación, un eco que recuerda otro verso y otro poeta, por ejemplo en el poema “Mar adentro” (190) tenemos unos versos que recuerdan al verso de Luis Cernuda “fuego con nieve” del poema “El andaluz”, sería un hipertexto sobre el verso de Cernuda:

“Ardientemente helado en llama fría,
una nieve quemante me desvela
y un fríísimo fuego me desvía...”

El siguiente poema, “Tierra” (191) lleva un paratexto de la Biblia: “Quia non conclusit ostia ventris” JOB, III, 10.

El poema “Lástima” (192) tiene otro hipertexto de San Juan de La Cruz: “Cosa de grande maravilla y lástima que sea aquí la flaqueza e impureza del ánima, que, siendo la mano de Dios de suyo tan blanda y suave, la sienta el ánima aquí tan grave y contraria”. El poema parece una paráfrasis de esa cita.

Las citas son continuas como la del siguiente poema titulado “Mudos” (193) donde alude a Rodrigo Caro: “...en alto silencio sepultados”.

El siguiente paratexto es un: “Homenaje a Francisco de Quevedo” en el poema “Postrer ruido” (193).

Siguen apareciendo “alas” y un “ángel” en el poema “A punto de caer” (197)

Volvemos a los paratextos en forma de dedicatoria, en el poema “El claustro de las sombras” (197): “...to the anticue order of the dead” Francis Thompson.

La siguiente cita aparece en el poema “Es inútil” (203) en este caso se trata de Juan Boscán: “Con hambre quedará, si en esto queda”.

En el poema “Tabla rasa” (207) incluye un hipertexto del conocidísimo poema de Juan Ramón Jiménez:

Juan Ramón Jiménez: “no le toques ya más
que así es la rosa”

Blas de Otero: “(Aquí el poeta se volvió a la rosa:
más no la miréis más, se difumina.)”

En este mismo poema incluye un refrán: “...Divina juventud. Tesoro” que, como en otras ocasiones, es una versión, invierte el orden de las palabras, sería: “Juventud, divino tesoro”. Cita también aquí a “Rubén”, que no puede ser otro que Rubén Darío. Aparece también el personaje “Abel” que en el poema está en minúsculas. Veamos, por tanto, cómo en un solo poema encontramos su peculiar forma de entender la poesía, citando a otros autores o cambiando la cita. Éstas suelen ser evidentes, muy conocidas, por eso, a veces no aparecen en cursiva ni entrecomilladas, como ya hemos señalado. En este poema que nos ocupa se alude a Rubén, Abel y Jesús y como hemos visto, a Juan Ramón Jiménez. Podría ser un ejemplo claro de modelo de intertextualidad. Pero todavía veremos más ejemplos.

Algunos poemas son un compendio de alusiones a otros autores y de citas como este de “Tabla rasa” que estamos analizando, que concluye con el propio poeta:

“(Aquí el poeta, blanco, sin saliva,
se vio perdido. Muerto. Y, taba rasa.)”

En el poema “Mundo” (214) cita textualmente a San Agustín y sus obras: *Soliloquios*, *La ciudad de Dios*, *Enchiridion ad Laurentium* repitiendo “cuando San Agustín” hasta seis veces mostrando un paralelismo, recurso muy frecuente en Blas de Otero. Y hay una nota irónica sobre la poesía: “Y de tanto cansancio que se advierte en los poetas menores de dieciocho años”.

En el último poema de *Redoble de conciencia*, “Digo vivir” (223) hay un rasgo de metaliteratura, el autor habla de su propia escritura:

“abominando cuanto he escrito: escombros
del hombre aquel que fui cuando callaba”

Que viene a dar paso a su siguiente libro y su cambio de perspectiva y actitud ante la escritura.

Pido la paz y la palabra (1951-1954)

El primer poema de este libro lleva por título “A la inmensa mayoría” (227) expresión que ya ha utilizado en el libro anterior y que como sabemos juega con el lema de Juan Ramón Jiménez “a la minoría siempre”. Hay aquí dos rasgos más que destacar, en primer lugar, la fecha y la firma “Bilbao, a once de abril, cincuenta y uno” y su nombre “BLAS DE OTERO”. En segundo lugar, vuelven a aparecer los “ángeles” pero en este caso con un adjetivo muy negativo “atrocés”.

Después introduce una cita del último capítulo del *Quijote*:

“—¡Ay! —respondió Sancho llorando—. No se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo...

Quijote, II, cap. 74.” (229)

El primer poema de *Pido la paz y la palabra* tiene por título una alusión bíblica “En el principio” (231) que ya había utilizado en un poema de *Cántico espiritual*, en este caso da sentido a lo que va a decir el poema y en concreto en este libro. Supone un cambio hacia una etapa social y de reivindicación en este caso de la “palabra” mediante la repetición tres veces del verso “me queda la palabra”.

El siguiente poema, sin título, tiene una cita de Rubén Darío utilizada como título, recurso que repetirá en otras ocasiones. En este caso la cita solo lleva las iniciales, sabemos que es un verso de *Cantos de vida y esperanza*: “¿callaremos ahora para llorar después?” (231).

En el poema “Sobre esta piedra edificaré” (232) que se refiere a una cita bíblica de Mateo 16: 18. La cita completa en la que Jesús declara “yo también te digo que tú Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia y las puertas del Infierno no prevalecerán contra ella”. Ya desde el título, como hemos visto, y seguiremos viendo Blas de Otero nos está dando las claves de su poema. Que tiene además una cita del *Poema de Mio Cid* en cursiva y entre comillas como se hace habitualmente, en contra de lo que se hace en otras ocasiones:

...”*Dios, qué buen
vassallo
si oviesse buen...*”

El poema “Hija de Yago” (232) ha sido estudiado por diversos autores. En el título tenemos la imagen tradicional de España, debemos recordar que Santi Yago es el patrón de España. “Yago” es una de las formas más antiguas para designar el nombre propio de “Santiago”. Su procedencia está en el nombre latino JACOB (escrito Jácob > Yago), referido al patriarca. Para diferenciarlo de él, al nombre del apóstol se le antepuso el prefijo sant, “santo”.

Cita el grito de guerra ¡Santiago, y cierra, España! que significaba cerrar España ante las invasiones árabes.

No es un comentario de texto, se trata de ver la intertextualidad pero el autor se inventa dos palabras, no he podido dejar de mencionarla ya que es un recurso muy utilizado por Blas de Otero. Una de ellas sirve para acercarnos al tema de los ángeles que lo llevó a incluirlo en el título *Ángel fieramente humano* tomado a su vez de Góngora. Pues bien, aparece “encielan” que puede significar “poner en el cielo” y más adelante “Alángeles” creación que es la que nos interesa para nuestro estudio de las citas y la intertextualidad. Porque aquí Blas de Otero no solo inventa la palabra sino que une dos de las que aparecen con cierta frecuencia en su obra. Se trata de la palabra “ala + ángel” y al lado de “alángeles” pone arcángeles, se trataría de la repetición de pensamientos parecidos (o epímone) y del grupo de sonidos que son parecidos también pero tienen un significado diferente, sería una paronomasia, pero nos alejamos de nuestro propósito y es la utilización de la palabra “ala” y de la palabra “ángel”, que en este caso ha unido creando un neologismo, que aúna los dos significados de palabras que aparecen con cierta frecuencia en sus textos.

Mencionar de este poema solamente la palabra “abel” que en minúscula ya no existe como nombre común, significa “inocente” y también aparece en sus poemas. Por último la expresión “tres años” alude a la Guerra Civil Española.

En el poema “Espejo de España” (233) cita varias palabras relacionadas con el *Quijote*: “Alba de Tormes”, “El Toboso”, “lanza”, “rocín”, “yelmo”. Nadie duda de que nos referimos al “yelmo de Mambrino” y de que las palabras mencionadas se refieren al *Quijote*.

El poema “Gallarta” (236) va introducido por una cita de Tirso de Molina, no lleva comillas:

“el hierro es vizcaíno, que os encargo,
corto en palabras, pero en obras largo.”

En la última estrofa aparece citado Sófocles, pero anteriormente Blas de Otero crea una expresión en la que el mar no es solo un elemento de la naturaleza, en sus poemas es:

...“El mar en letra impresa.
corto en palabras, pero en olas ancho.”

Donde cobrarían vida las letras, las palabras.

El poema “Con nosotros” (238) lleva un paratexto curioso, no se refiere a ninguna persona. Aparece entre paréntesis: “(Glorieta de Bilbao)”.

También hay una alusión a Antonio Machado, en realidad en todo el poema:

En este Café
se sentaba don Antonio
Machado.
Silencioso
y misterioso, se incorporó
al pueblo,
blandió la pluma,
sacudió

la ceniza,
y se fue...

No he podido dejar de trasladar este poema completo porque a partir de aquí las alusiones a Antonio Machado son diversas y se extienden a lo largo de toda su obra.

En el siguiente poema de *Pido la paz y la palabra* "Posición" (238) cita a Walt Whitman:

"por su barba enorme
y por su hermosos verso dilatado."

Y cita a Nietzsche. El penúltimo verso recuerda o es un eco de las *Coplas* de Jorge Manrique: "Ríos con llanto. Lágrimas caudales".

El poema "León de noche" (239) tiene un paratexto algo diferente, aparece entre paréntesis: "(en voz alta)". Y es curioso, aunque no sea una cita literaria el juego que hace con el nombre de Beethoven, aparece 5 veces solo con el nombre o todo completo: "Ludwing van Beethoven, Ludwing, Beethoven, Ludwing, Ludwing van Beethoven".

El título del poema "*Yo soy aquel que ayer no más decía...*" (239) alude a un verso de Rubén Darío muy conocido de *Cantos de vida y esperanza*.

"Juicio final" (240) tiene un refrán del que ha hecho una reelaboración, ha invertido el orden como en otros ejemplos, muy muy conocidos: "Llegaré por mis pies —¿para qué os quiero?—", dando un tono coloquial al poema.

Otras veces, como ya he señalado, el poema no tiene título y hay una cita que sustituye a ese título, en este caso del *Quijote*, otra vez del último capítulo de la segunda parte y firmado por Sancho: "...porque la mayor locura que puede hacer

un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más... Sancho (*Quijote*, II, cap. 74)" (242).

El poema dividido en dos partes, termina la primera citando tres veces a "abel" con minúsculas, aquí parece que es una alusión literal, aunque jugando con la mayúscula, que muchas veces no utiliza en los nombres propios que quieren decirle algo. En la segunda parte de este poema, muy breve, pues consta solamente de tres versos, cita a Sancho con un apelativo "Sancho Pueblo" lo que termina de caracterizarlo, ya conocemos cuál es la dicotomía que se establece entre don Quijote y Sancho.

El poema "Proal" (243) reelabora el título de un libro de César Vallejo: *España aparta de mí este cáliz*, cambiando el orden de las palabras e introduciendo otras:

"España (...)
Arráncame
tu cáliz de las manos"

En "Ellos" (243) hay una cita de Miguel Hernández "Vientos del pueblo" que más adelante volverá a repetirse.

Al final del poema "Vencer juntos" (244) hay dos versos en cursiva que son del poema "La victoria de Guernica" de Paul Eluard.

"Biotz-Begietan" (245) ha tomado este título de la obra de su amigo Lizardi. En este poema al modo machadiano repasa su vida.

Encontramos una autocita en el poema sin título que comienza "Pido la paz y la palabra" (248). Hace un juego de palabras con el título de su libro, también con la tipografía, ya que a veces intercala una palabra en mayúsculas y rompe el eneasílabo en diferentes partes.

Versos 4-5-6:

“(…) Pido
la paz
y la palabra (…)”

Versos: 14-15

“Pido
la paz y la palabra”

El siguiente poema empieza con una cita de “UN ROMANCE VIEJO” (248), dicho poema va sin título.

Hay poemas que solamente por el vocabulario, podemos encontrar parecido con otras obras o autores. Es el caso del poema sin título “Árboles abolidos”. Un poema breve de 10 versos en el que aparecen: olmos, álamos, encinas, olivos que nos traen un eco de Antonio Machado.

Encontramos una alusión a la oración “Padre Nuestro” en el poema que comienza sin título “Infatigable látigo famoso”. Blas de Otero hace la siguiente versión:

“(…) sembradora del sol de cada día
dánosle hoy, (…)”

Vuelve a aparecer Fray Luis de León en el poema que comienza “En el nombre de España, paz” (250) hay una enumeración que recuerda a la de “Profecía del Tajo” como otras veces cambia el orden del verso y lo incluye en su poema:

Fray Luis de León: “Acude, corre, vuela”

Blas de Otero: “Está en peligro, corre,

acude. Vuela”

Introduce una sevillana del siglo XVIII que cantaron Lorca y la Argentinita. En el poema cuyo título “Lo traigo andando” (251) ya nos anticipa esta canción. La cita completa es:

“Lo traigo andando;
cara como la suya
no la he encontrado”

Vuelve a aparecer la cita que recrea el verso de Juan Ramón Jiménez, en este caso como título de un poema: “En la inmensa mayoría” (253).

Ancia (1947-1954)

Este libro lleva como paratexto una nota introductoria de A.F.G. Bell (257), el mismo paratexto que aparece en *Redoble de conciencia*.

Utiliza el poema “Cántico” (259) que es el mismo que en *Redoble de Conciencia* se titulaba “Estos poemas”.

En el poema sin título que comienza “No cuando muera he de callar” (273) tiene una cita de Juan Ramón Jiménez que es “¡Eternidad, hora ensanchada!”.

Hay una característica que aparece en la poesía de nuestro poeta, es la utilización de su propio nombre, para dar más contundencia a lo que quiere decir, a sus palabras, como ocurre en el último verso del poema titulado “Epítasis” (275):

“(…) dirán: Esto que veis, fue Blas de Otero.”

Su nombre lo introduce en sus poemas como si fuera una parte más de su poesía. Así vuelve a ocurrir en el poema “Ecce homo” (276) metido en una invocación:

“aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero,”

El poema “Tierra firme” tiene un cierto aire clásico con la “cita a Adonis”.

Alude a la expresión que utilizó Dámaso Alonso para referirse a la generación que surgió en la posguerra y que no estaba con el régimen político imperante en el poema “La tierra” (278): “una generación desarraigada” que sería a la que pertenece Blas de Otero. En el mismo poema hay otra cita, en este caso de Rafael Alberti y su libro *Marinero en tierra*: “...El mar –la mar-, como un himen inmenso”.

El poema “Encuesta” (284) cita a varios autores y entre ellos a sí mismo:

“No a Juan de Yepes, a Blas de Otero, a León
Bloy, a César Vallejo”

Cita la Biblia en este poema y en el siguiente vuelve a citarla como título: “Cap. 10 Lib. II” (285).

No hay muchas citas de la mitología en la obra de Blas de Otero, aunque en este libro titula un poema con el nombre de una diosa de la mitología: “Venus” (300).

Utiliza como paratexto una cita de Quevedo: “...Tántalo en fugitiva fuente de oro” (302) como introducción al poema. En la misma línea inicia otro poema sin título con una cita de Gerardo Diego: “Venid a ver las rosas sin cadena, etc.” (309), en este caso el nombre del autor de la cita no viene completo solo aparecen las iniciales G.D.

El poema titulado “PARÁBOLA...” va introducido por una cita de César Vallejo de su libro *Poemas humanos* y en este caso, como en el anterior solo aparecen las iniciales C.V.

Titula un poema haciendo un juego con las palabras de uno de los evangelios de San Juan: “Y el Verbo se hizo Hombre” (323). La cita textual sería: “El Verbo se hizo Hombre”. En la segunda parte del poema mencionado, utiliza unas palabras muy conocidas del autor de la primera gramática castellana: Juan de Valdés cuya expresión “escribo como hablo” transforma en “escribo como escupo”.

Hay un poema de *Ancia* que lleva por título una fecha, paratexto no utilizado hasta ahora: “15 de diciembre de 1950” (337) dentro de este poema aparece citado Gabriel Celaya y su heterónimo Juan de Leceta.

El poema titulado “Conmigo va” (345) termina con la cita ya repetida de Juan Ramón Jiménez organizada de otra manera:

“...oh, inmensa
mayoría”

Por último, el libro *Ancia* termina con una enumeración de poemas que están dedicados y a quién están dedicados.

En castellano (1951-1959)

Comienza con una cita de Menéndez Pidal sin precisar a qué libro pertenece, se dice: “de un texto de Menéndez Pidal” donde se habla de los vascos:

“-Estos castellanotes -decían los fieles al rey- hasta en el hablar se muestran rebeldes y apartadizos..., parecen vascos...” (351).

Empieza el libro con un texto en prosa titulado “Papeles inéditos” (355) donde hay una autonomización, vuelve a aparecer el nombre de Blas de Otero como parte del poema: “es asombroso lo que sabe Blas de Otero de sí mismo”.

Tenemos otro paratexto con fecha como título “15 de abril” (359) que en realidad es una variante de un dicho muy conocido: “la primavera ha venido, y se ha ido”.

Según Lucía Montejo, en el poema “Quisiera ir a China / para orientarme un poco” (359) tan cercano a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, lleva el siguiente epígrafe: “tan grande el encanto de sus montes y ríos... M.” bajo esta inicial se esconde Mao Tsé-Tung a quién no hubiera sido posible nombrar en la España de la década de los cincuenta (el uso de iniciales o nombre de pila escondiendo los apellidos delatores fue práctica frecuente). Deja constancia el poeta, en este poemilla de sus inclinaciones ideológicas. Por supuesto y siempre, según Lucía Montejo, el lápiz rojo (de la censura) lo fulminó.

El poema “La va buscando” (361) lleva un paratexto algo extenso de la *Primera Crónica General de España* de Alfonso X. A continuación termina este texto con una cita muy conocida de Larra:

“Aquí yace
media España.
Murió de la otra media.”

Encontramos un poema bastante breve con dos citas de la Biblia (363) como paratexto, incluye además las palabras que le dice Jesús a Lázaro pero, como en otras ocasiones, se trata de una reelaboración:

“España,
levántate
y anda”

El siguiente poema tiene por título una fecha en números romanos “MCMLV” (363).

El poema “Copla del río” (364) ya nos anticipa el hipertexto de Jorge Manrique puesto que incluye un verso muy conocido “Recuerde el alma dormida” y además el poema lleva la palabra “copla” en su título, incluso cita el nombre del padre “Rodrigo Manrique”.

El poema “Letra” (365) empieza con un hipertexto del *Quijote* y hace una recreación entre el Quijote y Quevedo:

“Poderoso caballero
es don Quijote”

Vuelve a utilizar *el Quijote* en el título del siguiente poema “Don Quijote y san... Ignacio” (365).

En el poema titulado: “No salgas, paloma, al campo” (366) incluye un hipertexto de Lorca como estribillo tomado de la lírica popular:

“Anda jaleo
jaleo”

En otro poema utiliza un título que más bien parece una declaración de principios, aunque extenso, el título es: “Libertad supone o significa igualdad de condiciones para el desarrollo de todo hombre” (367).

El poema “Patria aprendida” (368) tiene un hipertexto de los Libros sagrados de los salmos:

*“los que te dicen bienaventurado,
esos son los que te engañan”*

Este hipertexto aparece en cursiva como la anterior de Lorca, la mayoría de las veces incluye las alusiones sin cambiar la tipografía.

El poema “Aire libre” (370) incluye un hipertexto curioso porque dentro del poema aparece un añadido sorpresa: “los elefantes”, la cita completa es:

*“También me gustan los camiones grises
y muchísimo más los elefantes”*

Fernando Valls (2010: 159) ha estudiado la evolución de su obra en prosa y ha titulado su estudio “De vez en cuando, un elefante blanco...” Dice Valls: “Para titular este trabajo me he servido del verso de Rilke (“und dann und wann ein Weisser Elefant”) del que se apropia Blas de Otero en r.m.r. En este verso (...) el escritor alemán parece recordarnos que, en ocasiones, puede surgir algo sorprendente e inesperado. Se repite como un “ritornello” hasta tres veces en la prosa de Blas de Otero (...) Contraposición pues, entre la vida soñada, imaginada y cotidiana; aquella que le espera. De la misma manera que Rilke vivió en París sus días mundanos, frente al ensimismamiento característico de su existencia anterior.

El elefante aparecía ya en el poema “Aire libre”, como acabamos de señalar, al incluir al animal entre lo que más le gusta.

Concluye Fernando Valls: “Este hecho insólito, distinto, ver pasar un elefante, podrá compararse con la aparición del único libro de prosa de Blas de Otero, nos estamos refiriendo a *Historias fingidas y verdaderas*. Algo no solo raro en su producción sino también en el conjunto de la literatura española de aquellos años”(2010: 161) “Blas de Otero asume un verso y el sentido de un poema de Rilke, esto es, su apuesta por la vida, por la sorpresa y lo inesperado”.

En otro poema sin título, tenemos un paratexto de San Juan de La Cruz “el pecho del amor muy lastimado”, que termina con otra cita de San Juan “aunque es de noche” del poema “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe”.

El título del siguiente poema “No espantéis al ruiseñor” (374) es un paratexto de Lope de Vega de su canción 46: “si os partiéredes al alba quedito, pasito, amor no espantéis al ruiseñor...” Se trata de un alba de Lope de la comedia *El ruiseñor de Sevilla* (1621). Eso explica las alusiones a lo largo del poema a la Torre del Oro, a la Giralda, llegando a inventarse una palabra con la mencionada anteriormente, nos referimos a “giraldead” y “guadalquivir” en minúsculas como nombre común. Vemos cómo uno de los recursos utilizados por Blas de Otero habitualmente, según el ejemplo anterior “giraldead” es la creación de neologismos a partir de palabras que transforma a su capricho, igual ocurre con un nombre propio que con un nombre común, por ejemplo, en este mismo poema utiliza la palabra “mañana” como un verbo “mañanead” igual que el ejemplo al que hemos aludido en primer lugar.

En esta línea, utiliza el mismo juego con la palabra “Abel” primero lo pone en plural “abeles” y más adelante se inventa una palabra a partir de esta “abélica”.

Son abundantes también los poemas sin título que van introducidos por un paratexto, en este caso el paratexto es del *Quijote*: “...en esta vida...” *Quijote*, II, 74 (380).

El siguiente poema va dedicado al poeta turco Nâzim Hikmet y así aparece en el título que es: “Cartas y poemas a Nâzim Hikmet” (380) además de la invoca-

ción a este poeta lo menciona dos veces, al que ruega: “quédate con nosotros”, “te ruego que te quedes con nosotros”, y termina: “aquí entre sombras te suplico, escúchanos”. También hay un refrán, ya hemos visto como abundan en su poesía, este es muy conocido: “A falta de pan, buenas son tortas”.

Tiene un poema que aparece dedicado a Antonio Machado y además hay un paratexto suyo, el poema se titula: “Palabras reunidas para Antonio Machado” (382) el paratexto es:

“un corazón solitario
no es un corazón”

Blas de Otero hace una poética a través de las diferentes formas de poesía a lo largo de los siglos: el romancero, el cancionero popular, Jorge Manrique, Fray Luis, Quevedo, Gonzalo de Berceo. Enumeración que no tiene un orden cronológico, como vemos. El poema tiene una gran elaboración, puesto que continúa con la refundición de un verso de Machado: “Donde amarró la nave que pronto ha de volver”. Incluye unos versos en forma de autocita:

“Aquellas
con que pedí la paz y la palabra”

Este texto constituye un homenaje a Antonio Machado mediante dos paratextos:

1. El título: “Palabras reunidas para Antonio Machado”
2. La dedicatoria: “un corazón solitario
no es un corazón”

En el poema “Elegía a un compañero” (383) vemos una recreación de una oración:

“aquí
en la Tierra como en la Luna, tuya”

Después de este poema está el segundo dedicado a Gabriel Celaya titulado precisamente: “Segunda vez con Gabriel Celaya” (385). El siguiente paratexto es de su obra *Antología Pequeña*.

El poema “Censoria” (386) tiene un paratexto de Quevedo “no he de callar por más que con el dedo”.

En “Un verso rojo alrededor de tu muñeca” (388) hay una especie de poética donde se cita a Nâzim.

Es curioso el poema “Guernica” (391) que va dedicado a Picasso porque se hace una descripción de ese famosísimo cuadro, está claro que en este caso no hablamos de un escritor, sino de un pintor, por tanto sería un hipertexto pictórico:

“el grito la ira
gimiente
con el barabay
el toro cabreado directamente oíd
ira escarnio ni dios
oh nunca nunca”

Nos muestra el caos que se acrecienta con la ausencia de signos de puntuación. En esta línea de hipertextos pictóricos tiene otro poema titulado “Zurbarán 1957” donde vuelve a hacer una reelaboración del Padre Nuestro: “así en españa como en el hambre”.

En el poema “Y otro” (393) crea un neologismo a partir de la palabra “Fénix”: “enfenixarte” por tanto se trata de una alusión mitológica.

Tenemos un poema más sin título con una dedicatoria “Coral a Nicolai Vaptzarov” (394), poeta búlgaro (1909-1942). En este mismo poema cita a diferentes

autores con su nombre de pila: “César, Nâzim, Antonio, Vladimiro, Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel, Aragon, Rafael y Mao”.

Termina este libro *En castellano* con el hipertexto de una composición tradicional de la lírica española: “Cantar de amigo” (397).

Que trata de España (1960-1964)

Empieza, este libro, con un poema sin título, algo que es habitual en Blas de Otero pero en este caso no hay dedicatoria (401).

El siguiente poema tampoco tiene título (403) lleva un hipertexto de Jorge Manrique, la cita es “Los que viven por sus manos” veremos cómo este autor será uno de los más mencionados a lo largo de su obra. Siguen otros poemas sin título.

En el poema “Orozco” (413) hay dos citas en vasco, son muy pocos los casos en que aparece esta lengua. Hemos visto la cita de Rosalía de Castro en gallego, pero para su época, no eran muy habituales las citas en otras lenguas.

En el poema titulado “1923” (415) hay una autocita “—mademoiselle Isabel—”.

En el poema sin título que se inicia “Amo el Nervión. Recuerdo” (417) hay un hipertexto pictórico relativo a Picasso, se dice:

“manos nudosas de los marineros
enormes pies descalzos,
casi
picassianos”

El poema titulado “Impreso prisionero” (418) cita su obra *Cántico espiritual*. Puede ser un doble paratexto, por una parte su primer libro, y por otra, el título de la obra de San Juan de la Cruz.

En el poema “Oíd” (418) hay un hipertexto de Góngora, en concreto el verso que da título a su segundo libro. El poema se convierte en un hipertexto continuo de diversos libros de nuestro poeta:

“Ángel fieramente humano” (verso 4)

“Pido la paz y la palabra” (versos 17-18)

“Para la inmensa mayoría, pueblo” (verso 22)

“¿Hablar en castellano? Se prohíbe” (verso 36)

Las citas no son literales, sin embargo nos recuerdan claramente los títulos o temas más recurrentes en la poesía de Blas de Otero. Más bien todo el poema parece un recorrido por su obra, no será el único.

También encontramos aquí un hipertexto de César Vallejo de su obra *Poemas humanos*:

“español
de pura bestia”

Es un hipertexto de una expresión coloquial “español de pura cepa”.

En el poema “Copla” (427) vemos un homenaje a Jorge Manrique ya desde el título y nos recuerda a su anterior poema “Copla del río”. Nuestro autor realiza una elaboración propia de algunas de las coplas, donde muestra esa pasión por la obra de Jorge Manrique:

“¿Qué se hizo aquel soñar,
aquel anhelar y ansiar,
qué se hizo?
¿Qué fue de tanto clamar,
desesperadamente, en el vacío?”

Blas de Otero nos da su particular versión del tópico del “ubi sunt?” En este mismo poema, los dos últimos versos son un homenaje a Machado, un recuerdo del poema “Allá en las tierras altas”:

Blas de Otero: “... Dame
tu mano. Y caminemos”

Machado: “Mira el Moncayo azul y blanco. Dame
tu mano y caminemos”

En el poema “Cartilla (poética)” (427) hay una alusión a Rubén Darío con el hipertexto de una de sus obras: “¿Cantos de vida y esperanza / serán?”

En este recorrido por las obras que aparecen citadas, como si una malla que sustenta sus poema fuera, aparece en un mismo poema una alusión clara a Juan Ramón Jiménez y otra a Baudelaire, me estoy refiriendo al poema titulado:

*“Belleza que yo he visto,
¡no te borres ya nunca!” (429)*

Título que reproduce la última estrofa del poema de Juna Ramón Jiménez “Mi sitio”:

“Belleza que yo he visto,
¡no te borres ya nunca!
Porque seas eterna
¡yo quiero ser eterno!”

Supone una exposición de su visión de la poesía, que no tiene que ser mera denuncia, también hay poesía *de la belleza* y no por eso es menos importante. Dice Jorge Riechmann:

“no ser infiel ni a la belleza, ni al compromiso con los humillados. Hay dos formas de poesía política: aquella que dice “este mundo es inaceptable” (en los territorios de la denuncia, la sátira, la diatriba etcétera; en los espacios ético-políticos abiertos por la sílaba del no), y aquella que muestra que “otro mundo es posible” (como con tanta fuerza ha afirmado el movimiento alterglobalización en los Foros Sociales Mundiales reunidos en Porto Alegre

y Bombay estos últimos años), en los territorios de la belleza”
(2005).

Volviendo al poema que nos ocupa, en la penúltima estrofa alude a ese verso archiconocido de Juan Ramón Jiménez “Así es la rosa”. Y por último cita a Baudelaire del poema en prosa “El extranjero” de su libro *El Spleen de París*:

“Amo las nubes, las maravillosas
nubes que pasan... (Baudelaire lo dijo.)

En el poema “No quiero que le tapen la cara con pañuelos” (431) vemos cómo son constantes las alusiones literarias en el título, como en el ejemplo anterior y en este mismo, que pertenece a un verso del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de García Lorca. Reproduzco aquí la estrofa completa:

“No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: no sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!”

Como viene siendo habitual en un mismo poema hay varios hipertextos, aquí utiliza un hipertexto muy conocido pasado por su pluma:

Blas de Otero: “Escribo; luego existo”

Descartes: “Pienso, luego existo”

Hay, además, un hipertexto de Quevedo: “¿Nunca se ha de decir lo que se siente?” Y el tercer hipertexto se refiere otra vez al poema de Lorca:

“¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!”

En el poema “Nadando y escribiendo en diagonal” (431) hay una recreación de la canción popular “¿Dónde están las llaves?”:

“si no los guardas en el fondo del mar
dónde están las llaves de las desierta playas amarillas”

El poema “Plumas y flores” (435) tiene unos versos que recuerdan a Miguel Hernández:

“Venid a ver en el papel el viento
del pueblo: en él, a él le leo y hablo”

En el poema “Cuando digo” (436) vuelve a utilizar la cita “a la inmensa mayoría” por tanto sería un doble hipertexto. Alusión a Juan Ramón Jiménez y alusión a su propia obra.

En el siguiente poema “Mientras viva” (437) hay dos hipertextos, la alusión ya utilizada sin ir más lejos en el poema anterior “a la inmensa mayoría” y otro autor muy citado por Blas de Otero como es Jorge Manrique: “Vida de muchos puesta en el tablero”.

El poema “C.L.I.M. (Con la inmensa mayoría)” (437) tiene una introducción del propio autor como dedicatoria, donde explica, otra vez, su actitud ante la literatura mayoritaria. Este recurso a la intertextualidad ha sido visto por Claude Le Bigot. Blas de Otero esboza una ética de la poesía, según este autor “se trata de una ética de la fidelidad a la memoria de los poetas desaparecidos o perseguidos (San Juan de la Cruz, Antonio Machado, García Lorca, Miguel Hernández, Nâzim Hikmet) y del enlace que sus cantos podían mantener con el pueblo (“la inmensa mayoría”): de ahí el recurso frecuente a la intertextualidad” (2010: 88).

Encontramos un nuevo poema sin título, en este caso aparece nombre y apellido, no solo las iniciales, como en otras ocasiones:

“Di, ¿por qué acequia escondida, agua,
vienes hasta mí...?”

A. MACHADO” (438)

El siguiente poema tiene un curioso título en el que juega con la fecha de inicio de la Guerra Civil: “(Viene de la página 1936)” (438).

En el poema “Voz del mar, voz del libro” (439) vuelve a aludir a la expresión “la inmensa mayoría”. La segunda parte de este libro se cierra con la cita mencionada en el poema anterior repetida: “la inmensa mayoría”.

Con un título peculiar y lleno de sugerencia “El mar suelta un párrafo sobre la inmensa mayoría” (440) ese elemento tan importante en su poesía como es “el mar” cobra protagonismo, al lado de esa expresión, que ha repetido a lo largo de su obra, pero lo ha logrado despacio sin crear sensación de insistencia.

Todos los poemas que pasamos a comentar pertenecen al capítulo III “Cantares” por eso son recreaciones de canciones populares.

Se inicia este capítulo de *Que trata de España* con un poema sin título y un paratexto de Augusto Ferrán, poeta español del postromanticismo (1835-1880), amigo de Bécquer, que habla de los cantares del pueblo e incluye una canción:

“...donde van las niñas
para no volver,
a cortar el ramo verde
y a divertirse con él;” (443)

El siguiente poema, que no lleva título, termina con un hipertexto de Miguel Hernández que ya ha utilizado al menos dos veces “viento del pueblo” (445).

Se inicia el siguiente poema, también sin título, con un paratexto extenso de Augusto Ferrán. Blas de Otero hace en su poema una recreación de esa cita cambiando algunas cosas mínimas (445):

Ferrán: “que las mías son las vuestras”

Otero: “que las vuestras son las mías”

El siguiente poema sin título aparece con el siguiente paratexto “Martinete del poeta” (446). Sabina de la Cruz ha hecho notar la importancia del cante hondo en la poesía de Blas de Otero.

El título de uno de los poemas de este libro es un paratexto bíblico de Isaías “Y dijo de esta manera” (447), poema que termina con un cante popular:

“Mi calabozo tenía
una ventanita al mar,
donde yo me entretenía
viendo los barcos pasar
de Cartagena a Almería...”

El poema “Del árbol que creció en un espejo” (448) se inicia con un fragmento de cante hondo, con el que juega en el poema, haciendo una recreación:

“Mi corazón dice, dice que se muere, que se muere; y yo le digo, le digo que s’aspere, que s’aspere...”	“Pregúntale al espejo por que dice tu corazón que se muere. Yo le respondo por los dos, le digo que se espere, que se espere”
--	--

Cante hondo

Blas de Otero

Vuelve a hacer una recreación con unos versos del *Cancionero* en un poema sin título:

“Ay mi lindo amor,
ya no he de verte;
cuerpo garrido,
me lleva la muerte.”

Cancionero

“Ah mi bella amante,
voy de amanecida;
cuerpo garrido,
nos lleva la vida.”

Blas de Otero (449)

Donde vemos una oposición “muerte” a “vida”.

En este mismo poema hay un hipertexto de un refrán muy conocido: “Ben-
dita sea la rama / que al tronco sale”.

Inicia otro poema, que no tiene título, la cita del último verso que escribió
Antonio Machado, fue encontrado en el bolsillo de su abrigo cuando murió en Co-
lliure, ya en el exilio: “Estos días azules y este sol de la infancia”. Blas de Otero
vuelve a hacer una recreación de este verso (449):

“Maravilloso azul de la infancia
y más maravilloso
el rojo vivo de la plenitud.”

Por los poemas que hemos ido viendo, hay dos tipos de hipertexto cuando
hace una cita textual y la introduce en el poema o cuando reelabora su poema a
partir de una cita que aparece como introducción. Esto ocurre la mayoría de las
veces en poemas sin título.

El poema “Folia popular” (450) es una recreación de una canción del folklo-
re asturiano. Hay una serie de poemas donde se recrean ciertas canciones popula-
res, como la anterior o el poema que se titula “Estríbillo tradicional” o el que tiene
un estríbillo asturiano “No riñades”.

En el poema “Cantan multiplicando” (454) alude a “la inmensa mayoría” que
se ha convertido en *leit motiv* de este libro que analizamos ahora *Que trata de Es-
paña* aunque, como veremos utiliza esa expresión en otros poemas.

Por ser poemas que reflejan la canción popular, algunos de ellos incluyen fragmentos de canciones, como el que se titula “Aquí hay verbena olorosa” (455) donde se alude a una canción que se cantaba en honor a la virgen: “Venid, y vamos todos”.

A un poema titulado “Campo de amor” (456) añade una dedicatoria “(Canción)” donde encontramos el siguiente estribillo: “Si me muero, que sepan que he vivido (...) Si me muero, será porque he nacido (...) Si me muero, ya sé que no veré (...) Si me muero que no me mueran antes”.

En el poema “Canción primera” (463) cita una frase tomada del *Quijote*, en concreto del capítulo IV “La del alba sería”, cuando sale de la venta ya armado caballero. Escribe varias canciones que va enumerando pero saltando números.

Recrea el comienzo del *Quijote* “En un lugar de Castilla” (475) en vez de “En un lugar de La Mancha” donde cita a Fernán González y doña Urraca e incluye una cita en latín: “*Venite ad me omnes flagitiosi et ego retribuam vobis*” se trata de una inscripción que aparece en una picota de Covarrubias (Burgos) según Lucía Montejó (1989:248) “Quiere poner el poeta 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 en 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”.

Escribe Blas de Otero un poema numerado en romano “MCMLXII” (478), donde se cita al personaje histórico Espartaco y hay una mezcla de etapas en el segundo hipertexto, ya que el último verso está sacado de la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

“¡Yo soy Espartaco!” es una expresión que se utiliza a menudo, para proclamar solidaridad con un grupo de personas oprimidas. Sería un caso de doble hiper-

texto, por un lado, por su significado de pueblo oprimido y por otro lado, por la cita de Lope de Vega en su obra de teatro.

Otra forma de paratexto es poner como título la dedicatoria a un personaje, en este caso “A Marcos Ana” (479). Después introduce un hipertexto de Quevedo “¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?” En la primera estrofa de este poema se autocita “Escribo hablando”. Voy a ordenar los diferentes hipertextos y paratextos:

- 1º.- Título del poema, que como hemos señalado es una dedicatoria.
- 2º.- Hipertexto de Quevedo.
- 3º.- Autocita “Escribo hablando”.
- 4º.- Cita de varios autores: Nâzim, Marcos, Lina Odena, Nina van Zant, Miguel Hernández.
- 5º.- Por último compara su poema con un “cantar de amigo”. composición de la lírica tradicional española.

En dos poemas seguidos vuelve a las citas del *Quijote* que ya ha utilizado en varias ocasiones, en el primer poema de esta serie que no lleva título escribe “Sancho Pueblo” en vez de Sancho Panza (481).

En el siguiente poema el título es “No quiero acordarme” (481), aquí alude después a Cervantes y su obra en los últimos versos. Se inventa dos verbos con los personajes del *Quijote* “Aldonzar” de “Aldonza” y “Dulcinear” de “Dulcinea”.

El siguiente hipertexto del *Quijote* es el título de un poema “*De turbio en turbio*” (481), el hipertexto completo sería: “Se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio” se refiere a un pasaje del *Quijote* “turbio” sería como nebuloso, borroso, provocado por el cansancio de la lectura y la falta de sueño. En este poema que nos ocupa se cita dos veces el *Quijote*. Aparecen dos refranes: “Por la boca muere el pez” y “Paciencia y barajar”.

Continúan los hipertextos del *Quijote* en una serie de poemas como son: “Habla de la feria” (482), “Canción diecinueve” (482), “Vámonos al campo” (483),

“Un lugar” (484) y “La muerte de don Quijote” (484). Este último poema además de incluir un paratexto de la primera parte del *Quijote* “...he menester tu favor y ayuda; llégate a mí” *Quijote*, I, 18. Tiene una especie de diálogo entre hipertextos del *Quijote* y de Quevedo, en concreto del soneto “miré los muros de la patria mía”. El poema en ese diálogo con Cervantes concluye con citas de César Vallejo y su poema “Masa”. Según Amparo Medina-Bocos (2001: 124) “es un collage”.

Y en efecto, parece un collage, donde se entremezclan hipertextos antiguos y de escritores algo más recientes como César Vallejo. Parece que todo cabe en la poesía de Blas de Otero sin perder su identidad.

Hay un poema breve cuyo título es una alusión clara a Juan Ramón Jiménez “No lo toques ya más” (488), este poema incluye una alusión a Fray Bartolomé de las Casas y a Bernal Díaz del Castillo.

El siguiente poema está titulado como “Diego Velázquez” (488), ya hemos visto otros casos de citas de pintores, como el dedicado a Zurbarán y al cuadro de Picasso “El Guernica” de su libro *En castellano*. La pintura es una forma de intertextualidad, ya que si nos atenemos a la narración o lo descrito en un cuadro sería una forma de literatura. En este poema se habla de “gente humillada y despreciada / de reyes, condeduques e inocencios” (se refiere al cuadro de “Las Meninas” al del “Conde Duque de Olivares” y a “Inocencio X”). Como casi siempre sus poemas encierran una lectura como forma de denuncia, el poema comienza “enséñame a escribir la verdad”.

El poema “In memoriam” (489) está dedicado a Machado pero además el autor aparece dentro del poema “Todo te recordaba, Antonio Machado (andaba / yo igual que tú, de forma un poco vacilenta)”. El poema es un eco de la poesía de Machado ya que repite palabras que el poeta sevillano utiliza en muchas ocasiones: álamos, la tarde, alcor, el Duero...

El poema que contiene en el título la fecha “1939-1942” (489) tiene una cita que se refiere a la obra de Miguel Hernández *El rayo que no cesa*.

Otra forma de intertextualidad es no solo añadiendo una cita de un autor determinado, sino poniendo el nombre de dicho autor en el título que funciona como paratexto, es otro de los recursos que utiliza Blas de Otero, como por ejemplo en el poema “Calle Miguel de Unamuno” (490) autor que llega a citar hasta tres veces en este mismo poema.

Ocurre lo mismo pero con un escultor y pintor “Alberto Sánchez” (491) que también utiliza como título, este artista entre otras obras, diseñó por influencia de Lorca, parte de los decorados de la compañía teatral La Barraca.

Hemos visto en, al menos, dos ocasiones enumeraciones de escritores que suponemos son los que más han influido en su obra como sucede en el poema “Avanzando” (492):

“(…) Espronceda,
Cabarrús,
Félix de Azara,
Jovellanos,
Cadalso,
Cienfuegos,”

El poema “Libertad real” (493) tiene un paratexto bastante extenso de Joaquín Costa (regeneracionista 1846-1911). Este poema parece tener una continuación en el siguiente titulado “Doble llave”, ya que tiene varios hipertextos de Joaquín Costa, unos entre comillas otros en cursiva pero en general bastante conocidos, como por ejemplo el que termina el poema: “escuela y despensa / despensa y escuela”. Otros son:

“España llega tarde a todas partes”

“Dime lo que un pueblo come / y te diré el papel que desempeña en la historia”

“Doble llave al sepulcro del Cid / y a la insolidaridad de don Quijote”

En el poema “Un crucero en el verano” (498) hay un nuevo hipertexto de Walt Whitman. La cita es: “Buen bombero aquel, digno de Walt Whitman aunque menos fogoso”.

El poema “Epístola moral a mí mismo” (499) juega con el título de otra epístola escrita por Andrés Fernández de Andrada titulada “Epístola moral a Fabio”, cumbre de la epístola horaciana en España. Tantas veces ha citado las *Coplas* de Jorge Manrique que se permite hacerlo ahora de forma irónica:

“...el puente que ha pasado
por alto Jorge Manrique en aquella
copla del río...”

Cita también a Nâzim Hikmet, pero en este caso lo hace como “el poeta de Estambul”.

Hay muchos escritores mencionados en la poesía de Blas de Otero, pero se atiene a una serie de nombres que se van repitiendo en diferentes poemas y de diferente manera, aludiendo directamente o mediante un hipertexto reelaborado, por eso aquí se habla del poeta de Estambul y ya sabemos que se refiere a Nâzim Hikmet. En esta línea, en el poema “Campañas antiespañolas” (500) hace una alusión a su manera de uno de los versos más conocidos de la literatura española:

Blas de Otero: “Sigamos, pues, el curso
de nuestro examen. ¿Es acaso un río?
¿Son las vidas? ¿El mar? ¿Será la muerte?”

Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir”

En el poema “y II. Inerme” (502) alude al verso también muy conocido de Rubén Darío:

Rubén Darío: “Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda”

Blas de Otero: “Ínclitas guerra paupérrimas, sangre”

El poema “Crónica de una juventud” (502) tiene el siguiente paratexto: “En un homenaje a Vicente Aleixandre”.

Encontramos otra alusión a Antonio Machado en el poema “Oigo, patria...” (509).

En el poema “Vine hacia él” (510) hay dos paratextos, una fecha “(1952)” y una cita de César Vallejo: “que no hay nadie en mi tumba”. En realidad, es todo el poema un homenaje a César Vallejo, ya que menciona dos de sus obras: *Poemas humanos* y *España aparta de mí este cáliz*. Hay un paratexto de su poema “Masa” y el nombre de César Vallejo dos veces. Como hemos visto lleva una fecha. Las citas del poema podríamos resumirlas de la siguiente manera:

1º.- Primer paratexto: “que no hay nadie en mi tumba” c.v.

2º.- César Vallejo aparece mencionado dos veces.

3º.- Hay dos títulos de dos obras suyas: *Poemas humanos*, *España aparta de mí este cáliz*.

4º.- Hipertexto del poema “Masa” mediante dos fragmentos diferentes:

-- “todos los hombres de la tierra / le rodearon”

-- “siguió muriendo”

Si tuviéramos que atenernos al estudio de Genette veríamos según lo expuesto del poema anterior que este texto es un verdadero palimpsesto.

El poema “El temor y el valor de vivir y de morir” alude al poeta Paul Éluard.

El siguiente hipertexto de Machado llega a través de su poema en prosa “Colliure 1959” (512), en el que describe su viaje a ese lugar, para homenajear a Machado a los veinte años de su muerte, tal y como nos dice Blas de Otero “el 22 de febrero”.

Nos encontramos con un poema titulado “En la inmensa mayoría” (513) con una fecha “(1960)” expresión que encontramos también dentro del poema. Vemos por tanto, que esta idea es una constante preocupación en la obra de nuestro poeta.

El poema “El ballet” (515) rinde homenaje a Prokofiev, que aparece entre paréntesis como dedicatoria.

En el poema “Una casa para toda la vida” (517) hay un hipertexto de Pablo Neruda: “Hiciste construir sobre la realidad como sobre una roca”.

El poema “Poeta colonial” (519) tiene la siguiente fecha “1964” vemos como se está convirtiendo en una constante en el libro *Que trata de España*. En este mismo poema unos versos nos recuerdan de forma irónica el poema de Pablo Neruda “Me gusta cuando callas porque estás como ausente”: “y te entiendo cuando hablas / y cuando callas no te entiendo”.

El poema “Año muerto, año nuevo” (520) tiene un verso que nos recuerda a un soneto de Quevedo: “Entré en mi casa; vi que amancillada”.

Poesía e historia (1960-1968)

Empieza con lo que parece ser una nota aclaratoria “Esta es, realmente, una poesía del tiempo: (1960-1968) y del espacio: China-URSS-Cuba” (527).

Después hay otro paratexto de Juan Ramón Jiménez y es el siguiente: “Un mundo para todos Juan Ramón Jiménez La Habana, 1936” (529).

En el poema “Monzón del mar” (533) utiliza la palabra “desarraigado” que remite al concepto, ya utilizado por nuestro poeta, de Dámaso Alonso.

El poema “Xiayu” (534) (significa lluvia) tiene un fragmento de la canción del “Fuego fatuo” de Falla: “Lo mismo que el fuego fatuo se desvanece el querer”. En el poema alude a Manuel de Falla y va apareciendo la canción, parece como si quisiera mostrar el mismo efecto de la música. Podemos hacer un esquema de los intertextos:

1º.- La canción

2º.- La alusión del nombre de Falla

3º.- En el último verso juega con el significado de la palabra en chino lluvia y a la vez aparece el fuego fatuo: “lo mismo que el fuego fatuo bajo la lluvia triste...”

En algunos de los poemas de este libro hay algunos hipertextos en chino, como por ejemplo: “Shan / shan tse (...)”, “Pel Juo Ta Lo”.

El último verso del poema “Textil estatal número 2” (536) recuerda un verso de Góngora que dio título a un libro de poemas de Camilo José Cela:

Blas de Otero: “Tejiendo la joyosa luz del día”

Góngora: “Pisando la dudosa luz del día”

El poema “Soria seda” (539) ya desde el título nos recuerda a Antonio Machado. Juega con los versos: “Españolito que vienes, / españolito que vas”. Juega también con la expresión “cuentos chinos, naranjas de la China”. En esta línea cita también el libro *Cuentos Populares Chinos*.

En el poema “Amargaba” (541) hay un hipertexto de una jota navarra: “De tanto mirar / tienes los ojos azules”, en relación con el uso de la canción popular que acompaña a la poesía de Blas de Otero.

El poema “Noche Primero de Mayo” (544) tiene el siguiente paratexto: “Plaza de Tien An Men”.

Seguimos con los paratextos del poema titulado “*Nin jao*” (544) tiene el siguiente paratexto: “(Canción china en Pekín, con la colaboración de Lorca y Juan Ramón.)”, que más bien se trata de una aclaración. Después introduce los versos sacados del “Romance de la Guardia Civil” del *Romancero Gitano* de Lorca: “Perseguidas por sus trenzas”.

En el poema “Miliciana” (546) aparece un hipertexto que Lope de Vega introduce en *La Dorotea*, es un poema de inspiración popular. Se trata de una canción de vela, es decir, una canción dedicada a quién pasa la noche vigilando. Ejemplo de las muchas composiciones líricas que Lope introduce en su teatro: “Vélale bien, y mira por ti, / que velando en él me perdí”.

El poema “Circo de los Ferrocarriles” (549) tiene una recreación de un refrán muy conocido: “Oh juventud, divino / telegrama”.

Blas de Otero cita a veces, su propia obra en el poema “Color en China” (551) cita: “Ah biotz-begietan” título de un poemario de Lizardi (1917-1933) y además título de un poema suyo del libro *Pido la paz y la palabra*, por tanto es una autocita.

En este libro *Poesía e historia* empieza un poema sin título con la letra de una canción, que es la siguiente: “Con los ojos del alma / te estoy mirando, / y con los de la cara / disimulando.” (553)

En el poema “Bicis de Pekín” (553) reproduce una canción popular: “A mí, / a mí se me da mu poco / que er pájaro en la alamea / se mue de un árbo a otro.” Con lo que llevamos analizado de la obra de Blas de Otero, tenemos que estar de acuerdo con la utilización que hace de la poesía popular, que da a sus poemas una estructura especial, donde las citas clásicas adquieren la misma importancia que una canción de vela, como hemos visto.

Encontramos un poema con el nombre de “Cantar de amigo” (561) que estaría en la línea de lo que hemos dicho anteriormente, solo que en este caso se trata de uno de los géneros de la lírica tradicional, que también aparece en el título del poema “Madrigal” (562) tomado de ese mismo género. En este poema hay un verso de Gutierre de Cetina “ojos claros, serenos” poeta del Renacimiento.

El siguiente poema tiene por título la alusión a un personaje histórico, en este caso el nombre de “Lenin” (563) que además repite creando una estructura paralelística en el poema.

Como ocurre en el poema mencionado anteriormente, en el que se nombra un personaje histórico en el título, encontramos otro poema en el que aparece como título el nombre de “Lérmontov” (566), se trata de un escritor y poeta romántico ruso.

Es curioso cómo vamos siguiendo con Blas de Otero los viajes que va realizando, empieza este libro con las alusiones a China y ahora está aludiendo a escritores y personajes rusos.

El texto en prosa titulado “El espectro de Neruda” (567) tiene varios hipertextos:

1º.- Cita a Pablo Neruda.

2º.- Hay un hipertexto de su poema “Alturas de Macchu Picchu”

3º.- En el mismo texto se utiliza la expresión “Ya tuve mi caída de Sancho”

4º.- Hay dos paratextos de Pablo Neruda: *Residencia en la tierra* y *Canto general*.

5º.- Cita a Amado Alonso.

En el poema que tiene por título una fecha “1917-1967” (569), además de lo que nos sugiere esa fecha en Rusia donde se sitúa el poema, es decir, el dato histórico de la Revolución Rusa, hay un hipertexto del *Quijote*: “El yelmo de Mambrino”. Jugando con lo real “más que real: realidad humana”.

Probablemente en el título “Crear lo que no vimos” (569) juega con la frase de Unamuno:

Unamuno: “La fe no es creer lo que vimos, sino crear lo que no vemos”

Blas de Otero: “Crear lo que no vimos” (en el verbo “crear” por si tenemos alguna duda del juego ha puesto la letra “a” en cursiva)

Este poema es una sucesión de fechas que marcan diferentes conflictos bélicos durante el siglo XX, desde la primera Revolución Rusa de 1905, pasando por la Guerra Civil española (1936), o la guerra de Vietnam (1965), serían hipertextos históricos. En este poema tenemos un ejemplo muy claro de lo que el autor ha querido hacer con este libro y es la unión de la historia y la poesía.

El poema “Entrada al comunismo” (570) sigue otros ejemplos como el poema de José Hierro “Réquiem” algo diferente porque Hierro traslada una esquila de un periódico. El poema que nos ocupa tiene un hipertexto del New York Times sobre el plan quinquenal de Rusia y un hipertexto de una revista americana llamada *Current History*. De los conflictos en Rusia, pasa a mencionar la primera vez que el

hombre pisó la luna “La Luna fue hollada suavemente” y termina con una serie de datos del plan para 1970 de gastos en electricidad, petróleo y acero.

La primera parte de este libro lleva por título “Monzón del mar”, Blas de Otero escribe sobre China, la segunda parte la dedica al 50 aniversario de la Revolución rusa con el título “Medio Siglo: 1917-1967” (1960-1967) la tercera parte se titula “Con Cuba” y la fecha que aparece (1964-1968) se refiere a los años que vivió allí y por tanto alude también al tema que va a tratar en los poemas de esta parte del libro.

El poema que inicia esta parte, está dedicado a la figura de un personaje que se consideró el primer rebelde de América, “Hatuey” (575). Repite su nombre creando un paralelismo en cada estrofa de este poema. Tiene dos paratextos del *Diario del Descubrimiento* pero de dos días diferentes. Por otra parte se produce un diálogo con este personaje y un fraile franciscano.

El poema titulado “Oigan la historia” (576) empieza con un texto sobre la poesía, se trataría de metaliteratura: “La poesía señores / se ha volteado tira al blanco trata / de tú a tú al negro al amarillo / ah poesía al fin salió vistiose / simplemente de hombre”. Además de esta idea de la poesía muy cercana reelabora unos versos tomados de la lírica popular: “Soy más valiente que tu / manera de hacer poemas”, según Araceli Iravedra podría estar basado en la siguiente copla “En el café de Chinitas / dijo Papiro a Frascuelo / soy más valiente que tú / más gitano y más torero” (2010: 383). Este poema tiene una segunda parte con un paratexto tomado según una nota a pie de página: “*Biografía de un cimarrón, a base de cinta grabadora*”.

En la tercera parte vuelve a aludir a la poesía, tal y como había empezado esta serie de poemas y concluye con estos versos tan elocuentes sobre su concepto de la poesía, algo bastante habitual en la obra de Blas de Otero, pero que aquí están llenos de belleza:

“ y 3

La poesía señores
no solo está en los libros imprimamos
en el aire

el aire es el papel más transparente”

El poema “Hasta luego” (578) tiene un paratexto que es el nombre de un pueblo de Cuba “Conao (Cienfuegos)”.

El siguiente poema sin título, utiliza un verso de un poema de José Martí: “cultivo una rosa blanca” (580), todo el poema es una recreación de ese texto de Martí.

El título “Al alba, al alba” recuerda a la lírica popular con un género llamado albada.

En el poema “Como el mar” (581) hay una alusión a un poema de Machado que pertenece a *Campos de Castilla*. También en el poema “Colinas plateadas” aparece la misma construcción:

Blas de Otero: “Abajo, el mar extiende su curva de ballesta
en torno a México y La Florida”

A. Machado: “Allá, en las tierras altas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria”

El poema “Los años” (583) tiene cuatro partes, alude a empresas mineras, como por ejemplo la Braden Cooper etc, pero en su cuarta y última parte después de un recorrido por América Latina, vuelve a introducir una línea de un periódico, el titular, lo señala con mayúsculas como ha hecho en otras ocasiones “Asesina el ejército peruano a niños acusados de colaborar con guerrillas”. Y para dar más veracidad a la noticia pone la fecha y el lugar: “Lima, marzo 20”.

Es curioso el título del poema siguiente: “El zunzuncito” (586), se trata de una variedad de colibrí llamado pájaro mosca, es la especie más pequeña de los colibríes y de las aves en general. Señalo esta definición de colibrí, porque también Blas de Otero, se preocupa de nombrar los elementos de la naturaleza de cada zona con sus nombres. En este poema utiliza dos veces la expresión de Miguel Hernández “viento del pueblo” y cita a José Martí.

En el poema “Son” (587) aparece el siguiente paratexto: “peregrinos en la Edad Media caminaban a Santiago de Compostela siguiendo la Vía Láctea” solo que en este poema Blas de Otero va a Santiago de Cuba.

El poema “Una especie de” (589) tiene dos hipertextos, de Maese Pedro (del *Quijote*) y otro de *La Celestina* en minúscula.

En el poema “Los estudiantes” (590) hay un hipertexto de José Martí en cursiva y entre comillas, en otras ocasiones suele incluir el hipertexto como una parte más del poema que se trate:

“...tiemblen de pavor todos los que en aquel día ayudaron a matar”

Otra vez Machado, en el título de un poema que reelabora un verso muy conocido del poeta sevillano “Todo siempre todavía” (592):

A. Machado: “Más el doctor no sabía
que hoy es siempre todavía”

Blas de Otero: "Todo siempre todavía"

Este poema concluye con una enumeración que recuerda a Góngora: "de libertad, de fe, de luz, de nada." Hay también una autocita: "Ángel fieramente ateo".

El poema sin título "Me voy de Cuba. Me llaman" (593) tiene un paratexto de Esteban Montejo, El Cimarrón y reproduce el estribillo de una canción popular: "Guantanamera guajira".

En el texto "Rendición del viento" (594) alude a la enciclopedia Larousse y al pintor Velázquez.

En el poema "El desvelado" (596) hay un hipertexto con las iniciales de Gustavo Adolfo Bécquer y su rima XLVI: "...porque el muerto está en pie".

Y otra vez Jorge Manrique, en este caso cita textualmente y con las iniciales del autor: "...se pasa la vida / ...se viene la muerte J.M." (598).

El poema titulado "Que nadie me veía" (598) alude a un verso de San Juan.

El último poema de *Poesía e historia* empieza con la cita del nombre de Vallejo: "SI VALLEJO viviera" (601). Al ponerlo con mayúsculas está señalando de manera más precisa lo que quiere destacar en este paratexto.

Historias fingidas y verdaderas (1966-1968)

Este libro empieza con un paratexto del *Quijote*, en concreto de la II parte y del capítulo LXII, que a su vez alude al título del libro de Blas de Otero que nos ocupa, por tanto habría un doble paratexto. Porque cita el *Quijote* y porque la utiliza en el título del libro: "...que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza de ella, y las verdaderas, tanto son mejores cuanto son más verdaderas" (605).

El texto "Realidad" (611) es también una especie de explicación de su libro "la realidad me llena de asombro, pero más por su silencio que por su siguiente sonido".

"La nieve ha variado" (612) tiene un paratexto dedicatoria a Fray Luis de León.

El texto "El verso" (612) cita "la rosa" de Juan Ramón Jiménez pero no de forma directa, sería un eco o una reelaboración: "la rosa puede seguir aquí, dejadla hasta que termine de moverse, es una realidad, al fin y al cabo, contradictoria: una traición al tiempo, un poco de polvo iluminado". Este último sintagma "polvo iluminado" remite también al famoso soneto de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte" donde se dice: "Polvo serán, más polvo enamorado".

En el texto "Prosa" (613) hay un paratexto en el que se nombra a Baudelaire.

El texto "Del peligroso mando" (614) tiene un hipertexto cinematográfico de Keystone que es un estudio de cine.

En la prosa "Poesía y palabra" (616) nombra a algunos de sus autores habituales: "El Góngora de las *Soledades* nos lleva a los dictados de Teresa de Cepeda" y termina parafraseando a Bécquer:

Blas de Otero: “Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera,
habrá poesía”.

Bécquer: “Mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!”

El texto “Reglas y consejos de investigación científica” (617), es una parodia de lo que impide escribir con soltura: “¿Qué me dices del estructuralismo, la estilística y los siete sabios de Grecia?” Donde da un consejo algo original: “lo que tu tienes que hacer es dejar de fumar y pasarte la sintaxis por debajo del diccionario”, esto después de habernos dicho en la prosa anterior “Carta de las naciones”: “(Pero lo que nunca debes decir es que estás escribiendo.) Prefiero vender mi alma al diablo que pasarme la vida escribiendo”. Vemos en estas palabras cómo detrás de la metaliteratura hay un tono irónico.

En la prosa “Creemos los nombres” (618) alude a Pío Baroja.

En “El demonio y sus cómplices” (618) hay un paratexto en el que se alude a Juan Ramón Jiménez pero no con su nombre completo sino con las iniciales de sobra conocidas y continúa con ese tema metaliterario, irónico con respecto a la escritura: “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...” Alude aquí a la “torre de marfil”, tópico del hermetismo de la literatura, que se criticaba en Juan Ramón precisamente.

En el texto “Como de mirada, como de reproche” (619) aparece la palabra *Pastorales* que alude a la obra de Juan Ramón Jiménez con ese título. Y se lamenta al final de esa prosa: “Que por qué rompiste tantos versos, no sabes lo que nos va a pesar cuando seas viejo”. También encierra una reflexión sobre su poesía.

En “Ocurrencias” (620) hay un hipertexto de Rafael Alberti y su verso “Divina y fiel desproporción de oro” de su poema “Tiziano” de su libro *A la pintura*. Aquí habla de la dificultad de la traducción a otros idiomas y concluye con un nuevo hi-

pertexto de Fray Luis de León del que se siente deudor, como nos dice en “La compañía”, aunque ya lo hemos ido viendo en su poesía: “La palabra de Fray Luis de León me alimenta como un pan principal gobierna mi garganta, escueta y tangible”. Continúa con sus escritores de cabecera que va nombrando sin cesar en su obra: Garcilaso, Jorge Manrique, Quevedo, de este último hace una reelaboración del famoso soneto: “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos”. Del que Blas de Otero dice: “Yo tacto con los labios y *escucho con los ojos*, veinte, cuarenta poemas que me bastan...”

El siguiente texto está titulado con los nombres de “Góngora y Lérmonov” (621), ya citado por Blas de Otero. Termina con el nombre del poeta y el sitio de donde era originario “Cáucaso del Norte”.

Ha citado tantas veces a Jorge Manrique que se permite volver a citarlo de forma irónica o menos solemne en el texto “Años, libros, vida” (621), el hipertexto es el siguiente: “Manrique en la copla del río” y continúa citando a Gorki, Julio Verne, Paul Valéry, Rubén Darío, Machado. Hay un hipertexto con algunas estrofas del *Ars Moriendi*, se trata de textos escritos en latín que contienen consejos sobre los protocolos y procedimientos para una buena muerte y sobre todo, cómo “morir bien” de acuerdo con los preceptos cristianos de finales de la Edad Media. Nombra a Ehrenburg, escritor soviético que fue testigo de la Revolución Rusa, la Guerra Civil española y el Holocausto. Se permite un juego con el nombre de Gorki ya que aparece también, no solo como escritor, sino como nombre de una calle.

El siguiente texto se titula “Collioure” (622) y como podría pensarse está todo dedicado a Antonio Machado ya que el título se refiere al lugar donde murió cuando salió hacia el exilio.

“Zortziko” (623) es un ritmo típico de baile popular vasco-navarro. En este texto hay un hipertexto de Rubén Darío de “¡Torres de Dios! ¡Poetas!”: “el bestial elemento se solaza en el odio a la sacra poesía”. Alude además a E.A. Poe, César Vallejo, Rosalía de Castro y termina con un hipertexto de Garcilaso de la “Égloga I”.

“*En terr’allea*” (623) es en gallego en tierra ajena, hay un hipertexto de Rosalía de Castro “*na lingua qu’eu falo*”. Introduce además, unos fragmentos de cantares gallegos. Hay además un paratexto de Rosalía de Castro, alude a su obra *En las orillas del Sar*, incluye una estrofa completa de un poema muy conocido de Rosalía donde se llama a sí misma “—Ahí va la loca, soñando...”

En “Un poeta de hoy (1968)” (624) alude a Gabriel Celaya y a dos de sus heterónimos, Juan de Leceta y Rafael Múgica. Incluso los une: “Juan y Gabriel”. Menciona dos veces a Fray Luis de León y una vez a Paul Éluard de quien se dice: “que toda poesía es de circunstancias”.

En el texto “La rosa” (626) después de mencionarla repetidas veces concluye con una alusión irónica a Juan Ramón Jiménez: “Así un buen poema, que, como decía el otro no hay que tocarlo más”.

Hay un hipertexto musical en la prosa “El monte y la historia” (627) de Bach.

En su particular “Escrutinio” (628) va mencionando libros de historia, libros de viaje, libros de filosofía, libros de economía. “Y literatura, literatura. Crítica. Física. O sobre cine, sobre el mar, acerca de los pájaros. Y poesía, poesía primitiva y de la Edad Media, poesía del siglo de oro, de qué siglo; poesía de mañana”. Termina este texto señalando que en realidad, de entre todos, han quedado veinte o treinta libros, que son los que vuelve a abrir de vez en cuando.

El texto “Qué será de la poesía” (628) sirve de puente para iniciar la segunda parte tan diferente o no, en cuanto a los temas. Citaré el último párrafo donde vuelve a plantearse qué es la poesía: “Cinematógrafos, televisión (aparece mencionada por primera vez), revistas ilustradas, periódicos como escombros... (¿Qué es poesía?) Y esperamos la palabra. (Porque no ha muerto.) La palabra precisa, universal, y al mismo tiempo imprevisible. ¿Qué ritmo la mueve, qué vocablos la colman, de qué sintaxis se sirve?”

El texto “con acento en la í” (634) alude a los sonetos de Quevedo sin precisar cuáles son.

Hay un paratexto en el que se menciona a Apollinaire en el texto “Nordeste” (636).

En “Manuel Granero” (636) hay unos versos del propio Blas de Otero en los que se autocita, pertenecen a uno de sus poemas primerizos, escrito treinta años antes y publicado el 3 de mayo de 1936 en el diario *El Pueblo Vasco*, con el título “Siete de Mayo”. Incluido en 2013 en la *Obra Completa* dentro del epígrafe *Poemas inéditos y dispersos (1935-1963)*:

“Ángel blanco de luz con los claveles
de tu herida sangrante y lastimosa
etc”

El texto “Seguir viviendo” (638) tiene una autocita y un juego curioso con su figura, comienza: “Ayer murió Blas de Otero, no lo sabe nadie todavía, pero es cierto; (...) ha muerto solo de tiempo” y concluye de forma irónica con Jorge Manrique: “Consulten al médico, a Manrique, verán que todo es mentira, la vida sigue”.

Hay alusiones a algunos tebeos “Crónica, Gutiérrez, Pulgarcito...” en “Mediobiografía 5-21” (639): “En un puesto de chucherías se agitan: *Crónica, Gutiérrez, Pulgarcito*” y casi al final hay una alusión a Lorca y a su muerte: “peor fue lo de Víznar y todavía les duele”.

El título precioso de este texto “Está lloviendo de memoria” (641) tiene varios hipertextos, en primer lugar cita al pintor Rembrandt: “Duele la luz como en un lienzo de Rembrandt”. El último párrafo alude a Garcilaso: “Esta es una historia muy corriente, pura, cristalina” este verso remite a su *Égloga I*: “Álamos que os estáis mirando en ella”. Blas de Otero ha cambiado la palabra “árboles”, que utiliza Garcilaso en su *Égloga*, por la palabra ‘Álamos’: “Álamos que os estáis mirando en

ella”, consiguiendo un eco de Antonio Machado, ya que es un árbol que aparece algunas veces en su poesía. No deja de ser curioso este hipertexto que dentro de él lleva otro hipertexto, es decir, la cita del poeta Garcilaso tiene un eco de Machado.

En “Tan callando” (642) ya desde el título nos recuerda a Manrique, además hay un hipertexto que dice de esta manera: “¿Has leído unas coplas que hablan del rocío de los prados, las verduras? (...) y tú pregúntale si tanto signo de interrogación no asemejan corolas, tallos...” Hay un tono casi de burla, sería más bien ironía o distanciamiento.

En “Mira...” (643) vuelve a aparecer la autonominación, recurso ampliamente aparecido hasta aquí, en su poesía y ahora en la prosa, ya vamos por la segunda cita: “Mira a ver si puedes hacer algo por mí, Blas de Otero” y más adelante se cita otra vez: “Blas de Otero, eres tú el único que sabe lo que ha ocurrido en estos cincuenta y dos años” alusión también en este hipertexto a la situación española de posguerra.

En el texto “Otras veces voy al cine” (645) hace una descripción curiosa de él: “otras veces voy al cine, que es como un río pero retratado, un río que a ratos hace reír y a ratos no hace más que moverse y entonces la imaginación se sumerge en sí misma, esto es, en la secuencia de la película paradigmática, por ejemplo, *La perla*”. Esta alusión al cine, como a la música, no será la primera, forman parte del ideario del mundo de Blas de Otero.

Al final introduce un fragmento de una canción popular: “dicen que el agua divierte...”

En el texto “Secuencia” (645) alude a los versos de Santa Teresa. Utiliza una frase de José Martí: “Los niños nacen para ser felices”, e introduce unos versos de Santa Teresa:

“flor de Serafines,
Jesús Nazareno (...)

véante mis ojos,
muérame yo luego”

Concluye este texto cargado de hipertextos con una alusión al cine, a un director y a una película: “Y todos teníamos unas ganas terribles de ir al cine y no queríamos ver ni en pintura los magníficos cuadros de Fellini y mucho menos a tía, a la monstruo esa de tía Tula”.

De su labor creadora dice en “Finito” (646): “Cuando yo muera, por fin no tendré necesidad de hacer más poemas, lo que me producirá un descanso infinito”, nos encontramos ante otro texto irónico.

El texto titulado “r. m. r.” (647) se refiere a Rainer María Rilke y tiene el hipertexto ya mencionado del elefante que apareció en su poesía pero que ahora trae a este texto y repite tres veces tal vez para mostrar el carácter sorpresivo de esas palabras y de la poesía en general: “de vez en cuando, un elefante blanco”.

En opinión de Fernando Valls en su estudio “De vez en cuando, un elefante blanco...” para leer las historias fingidas y verdaderas (2010: 161):

“Este hecho insólito, distinto, ver pasar un elefante blanco, podría compararse con la aparición de este único libro de prosas de Blas de Otero: no solo raro en su producción sino también en el conjunto de la literatura española de aquellos años. En definitiva Blas de Otero asume un verso y el sentido de un poema de Rilke, esto es, su apuesta por la vida, por la sorpresa y lo inesperado. Creo que este es uno de los libros más afortunados de Blas de Otero, si no el mejor de todo lo suyo (...) que fue publicado en un momento en que la prosa española, sobre todo la prosa narrativa, alcanzaba momentos de gran brillantez (Juan Benet, Juan Goytisolo, Torrente Ballester, Juan Marsé, Luis Goytisolo)”.

En el texto titulado “Medio siglo” (649) se dice: “también leyó a Rimbaud y le tuvo por un mago perverso. No prevalece la estética ahora, sino el sentirse soli-

dario y obrar como tal.” Vemos que aquí hay una alusión a la estética denominada “social” que nos encontramos analizando.

El texto que introduce la segunda parte y el tercer apartado no tiene título, pero sí un paratexto extenso de José Cadalso (655). En este texto incluye una nana: “Este galapaguito / no tiene mare...” Introduce un hipertexto de Unamuno de forma irónica: “Ese hereje tan religioso de MIGUEL DE UNAMUNO Y JUGO”. Hay dos hipertextos de Góngora: “Esa montaña que, precipitante” y en segundo lugar un fragmento del romance “Hermana Marica”:

“Y en la tardecita,
en nuestra plazuela
jugaré yo al toro,
y tú a las muñecas.”

Según Araceli Iravedra (2010: 209) “le parecen un modelo de frescura reelaborada para construir una imagen de la calle desde el lenguaje de la calle. Lo que le sirve para hacer un elogio de las lenguas hispanas”.

En el texto “L’Espagne es très difficile pero *in* diferente” (657) hay un hipertexto de Cernuda, dice de este poeta: “con Cernuda hemos topado, pero Cernuda al menos es un excelente poeta aunque su patria no sabemos si le importa demasiado o no le importa nada”.

El texto “Zaguán” (658) alude a algunos cuadros famosos “los fusilamientos” que, como sabemos, es de Goya, alude a Velázquez de esta manera “en alto la lanza apócrifa de Breda”, por último vuelve a aludir a Goya con “Saturno devorando a sus hijos”, también hay alusiones a acontecimientos históricos como “Vietnam hasta cuándo”.

Continúa con los hipertextos pictóricos en el texto titulado “Museo del Prado” (659):

“La mano en el pecho del Caballero” es “El Caballero de la mano en el pecho del Greco.

“La camisa de los Fusilamientos” se refiere a “Los Fusilamientos” de Goya.

Por último cita “las hilanderas” de Velázquez y concluye con los tres pintores como ejemplo de diferentes posturas no solo pictóricas:

“Podré acercarme al Greco; conversar con Goya; estar, solo con Velázquez”.

En el texto “Reforma agraria” (659) cita el retablo de maese Pedro y el *Quijote*.

En “Desterrados” (660) alude a un poema de Curros Enríquez titulado precisamente “la emigración”: “¿Non é dina dos osos de seus fillos patria que os non mantén?” Termina “más vale perder la memoria que la tierra” y se remonta a la Edad Media “ya en un código de mediados del siglo XIII pueden escucharse estas palabras” e incluye a continuación un hipertexto del *Libro de Alexandre*:

“...al que es extraño
en cabo del fossario lo echan orellano;
danle cuemo a puerco enna fossa de mano;
nunca diz más nadi: —“Aquí iaz fulano”.

En el texto “La calor” (661) hay un hipertexto de Mallarmé de forma irónica: “brota su recia hierba en los intersticios de la rancia piedra. (Palabra que jamás volveré a utilizar, y que le zurzan a Mallarmé)”.

En “La vidriera del consignatario” (666) tiene dos hipertextos de un libro titulado *El baile folklórico* y la *Antología 1935* de León Felipe.

“Vida-Isla” (667) tiene un hipertexto de una obra de su niñez llamada *Tesoro de la juventud*. Hay otro hipertexto literario en este texto en el que incluye acontecimientos históricos contemporáneos a la vida de nuestro poeta: “hasta que llegaron a las cercanías de Moscú y luego cayeron las primeras bombas sobre Hanoi y todo el mundo estaba en contra de la literatura y a todo esto otros pueblos tocaron fondo”.

Hay varias alusiones a los toros, en su familia era una tradición antigua, pero la más completa está en el texto “This is to certify that” (669) aquí nombra a toreros y obras sobre los toros y concluye: “con los primeros versos que de Machado aprendí: Por entre los pinos, / la nieve de cara, / se borra el camino...” Al final hace una alusión a las instrucciones que se dan en los aviones “SUJETEN LOS CINTURONES”. Posteriormente algunos autores contemporáneos como García Montero utilizan un recurso parecido aquí marcado por las letras mayúsculas. Se trata del poema “Life vest under your seat” de *Habitaciones separadas*.

El siguiente texto “Hacia las Azores” (671) está escrito como un diálogo. Vuelve a citar el Vietnam “Sí, eso del Vietnam es una salvajada, en eso todos estamos de acuerdo” sería por tanto un hipertexto histórico.

En “Manifiesto” (677) empieza como el *Manifiesto Comunista*: “Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo” con esta famosa frase iniciaron en 1848 Karl Marx y Friedrich Engels el *Manifiesto Comunista*, como ocurre otras veces aquí ha habido una sustitución, nos referimos a las palabras de Blas de Otero: “Un hombre recorre Europa”.

El libro *Historias fingidas y verdaderas* tiene muchos ejemplos de metaliteratura, porque introduce aclaraciones o reflexiones sobre la poesía y la escritura en general como el caso del texto “Diario” (679): “sortija de sello acaso un poco oxidada y mellada de tanto dibujar, martillar, pulir y medir el vocablo”.

El texto “Pasar” (680) comienza con un hipertexto de Antonio Machado. Ya el título nos lo anuncia: “...lo nuestro es pasar, / pasar haciendo camino, / caminos

sobre la mar”, enlaza este hipertexto con Jorge Manrique y de nuevo “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar etcétera”. Para utilizar la cita de Manrique, como si cada río formara parte de una época de su vida, asociada a las ciudades donde están esos ríos. Pasa a realizar una reelaboración de los dos textos mencionados: “Lo nuestro no es pasar ni reír, porque lo nuestro no somos nosotros sino nuestro hacer” termina este texto otra vez con Manrique que también reelabora: “No se engañe nadie, no, innumerable como las ondas de un río es el afán del hombre”.

En “Andar” (680) hay un hipertexto de Quevedo reelaborado por Blas de Otero “Salime al campo y vi (de “Miré los muros...”) que el sol bebía la sangre de millones de seres bestialmente sacrificados”.

En el texto “Libertad” (682) hay una alusión en la que se menciona a Walt Whitman.

El texto “Las nubes” (687) nos dice: “en la hierba posan dos breves libros: el de Fernando de Rojas y los *Pequeños poemas en prosa*” es evidente que está aludiendo a *La Celestina* y al conocido también como *Spleen de París* de Baudelaire, se trata de una colección de cincuenta poemas escritos en prosa poética.

La prosa “Brotos nuevos” (687) termina con un hipertexto de Juan Ramón, del que ha sacado el título: “y los miro y me parece / que esperan, bajo los cielos, / verse una tibia mañana / cubiertos de brotes nuevos.” En este caso se trata de una cita textual ya que va acompañada del nombre de su autor en mayúsculas y no es lo más usual.

En “ El vagamundo” (688) alude a un acontecimiento histórico, en este caso menciona Hiroshima y sus consecuencias, en medio introduce unos versos de “A las ruinas de Itálica” de Rodrigo Caro:

“Aquí de Elio Adriano,
de Teodosio divino,
de Silio peregrino

rodaron de marfil y oro las cunas...”

En el texto “Mira telescópica” (689) introduce los titulares de un periódico con mayúsculas, es una de las formas de marcar el hipertexto. Además hay un juego con las consonantes como si fueran otro elemento más de este texto: “¿Cómo puedes escribir ante un espejo, no ves que se te están cayendo la lengua, los párpados, las consonantes, los botones,”.

En “El mundo” (689) se cita a Chéjov. A continuación entre los textos en prosa incluye un poema titulado “Labor”.

El texto “Colgada desta espetera” (691) alude a Quevedo “un verso de Quevedo acude a la memoria”. Tiene una alusión pictórica “lebrél velazqueño” y por último introduce un hipertexto que es un fragmento del último capítulo de la segunda parte del Quijote, de donde ha sacado el título para este libro “Historias fingidas y verdaderas”.

En “Lejana Europa” (691) se cita el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce. Incluye la aprobación para publicar el *Quijote*, un texto bastante amplio.

El libro *Historias fingidas y verdaderas* termina con un poema titulado “Todo” (693) y lo que Blas de Otero llama una “Postcita” (695) donde el autor explica dónde y cómo fue escrito este libro.

Nuevas historias fingidas y verdaderas (1971-1972)

Nos encontramos en el texto “Voces incógnitas” (699) con un paratexto musical, en este caso “*Concierto para violín* de Béla Bartók”.

En “El semáforo” (699) aparece el nombre de nuestro poeta, esta autonomiación la hace con mayúsculas.

El texto “Donde se habla de muertos” (700) se cita el *don Juan Tenorio* y hay una alusión histórica con el paratexto de “Stalin”.

En “Las moradas” (701) se alude con el título a una obra de Santa Teresa, autora que menciona con su nombre completo Teresa de Cepeda.

En el texto “La sombrilla averiada” (705) hay una alusión a la guerra en Saigón “Saigón se tambalea como una sombrilla de papel entre los dedos del Pentágono”.

Son constantes los hipertextos en este libro que se refieren a expresiones relacionadas con el momento histórico, por ejemplo en “Aquí no pasa nada” (702): “manaza del dólar”, en “El abecedario truncado” (703): “Para el obrero y el consejo de administración” y en “Stop” (704): parece aludir a la situación de censura en España: “caiga el silencio como un muerto, rodéenos el silencio y cierre todas las tiendas, las cafeterías y los autobuses,”.

El texto “Falta la fecha” (707) plantea un paseo por el cementerio donde están enterrados su padre y su hermano. Aparece la inscripción de sus lápidas con la fecha de fallecimiento, escribe su nombre para indicar que todavía no hay fecha, ya que está vivo.

Hay una cita mitológica en el texto “Se descorre el sueño” (708) donde se habla del “Hilo de Venus”.

“Dentro del aire” (709) texto cuyo título recuerda a otro de Luis Cernuda “Perfil del aire” alude a un cuadro de Valdés Leal “NIMAS NI MENOS”.

En “El muro de papel” (709) hay una alusión a José María Pemán.

El texto “Sol solitario” (710) hay dos citas musicales, La *Sinfonía núm. 2* y la *Sinfonía núm. 3* de Honegger.

En “Clase de fonética” (711) cita a Juan Ramón: “¡Pobre Juan Ramón en medio del tráfago londinense”.

En el texto “La extraña” (713) se habla de la poesía comprometida, estaríamos ante un caso de metaliteratura. Hay incluso, una alusión a una revista de las que llaman “del corazón”: “Ya es una mujer como esas que salen en el ¡*Hola!*, pero más carnal”.

Hojas de Madrid con La galerna (1968-1977)

En el primer poema de este libro “Cojeando un poco” (721) se permite la ironía de incluir un hipertexto que es una canción popular madrileña en la que ha cambiado la ciudad de Madrid por la de Valladolid: “una morena / y una rubia, / hijas del pueblo de Valladolid”.

En el poema “Cuando yo me estoy muriendo” (721) incluye una canción popular cubana:

“Ay, palmarito.
Cuando yo me esté muriendo,
ven, prieta, y dame un besito.”

Estos versos los va repitiendo a lo largo del poema completos o incompletos, creando una estructura paralelística. De estos versos ha tomado el título del poema.

El siguiente poema, ya en su título, nos muestra el estribillo de una canción “Twist Twist Twist hasta partiros el corazón” (723). Aquí cita a Gabriel y Galán, la música de rock y reproduce la música mediante onomatopeyas como por ejemplo: “Twist Yam yam twist”. El poema termina con la fecha del día en que se escribió algo que no es muy común: “llameante como el Guadarrama en este momento del atardecer / del viernes 17 de junio de 1968”.

El poema “Navegando” (725) discurre al mismo tiempo que la *Sinfonía nº 8 en B menor “Unfinished”* de Schubert, vemos por tanto que la música está muy presente en la poesía de Blas de Otero y hay que tenerla en cuenta como hipertextos musicales, puesto que forman parte de su contenido. Hay diferentes citas históricas: a María de las Mercedes, a Alfonso XII, a los acuerdos de Ginebra de 1954. Por tanto no es solo la música lo que le interesa a nuestro poeta, está tremendamente informado de los acontecimientos históricos anteriores y de su época.

En el poema “Bajo el sol de las doce” (726) alude a la novela *Guerra y Paz* de Tolstói, también incluye un hipertexto de José Martí “con los pobres de la tierra”.

“Habrá poesía” (727) forma parte de un verso de Bécquer, pertenece a la Rima IV: “No digáis, que agotado su tesoro, (...) podrá no haber poetas; pero siempre / habrá poesía”. Empieza el poema citando a la Argentinita, que cantaba acompañada al piano por Federico García Lorca, que aparece mencionado también, el final parece una contestación a lo que dice en el título “Mientras haya en el mundo primavera, / habrá caminos, y barricadas, y grandes nubes luminosas, y aquí / termino”.

En el poema “Sin saquear la verdad” (727) hay una autonominación, aparece el nombre del poeta “Blas”. Se alude a la teoría del eterno retorno de Nietzsche. Nombra a Cetina otra vez “ojos claros serenos”, y por último al concepto de “marxismo”.

El poema “Ponte unas ajorcas” (728) tiene dos hipertextos, uno que cita a Juan Ramón y el siguiente a Régis Debray (filósofo y escritor francés socialista seguidor del Che Guevara).

“Como hice yo” (729) es un poema que tiene una autocita, Blas de Otero se refiere a “Mademoiselle Isabel” por una parte se refiere a un poema suyo y por otra a una persona que ocupó un lugar importante en su niñez. Hay otra alusión histórica “se levantarán nuevas barricadas en el Barrio Latino y / surgirá el Saint-Antoin del siglo XX”.

El poema que se titula “Que ya de Melisendra se ha olvidado” (730) es una frase del capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*. La cita textual sería: “Jugando está a las tablas don Gaiferos / que ya de Melisendra está olvidado”. Al final del poema vuelve a citar el *Quijote* y este mismo capítulo hay un paratexto que alude a la novela de Galdós *Fortunata y Jacinta*.

En el poema “La eficacia y el aire” (732) hay un paratexto del *Diario del Che en Bolivia*.

El poema “Cuento” (733) cita la música que está escuchando Blas de Otero: “(Al mismo tiempo estoy escuchando a Schubert, así que no sé cuándo escucho ingenuo recuerdo y cuando escribo inefables armonías. No lo sé.)” Aquí se confunde la música con la escritura o eso es lo que pretende nuestro poeta.

En este juego de recreaciones y autocitas titula un poema como sus prosas “Historias fingidas y verdaderas” (734).

En el poema “Carrusel” (734) vuelve a aparecer el “elefante blanco” que como sabemos responde a un hipertexto de Rilke, pero le viene bien al poeta para señalar algo inusual, vistoso pero a la vez inútil y perjudicial.

El poema “Túmulo de gasoil” (736) recrea las *Coplas* de Jorge Manrique, cita a Mesonero, Lope, Galdós y Quevedo, nombra al propio Jorge Manrique y al personaje que fue objeto de su obra, don Rodrigo.

“*Spim*” (738) poema lleno de citas musicales, como otras veces, el autor nos dice lo que está escuchando cuando escribe un poema.

El poema “Melodía *enxebre*” (738) tiene también connotaciones musicales, como las que hemos visto hasta ahora en este libro, por la palabra melodía del título. *Enxebre* es una voz gallega que significa limpio, puro, castizo. Lo propio de Galicia. La expresión “negra sombra” puede aludir a un poema de Rosalía de Castro que se titula así, incluso hay un hipertexto de la autora: “no me rodees con tus manos *enxebres* incorpóreas, / manos pálidas / de Rosalía, negra la falda, el corpiño, la mantilla melodiosa, / contra un fondo de colinas de Iria Flavia” y el poema termina con la repetición de ese verso “sombra, negra sombra”.

El poema “Bilbao” (740) además de un recuerdo de su tierra, lo utiliza para mencionar lugares donde ha estado, por ejemplo “Moscú como un gagarin de la

Guerra Fría”, “cuando bajé a Shanghái” y “volé a La Habana”. Esto podría servirnos en todo caso para contextualizar este libro, en el que el autor se mueve por varias ciudades del mundo y de cada una extrae una sensación, una experiencia. El poema termina con un hipertexto de José Martí.

En el poema “Calle del Amparo” (741) hay una alusión pictórica, en este caso de Goya.

El poema “*Ergo sum*” (743) tiene un hipertexto muy curioso de Carlos Marx: “A los cincuenta y dos años sigo pensando lo mismo que Carlos / Marx, / con la única diferencia de que lo copio un poco pero lo digo más / bonito.” Hay en este mismo poema un hipertexto en el que la sustitución de una palabra cambia el sentido de la expresión:

Expresión: “cuenta corriente (de un banco)”

Blas de Otero: “cuenta vulgar y corriente”

El poema termina como un juego con la famosa expresión de Descartes: “Y me dedico fundamentalmente a silbar, a deambular y a pensar que existo puesto que pienso que existo”.

“Tiempo de poemas” (749) es una poética donde va explicando lo que para él es la poesía. Comienza con una recreación de la conocida Rima XXI de Bécquer:

Bécquer: “¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul:
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía...eres tú”

Blas de Otero: “Se me ha acercado una niña, y me ha preguntado:
¿Qué es la poesía?”

Y yo le he contestado: La poesía eres tú cuando tengas
once años más.”

El siguiente poema sin título que empieza con dos versos de Campoamor “Habiéndome robado el albedrío / un amor tan infausto como mío” (750) concluye con el mismo hipertexto de Campoamor, en este caso no es una recreación, es una cita textual.

El poema “Las encartaciones” (751) tiene una alusión a Antonio de Trueba, escritor vizcaíno y su obra *Cuentos de color de rosa*.

El poema titulado “Desde el fondo” (752) tiene una nota que dice entre paréntesis “(sobre el *Diario* del Che)”. Un poema de Neruda llamado “Farewell” empieza “Desde el fondo de ti, y arrodillado / un niño triste, como yo, nos mira” sacado de su libro *Crepusculario* (1923) ¿Es posible que el título saliera de aquí?

El título del siguiente poema “Y olvideme” (753) se refiere a la Noche oscura de San Juan de la Cruz “Quedéme y olvidéme el rostro...”

El poema “Morir en Bilbao” (754) tiene algunas frases hechas:

“lo amo como a la niña de mis ojos”

“más que a mi brazo derecho”

“de cuerpo entero”

Hipertexto de Góngora “Que se nos va la pascua, mozas, / que se nos va”. Este poema está lleno de hipertextos, el autor nos dice que está oyendo un disco de Paco Ibáñez y cuando lo cambia aparece un hipertexto de Els Segadors: “bon cop de falç / bon cop de falç”. Hay dos alusiones, una del Che, y otra de Martí, y hay un personaje que ya ha nombrado: Lina Odena.

En el poema “Una luz anaranjada” (755) hay dos autonominaciones y va haciendo una descripción para terminar con la fecha de su nacimiento, 15 de marzo de 1916.

El título “Jimena” (756) puede aludir a la mujer del Cid. Hay dos citas de dos revistas cubanas *Pensamiento crítico* y la *Tricontinental*. Vuelve a citar a Edna Moreira, Lina Odena y Nina van Zant. Termina la segunda parte de este poema con un verso de José Martí en cursiva “*que busca en el monte amparo*”, también es de la canción “Guantanamera”. La tercera parte tiene como final unos versos de José Martí: “como el arroyo de la sierra, / como mi suerte irreversible, / como los pobres de la tierra”.

En el poema “Vestida de osadía” (758) hay una autocita de un poema muy conocido de nuestro autor “me queda la palabra”.

El poema “Bahía de Matanzas” (759) , tiene varias citas:

“*Poesía yoruba*”

“los *Ensayos* de Henriquez Ureña”

“*Economía política* de Lange”

“*Cuerpos* de Fayad Jamís”

“*Diario de navegación* de Cristóbal Colón”

“*Tifón* de Joseph Conrad”

“*El darwinismo* de Viéselov”

Poema “En el principio era el aire” (760) aquí utiliza la frase de *La Biblia* “En el principio era el verbo” como en otras ocasiones ha cambiado una palabra de la cita original para crear una propia, ya lo había utilizado en su libro *Cántico espiritual*.

El poema “León de noche” (761) tiene debajo un paratexto “*Sinfonía V*” en cursiva debajo del título y luego cita al autor de dicha sinfonía por su nombre: Ludwig, casi al final vuelve a mencionarlo. Y se cita a sí mismo: Blas.

En el poema “Qué hacer” (763) hay, una alusión a Rimbaud y otra a César Vallejo, también hay una alusión histórica porque nombra a Lenin.

El poema con título en lengua vasca “Euskera egin dezagun” (764) tiene una dedicatoria “(Lourdes Iriondo)”, hay una autocita al final “Pedí la paz, y, provisionalmente, me la concedieron en parte; pedí / la palabra, y me mutilaron la lengua”.

El poema “Hondas olas” (764) es una alusión continua de sitios cercanos a Bilbao, al final pone: “*Diario del Viaje Vasco* de G. HUMBOLDT, 1801”.

El poema “Cantar de amigo” (766) cuyo título remite a las canciones o poemas de nuestra tradición, se inicia de la siguiente manera: “¿Dónde está Blas de Otero?” Los siguientes versos (10) empiezan de la misma manera creando un efecto muy reiterativo, es el efecto que el autor intenta conseguir.

El poema titulado “Y yo me iré” (767) es una alusión al conocido poema de Juan Ramón Jiménez “El viaje definitivo” que empieza “Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros / cantando”.

En el poema “*Novena sinfonía*” (768) vuelve a aludir a la composición de Beethoven.

“Me complace más que el mar” (769) tiene una autonominación: “Deben de ser las once de la mañana, qué haces ahí Blas de Otero,” cita a Juan Ramón Jiménez en tono irónico: “tú el / vasco universal pero sin presumir tanto como el moguerero”.

El título de este poema “*Echar mis versos del alma*” (771) alude a un verso de José Martí al que cita por lo menos dos veces más. Voy a señalar la estrofa donde se habla de su poesía y de la que le gustaría a Blas de Otero, sería como un caso de desdoblamiento literario:

“Escribe versos sencillos,
como Martí. Sé sincero,
como Martí. Los cuchillos
son alma del cuchillero”

Encontramos otra autonominación en el poema “Digo vivir” (772): “Hay que vivir, Blas de Otero, tienes que seguir viviendo”. Este título ha sido utilizado en tres poemas, el primero en el libro *Redoble de conciencia*, el segundo en *Ancia* (que es el mismo poema de *Redoble...*) y el tercero, el que nos ocupa, en el que se autocita, tal y como hemos dicho.

En el poema “Gracias por perdurar” (773) hay dos alusiones, al *Ulysses* de Joyce, y la cita de César Vallejo.

El poema “*Imberbe mago*” (774) menciona en dos ocasiones a Rimbaud.

Hay otra autonominación en el poema “Gracias doy a la vida” (775): “¿Qué más quieres? Blas de Otero”. Estamos viendo que estas citas de su propio nombre se dan con más frecuencia en este libro que estamos analizando, tal vez porque sea su libro más personal.

En el poema “Viejos trastos” (776) hay una alusión a Cervantes.

El poema titulado “Abrazo partido” (781) es una frase hecha que Blas de Otero ha modificado de la primitiva “A brazo partido”, no es la primera vez que hace una recreación o una sustitución en una frase hecha. En este poema hay más refranes que son paratextos: “¿Adónde va Vicente? Adonde va la gente”. Hay otra sustitución en el verso que reproduce otro de Dámaso Alonso del poema “Insomnio”:

Blas de Otero: “¿Tres millones de cadáveres según las últimas estadísticas?”

Dámaso Alonso: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres / (según las últimas estadísticas)”

Si teníamos alguna duda respecto al juego que establece en el título se disipa cuando vemos el final de este poema. En este caso la expresión aparece como es conocida habitualmente: “esperan a brazo partido en Madrid”.

“A Elena Clementelli” (783) es el título de un poema dedicado a la traductora e hispanista que tradujo sus poemas al italiano. En este poema hay un hipertexto de José Martí, al que ha citado muchas veces a lo largo de su obra, es uno de sus hilos conductores, incluye un hipertexto muy conocido de este: “los niños nacen para ser felices”.

En el poema “Obras completas” (786) cita las obras de Platón cuatro veces creando una estructura paralelística e incluye la letra de un tango, ya sabemos que es habitual incluir hipertextos musicales tanto clásicos como populares.

El poema “O nos salvamos todos, o que se hundan ellos” (787) cita a Carlos V, Romeo y Julieta, Carlos Marx, Sancho Panza, Carlos Gardel, Che Guevara, colocados todos uno detrás de otro para dar muestra de diferentes e idénticas variantes como nos dice el propio poeta.

En el poema “Verbo clandestino” (789) aparecen dos refranes pero son una recreación, el primero: “Más vale morir de pie que vivir de rodillas”:

Blas de Otero: “Más vale morir que huir de rodillas”

El segundo: “La primavera ha venido y nadie sabe cómo ha sido”:

Blas de Otero: “La primavera ha venido de visita”

En el poema que tiene por título el nombre de su mujer “Sabi” (793), Sabina de la Cruz. Cuando habla de su apartamento dice que es “frailuisiano”.

El poema “El obús de 1937” (794) alude a la Guerra Civil con el título, e incluye dos citas del nombre de Espronceda, cita a Teresa a quién va dedicado “Canto a Teresa”. De Bécquer ha tomado el siguiente verso: “Dios mío, qué solos se quedan los muertos” de la Rima LXXIII.

Hay una autocita en el poema titulado “1921” (796), vuelve a su infancia “apoyado en la falda de mademoiselle Isabel”.

En el poema “El ciervo” (798) hay un hipertexto de la Égloga I de Garcilaso “el dolorido sentir”.

El poema “Y lágrimas en los ojos” (799) menciona una canción popular “una morena y una rubia, / hijas del pueblo de Madrid” que ya ha aparecido en su poesía y que en este poema repite tres veces al final de cada estrofa.

El poema titulado “I.H.S.” (802) es el monograma de Jesucristo, después el poema incluye cantos de misión: “*perdón oh Dios mío / perdón e indulgencia / perdón y piedad*” y más adelante “*Quién al mirarte exánime / no siente el pecho herido / habiéndote ofendido / con negra ingratitud*”.

En el poema “Guerrillas” (805) hay una canción flamenca y dos autocitas utilizando esa letra flamenca:

“Grandes fatigas
dobles,
del ángel fieramente humano
y del redoble”

De su obra *Ángel fieramente humano* y de *Redoble de conciencia*.

Su poema “Orquesta quemada” (805) hay una alusión a Macías, puede referirse al trovador gallego del siglo XIV cuya aventura ha inspirado a varios escrito-

res: Lope, Larra... Más conocido como el enamorado, en el poema aparece como “Macías desenamorado”. El poema termina con un hipertexto del *Amor brujo* de Falla “lo mismo que el fuego fatuo”.

En el poema “El valor más alto” (808) empieza con el primer verso del primer soneto de Garcilaso “cuando me paro a contemplar mi estado”, también hay un hipertexto de Machado, un fragmento de su poema “Retrato”: “que recordar no quiero”.

“La vaca ciega” (809) título de un poema, alude a uno escrito en catalán por Joan Maragall.

El poema “Vamos a tomar el tren” (813) empieza con un verso de Pedro Salinas: “Deja ya de mirar la arquitectura”.

En el poema “En voz baja” (819) cita otra vez a Rimbaud.

“Francisco de Quevedo” (820) es un poema dedicado a este escritor en el que hay varios hipertextos suyos como por ejemplo “No he de callar por más que con el dedo” y un hipertexto que nos recuerda un verso de Jorge Manrique:

Blas de Otero: “la vida puesta en el tablero”

Jorge Manrique: “después de puesta la vida
tanta veces por su ley
al tablero”

El poema “Sol y viento” (822) tiene una alusión a Fray Íñigo de Mendoza poeta perteneciente a la lírica cancioneril castellana.

“Su íntimo secreto” (823) es un poema donde se habla del soneto, de ahí el título, ya que el poeta dice que conoce su íntimo secreto.

“El Bolero” (823) trata de un hipertexto musical, Blas de Otero está oyendo el *Bolero* de Ravel, y se dedica a jugar con su nombre en el poema como si fuera la música.

Tiene un poema con el título de un verso de Fray Luis de León “*Por sabia mano gobernada*” (827) de la Oda a Salinas. Vuelve a citar un fragmento de este mismo poema “El aire se serena”.

El poema “Todo lo humano” (829) tiene dos autocitas, en una de ellas alude a *Hojas de Madrid*, en la otra alude una vez más a *Ángel fieramente humano*, el poeta se considera a sí mismo un ángel fieramente humano.

En el poema “Liberación” (833) hay un hipertexto en el que alude a su obra *Cántico espiritual* y a la que tiene entre manos “estas hojas”.

El poema “Palabra permanente” (834) es una cita continua, empieza con el *Romancero*, el *Cancionero* anónimo, continúa con Fray Luis de León, Quevedo, Rosalía, Machado, Vallejo y Nâzim Hikmet.

En el poema “Elevando los cierres metálicos” (835) hay un paratexto en el que alude a Edgar Allan Poe.

El poema “Terminal” (837) tiene varias citas de títulos de obras muy conocidas todos con minúsculas las “novelas ejemplares, nombres de cristo, la guerra, la paz, / pronuncian el amor de romeo y el suspirar de Julieta, las cavilaciones de un príncipe”.

El poema “Ayer mañana” (839) se parece mucho a “Palabra permanente” (834), se citan a los mismos autores y obras.

“Para toda una vida” (840) es una recapitulación, alude a Cervantes, otra vez a Fray Luis, otra vez a Tolstoi para terminar:

“Cuatro libros de prosa
y seis de poesía
es suficiente para toda una vida”

El siguiente poema de este libro se titula como un famosísimo verso de Jorge Manrique “Que es el morir” (840). Termina el poema “yo soy. Un árbol. arraigado. Firme.” Lema que se opone a la poesía anterior que era desarraigada.

“El labio con que escribo” (841) poema que lleva incluida una autonomina-
ción.

El poema “Tal vez” (842) recuerda el poema de Machado “He andado mu-
chos caminos”:

Blas de Otero: “Prefiero callar. He visto
tantos caminos, he andado
países, mares encendidos...”

Machado: “He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas;
he navegado en cien mares
y atracado en cien riberas”

El poema “Elegía a Rilke” (843), como vemos, es un homenaje a este autor, tiene un hipertexto, también de Rilke donde ha habido una sustitución, si Blas de Otero dice “todo poeta es terrible”, el poeta alemán dice “todo ángel es terrible”.

El poema “El castillo” (844) puede aludir a la novela de Kafka que lleva ese mismo título, ya que se cita al autor más adelante “semikafkianos”.

En el poema “La avispa” (846) cita una obra musical de Manuel de Falla *Noches en los jardines de España*, estamos por tanto ante un hipertexto musical que en este libro abundan más que en otros de Blas de Otero.

El poema “Las paredes” (848) tiene un hipertexto de César Vallejo del poema “A mi hermano Miguel”: “Me haces una falta sin fondo”, y un paratexto bíblico: “mujer, dame de beber”.

Vuelta a *Las Coplas* con el título del siguiente poema “Tan callando” (848).

El poema “Cardo amarillo” (849) recuerda a otro título pero esta vez de Juan Ramón “Primavera amarilla”, en este poema hay un hipertexto de San Juan de la Cruz “el alma está serena” y como no, otro hipertexto de *Las Coplas* “su vida al tablero”. Si, efectivamente Blas de Otero está citando a Juan Ramón lo hace de una manera irónica, porque lo que en Juan Ramón es “primavera” en nuestro poeta es un “cardo”, así que rompe con el significado que quiso darle el poeta de Moguer.

En “Potestades” (851) cita la expresión tan conocida “el mundo ancho y ajeno”, obra de Ciro Alegría, título de su obra publicada en 1941 considerada una de las más destacadas de la literatura indigenista.

“En par” (852) título tomado de un verso de San Juan. Hay algunos hipertextos en este poema, por ejemplo los acontecimientos históricos: “El mar de Pearl Harbor, el mar de Ojotsk disolviendo brutalmente una manifestación de entusiasmo”, alude a “la casa sosegada” de San Juan, y hay una variación del “silbo de los aires amorosos” que Blas de Otero ha modificado como “silbo de los aires sucesivos”.

En el poema “Sobre la acera” (852) hay una dedicatoria al pintor Dionisio Blanco. Vuelve a aparecer un hipertexto de José Martí “porque los niños nacen para ser felices”.

Muchas veces ha aludido a su tarea como escritor, en el poema “Serenen” (853) hay un ejemplo de metaliteratura:

“Líneas sobrias

como el pan.
Transparentes como el agua.
Cuando me lean dentro de treinta años,
de setenta años,
que estas líneas no arañen los ojos...”

Luego piensa en el destino final de su obra, de manera que pueda transformar algo, ser útil.

El poema “Escucho las palabras” (858) está dedicado a Vicente Aleixandre: “En homenaje a Vicente Aleixandre, premio Nobel”, cita su obra *Diálogo del conocimiento* (el título original está en plural, Blas de Otero lo pone en singular en su poema).

En el poema “Égloga” (859) alude directamente en el título a una de las *Églogas* de Garcilaso, por el verso final “Salicio juntamente y Nemoroso” sabemos que se trata de la *Égloga I*. En este mismo poema hay un hipertexto de Góngora que ha repetido no solo en el título de una de sus obras, sino también en algunos de sus poemas: “Jadea un ángel fieramente humano”.

“Palabra en piedra” (859) está dedicado al escultor Oteiza. En la dedicatoria aparece “Oteiza en Aránzazu”, ya que este artista hizo el friso de entrada al monasterio de Aránzazu, al final del poema se alude directamente a Oteiza:

“En el cuenco de la mano
poderosa
de Oteiza”

Empieza y termina con el nombre del escultor.

El poema “...ahora” (860) tiene una serie de versos extraídos del “romance del prisionero”:

“cuándo es de día
ni cuándo las noches son”

Hay otro fragmento de romance al final del poema: “dele Dios mal galardón” que aparece entrecomillado por el autor.

El poema “Materia” (861) está dedicado al pintor Guinovart. Utiliza diferentes tipos de letra haciendo un juego con las mayúsculas y sin embargo el nombre de Picasso aparece en minúsculas “picasso”. Más adelante veremos otro caso de juego con las letras que tiene mucho que ver con lo visual, tono muy diferente al de su poesía social, como hemos visto.

Un poema lleva por título “Heine” (862), el nombre de un poeta alemán del siglo XIX. Hay dos citas en este poema de don Quijote como el “loco Quijano” y de Unamuno.

En el poema “¿Qué ocurre?” (863) cita a Kafka, Joyce, Dostoyevski y termina con los siguientes versos: “...Cuánto cuento / hecho realidad en el momento / más grave de la historia aprisionada”. Veo en este poema y en el siguiente “Contesten” una vuelta de tuerca de la poesía social, la forma de luchar contra la situación de España viene por “Destruir la palabra. Desgraciados. / Expresar nada...”

Hay un poema que tiene un título con unas iniciales que se refieren a San Juan de la Cruz: “S. de la C.” (865).

El poema “...este pueblo final en este raro hoy” (865) es posible que se refiera a Juan Ramón Jiménez porque dice de él: “un poeta del sur introvertido” para seguir con las alusiones al poeta muguereño utiliza dos veces el color amarillo y habla de un “pueblo blanco y hondo”.

El siguiente poema de *Hojas de Madrid...* se titula “Historia de una palabra” (866) va dedicado a Rafael Alberti, como vemos, después de la prosa volvemos a las dedicatorias en muchos de sus poemas. Tan es así la dedicatoria que el poema

incluye algunos títulos de sus obras: *Marinero en tierra*, *Sobre los ángeles*, *Retornos de lo vivo lo lejano*. Hay una serie de citas pictóricas cuando se refiere a la obra de Alberti *A la pintura*. Nombra a los siguientes pintores: Goya, Zurbarán, Picasso, Valdés Leal. Introduce además, unos versos del *Romancero gitano* de Lorca “Cádiz. Que te cubre el mar, / no avances por ese sitio.” Cita por último “El alba” que probablemente se refiera a la obra de Rafael Alberti *El alba del alhelí*. Al final alude a Roma que también remite a su otro libro: *Roma, peligro para caminantes*.

El título del poema “No me moverán” (867) responde a una canción de protesta. Se menciona la obra de Galdós *Fortunata y Jacinta* y lo utiliza como reivindicación “(...) continuaremos / leyendo a Galdós y manteniendo nuestra integridad de mera persona humana / no me moverán”.

En el poema “Con la música” (868) parece crear una sensación de musicalidad ya que juega con la palabra sonido poniendo en mayúsculas cada vez una de sus sílabas:

- 1º: soNIdo
- 2º: soniDOS
- 3º: SOnidos

Nos dice que está escuchando el disco de Schönberg *Erwartung*, autor que revolucionó la música y al que Blas de Otero quiere imitar con sus instrumentos, que son las palabras. En este caso ha jugado con la tipografía, puesto que ha remarcado las sílabas que más le interesan.

El poema “¿Qué es siempre?” (869) nos habla de una *Antología*, de León Felipe publicada en 1935, y de *El payaso de las bofetadas y el pescador de cañas* también de León Felipe, a quien menciona en el último verso de este poema.

En el poema “La gripe” (869) establece una comparación entre la gripe y el aspecto de Rubén Darío a quien se alude en este poema: “eres como el poeta Rubén Darío, adónde vas / con bufanda al cuello y la tez un poco ajada”.

El poema "Ante la pared el lienzo el aire" (870) lleva un paratexto, es decir, una dedicatoria "a la pintora María Paz Jiménez". Se cita al músico Schönberg, hay varios hipertextos, uno es de Lorca:

*"Para ver que todo se ha ido,
para ver los huecos y los vestidos
(...) no me des tu hueco,
dame tus manos de laurel.*

La siguiente estrofa es una autocita del poema "Igual que nosotros" (146) de su obra *Ángel fieramente humano*:

*"he levantado piedras frías, faldas
rosas, azules..."*

De esa misma obra pero del poema "Entonces y además" (145):

*"...cuando se toca
con las dos manos el vacío, el hueco
y no hay dónde apoyarse"*

Si tuviéramos que acudir a la terminología de Genette, parece un palimpsesto ya que intercala poemas suyos y de Lorca, provocando equívocos sobre la autoría, termina el poema con el músico al que citó al principio, sigue sonando "Schönberg".

Después de nombrar a pintores y músicos le toca al cine, el poema "*The end*" (871) termina como si fuera una película con Charles Chaplin: "alejémonos por el sendero como en un final un poco sentimental / de película / de Charles / Chaplin".

El poema titulado "Porque estoy un poco triste" (872) reproduce en casi todas las estrofas un verso con un fragmento del tango "Fumando espero".

En el poema “Tercer movimiento” (872) ya sabemos, como en otras ocasiones, por el título qué tema va a tratar, en este caso cita a Beethoven y su “*concierto in C minor*”: *allegro largo rondo*” aunque veremos que en realidad habla sobre el verso libre y se pregunta qué es un soneto, luego está haciendo metaliteratura.

“Y lo encontré bien hecho” (873) tiene una autonominación con el nombre del poeta “Blas de Otero” que es la última palabra del poema.

En el poema “Imprevisibles” (873) hay metaliteratura otra vez, ya que utiliza dos términos que tienen que ver con el estudio de la literatura: “el estructuralismo y la estilística”.

El poema “Libro de memorias” (875) tiene un hipertexto de Machado: “caballito de cartón”. Puede haber un eco en los versos “Aquí no canta nadie lo perdido” con el poema de “Otras canciones a Guiomar”: “se canta lo que se pierde”.

En “Elegía a Machado” (876) vuelve a aludir al poeta sevillano desde el título. Habla con Serrat y de que nuestro poeta prefiere la versión musical del cantautor y concluye: “así es la vida, los tiempos cambian / pero tu poesía permanece”. Incluye el nombre del poeta directamente “Antonio”. Alude también a “la niña Leonor” que no ha aparecido hasta ahora.

En el poema “Los grandes ojos” (877) vuelve a mencionar a Serrat, en este caso se inventa un adjetivo: “serratiano”.

Hay un eco machadiano en la enumeración de árboles en el poema “Provincia de Segovia” (877) y por el título que alude a la ciudad donde Machado trabajó y se casó: “las hayas, los castaños, las encinas”.

En el poema “Último después” (879) pone la hora y el día para decir que no va a escribir más, comienza: “este es el último poema de mi vida, / son las 7.20 de la tarde del día 19 de enero de 1971”. Y reflexiona: “es extraño que algunos hom-

bres, Virgilio, Dylan Thomas, Gabriel y Galán y compañía / compongan poemas como quien va a editar un periódico terriblemente serio”.

El poema “Conniseración y serenidad” (880) tiene dos autonominaciones de Blas de Otero, a una de ellos le añade un adjetivo: “Pobre Blas de Otero”. Autocita sus dos obras *Historias fingidas y verdaderas* y la antología *Mientras*.

En el poema “Hacia el XXI” (882) introduce varios hipertextos como si fueran anuncios en un periódico en mayúsculas y a dos espacios. Juega también con la tipografía al utilizar esas mayúsculas, recurso que ya ha empleado alguna vez:

“BEBA LECHE DE COLOR

MEDIAS PARA AMBOS SEXOS

VOTE A SU PADRE”

Estos hipertextos tienen algo de lenguaje automático porque no tienen una lógica. Cita además, aquí a Walt Whitman.

En “Se prohíbe molestar” (883) empieza con una alusión metaliteraria “la verdad es que los poetas ya han hablado de todo, / incluso del aburrimiento”. El poema termina de forma irónica:

“Poetas idos a una isla de Groenlandia
y no molestar a la gente.”

Continúa con un poema con un título curioso “*Dios nos libre de los libros malos, que de los buenos ya me libraré yo*” (884) y lleva un paratexto, la siguiente dedicatoria: “En un homenaje a Gerardo Diego” estamos ante un poema que parece una declaración de intenciones:

“Para qué tantos libros, tantos papeles, tantas pamplinas.

Lo bonito es una pierna de mujer
—la izquierda a ser posible—,”

En el poema “Necesitamos vivir para comer” (885) se alude a Santa Teresa como: “la Cepeda” con una familiaridad que también tiene un tono irónico.

El poema “Imponderable palabra” (886) es todo un homenaje a la música, va citando músicos famosos antiguos y actuales ya que coloca a Shubert al lado de los Beatles o la canción regional. Después nombra a Beethoven, Falla, Salinas a quien enlaza con un escritor que habló de este músico:

“La hermosa melodía de Salinas
serenamente ensalzada en la imponderable
palabra de Fray Luis”

En el poema “Ya no existe” (887) se pregunta “qué es una carta”, y termina con su nombre “Blas” como si de una carta se tratara. No es por llevar un censo de las veces que ha aparecido el nombre de nuestro poeta pero al menos he contabilizado catorce veces hasta ahora, lejos de significar una postura ególatra es una forma de reafirmar lo que quiere decirnos.

El poema “El don” (887) tiene una alusión pictórica, nombra a Picasso con minúscula como ya ha hecho otras veces: “las alas de la paloma de picasso caída en Indochina”. Cita a Dostoyevski, a Kafka y la obra *Retrato del artista adolescente* que como sabemos es de Joyce.

En el poema “La vuelta al mundo” (888), hay una alusión a Neruda, y dice que está “leyendo el manifiesto surrealista número trece”, lo que nos hace pensar que conoció muy bien la técnica surrealista que en ocasiones usa en sus poemas.

Tenemos otro hipertexto musical pero en este caso de un contemporáneo de Blas de Otero en el poema “Las islas afortunadas” (889): “Escuchemos a Bob Dylan”.

Según Sabina de la Cruz, es muy importante en la obra de Blas de Otero la influencia del cante hondo, de ahí que uno de sus poemas se titule con el nombre de uno de sus interpretes más famoso “José Menese”, que el autor repite dentro del poema tres veces para terminar las tres estrofas que lo constituyen, casi como si fuera una oración.

Hay un poema que no lleva título y que se inicia con el verso “SEMÁFORO de mi vida” (891), el poema es un acróstico con el nombre de su mujer Sabina e incluye una autonominación: “Blas cruza la vida”.

En el poema titulado “Trozos de patria” (891) hay una dedicatoria “Al pintor Rufino Ceballos” un paratexto pictórico.

El poema “Danzas” (892) lleva una dedicatoria “A Rosario Escudero”.

El siguiente poema tiene por título “León Felipe” (892). Va repitiendo la expresión “a ti” sacada de un poema de León Felipe e introduce un verso muy conocido de este autor “Piedra pequeña” sacado de su poema “Como tú”, y en el final se produce una despedida como si se tratara de una carta: “dentro de poco nos veremos / Blas de Otero”.

En el poema sin título “Sierras de Andalucía” (894) hay una alusión a Alberti: “Allá brilla el Atlántico azul “azul” airoso como un verso de Alberti”. El último verso es un eco del soneto de Góngora “A Córdoba”:

Blas de Otero: “oh llano oh sierra oh siempre patria mía”

Góngora: “¡Oh siempre gloriosa patria mía”

El poema “Hagamos que el soneto se extienda” (895) responde a un intento de introducir la vanguardia en un soneto, que solo tiene de éste la disposición en estrofas de cuatro y de tres versos, pero la extensión de cada verso es mayor al

endecasílabo. Aquí hay una declaración de intenciones sobre la métrica, una poética, por tanto hay metaliteratura. Se nos viene a decir que el soneto está viejo y lo mismo ocurre al endecasílabo. Es preciso ensayar nuevas formas más flexibles, que sean capaces de expresar las vivencias del poeta, recuerdos de los montes y las rías de Bilbao, Esteban Torre *Métrica española comparada*. Universidad de Sevilla 2001. p. 109.

Dedica un poema y utiliza como título esta dedicatoria, “Al pintor Brosio” (895), acuarelista y pintor de los mineros, estuvo muchos años en la cárcel durante el franquismo, por eso el poema empieza “Veintitrés años en la cárcel” y lo repite siete veces, creando una estructura paralelística, recurso que aparece con frecuencia en su poesía.

El poema titulado “Ante un lienzo de Párraga” (897) está dedicado a este pintor al que se vuelve a citar dentro del poema y se compara con Velázquez.

“Beso verso” (898) es un poema lleno de intertextos, sería como un collage:

1º: Hay un hipertexto de Miguel Hernández del poema “La Boca” del *Cancionero y romancero de ausencias*.

2º: Hay dos citas, una alude a Pablo Neruda y otra a Miguel Ángel Asturias.

3º: Hay un hipertexto de unos versos, que ya ha utilizado anteriormente, de Juan Ramón Jiménez: “y yo me iré y se quedarán los pájaros cantando”

El poema “Solo tu voz” (898) está dedicado a Víctor Jara y vuelve a citar a Pablo Neruda.

Vuelve a retomar la forma de una carta en el poema “En blanco” (899) y nombra a Teresa de Cepeda, como al él le gusta poner, en lugar de Santa Teresa de Jesús, y a Celaya.

Hay un poema que dedica en el título a un amigo “En la muerte de mi amigo el poeta euskaldún Gabriel Aresti” (899) sería un aspecto a destacar, en la poesía de Otero, la importancia de los títulos de los poemas, de las dedicatorias e incluso de la disposición de los poemas sin título.

El poema sin título “ESPERANDO a Sabina” (900) incluye una canción popular al final del poema:

*“n’el medio del pecho
se me clavó una espina”*

El poema cuyo título es una fecha “1892-1938” (900) se refiere, si no me equivoco, a la fecha de nacimiento y muerte de César Vallejo, ya que él nos lo dice al final “se llamaba / César Vallejo”. En el poema hay una alusión a Quevedo.

El siguiente poema sin título tiene un paratexto de Federico García Lorca “Para buscar mi infancia, Dios mío...” F.G.L (901). Nos relata cómo llegó de la mano de “la Xirgu”, escribe sobre *Bodas de sangre*, de Véznar, donde se supone que lo mataron y lo enterraron. Habla de su libro *Poeta en Nueva York*, este poema es, por lo que hemos visto hasta aquí un homenaje a García Lorca.

Nos encontramos otro poema sin título con un paratexto en este caso una dedicatoria “Para Francisco de Bustos Tovar” (902).

El último poema de *Hojas de Madrid* “*Fermosa cobertura*” (903), como veremos es un homenaje a la Generación del 27, aparecen citados con sus nombres o con el título de sus obras más importantes, me limito a citarlos por sus nombres: Góngora, Federico, Jorge, Salinas, Vicente, Gerardo, Rafael, Dámaso, Cernuda, Manolo (Altolaguirre), Emilio.

La galerna (1968-1977)

En el poema “El canario canta” (908) vuelve a aparecer la autonominación:

“Puesto que estamos solos,
yo y tú, Blas de Otero”

En el poema “Diseminado” (909) hay un hipertexto musical, está oyendo la “*Pavana para una infanta difunta*” de Ravel y más adelante el “*Bolero*” también de Ravel.

El poema titulado “Y que no le conocía nadie” (911), está tomado de Lorca del *Cante Jondo*. La expresión “verde viento” está tomada del “Romance sonámbulo”, también de Lorca: “verde que te quiero verde / verde viento. Verdes ramas”.

En el poema “Más allá del mar” (912), se cita un famoso poema de Neruda, en el que Blas de Otero ha alterado el orden, creando un hipertexto: “Puedo escribir los tristes más versos esta noche” y más adelante introduce cambios en esta misma cita “Puedo escribir los versos más nocturnos”. El poema termina con un hipertexto de Bécquer también muy conocido “Dónde habita el olvido”.

En el poema “No me arrepiento” (917) aparece el nombre de Blas de Otero en dos ocasiones, al principio del poema y al final: “Blas de Otero, cuánto has caminado (...) arrancados de raíz / a la vida, Blas de Otero”. Estamos ante un nuevo caso de autonominación.

El poema “Jamás merecieron” (917) tiene un hipertexto musical ya que alude a la *Quinta sinfonía* de Beethoven, mencionada en dos ocasiones dentro de este poema.

En el poema “El orden ante todo” (920) cita a José María de Pereda de forma irónica “me aburre el orden como una novela de Pereda”.

Tiene un poema titulado “Los apolíneos” (922) cita mitológica que significa equilibrado, coherente en contraposición a dionisiaco.

En el poema “Por allí asciende el papalote” (923) hace una alusión a una obra de Neruda en la que hay un poco de ironía “Quién me cambia residencia en la tierra por nueve horas de sueño en una aldea de Lugo o un lugar semejante”.

En el poema “Los miércoles” (923) hace un repaso de los autores que han influido más en su obra “La poesía a mis trece años con Juan Ramón y un poco de Alberti y luego vino Neruda y César Vallejo, Nâzim Hikmet y siempre Fray Luis”. Como vemos en la línea de este libro un poco irónico. Cita también la recopilación de romances que hizo Menéndez Pidal *Flor nueva de romances viejos*. Casi tendríamos aquí todos los autores que constituyen la obra de Blas de Otero ya que cita a los autores más importantes desde su punto de vista. Pero sabemos que hay algunos más, que no por no nombrarlos tienen menos importancia.

Hay otras citas musicales en el poema “El deslizarse” (924), aquí alude a la *Sonata in A minor* de Schumann, y la *Sonata in A major* de Fauré.

El poema “Jadeando” (925) es importante porque hace metaliteratura, habla de la poesía social “Con poesía social desperdiciada” y cita tres veces un verso de León Felipe del poema ya mencionado “Como tú piedra pequeña”.

Tiene un poema con el mismo título que otro de Rubén Darío: “Lo fatal” (926).

Hay de nuevo una alusión histórica que se refiere a Vietnam, en un poema titulado precisamente “Ni Vietnam” (927).

En el poema “El desgarrado” (928) hay un hipertexto de José Agustín Goytisolo, como ocurre otras veces reelaborado:

Blas de Otero: “Pero a pesar de los pesares / la vida es bella ya verás”

José Agustín Goytisolo: “La vida es bella tú verás
como a pesar de los pesares”

En el poema “Mis circuitos sobre la tierra” (929) cita a Keats y a Lorca.

El poema “La *lúa* del espejo” (932) alude a un personaje de la época, el Lute, utiliza en este mismo poema una imagen cinematográfica “otro sueño despacioso y raro / buñuelesco”. Después hay un hipertexto de unos versos en gallego.

El poema “Irrefrenable” (934) empieza con un verso de Miguel Hernández “Sentado sobre los muertos”.

El poema “Tu vientre y otros resabios” (935) alude a los barrios “galdosianos”. El título puede ser un eco, tal vez, de Miguel Hernández “menos tu vientre” de *Cancionero y romancero de ausencias*.

En el siguiente poema, “Entre las sombras de la marea” (935) encontramos otra autonominación: “blasfemo contra san blas y cía”.

En el poema “Tiempo” (936) aparecen varios hipertextos, en primer lugar de César Vallejo “Hoy es domingo y por eso / decía César Vallejo por eso”, en segundo lugar hay una cita musical, se cita dos veces a Bob Dylan, se ve que Blas de Otero no solo escuchaba música clásica, y para terminar hay también una autocita “furia del ángel fieramente humano”.

El siguiente poema, tiene un título sacado de un verso de Fray Luis, en concreto de la “Oda a la vida retirada”: “El aire el huerto orea” (937).

En “Mi escritura” (937) hay una cita musical de la sinfonía *Júpiter* de Mozart.

En este libro, como estamos viendo, abundan las intertextos musicales, de nuevo lo vemos en el poema “Las cortinas” (938) donde se alude a Stravinsky.

El poema “Aventando” (939) alude a “Teresa de Cepeda”.

Continúa con las citas musicales, en este caso cita a Schubert en el poema “El trompo de colores” (939).

Encontramos un hipertexto de César Vallejo nuevamente, en el poema “Marzo madrugada” (940), “tanto amor y no poder nada contra la muerte” (del poema “pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo”), del libro *España aparta de mí este cáliz*.

En “Elogio de la hipocresía” (941) hay un paratexto que menciona a Quevedo.

En el poema titulado “Poética” (942) hay un paratexto, en este caso es un anuncio, el autor juega con la utilización de mayúsculas para marcar este paratexto: “TOME USTED BRANDY Y SERÁ FELIZ”, ya nos habíamos encontrado un ejemplo de cita de anuncios también señalado mediante la mayúscula. Hay una alusión pictórica en la que se cita a Goya “la litografía diabólica de Goya”.

El poema “Buenas noches” (945) que termina con el libro *La galerna* tiene varios hipertextos musicales:

“ahora escucho los beatles beethoven borracho
Sgt. Pepper’s a sus órdenes capitán sonoro
Bob Dylan en el país de las maravillas amartilladas
Bob Dylan voz de jondo junio en Chicago California”

Cita la letra de una canción de Bob Dylan muy conocida “la respuesta está en el viento” de *Blowing in the wind*.

Historia casi de mi vida (1969)

Empieza con una autocita:

“...con todos mis errores
acerté el camino.

B. DE O.” (949)

Después incluye un soneto titulado “Historia de mi vida” (951), aparece escuchando música latinoamericana, más adelante los Beatles y su canción “Hey Jude Revolution”. Luego nos explica cuál es la intención de estos textos sin título a diferencia de *Historias fingidas y verdaderas*. Nos dice el autor: “estas lecturas que voy a ofrecerles a ustedes será breve, un poco variada, pues comprenderá diversos nuevos libros, *Historias fingidas y verdaderas, URSS y Con Cuba*”. Cita a algunos escritores cubanos como Nicolás (Guillén): “a Herberto Padilla con su conciencia en crisis, a Onelio, tan buen cuentista, tan de su tierra” y explica qué se propone con su poesía, luego hay metaliteratura en este fragmento.

Señala cómo “Acaban de aparecer los primeros poemas de *Ángel fieramente humano*” en la revista *Egan* está escuchando una música que nos cuenta es de Falla y de Fauré, hay una alusión a las películas de Charlot, por último alude a Juan Ramón de manera irónica “pero yo era un niño rico –de verdad, no como el de Juan Ramón-. Hay un hipertexto muy extenso que incluye el soneto completo de Espronceda “A la muerte de Torrijos y sus compañeros”.

Hay un hipertexto de Lorca “la revelación fue una frase de Lorca que viene a decir que el poema tiene sus derechos, hay que obedecerle”.

A continuación cita a poetas que han sido importantes para su escritura: José María Gabriel y Galán, Fray Luis, Lope, Machado. En este mismo fragmento nos habla de su poética hasta llegar a *Hojas de Madrid* “intenté una ruptura del ritmo con *En castellano*, después del cercenamiento de *Pido la paz y la palabra*. Los poemas de *Que trata de España* lo fui escribiendo en Moscú, España, París... Aquí he

utilizado todo tipo de material (...) versos ajenos –literales o cercanos-, cartas. Fragmentos de discursos o noticias, estadísticas.” Este fragmento es importante porque nos explica la intertextualidad en su poesía.

Hay unos paratextos de Esteban el héroe, *Senos* de Ramón Gómez de la Serna y nuevamente *Flor nueva de romances viejos*. Es interesante este texto ya que continúa explicando lo que para él es la poesía. Cita a Nietzsche. Nos sigue dando datos de su escritura y nos dice: “escribo los veinticinco poemas chinos que no sé cuándo publicaré”. Sigue citando autores como por ejemplo César Vallejo, Juan Ramón; Gabriel y Galán, Lorca, Unamuno, Fray Luis, Quevedo, el *Cancionero popular y tradicional*, el *Romancero*, Nâzim Hikmet, y concluye aludiendo a las lecturas en prosa “que llenan nuestro espíritu, quizás más que la poesía (...) considero *Guerra y paz* la mejor novela, juntamente con el *Quijote*”. Termina con la alusión a la fecha en la que se terminan estos textos:

*“Madrid, febrero y marzo 1969
Campelo (Alicante), octubre 1969”*

Poemas inéditos y dispersos (1935-1963)

Para analizar este apartado he seguido la ordenación que han establecido los autores de la *Obra completa 2013*, Mario Hernández y Sabina de la Cruz. En primer lugar, encontramos un epígrafe dedicado a los poemas anteriores a *Cántico espiritual* (1935-1942).

El poema “Baladitas humildes” (975), tiene dos paratextos, uno entre paréntesis debajo del título que dice: “(Paz)” y una cita de Juan Ramón Jiménez: “Solo turban la paz una campana, un pájaro... / ¡Parece que lo eterno se coge con la mano!”.

El poema “Con torres de marfil” (978), también tiene dos paratextos, uno entre paréntesis debajo del título que dice: “(Oyendo a Wagner)” y una cita de A. Palacio Valdés: “Vivamos en nuestra torre de marfil, pero / descendamos de ella continuamente”.

En el poema “Siete de mayo” (978) hay otro paratexto en el que se recuerda la muerte de Manuel Granero, un torero de su época.

El poema sin título que se inicia con este verso: “Esta rosa tan bella” (979) tiene un eco de Machado:

Machado: “Voy caminando solo
triste, cansado, pensativo y viejo”

Blas de Otero: “Correr arroyos por el alma cuando
me encuentre solo, abandonado y triste”

“En la muerte de Jaime” (981) poema que está dividido en tres partes, tiene una cita de Juan Ramón Jiménez en las dos primeras partes.

Hay un poema cuyo título es una dedicatoria: “A Ramón de Basterra, primer romero de España” (1985), y va dedicado a G. Díaz-Plaja.

El poema “Canción de la casa” (1986) es un juego con la rima XXIII de Bécquer: “Por una mirada, un mundo; / por una sonrisa, un cielo; / por un beso...¡Yo no sé / qué te diera por un beso!” Versos que va repitiendo Blas de Otero dentro de este poema.

El poema “Siempre” (1991), remite quizás a un poema de Neruda del mismo título, aunque no copia ni se parece, puede haber sido una coincidencia simplemente. Encuentro también un eco de Rubén Darío:

Rubén Darío: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo”

Blas de Otero: “Los corzos sensitivos”

En el poema “La fábrica” (1991) hay un paratexto, es decir, una dedicatoria “A Luis M^a Barandiarán, ingeniero y filósofo”.

Bajo el epígrafe “Cuatro poemas” (1992) aparece en el tercero, titulado “El agua” (1994) un paratexto del Génesis: “El espíritu de Dios flotaba sobre las aguas”.

El poema 4 (1995) de esta serie parece una oración, la primera estrofa se inicia con “*Cuerpo de Cristo*” la segunda con “*Alma de Cristo*” la última con “*Sangre de Cristo*”.

Hay un poema con un paratexto curioso que aparece como título: “Elegía breve de la luna y unos ojos transparentes” (1997).

El poema “A la música” (1998) tiene un paratexto que indica las partes en que se divide el poema como si se tratara de una composición musical:

- I Sed
- II Unión
- III Adolecer

Encontramos un poema que tiene por título una dedicatoria a Juan Ramón Jiménez. El poema se llama así: “A Juan Ramón” (1000).

El poema titulado “Tarde” (1001) tiene un paratexto entre paréntesis debajo del título: “(*Poema en el tiempo*)” que nos trae un eco de Machado, incluso por el inicio que es el siguiente: “Ya que, Señor, la eternidad nos espera”.

En el poema “Saulo” (1002) hay una dedicatoria “A Pablo”, Saulo también significa Pablo.

El poema “Ala fugitiva” (1003) tiene el siguiente paratexto “Jaime Delclaux, *Ala fugitiva* (1941)”.

En el poema breve “Amor con dolor” (1004) utiliza un mismo refrán transformado por la mano de Blas de Otero: “amor con amor se paga” y “amor con dolor se cobra”.

Vuelve a aparecer otro poema con un paratexto de Juan Ramón Jiménez, en este caso se trata del poema titulado “Plenitud” (1005): “¡Tan bien como se está / mi alma en el cuerpo...!”

El poema titulado “Un viento enorme” (1007) tiene este paratexto: “A Pablo Bilbao Arístegui”.

El último poema de este ciclo lleva por título una palabra entre paréntesis: “(Fe)” (1008).

Ciclo de 1942-1946

En el poema “Glosa a Nuestra Señora” (1017) aparece el siguiente paratexto: “*Mater purissima* D. MORELLI, Roma”.

Estos poemas iniciales tienen menos hipertextos y tampoco abundan las dedicatorias o paratextos.

El poema “El pájaro” (1030) tiene como paratexto: “A la hermana Rosa, C.D.”

Ciclo 1947-1952

En el apartado “Poemas para el hombre” (1046) título que nos recuerda a Luis Cernuda, hay un poema que se titula “Sonata para un desnudo nostálgico” (1047) que tiene un paratexto debajo entre paréntesis como si fuera un subtítulo: “(Improvisación)” como si el poema fuera una composición musical.

El poema “A la Resurrección de Cristo” (1048) es un diálogo entre San Juan y San Mateo, los dos apóstoles.

Conforme avanzamos en el tiempo, llegamos a sus citas de autores preferidos y temas más habituales. En el poema “Con los brazos incendiándose” (1048) hay un hipertexto que alude a Santa Teresa de Jesús, que a Blas de Otero le gusta nombrar como Teresa de Cepeda. También hay un hipertexto que alude a San Juan “Juan de Yepes”. Por otra parte, utiliza la palabra “desarraigados”, corriente literaria en la que se encontraba Blas de Otero.

Se menciona la Biblia en el poema “Retablo” (1050): “He aquí toda la Biblia amenazándome a muerte con las patas en alto” y concluye este poema con una cita del *Quijote* y con una nueva cita de la Biblia.

Ciclo 1953-1959

En el poema "*La Chunga*" (1059) se alude a la composición soleá.

Tiene, este ciclo, un poema dedicado a la hija de José Agustín Goytisolo titulado: "Canción para arrullar a la niña Julia Goytisolo" (1060).

Seguidamente hay un poema con un paratexto que es el siguiente: "Para Ita Carandell", nos referimos al poema titulado "El lagarto y la mariposa" (1061).

En el poema "*Alelluia*" (1061) hay un juego con el nombre de Pío Fernández Cueto.

Ciclo 1960-1963

El poema sin título que comienza “Vete abriendo los montes” (1066) tiene al final dos versos de una canción popular: “abre, madre, la puerta / que vengo herido”.

Hay una alusión a Machado en el poema sin título que empieza “Crear” (1066), nos referimos a los siguientes versos: “Labrar, / verso a verso, la tierra / y dormir / en paz”.

Tiene un poema muy breve con solo dos versos que tiene como paratexto un título con dos iniciales: “E.C.” (1067).

Las composiciones de la lírica tradicional como los cantares de amigo aparecen varias veces en la poesía de Blas de Otero, en este caso, lo ha personalizado convirtiéndolo en femenino ya que se refiere a una mujer: “Cantar de amiga” (1069). En este mismo poema aparece una alusión al Arcipreste de Hita: “verso pimpante del Arcipreste”.

Vuelve a aludir al Arcipreste en el poema sin título que comienza “Y si pasan los días como árboles”.

5. LENGUAJE POÉTICO. FÓRMULAS EXPRESIVAS

Hagamos que el soneto se extienda

*Hagamos que el soneto se extienda, respire como un mar sin riberas,
el endecasílabo está gastado, romo, mordisqueado cual aquella carta mía a los
dioses,
demos espacio, elasticidad al soneto y el endecasílabo.*

*Hablemos de Bilbao, la ría, los montes violetas,
el puente de piedra en Orozco, el huerto de la abuela,
aquel niño mordiendo cerezas
y esta muchacha que alza el brazo a la rama de un manzano.*

*Hablemos de la guerra, esa gran cabronada,
la lucha de los pueblos, la inseguridad del futuro,
y maldigamos una y cien veces al imperialismo imperante.*

*Hablemos de la soledad del hombre,
las esquinas que callan como muertos de pie,
y ahora suena el teléfono y me levanto y termino.*

Emilio Alarcos en 1973 publicaba un libro para analizar la poesía de Blas de Otero, tal era su importancia en aquellos momentos, su pronto reconocimiento se deja sentir en este estudio: *La poesía de Blas de Otero*. Dejemos que sea este crítico el que hable:

“En el panorama de la poesía contemporánea creemos que hay pocas figuras tan sugestivas como la de Blas de Otero. Su obra, junto a calidades excepcionales de penetración en el lector, ofrece abundantes motivos de meditación a la mirada del crítico, según señaló hace tiempo Dámaso Alonso en su libro *Poetas españoles contemporáneo*” (1973:7).

En el libro mencionado, aparece la definición de poesía desarraigada, en esta última se presenta a Blas de Otero y el propio Dámaso Alonso. Después de ofrecernos ejemplos de la poesía “arraigada” como Jorge Guillén, Leopoldo Panero, José María Valverde o José Antonio Muñoz Rojas “el panorama poético español actual nos ofrece unas cuantas imágenes del mundo muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre: todo lo llamaré poesía arraigada” (Alonso, 1969:345).

Pero frente a esta armonía, en nuestros “tristísimos años” nos dice Alonso “el mundo nos es un caos y una angustia y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad”.

Continúa Dámaso Alonso señalando, cómo el fenómeno no solo le afecta a su poesía “yo no estaba solo”. El fenómeno se ha producido en todas partes, “allí donde un hombre se sienta solidario del desnorte de la desolación universal. Mi voz era solo una entre muchas de fuera y dentro de España, coincidentes todas en un inmenso desconsuelo. ¡Cuántos poetas españoles han sentido esa llamada!” (1969:345).

Este crítico no duda en incluir dentro de lo que él ha llamado “poesía desarraigada” a Blas de Otero. Considera Dámaso Alonso que en la poesía de Blas de Otero hay cierta “bronquedad”, cierta “hirsutez”. Esa brusquedad se corresponde muy bien con el fondo de su poesía. Este poeta tiene un extraordinario dominio de su palabra. Su verso es áspero “no por otra cosa, sino porque se corresponde con el derrumbamiento en huída, del mundo y de su imagen del mundo”.

Para Alonso, Otero es quien con más lucidez que nadie ha expresado los datos esenciales del problema del desarraigo, lo vemos en el siguiente fragmento del poema que inicia su libro *Ángel fieramente humano*, llamado “Lo eterno”:

“Un mundo como un árbol desgajado.
Una generación desarraigada.
Unos hombres sin más destino que
apuntalar las ruinas”

(*Ángel fieramente humano* 131)

Ya en este primer acercamiento por parte de Dámaso Alonso se habla de “una tristeza esencial que penetra todos los rincones por toda la poesía de Otero” (352). Que veremos ampliamente, en la poesía final de *Hojas de Madrid con La galería*, como rasgo esencial para esta obra póstuma y en general para toda su poesía. Como ejemplo el poema “Entonces y además”:

“Cuando morir es ir donde no hay nadie,
nadie, nadie; caer, no llegar nunca,
nunca, nunca; morir y no poder
hablar, gritar, hacer la gran pregunta”

(*Ángel fieramente humano* 145)

Dentro de la literatura de posguerra, donde se ha encuadrado a Blas de Otero y donde continua situándose, como señala José Carlos Mainer en un artículo reciente publicado en el suplemento de *El País* “*Babelia*” (2016) están otros dos autores: Camilo José Cela como representante de narrativa y Antonio Buero Vallejo como representante del teatro. Veamos como sitúa Mainer a nuestro poeta: “su libro de 1955 *Pido la paz y la palabra* reveló su agudo oído para mezclar la poesía tradicional y la consigna política y para transformar el masoquismo en piedad por los demás. El desarraigado de 1947 se había convertido en poeta revolucionario y sus libros, no siempre fáciles de conseguir, circularon con amplitud en medios universitarios o en grupos militantes, ciclostillados a menudo. Aquel año, Emilio Alarcos

Llorach tuvo el atrevimiento de dedicar su memorable lección inaugural del curso universitario de Oviedo a la poesía de Blas de Otero” (2016: 8).

Entre todos, continua Mainer, habían construido una literatura de “posguerra” que cercó y derrotó a la pretendida literatura de la victoria.

Los años del franquismo y de la primera transición presenciaron “su último y merecido reconocimiento”. Sin embargo, según José Carlos Mainer, después del éxito de *El Tragaluz*, el crédito de Buero Vallejo menguó bastante. Cela, el empecinado, empezó a ser con frecuencia el peor enemigo de su imagen pública. “Después del anticipo de *Mientras* (1970) Blas de Otero dedicó su quebrantada salud al libro póstumo *Hojas de Madrid con La galerna*, al que según Mainer, “todavía no hemos hecho plena justicia” (2016:9).

Y le otorga un papel importante en la posguerra española “creo que nuestros tres escritores –Buero, Cela y Otero- cumplieron los preceptos de aquella ley exigente. A ninguno le fue dado elegir su época, pero –cada cual a su manera- la amaron y la hicieron más llevadera.

5.1 Plano fónico. Métrica. El soneto

Plano fónico

Dentro de los recursos fónicos encontramos la aliteración. La repetición de sonidos produce un efecto expresivo de considerable importancia y es, uno de los recursos que más explota Blas de Otero en su poesía. Por eso hablar de la musicalidad en Blas de Otero y no hablar de los aspectos fónicos, que destacan por su sonoridad especial, es olvidar un factor cuya importancia es imposible de ocultar.

Aliteración

— Aliteración de nasales:

“Rompe el mar
en el mar como un himen inmenso”

(“Lo eterno”, *Ángel fieramente humano* 131)

— Aliteración de la -s- y la -r-:

“¡Poderoso silencio, poderoso
silencio! Sube el mar hasta ahogarnos
en su terrible estruendo silencioso.”

(“Poderoso silencio”, *Ángel fieramente humano* 165)

— Aliteración de la -s-:

“De soledad, y el sordo son oscuro”

(“Voz de lo negro”, *Redoble de conciencia* 189)

— Aliteración de las consonantes -tr-:

“Tramo a tramo, tremando se deshace”

(“Postrer ruido”, *Redoble de conciencia* 193)

— El poema “León de noche” se nos muestra como un ejemplo de diversas aliteraciones, que recrean la música de Beethoven:

“Vuelve la cara, Ludwig van Beethoven,
dime qué ven, qué viento entra en tus ojos,
Ludwig; qué sombras van o vienen, van
Beethoven; qué viento vano, incógnito,
barre la nada ... Dime
qué escuchas, qué chascado mar
roe la ruina de tu oído sordo”

(*Pido la paz y la palabra* 239)

— Aliteración de la -m-:

“Ahora canta mis manos.
Manos de muerto vivas.
Mudas manos de muerto
moviéndose todavía.”

(“Cantil”, *Ancia* 287)

— Aliteración de la -r-:

“Nocturno, trema un tren,
rielan los rieles
reflejando los anchos astros (...)
Tierra
de Campos, pura
tierra de tristes
campos.”

(“Tierra”, *Que trata de España* 465)

— Aliteración de la -s- y la -v-:

“Las maravillosas nubes
pasan, se ven..., se van, ya no se ven...”

(“De turbio en turbio”, *Que trata de España* 481)

Paronomasia

Es un fenómeno que se produce por la repetición de elementos fónicos entre palabras de sonoridad análoga, como por ejemplo “Del hambre y de los hombres que arrebatas” Blas de Otero.

— “Suenan la soledad de Dios. Sentimos
la soledad de dos. Y una cadena”

(“Cuerpo de la mujer, río de oro”, *Ángel fieramente humano* 137)

— “Que un hombre, a hombros del miedo, trepase por las faldas”

(“Hijos de la tierra”, *Redoble de conciencia* 219)

— “Tiendas de paz, brizados pabellones
eran sus brazos, como llama al viento”

(“A la inmensa mayoría”, *Pido la paz y la palabra* 227)

— “Yermo
yelmo. Bajada”

(“Espejo de España”, *Pido la paz y la palabra* 233)

— “Libros de misa. Tules. Velos. Velas”

(“Muy lejos”, *Pido la paz y la palabra* 235)

— “Del hambre y de los hombres que arrebatas”

(“Déjame”, *Ancia* 273)

— “Lo que he visto: relámpagos
de rabia, amor en frío, y un cuchillo
chillando, haciéndose pedazos”

(“Fidelidad”, *Pido la paz y la palabra* 252)

— “Tres años y cien caños de sangre abel, sin nombre...”

(“Hija de Yago”, *Pido la paz y la palabra* 232)

— “Y sucedió que abril abrió sus árboles”

(“Españahogándose”, *Que trata de España* 420)

— “Deja que te diga: origen virgen, verso”

(“Cubamérica”, *Poesía e Historia* 579)

— “Que no se queje Unamuno
que ha habido unanimidad”

(“Calle Miguel de Unamuno”, *Que trata de España* 490)

Métrica

En sus primeros libros *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, predomina el soneto y el endecasílabo es el verso básico de esta poesía.

En la etapa social, Otero acude a los ritmos tradicionales. El endecasílabo se rompe mediante dos procedimientos fundamentales:

- a) La introducción de versos de otra medida, generalmente de arte menor.
- b) Su fragmentación en varios versos. Así lo vemos en el poema “Palabras reunidas para Antonio Machado”:

“tenerte, convivirte,
compartirte”

(*En castellano* 382)

El acortamiento del poema sirve para lograr una dicción más directa:

“Dormir, para olvidar
España.

Morir, para perder
España.

Vivir para labrar
España.

Luchar para ganar
España.”

(“Dormir para olvidar”, *Que trata de España* 477)

La última obra de Blas de Otero que comprende *Hojas de Madrid con La galerna* está escrita casi en su totalidad en verso libre o versículos. El ritmo no es fruto del cómputo silábico o de la rima, sino de las repeticiones fónicas, sintácticas (paralelismo, estribillo) y léxicas (anáforas) y de la combinación de los ritmos sintácticos y del pensamiento, que deja correr libremente las asociaciones de ideas. Del poema “Indemne”:

Pasó la guerra, pasó la enfermedad, el hambre, pasó la mano
por el muslo de Antonia (...)
Sucedieron naufragios, sucedieron problemas, muertes, sucedieron
los nietos.

(*Hojas de Madrid con La galerna* 742)

Zapiain e Iglesias dedican un apartado al ritmo sintáctico señalando dos características: continuidad y ruptura:

“desde el punto de vista de la renovación técnica, los recursos estilísticos se mantienen dentro de la óptica de la poética tradicional, no ofrecen ningún avance espectacular, excepto algunos casos. La genialidad de Otero reside entonces en que los lleva al máximo punto de expresividad, al máximo efecto; los potencia y revaloriza” (1983:98).

a) Continuidad: consiste en el hecho, según Zapiain e Iglesias, de que el ritmo siga una pauta, un “tempo” sin interrupciones bruscas, discurriendo éste dentro de unos cauces determinados de antemano por el poeta. Un ejemplo podría ser el poema “A la inmensa mayoría”:

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos sus versos.

Así es, así fue. Salió una noche
echando espuma por los ojos, ebrio
de amor, huyendo sin saber adónde:
a donde el aire no apestase a muerto.

Tiendas de paz, brizados pabellones,
eran sus brazos, como llama al viento;
olas de sangre contra el pecho, enormes
olas de odio, ved, por todo el cuerpo.

¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! Ángeles atroces
en vuelo horizontal cruzan el cielo;
horribles peces de metal recorren
las espaldas del mar, de puerto a puerto.

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno.”

(Pido la paz y la palabra 227)

Este poema se desenvuelve en un clima de continuidad en el que solo las exclamaciones “rebasan un tanto” los límites impuestos por el propio sonido del poema.

b) Ruptura: consiste en una cierta irregularidad en la lectura provocada por continuos cortes en el ritmo. Como ejemplo el poema “Hombre”, encontramos un encabalgamiento que crea una continuidad lineal del poema, como otro que nos hace frenar en una palabra:

Luchando, cuerpo a cuerpo con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando

a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuando
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte...

(Ángel fieramente humano 148)

Sin embargo en este fragmento de “Mientras tanto” se agudiza el ritmo más rápido sobre el lento:

viene
el vértigo a todo correr desde el vacío
y, cerrando los ojos,
nos asimos a nuestro ser más íntimo,
y seguimos
y seguimos subiendo la trágica escalera
colocada,
creada, por nosotros mismos.

(Ángel fieramente humano 152)

Gaspar Garrote (1989:73) ha señalado cómo la asonancia, el estribillo y la canción son formas que provienen de la poesía popular y que tienen su mayor representación en el capítulo III de *Que trata de España*. Son menos frecuentes los romances como el titulado “Calle Miguel de Unamuno”:

En Bilbao hay una calle
que la dicen de Unamuno,
aunque somos muy beatos
y también un poco brutos,

hemos querido poner
los herejes en su punto...

(Que trata de España 490)

El ritmo se va entrecortando. A ello contribuye la supresión de la puntuación, recurso en que insistirá en la etapa final.

El soneto

Vamos a partir de la antología dedicada al soneto titulada *Todos mis sonetos* publicada en 1977 dos años antes de la muerte de Blas de Otero.

Dejamos que sea nuestro poeta el que abra este capítulo con las siguientes palabras (1977:5):

“Este libro de sonetos comprende desde 1942 hasta 1975. Durante estos últimos años he estado escribiendo mi nuevo libro *Hojas de Madrid con La galerna*, todo él en verso libre o versículo. Pero de vez en cuando se me cayeron de las manos algunos sonetos que no forman parte de dicho libro e incluyo aquí”.

B. de O.

En esta antología reúne más de un centenar de sonetos, buena parte publicados en libros anteriores, y cuarenta y dos aparecidos por primera vez en dicho libro.

Hemos empezado hablando de esta antología, para ver la importancia que esta forma métrica tuvo en la obra de Blas de Otero, hasta ser considerado como “uno de los más grandes y originales sonetistas de este siglo. Cosa que por otra parte, ya sabíamos desde la publicación de sus dos primeros libros, *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*” (Cano, 1984:125).

Los sonetos reunidos de Blas de Otero “vienen a demostrarnos” que el autor ha sabido hacer compatible, como lo supieron hacer los poetas del 27, la continuidad con la ruptura, la tradición con la heterodoxia, la herencia clásica con la aven-

tura informalista. Porque muchas de estas composiciones se saltan las normas del soneto clásico.

Esta ruptura ha sido calificada de revolución, que consiste en hacer del soneto de estructura cerrada tradicional un soneto abierto, informalista, que sigue un cauce no sometido a reglas, sino al impulso de su propio ritmo y de su necesidad de adaptarse a la tensión interna del tema, tal es el cambio que impone Blas de Otero a esta forma métrica, que se ha llegado a decir que los “sonetos abiertos” de nuestro poeta no son tales sonetos.

Otero crea el soneto abierto y libre, pero anteriormente había escrito un soneto canónico en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. Elegimos un ejemplo de *Redoble de conciencia* estudiado por Zapiain e Iglesias (73) donde vemos una estructura acentual que tiende a la regularización:

“Es a la inménsa mayoría, frónda
de túrbias fréntes y sufrientes péchos,
a los que lúchan contra Diós, deshéchos
de un solo gólpe en su tiniébla hónda.

A tí, y a tí, y a tí, tápia redónda
de un sol con séd, famélicos, barbéchos,
a tódos, oh sí, a tódos van, deréchos,
éstos poemas héchos cárne y rónda.

Oídlos cual al már. Muérden la máno
de quien la pása por su hirviénte y lómo.
Restálla al márgen su bramár cercáno

y, se derrúmban como un már de plómo.
¡Ay, ese ángel fieramente humáno
córre a salváros, y no sábe cómo!

(“Estos poemas”, *Redoble de conciencia* 181)

En el primer cuarteto la distribución de los acentos es bastante regular, en cuarta, octava y décima sílabas, excepto el segundo verso que acentúa en segunda, cuarta, octava y décima. En el resto de los versos la acentuación es un tanto más irregular pero suelen coincidir la acentuación en cuarta y octava.

¿Por qué esta preferencia por el soneto en el poeta vasco? No parece que se deba a la moda sonetil de la posguerra española, sino más bien como apunta Sabina de la Cruz, quien hace la introducción a la antología mencionada, por “la necesidad dialéctica que el poeta siente de refrenar la pasión que le arrastra, la tensión emocional”.

A pesar de todo, creemos que Otero no pudo sustraerse a cierta moda de la inmediata posguerra, el soneto. El extenso uso del soneto no fue exclusivo de tales poetas de posguerra. Tendríamos que citar a poetas como Luis Rosales (*Abril*, 1935), Miguel Hernández (*El rayo que no cesa*, 1936), Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco (*Cantos de primavera*, 1936), Germán Bleiberg (*Sonetos amorosos*, 1936) y Dionisio Ridruejo (*Primer libro de amor*, 1939), miembros de la por algunos llamada generación de 1936. En ese año se cumple el cuarto centenario de la muerte de Garcilaso que, como sabemos, escribió algunos de los mejores sonetos de nuestra literatura.

En realidad lo que pretende Otero es lo mismo que intentaron, como hemos señalado, los poetas del 27: renovar una tradición para no dejarla anquilosada:

“Sacar al soneto de su vieja prisión, abrir sus ventanas al aire vivificador, como en parte había hecho ya Juan Ramón Jiménez en sus *Sonetos espirituales*. Creo que no debemos escandalizarnos por esa ruptura de la ortodoxia que Otero ha realizado valientemente y con un alto grado de imaginación en sus sonetos últimos. Esa ruptura estructural se está dando desde hace tiempo en otros géneros –la novela por ejemplo-, sin que nadie, o casi nadie, se escandalice” (Cano, 1984:131).

A partir de *En castellano* y sobre todo de *Que trata de España* se produce “un revolucionario cambio de ritmo”, y un “forcejeo” en el endecasílabo. Vamos hacia una estructura más libre. Los pasos de este proceso de liberación, tiene que ver con

la ruptura de la regularidad métrica del endecasílabo. Otero introduce en el soneto bisílabos, trisílabos, octosílabos, eneasílabos y alejandrinos y a estos se añade la ausencia total de rima.

En sus primeras etapas, Otero asumió la tarea iniciada por la generación del 36 y continuada por los garcilasistas de recuperación de la métrica clásica, sobre todo el soneto. Tal y como vamos viendo.

“Blas de Otero es el poeta de las generaciones de posguerra que más intensamente y de modo más ininterrumpido ha utilizado el soneto como cauce de su expresión poética” (de la Cruz, 1977:XII).

En *Cántico espiritual* compone largas series de endecasílabos blancos, liras y villancicos. En *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* predomina el soneto, como ya hemos señalado. El endecasílabo es el verso básico de esta poesía como por ejemplo el poema “Vértigo”, donde hay tres estrofas de 10 endecasílabos cada una. Otros poemas muestran una tendencia al versículo de tradición bíblica.

Según el recuento que ha hecho Sabina de la Cruz. El soneto domina en la etapa desarraigada (50 por ciento en *Ángel fieramente humano* y 66 por ciento en *Redoble de conciencia*).

La renovación, que del soneto hace Otero, se basa en las fuertes pausas intraversales, la acumulación de acentos y los encabalgamientos como ejemplo el soneto “Déjame” de *Ancia*:

Me haces daño, Señor. Quita tu mano
de encima. Déjame con mi vacío,
déjame. Para abismo, con el mío
tengo bastante. Oh Dios, si eres humano,

compadécete ya, quita esa mano
de encima. No me sirve. Me da frío
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío
como tú. Y a soberbio, yo te gano.

Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,
como haces tú, como haces tú! Nos coges
con las dos manos, nos ahogas. Matas

no se sabe por qué. Quiero cortarte
las manos. Esas manos que son trojes
del hambre y de los hombres que arrebatas

(*Ancia* 273)

Soneto donde vemos los constantes encabalgamientos, que en este caso muestran una angustia existencial.

En la etapa social su uso desciende (3 por ciento en *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*; 20 por ciento en *Que trata de España*), esta forma clásica y culta no tiene cabida en la poesía de tipo popular que busca Otero. Aún así, es la base de experimentaciones estróficas en *Que trata de España*: alargamiento métrico de versos (alejandrinos, dodecasílabos) y estrofas (más de catorce versos), acortamiento métrico con la introducción de hexasílabos, octosílabos, rima asonante...

El poema “Crónica de una juventud” en *Que trata de España* tiene cinco versos en la segunda estrofa:

¿Quién dirá que te vio, y en qué momento
en campo de batalla convertido
el ibero solar? ¡Ay! en el nido
de antaño oí silbar
las balas. Y ordené el fusilamiento...

(*Que trata de España* 502)

En el soneto “Y dijo de esta manera” añade una canción popular de cinco versos a modo de estrambote:

Será que no sé hablar si no es del aire,
y el aire sabe que eso me entretiene
...tenía

*Mi calabozo tenía
una ventanita al mar,
donde yo me entretenía
viendo los barcos pasar
de Cartagena a Almería...*

(Que trata de España 447)

Siguiendo con ejemplos de *Que trata de España* el poema “No quiero que le tapen la cara con pañuelos” introduce octosílabos y eneasílabos. Los tercetos de este poema, nos muestran uno de los recursos, que el poeta utiliza para librarse de la rigidez del soneto, aligerar el ritmo introduciendo el octosílabo popular:

No. No dejan ver lo que escribo
porque escribo lo que veo.
Yo me senté en el estribo.

Y escribí sobre la arena:
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!

(Que trata de España 431)

En la etapa final se estabiliza el empleo del soneto (18 por ciento en los últimos textos). Frente a un soneto clásico como “El libro” en *Hojas de Madrid con La galerna* tenemos otro que tiene como tema el soneto titulado “Su íntimo secreto”:

El soneto es el rey de los decires.
Hermoso como un príncipe encantado,
con una banda azul, cuadriculado
para que dentro de él ardas, delires
(...)
Yo tengo en cada mano un buen soneto,
como dos remos de marfil y oro.
Yo conozco su íntimo secreto...

(Hojas de Madrid con La galerna 823)

Tenemos un ejemplo más dentro de esta última etapa, de un soneto dentro del soneto, lo podríamos llamar metasoneto, como el titulado “Hagamos que el soneto se extienda”, donde Blas de Otero ha sustituido el endecasílabo por un versículo libre.

Hagamos que el soneto se extienda, respire como un mar sin riberas,
el endecasílabo está gastado, romo, mordisqueado cual aquella carta
mía a los dioses,
demos espacio, elasticidad al soneto y el endecasílabo.

(Hojas de Madrid con La galerna 895)

Si utiliza un verso más extenso es para ejemplificar cómo un soneto puede “extenderse”, de ahí la utilización del versículo libre. De esta manera Blas de Otero hace que veamos como soneto una composición métrica que tiene más de once sílabas, puesto que mantiene la estructura de dos cuartetos y dos tercetos pero con versos de distinto número de sílabas.

Tenemos una descripción del soneto de nuestro poeta en *Historias fingidas y verdaderas* en la prosa titulada “El verso”:

“Entre la realidad y la prosa se alza el verso, con todas las ventajas del jugador de ajedrez y ninguno de sus extravagantes cuadros. Ni siquiera el soneto, tan recogido él, tan cruzado de brazos. Pues alguien lo acantiló, lo precipitó por dentro, abombando sus límites para que una historia completa cupiera en una palabra tan triste como esta”.

(*Historias fingidas y verdaderas* 612)

Sabina de la Cruz ha señalado, que los sonetos de la primera época (*Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*) “se caracterizan en general por la pasión tumultuosa (...) las palabras parecen hervir, precipitarse por las hendiduras del verso. Estas hendiduras (pausas, acumulación de acentos, encabalgamientos abruptos) “abomba” y sobre todo “acantila” el ritmo del endecasílabo” (1977:XIV).

En el libro *En castellano* hay un “revolucionario” cambio de ritmo, que se manifiesta fundamentalmente en la ruptura del endecasílabo. Se produce un progresivo alargamiento del metro (alejandrinos, dodecasílabos sustituyen en ocasiones al endecasílabo) e incluso de la estrofa de catorce versos.

Blas de Otero introduce una modificación importante en la tradición sonetista, ya no es un solo tema el que se plantea en los cuartetos y se resuelve en los tercetos, hay sonetos donde se tratan varios temas y metros, “alternan rimas asonantes y consonantes, entra el aire popular se medita sobre la vida y sobre la elegancia azul de una letra, se llora por la falta de libertad” (1977:XVIII):

“Y dijo de esta manera”

Será porque he tenido mala suerte.

Será que no sé hablar si me distraen.

Pero por qué son tan azules las paredes
del día, por qué diablos no son paredes

Será porque el azul tiene una *l*
garbosa y muy elegante,
o será porque el día se defiende
entre cuatro paredes intocables.

(*Que trata de España* 447)

En los últimos sonetos, vemos un tono más meditativo, más discursivo, de acuerdo con los temas predominantes: contemplación de la vida y del paso del tiempo y la perturbadora presencia del paisaje urbano en la sociedad de consumo. Hay una interrogación sobre el destino del hombre, pero en opinión de sabina de la cruz, ya sin crispación con una especie de asombro ante el misterio.

La angustia de sus primeros libros ha desaparecido, la aceptación del hecho de la muerte la ha eliminado, para dejar al hombre frente “al frío terror”. Ya no se expresa el poeta con gritos estridentes, sino con la suspensión del aliento, con un “pararse el verso sin aire” como nos dice de la Cruz, para ello veamos el soneto “Que es el morir”, reproducimos el último terceto de este poema que nos recuerda los endecasílabos de *Ángel fieramente humano* y el poema “Lo eterno”:

“Lo eterno”

Un mundo como un árbol desgajado.
Una generación desarraigada.
Unos hombres sin más destino que
apuntalar las ruinas.

(*Ángel fieramente humano* 131)

“Que es el morir”

...

Yo soy. Un árbol. Arraigado. Firme.
Aunque, en el fondo, bien sé que he de irme
en el río que arrastra nuestras vidas.

(*Hojas de Madrid con La galerna* 840)

Estamos ante la tradición manriqueña y machadiana del vivir como un río que nos lleva a la muerte.

Frente a la generación “desarraigada”, en palabras de Dámaso Alonso, que fue quien la utilizó en ese sentido, tenemos ahora en primera persona “Yo soy. Un árbol arraigado. Firme.” En oposición a las “ruinas” que veía en ese otro poema del principio de su producción.

Hay una tendencia muy acusada a la polirritmia, que se intensifica a partir, sobre todo de *Que trata de España*, para llegar a la idea de que de esta manera, hay una voluntad de hacer del soneto, no una norma de sujeción, sino un instrumento de expresividad.

Por último para hablar del soneto hay que tener en cuenta el estudio de Marcela López Hernández *El soneto y sus variedades* (1998). En su apartado “El soneto en la época actual” señala:

“Desde los años de la posguerra hasta nuestros días también se ha utilizado mucho el soneto. José García Nieto –nacido en 1914– intentó resucitar la técnica clásica del soneto y creó la revista *Garcilaso* donde colaboraron otros poetas de su generación — como Blas de Otero, Rafael de Morales, Leopoldo de Luis y Ricardo Molina— que utilizaron esta modalidad poética al menos en sus comienzos” (1998:17).

En el apartado “Soneto polimétrico” junto a otro de Manuel Machado incluye el soneto “YOTRO” del que incluyó los cuartetos para ver esa polimetría:

Aquí termina la primera parte.
Cuántos papeles para qué. Quinientos.
Quinientos tantos a los cuatro vientos
y –solo- un hombre contra todo el Arte.

¿Termina? Nace. Terminante, aparte.
Cuarenta marzos cenicientos,
lientos,

y al fin un fuego donde enfenixarte.

(En castellano 393)

En el apartado “Soneto a un soneto” incluye esta autora uno de Rodríguez Marín, otro de Gerardo Diego y el soneto de Blas de Otero titulado “Estos sonetos”, en la línea de los que hemos visto ya como metasonetos:

“Estos sonetos”

Estos sonetos son los que yo entrego,
plumas de luz al aire en desvarío;
cárceles de mi sueño; ardiente río
donde la angustia de ser hombre anego.

Lenguas de Dios, preguntas son de fuego
que nadie supo responder. Vacío
silencio. Yerto mar. Soneto mío,
que así acompañas mi palpar de ciego.

Manos de Dios hundidas en mi muerte.
Carne son donde el alma se hace llanto.
Verte un momento, oh Dios; después, no verte.

Llambria y cantil de soledad. Quebranto
del ansia, ciega luz. Quiero tenerte,
y no sé dónde estás. Por eso canto.

(Ángel fieramente humano 163)

5.2 Plano morfosintáctico

5.2.1 Adverbios en -mente

Uno de los rasgos más peculiares del estilo de Otero es la profusión de adverbios en “-mente”. Se trata de palabras largas que adquieren gran expresividad en la poesía de nuestro poeta.

— Al comienzo del poema suelen tener el tema del que trata el texto:

“Desesperadamente busco y busco”

(“Igual que vosotros”, *Ángel fieramente humano* 146)

— “Posteriormente entramos en la Nada (...) posteriormente. Irenka, Irenka. El caso”

(“Tabla rasa”, *Redoble de conciencia* 207)

— Incluso puede llegar a formar parte del título como ocurre con el soneto titulado “Ciegamente” de *Ángel fieramente humano* 138.

— Aparecen durante todas las trayectorias del poeta:

“Ardientemente helado en llama fría”

(“Mar adentro”, *Redoble de conciencia* 190)

— “Alba de Dios, estremecidamente”

(“Cuerpo tuyo”, *Redoble de conciencia* 203)

— “También a un continente como Europa
continuamente
herido, muerto, nada más que helado por la boca,

y simultáneamente, a voz en grito”

(“Que cada uno aporte lo que sepa”, *Redoble de conciencia* 213)

— A veces lo vemos en forma anafórica y paralelística:

“Enormemente herido, desangrándome (...)

Enormemente terco, insisto, grito”

(“Cara a cara”, *Ancia* 272)

— “Hay una muerte lenta que atraviesa
la vida lentamente, lentamente.”

(“1939-1942”, *Que trata de España* 489)

— En otras ocasiones dan pie a una invención léxica, a un neologismo como por ejemplo:

“Dame tu hombro. Mendicantemente”

(“Tu reino es de este mundo”, *Ancia* 311)

— “Tierra del hombre. Bravo y solo sitio
de un dios descamisadamente ibérico.
Aquí la tierra arrastra broncos ríos
oscuramente verdes, casi negros”

(“Aquel”, *Ancia* 336)

— “Leridamente azul, aunque es de noche”

(“Noches”, *En castellano* 374)

— “La soledad se abre hambrientamente,
ah todo alrededor es hombre y fronda:
la tierra, firme, descieladamente”

(“La soledad se abre hambrientamente”, *En castellano* 394)

— En el título: “Descamisadamente ibérico” de *Que trata de España* 477.

— “Subido en tus palabras, gesticulantemente (...)
retrepa por tus hombros toledanamente”

(“Alberto Sánchez”, *Que trata de España* 491)

— “Apoya
cristalmente su contorsión final”

(“Birmania”, *Que trata de España* 513)

— “Aquí jugué al frontón, allí me he muerto
adolescentemente en los trigales.”

(“El huerto”, *Hojas de Madrid con La galerna* 842)

— “Desliza coches, autobuses, olas
humanas, deslizadamente solas”

(“¿Qué ocurre?”, *Hojas de Madrid con La galerna* 863)

— “Y yo estoy diseminadamente triste”

(“Diseminado”, *Hojas de Madrid con La galerna* 909)

Se produce una ruptura por medio del encabalgamiento:

— “Ordena las hojas rápida-
mente. Tiempo perdido.”

(“Soledad tengo de ti”, *En castellano* 368)

— “Tardes
de Barcelona, lenta-
mente ruando.”

(“Ruando”, *Que trata de España* 472)

— “Serenidad, seamos siempre buenos
amigos. Caminemos reposada-
mente. La frente siempre sosegada”

(“Por sabia mano gobernada”, *Hojas de Madrid con La galerna* 827)

5.2.2 Encabalgamientos

El encabalgamiento, procedimiento que entraña una ruptura métrica, es uno de los más significativos de Otero. Hay expresiones que se apoyan en otras palabras, que se apoyan en otras y aportan una gran rapidez al poema. La expresividad que aporta el encabalgamiento, ha sido muy empleada por nuestro poeta, sobre todo en su etapa desarraigada, en la que son muy frecuentes los encabalgamientos abruptos, es decir, cuando el encabalgamiento termina en las primeras sílabas del segundo verso, antes de las sílabas quinta o sexta en el endecasílabo, tercera o cuarta en el octosílabo. Cuando el encabalgamiento se prolonga más allá de las sílabas anteriormente señaladas o hasta el final del segundo verso estamos hablando del encabalgamiento suave:

— “De tierra y mar, de fuego y sombra pura,
esta rosa redonda, reclinada
en el espacio, rosa volteada
por las manos de Dios, ¡cómo procura

sostenernos en pie y en hermosura”

(“La tierra”, *Ángel fieramente humano* 167)

— “Sé que hay estrellas, luminosos mares
de fuego, inhabitados paraísos (...)
nadie quiso nacer. Ni nadie quiere
morir. ¿Por qué matar lo que prefiere
vivir? ¿Por qué nacer lo que se ignora?”

(“Vivo inmortal”, *Ángel fieramente humano* 149)

En este último poema, podríamos comentar cómo en “mares/de fuego” el ritmo no se corta de una manera tan brusca como en los ejemplos del siguiente

cuarteto: quiere/morir, prefiere/vivir, de esta manera se da más fuerza al significado de esos dos verbos “quiere”, “prefiere”.

— “Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte”

(“Hombre”, *Ángel fieramente humano* 148)

Los encabalgamientos están en toda la obra de Blas de Otero.

— “Las ramas de los olmos
altos, grandilocuentes (...)
tus tristes, lentos trenes
que vienen y no van
a parte alguna, dónde
la rosa de tus nieves
bellas, el encarnado
cruel de tus claveles”

(“Oigo, patria...”, *Que trata de España* 509)

— “Entiendo claramente: incomprendidos,
incomprensibles son hombres e historia,
intenta a ver si puedes

salir entre las olas y las redes
del aire, ese bolero repetido
de Ravel, ese son, este sonido
obseso: así la historia, así los hombres”

(“El bolero de la historia”, *Hojas de Madrid con La galerna* 915)

A veces el encabalgamiento puede llegar a romper la unidad de la palabra, estamos cerca de la experimentación formal:

— “Si nació en Belén, naci-
ó para darnos la vida”

(“A que sí”, *Cántico espiritual* 123)

— “Tarde
de toros en la roja plaza vieja,
des-
pués me iría y a ver la verbena”

(“Madrid, divinamente”, *Que trata de España* 415)

— “Entendámonos. Yo os hablo
de un árbol inclinado
al vien-
to, a la fe-
licidad invencida de la luz”

(“Entendámonos”, *En castellano* 379)

— “Ponte la muerte por los hombros. Ven. A-
lejémonos de Europa”

(“Paso a paso”, *Ancia* 340)

— “insis-
ten-
te (...)
bom-

bardean, rock, la semilla inocente del girasol”

(“Twist twist Twist hasta partiros el corazón” *Hojas de Madrid con La galerna* 723)

Hay encabalgamientos que se producen entre dos estrofas, de esta manera parece que se unen.

— “tengo bastante. Oh Dios, si eres humano,

compadécete ya, quita esa mano
de encima. No me sirve. Me da frío”

(“Déjame”, *Ancia* 273)

— “a la calle. (Llevaba un ataúd

al hombro. Lo arrojé.) Me junté al hombre,”

(“Crónica de una juventud”, *Que trata de España* 502)

5.2.3 Sintagmas de significación opositiva

Blas de Otero crea expresiones nuevas a partir del siguiente esquema:

(A) + contra + sustantivo

En el que expresa su desacuerdo con una realidad:

— “a contrapirineo”

(“Fuera”, *En castellano* 360)

— “a contra dictadura y contra tiempo”

(“Oíd”, *Que trata de España* 418)

— “a contra muerte”

(“Del árbol que creció en un espejo”, *Que trata de España* 448)

— “a contra viento”

(“Otra vez, alegría”, *Que trata de España* 476)

(“Por sabia mano gobernada”, *Hojas de Madrid con La galerna* 827)

5.2.4 Fórmulas de reiteración expresiva

- a) La anáfora.
- b) La reiteración sintagmática o repetición de unidades léxicas en una cadena sintáctica.
- c) La enumeración.
- d) El paralelismo.
- e) La epífora.
- f) La anadiplosis.
- g) La epanadiplosis.
- h) El polisíndeton.

a) La anáfora

— Del adverbio “cuando” siete veces en el poema “Entonces y además” de *Ángel fieramente humano* página 145.

Cuando el llanto, partido en dos mitades (...)
Cuando el llanto, tendido como un llanto (...)
Cuando morir es ir donde no hay nadie,
nadie, nadie; caer, no llegar nunca,
nunca, nunca; morirse y no poder
hablar, gritar hacer la gran pregunta.

— Del adverbio “cuando” seis veces en el poema “Mundo” de *Redoble de conciencia* página 214.

— De la conjunción “si” seis veces en el poema “En el principio” de *Pido la paz y la palabra* página 231.

— De las palabras “desolación” y “vértigo” cuatro veces en el poema “Vértigo” de *Ancia* página 281.

— De los adverbios “antes” y “ahora”:

Antes miraba hacia dentro.
Ahora, de frente, hacia fuera.
Antes, sombras y silencio.
Ahora, sol sobre la senda...

(“Sol de justicia”, *En castellano* 366)

— Del adverbio “cuando”:

Cuando digo esperanza digo es cierto.
Cuando hablo del alba hablo del día.
Cuando pronuncio sombra, velaría. (...)
Cuando escribo aire libre, mar abierto.

(“Cuando digo”, *Que trata de España* 436)

— De la expresión “de los que” trece veces en el poema “Doble llave” de *Que trata de España* 493.

de los que cavan la viña,
de los que plantan el naranjo,
de los que pastorean la cabaña,
de los que arrancan el mineral,
de los que forjan el hierro,
de los que quitan la nave...

— De la locución conjuntiva adversativa “puesto que” que aparece diez veces en el poema “Ponte unas ajorcas” de *Hojas de Madrid con La galerna* página 728.

Puesto que no viene nadie y estoy pensando en la dificultad de amarse desde lejos.
Encenderé la lámpara, el televisor, la estilográfica y paro de contar.

Puesto que a veces llueve.

Puesto que me ha resultado muy difícil vivir...

— Ejemplos de anáforas y paralelismo en el poema “Qué hacer” de *Hojas de Madrid con La galerna* página 763.

...

Yo.

Yo, que nací para ser como he sido.

Yo, que sufrí más que César Vallejo.

Yo, que mendigué el amor y me dieron de hostias. (...)

Aquí estoy con las manos vacías y la boca llena de palabras.

Aquí estoy como un obrero parado paseando junto al Sena.

Aquí estoy con mi jaba.

— Como último ejemplo, termino con el poema “Serenen” de *Hojas de Madrid con La galerna* página 853, en el que repite el sustantivo “líneas” y la conjunción “que”:

Serenen

Dejo unas líneas y un papel en blanco.

Líneas que quiero quiebren la desesperanza.

Líneas que quiero despejen la serenidad.

Líneas que balanceen el reposo.

Líneas sobrias

como el pan.

Transparentes como el agua.

Cuando me lean dentro de treinta años,

de setenta años,

que estas líneas no arañen los ojos,

que colmen las manos de amor,

que serenen el mañana.

En este libro, *Hojas de Madrid con La galerna*, es donde más se produce este tipo de repeticiones, de acuerdo con la expresión de su estado de ánimo.

b) La reiteración sintagmática o repetición de unidades léxicas en una cadena sintáctica

— “Hablando, hablando, hablando” se repite cuatro veces al final de cada estrofa del poema “Mis ojos hablarían si mis labios” de *Pido la paz y la palabra* página 231.

Mis ojos hablarían si mis labios
enmudecieran. Ciego quedaría,
y mi mano derecha seguiría
hablando, hablando, hablando.

Debo decir «He visto». Y me lo callo
apretando los ojos. Juraría
que no, que no lo he visto. Y mentiría
hablando, hablando, hablando...

— “Pero mortal, mortal rayo partido”

(“No”, *Ancia* 269)

— “Busco y busco”

(“Igual que vosotros”, *Ancia* 279)

— “Alto, alto”, “Oro a oro”, “Línea a línea”, “Pierna y pierna”, “Sí, sí”, “Beso a beso”, “Labio con labio”, “No. No. NO” en el poema “Un momento estoy contigo” de *Ancia* página 311.

— “Sombra a sombra”, “Hoja a hoja”, “Sima a sima”, “Hombro a hombro”, “Letra a letra”. Reproduzco entero este poema titulado:

Anchas sílabas

Que mi pie te despierte, sombra a sombra
he bajado hasta el fondo de la patria.
Hoja a hoja, hasta dar con la raíz
amarga de mi patria.

Que mi fe te levante, sima a sima
he salido a la luz de la esperanza.
Hombro a hombro, hasta ver un pueblo en pie
de paz, izando un alba.

Que mi voz brille libre, letra a letra
restregué contra el aire las palabras.
Ah las palabras. Alguien
heló los labios –bajo el sol- de España.

(*En castellano*, 371)

— “En ti, en ti, y en ti”, “Otro, otro, y otro” en el poema “YOTRO” de *En castellano* página 393.

— “Santo de viernes santo, santo, santo.” en el poema “Lejos” de *Que trata de España* página 413.

— Como último ejemplo traslado dos estrofas del poema “Avanzando, cayendo y avanzando” de *Que trata de España* página 451:

Mañana, mañana, mañana.
Está bien, está bien. Pero empecemos.
Esperanza, esperanza, esperanza.
Está bien, está bien. Pero avancemos.

España, España, España.
Apenas puedes con tus pies, apenas.
¿Quién ahocina el discurrir de España?
Cadenas, cadenas, cadenas.

c) La enumeración

Recurso típico del petrarquismo que desemboca en el barroco, cuyos ecos resuenan en Blas de Otero. Como por ejemplo:

— “En tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento”

(“Basta”, *Redoble de conciencia* 189)

Que recuerda el conocido verso de Góngora “En tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada”.

— “Y desde allí, mortal, eterna, clama
reclama, sueña eternidad y altura. (...)
a un tiempo sombra, soledad y fuego”

(“Soledad”, *Ancia* 264)

— Enumeración de verbos en primera persona del presente de indicativo:

“enormemente terco, insisto, grito
contra tu noche: no sé ya qué hacer,
abro, cierro los ojos; pongo, quito”

(“Cara a cara”, *Ancia* 272)

— Enumeración que a su vez es una gradación de menos a más:

“duda, vacila y cae”

(“Láminas”, *Ancia* 307)

— Enumeración de árboles:

“árboles abolidos
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, altos
álamos, lentas encinas
olivos
en paz”

(“Árboles abolidos”, *Pido la paz y la palabra* 250)

— Enumeración de escritores:

“-César, Nâzim, Antonio, Vladimiro,
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,
Aragón, Rafael y Mao-, humanos.”

(“La soledad se abre hambrientamente”, *En castellano* 394)

— Ejemplo de enumeración caótica y de enumeración de verbos en infinitivo en el poema “Tiempo de poemas” de *Hojas de Madrid con La galerna* página 749:

“Pero, además de esto, la poesía son las nubes, los árboles, el río,
una metralleta que tabletea
y un obrero parado ante la fábrica.
La poesía es también estar tranquilo
a pesar de todo.
Tomar el aire.
Dejar que el tiempo pase.
Escribir una carta con el tintero

del corazón. Cerrar la llave del grifo...”

— Otro nuevo ejemplo de enumeración caótica, el poema “Girasol” de *Hojas de Madrid con La galerna* página 807:

El girasol.
El grito de la tierra.
El labio del día.
El vientre de Adelita.
El puñal amarillo.
El caballo del mar.
El sol lleno de asombro.

El girasol.

El último ejemplo es el poema completo “Gracias doy a la vida” también de *Hojas de Madrid con La galerna*, libro que está lleno de enumeraciones, página 775:

La Biblioteca Nacional.
El Museo del Prado.
El parque del Retiro.
¿Qué más quieres? Blas de Otero,
a ti te digo: ¿qué más quieres?

Libros,
cuadros,
frondas.
Para apaciguar el alma.
Para recrear la vida.
Para festejar los ojos.

Un pequeño volumen,
en pasta española.

Unas mujeres hilando.

Un árbol hermoso.

Esto es todo.

Y, lo otro,

lo que no podemos remediar,

que siga su curso, imperturbable,

y sin perturbarnos.

d) El paralelismo

El paralelismo determina poemas enteros como el titulado “Cantar de amigo” de *En castellano* página 397. Se repite una frase que estructura el poema “quiero escribir de día”.

— “Pero la muerte, desde dentro, ve.

Pero la muerte, desde dentro, vela.

Pero la muerte, desde dentro, mata.

(“Lo eterno”, *Ángel fieramente humano* 131)

— Repetición del sintagma “cuerpo de la mujer”:

Cuerpo de la mujer, río de oro (...)

Cuerpo de la mujer o mar de oro (...)

Cuerpo de la mujer, fuente de llanto.

(“Cuerpo de la mujer, río de oro”, *Ancia* 302)

— Paralelismo de la frase “si me muero” cuatro veces en el poema “Campo de amor” de *Que trata de España* página 456.

— En el poema “Canción primera” se repite cinco veces la expresión “Esperanza, camino”:

Esperanza, camino
bordeado de mirtos.

Siento a España sufrir
sufrimiento de siglos.

Esperanza, camino
ladeado de mirtos...

(“Canción primera”, *Que trata de España* 463)

— Diferentes variaciones de “otra vez estoy triste”:

Otra vez estoy triste (...)
Otra vez tengo ganas (...)
Otra vez tropiezo en el centro de tu cuerpo (...)
Otra vez tengo miedo (...)
Y otra vez estoy triste.

(“Navegando”, *Hojas de Madrid con La galerna* 725)

— El poema “Ergo sum” es importante por sus repeticiones, voy a trasladar un fragmento de este texto:

A los cincuenta y dos años sigo pensando lo mismo que a los siete.
Que las nubes son grandes, los monopolios enormes, los vietnamitas chiquitos
e invencibles.

A los cincuenta y dos años sigo pensando lo mismo que Carlos Marx,
con la única diferencia de que le copio un poco pero lo digo más bonito.

A los cincuenta y dos años, me planto

en medio de los hombres y les espeto que me engañaron a los siete años, a los diecisiete y casi a los veintisiete.

A los cincuenta y dos años, escribo...

(“Ergo sum”, *Hojas de Madrid con La galerna* 743)

— En el último ejemplo la repetición es machacona, once veces aparece la siguiente expresión “¿Dónde está Blas de Otero?” para empezar el verso y termina siempre igual con el sintagma “con los ojos abiertos”:

¿Dónde está Blas de Otero? Está dentro del sueño, con los ojos abiertos.

¿Dónde está Blas de Otero? Está en medio del viento, con los ojos abiertos.

¿Dónde está Blas de Otero? Está cerca del miedo, con los ojos abiertos.

¿Dónde está Blas de Otero? Está rodeado de fuego, con los ojos abiertos...

(“Cantar de amigo”, *Hojas de Madrid con La galerna* 766)

e) La epífora

— “a este lado
a aquel lado”

(“Madrid. Las dos”, *Hojas de Madrid con La galerna* 749)

— “tenía labios de mulata
tenía al hablar un dejo de mulata
tenía caderas de mulata”

(“Obras completas”, *Hojas de Madrid con La galerna* 786)

— “esperándome siempre.
Detrás de una palabra
maravillosa, siempre”

(“Tarde es, amor”, *Ancia* 313)

f) La anadiplosis

— “tragamos polvo y bebemos viento
viento del molino del tiempo
tiempo del molino del reloj”

(“Tan callando”, *Hojas de Madrid con La galerna* 848)

— “aquí junté la letra a la palabra
la palabra al papel”

(“Biotz-Begietan”, *Pido la paz y la palabra* 245)

— “Mujer, dame tu hombro.
Dame tu hombro...”

(“Tu reino es de este mundo”, *Ancia* 311)

— “Cuántos papeles para qué. Quinientos.
Quinientos tantos a los cuatro vientos”

(“YOTRO”, *En castellano* 393)

— “Le voy a llamar al cura;
el cura vendrá corriendo (...)
que se estropea la cuna;
la cuna es de talla fina”

(“Sili, sili...”, *Poesía e Historia* 596)

g) La epanadiplosis

— “Dejo. Palabra extraña. Dejo”

(“Libertad supone o significa igualdad...”, *En castellano* 367)

— “Pasen, señores, pasen (...)
la maravilla de las maravillas”

(“En un lugar de Castilla”, *Que trata de España* 475)

— “Avanzando, cayendo y avanzando”

(“Avanzando”, *Que trata de España* 492)

h) El polisíndeton

Estos ejemplos son todos de *Hojas de Madrid con La galerna*, ya que este fenómeno se produce con más frecuencia en este libro de Blas de Otero.

— En anáfora, aparece seis veces en el poema “La eficacia y el aire” página 732:

y esa muchacha que lleva un cántaro a la cabeza lo deposita rauda en el suelo y
embraza su fusil-ametrallador.

Y yo estoy envuelto por el aire de Madrid
que agita un punto las páginas del *Diario del Che en Bolivia*,
y a ratos me acomete el pensamiento del posible avance del estigma...

— En el poema “Spim” página 738, se repite la conjunción “y” seis veces.

— En el poema “Gracias por perdurar” página 773, aparece no solo en posición anafórica, sino dentro del poema, veamos un fragmento:

y contemplar los arrecifes y las olas que rompen y saltan y se desgarran y
derraman
y apagar la luz de mi habitación y cerrar los ojos y verte aparecer dentro del color
violeta sonriendo veladamente
y tomar un bolígrafo verde e ir escribiendo sin darme cuenta de lo que dice mi
mano (...)
y publicar de tarde en tarde un libro y darme en parte a los otros y perdurar del
todo sobre la tierra.

— El último ejemplo pertenece al poema “Cuando yo me estoy muriendo” página
721, del que reproduzco unos versos:

y voy al cine
y deambulo por el barrio de Embajadores,
y aguardo frente a un semáforo
y siento ganas de llorar porque vuelvo a ser feliz cual en mi adolescencia...

5.3 Plano léxico semántico

5.3.1 Léxico no habitual

El léxico de Blas de Otero es sencillo pero en ocasiones usa términos que tienen que ver con la naturaleza de su tierra natal y con el mar, como por ejemplo:

Soledosa (que vive en soledad, que siente nostalgia). Orzar (inclinarse la proa hacia la parte de donde viene el viento). Car (extremo inferior y más grueso de la antena, palo al que está amarrado la vela). Galayo (roca). Llambria (parte de una peña que forma un plano muy inclinado y difícil de pasar). Trojes (graneros). Aceña (espadaña, planta). Roñar (gemir, regañar, refunfuñar). Cantil (sitio o lugar que forma escalón en el fondo del mar). Mirabel (girasol). Aulagar (sitio poblado de aulagas, planta espinosa de flores amarillas). Cárcava (zanja o foso para enterrar un cadáver). Bambolla (cosa fofa y de poco valor). Chiricar (azucar, molestar). Liento (húmedo, algo mojado). Farellón (roca alta que sobresale del mar). Galerna (viento súbito y borrascoso, estado de ánimo). Maruga (Cuba: juguete para niños pequeños). Papalote (cometa). Sebe (matas de monte bajo). Llosa (terreno labrantío, cercado). Quima (rama de un árbol). Jimaguas (Cuba: mellizos, gemelos).

5.3.2 Neologismos

No hay muchos neologismos, aunque son muy significativos. Algunos están formados por la unión de dos palabras, como por ejemplo:

Españahogándose, altoaplastado, yotro, vaiviene

Veremos otros neologismos como: desnazca, enfenixarte, neotorquemada, descamisadamente, adolescentemente, homicidear, giraldead.

5.3.3 Ruptura en el sistema formado por una frase hecha (Carlos Bousoño)

Carlos Bousoño nos explica en qué consiste: “se produce al quebrantar en algún punto, la fiel reproducción de un sintagma complejo que nos llega, en principio, como un bloque tópico, de antemano construido y dado. La frase hecha actúa entonces como una falsilla de la que de pronto se aparta el poeta, cobrando por ello la entera expresión otro sentido” (1985:547).

En la frase hecha hay una unión mecánica de dos elementos, de tal manera que cuando aparece el primero de ellos, esperamos inexorablemente el segundo. Bousoño nos dice “creo ver en Blas de Otero el origen, cerca de nosotros, de tal recurso, en cuanto usado sistemáticamente” (548).

Este autor establece una división en tres partes, donde explica cómo se clasifica este recurso. En primer lugar habla de la ruptura de una frase hecha procedente del lenguaje coloquial, en segundo lugar procedente de un texto literario y en tercer lugar nos habla de ruptura de una frase hecha por el propio poeta dentro de la misma composición. Ejemplos de esto encontramos a lo largo de la obra de Blas de Otero:

— “Un golpe, no de mar, sino de guerra”, de “Puertas cerradas” en *Ángel fieramente humano* página 157.

— “Divina juventud. Tesoro”, de “Tabla rasa” en *Redoble de conciencia* página 207.

— “Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre”, de “A la inmensa mayoría” en *Pido la paz y la palabra* página 227.

— “El tiempo es plata”, de “Dije” en *Ancia* página 312.

— En el mismo poema juega con dos frases hechas:

“Del vicio de la virtud, de la virtud del vicio,

del juicio de la muela
y la muela del juicio”

(“Ya es tarde”, *Ancia* 321)

— “En alma
y cuerpo”

(“Prefacio”, *Ancia* 327)

— En este caso hay ruptura de una cita de Quevedo, que por conocida se ha convertido en una frase hecha:

“Poderoso caballero
es don Quijote”

(“Letra”, *En castellano* 365)

— “El silencio es oro”, de “No espantéis al ruiseñor” en *En castellano* página 375.

— “cae

poco

a

copo”

(“Un verso rojo alrededor de tu muñeca”, *En castellano* 388)

— “Así en España como en el hambre”, de “Zurbarán 1957” en *En castellano* página 393.

— “español
de pura bestia”

(“Oíd”, *Que trata de España* 419)

— “Oh juventud divino
telegrama”

(“Circo de los ferrocarriles”, *Poesía e Historia* 549)

— • “ni cuenta vulgar y corriente”
• “pensar que existo puesto que pienso que existo”

(“Ergo sum”, *Hojas de Madrid con La galerna* 743)

— “muertos del mundo uníos”, de “Invasión” en *Hojas de Madrid con La galerna* página 765.

— “más vale morir que huir de rodillas”, de “Verbo clandestino” en *Hojas de Madrid con La galerna* página 789.

Los dos últimos ejemplos están basados en dos versos muy conocidos, el primero de Garcilaso y el segundo de Pablo Neruda:

— “El aire esparcirá y de desordenará tus cabellos”, de “Fresas” en *Hojas de Madrid con La galerna* página 791.

— “Puedo escribir los tristes más versos esta noche”, de “Más allá del mar” en *Hojas de Madrid con La galerna* página 912.

5.3.4 La metáfora

Es una figura por medio de la cual se transporta el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le concierne en virtud de una comparación que reside en la mente.

“Se trata de un desplazamiento, de un deslizamiento de significado a causa de una relación de analogía” (Torre, Vázquez, 1986:114). Es el recurso poético más importante.

En la obra de Blas de Otero encontramos muchos ejemplos:

— “Ese río del tiempo hacia la muerte”

(“Lo eterno”, *Ángel fieramente humano* 131)

— “Simas de sueño”

(“Igual que vosotros”, *Ángel fieramente humano* 146)

— “Gimo y clamo hacia Ti como un pecado,
girasol de tu gracia en esta niebla”

(“Cántico espiritual I”, *Cántico espiritual* 100)

— “El tiempo come mucho, es una fiera
con brazos, ilusiones en los dientes,
ropas chapadas, lluvia y sol, pendientes
de sus labios de rauda cremallera”

(“Libro de memorias”, *Hojas de Madrid con La galerna* 875)

— “Alrededor de la noche.

En la ruleta del cielo ruedan, giran los astros (vertiginosamente)”

(“Canción”, *Ángel fieramente humano* 158)

— “El surco es como un árbol donde tender el vuelo”

(“Cántico espiritual”, *Cántico espiritual* 97)

El río y el mar aparecen en muchas ocasiones en las metáforas oterianas.

— “Sábanas son el mar, navío el lecho,
sedas hinchadas a favor de espanto,”

(“Ni Él ni tú”, *Redoble de conciencia* 204)

— “A cuya orilla se descorre la cremallera del río con raudo ruido de espumas y guijos”

(“Colgada desta espetera”, *Historias fingidas y verdaderas* 691)

— La muerte (...) “el hueco sin luz de una escalera”

(“Basta”, *Redoble de conciencia* 189)

— La llama (...) “pluma de luz”

(“Gritando no morir”, *Redoble de conciencia* 194)

— “Senos las olas son, suave el bandazo”

(“Es inútil”, *Redoble de conciencia* 204)

— “Horribles peces de metal recorren

las espaldas del mar, de puerto a puerto”

(“A la inmensa mayoría”, *Pido la paz y la palabra* 227)

— Manos (...) “aspas rotas”

(“Cantil”, *Ancia* 287)

— “Ah, los hombres son dioses. Sobre todo,
los obreros del alma edificando”

(“Cita al margen”, *Ancia* 291)

— “y las sandalias que te ponías en la primavera
pececitos rojos (...)”

¿Quién ha roto la brisa,
esta seda del aire, en el recuerdo
quién la deshila?”

(“Láminas”, *Ancia* 307)

— “Son los hombres que parlan a la puerta
de la taberna, sus solemnes manos
que subrayan sus sílabas de tierra”

(“Hablamos de las cosas de este mundo”, *Que trata de España* 430)

— “Escribir es sonreír con un puñal
hincado en el cuello”

(“Nadando y escribiendo en diagonal”, *Que trata de España* 438)

— “Pero por qué son tan azules las paredes
del día, por qué diablos no son paredes”

(“Y dijo de esta manera”, *Que trata de España* 447)

— “Las estrellas, los hombres, la inmensa mar y mira
la luna como mueve su plateado tiovivo”

(“Cantan multiplicando”, *Que trata de España* 454)

— “En la ceja del cielo”

(“Otra vez, alegría”, *Que trata de España* 476)

— “La espada azul del horizonte (...)
desde el andamio de la pluma”

(En la inmensa mayoría”, *Que trata de España* 513)

— Abanico (...) “aire en las líneas del marfil”

(“Un abanico negro”, *Poesía e Historia* 536)

— “Junto a la Puerta
Celeste, azul morado
y blanco, abres los labios de la piedra”

(“Arcos de la Frontera”, *Poesía e Historia* 554)

— “El aire es el papel más transparente”

(“Oigan la historia y 3”, *Poesía e Historia* 578)

— “Y va adquiriendo el edificio de la Philips su exacta dimensión de tumba vertical/ solo que con ventanitas”

(“Spim”, *Hojas de Madrid con La galerna* 738)

— “Recuerdo que en París aún me ahogaba tu cielo de ceniza”

(“Bilbao”, *Hojas de Madrid con La galerna* 740)

— “La poesía son las nubes, los árboles, el río,
una metralleta que tabletea (...)
Escribir una carta con el tintero
del corazón”

(“Tiempo de poemas”, *Hojas de Madrid con La galerna* 749)

— “Ved aquí, de cuerpo presente,
el Cantábrico capaz de hacer añicos las columnas de Hércules.
Allí, el rasguño cruel de sus acantilados
y el arañazo de los arrecifes”

(“Y olvideme”, *Hojas de Madrid con La galerna* 753)

— “Caía un sol redondo sobre la ciudad
y la calle era el cinturón de aluminio de la vecina”

(“Imberbe mago”, *Hojas de Madrid con La galerna* 774)

— “Ándate, sol transparente, chiquillo en calzoncillos, colgado de la lámina azul del cielo”

(“Febrero 1969”, *Hojas de Madrid con La galerna* 761)

— “Una niña antes de merendar.

Con el vientre de cuartilla blanca y los tobillos como una peonza de colorines”

(“Niña”, *Hojas de Madrid con La galerna* 795)

— “La túnica de un fantasma blanco esplende en toda la extensión del Guadarrama”

(“Verde y azul”, *Hojas de Madrid con La galerna* 819)

— “Un tambor va rodando por el cielo”

(“Francisco de Quevedo”, *Hojas de Madrid con La galerna* 820)

— “Y que mi pluma peine línea a línea
la loca cabellera de los versos”

(“Imprevisibles”, *Hojas de Madrid con La galerna* 873)

— “El campo es un papel pulido”

(“Provincia de Segovia”, *Hojas de Madrid con La galerna* 877)

— “La presunción de la aurora
cuando el atardecer ataca con brazos coloreados
cenicero del mediodía”

(“El trompo de colores” *Hojas de Madrid con La galerna* 939)

— “Al amanecer el cielo es de nata”

(“La silla”, *Hojas de Madrid con La galerna* 940)

5.3.5 La sinestesia

Es una fórmula peculiar de metáfora o intercambio de sensaciones, que se consigue atribuyendo determinadas cualidades sensitivas –visuales, olfativas, auditivas, gustativas, táctiles- a realidades a las que no conviene.

— “El silencio verde” de “Lo eterno” en *Ángel fieramente humano* página 131.

— “Sordos de sed” de “Canto primero” en *Ángel fieramente humano* página 155.

— “Un celeste rumor desamarrado” de “Excede” en *Ancia* página 269.

— “Madrid (huele) a cielo azul” de “Colorolor” en *Que trata de España* página 470.

— “Oigo las luces” de “Circo de los ferrocarriles” en *Poesía e Historia* página 549.

5.4 Imágenes irracionales en la obra de Blas de Otero. Y *Hojas de Madrid con La galerna*

Antes de hablar de *Hojas de Madrid con La galerna* habría que hacer un poco de historia con respecto a los autores que escribieron al mismo tiempo que Blas de Otero.

Juan José Lanz, ha estudiado los autores contemporáneos de Otero, que escribieron poemas surrealistas, ya que no en toda su producción son surrealistas. Dentro de la que se ha dado en llamar Generación del 36, habría que recordar los poemas surrealistas que Leopoldo Panero escribe antes de *Versos del Guadarrama* o el surrealismo “de tipo cotidiano”, que desarrolla Luis Rosales en *La casa encendida* (1949). También habría que mencionar el libro de Camilo José Cela *Pisando la dudosa luz del día*. En la denominada Primera promoción de posguerra, tenemos el ejemplo de José Luis Hidalgo, que tras escribir varios libros surrealistas “se convertirá en el primer surrealista de posguerra con su libro *Raíz* (1944)”. Habría que recordar de José Hierro el *Libro de las alucinaciones* (1964), pero también al Hierro “alucinado que aparece ya en los libros de los años cuarenta”. Aquí es donde tendríamos que situar a Blas de Otero, del que no solamente, tenemos que citar *Hojas de Madrid con La galerna* o *Historias fingidas y verdaderas*, sino también, los muchos elementos surreales e irracionales que el poeta bilbaíno utiliza a lo largo de toda su producción. En opinión de Lanz (2008:24):

“Junto a la línea subterránea que atraviesa la poesía de posguerra arrastrando el surrealismo y las vanguardias, estos movimientos también aparecen claramente significados en los poetas mal llamados realistas y también en los denominados como sociales”.

Para estudiar lo elementos irracionales en la obra de Otero, no hay que olvidar la lectura que hace de los autores de la Generación del 27 y sobre todo de *Sobre los ángeles* y *La voz a ti debida*.

De esta primera época, anteriores y paralela no nos quedan apenas muestras, ya que el poeta quemó en 1944, cuando sufrió una grave crisis, su obra escrita

hasta entonces. En *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951) ya encontramos huellas surrealistas que no abandonará hasta llegar a *Hojas de Madrid con La galerna* “y así se integra Blas de Otero en el movimiento irracional-surrealista que se genera a finales de los años sesenta” (2008:26).

Vemos imágenes surrealistas en *Redoble de conciencia* en el poema “A punto de caer” (197):

“Es todo lo que necesito, y acaso un par de alas
abiertas en el capítulo primero de la carne.
No sé cómo decirlo, con qué cara
cambiarme por un ángel de los de antes de la tierra,
se me han roto los brazos de tanto darles cuerda,
decidme qué haré ahora, decidme qué hora es y si aún hay tiempo”

Que recuerda la mutilación del cuerpo humano, tan presente en cualquiera de las manifestaciones artísticas surrealistas.

La escritura “de corte irracional”, también se manifiesta en esta primera etapa en poemas completos, como el anteriormente citado “A punto de caer” de *Redoble de conciencia* o “Crecida” de *Ángel fieramente humano*.

Lanz nos ha hecho ver, que en cuanto a la etapa social de Otero, “muchas han sido las *acusaciones*” que se han vertido sobre la poesía social, entre ellas se ha destacado el excesivo realismo, que conllevaba el rechazo de la imaginación. Se verá cómo “entre estos poemas de apariencia realista y aparentemente simples se encuentran imágenes brillantes que enlazan con la vanguardia más imaginativa de anteguerra” (2008:29).

De *Pido la paz y la palabra* “Yo soy aquel que ayer no más decía...” (239):

“Madera dulce de la luz: estría
triste del día que se va. Nos vamos.
Más que lavar el alba, sombreamos

el abanico de la noche fría.”

Señalar la utilización de la técnica del collage en la prosa “Mira telescópica” (689):

“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

Otra modalidad del collage es la utilización de la frase literaria o la cita interna dentro del poema que, como sabemos, se refiere al fenómeno de la intertextualidad que ha sido frecuentemente usada por el poeta bilbaíno desde el comienzo de su obra.

Veremos cómo, los elementos irracionales se dan a lo largo de toda la obra de Blas de Otero y por tanto, cabe hablar de cambios “cuantitativos” (aumento/disminución) y no de cambios “cualitativos” (ausencia/presencia).

Concluye este autor:

“Cuando en 1962 el realismo se convierte en una *pesadilla estética* por usar palabras de José María Castellet, estos poetas emprenderán su cambio evolutivo tomando elementos que ya tenían en su haber y asimilados y solo los variarán en su combinación cuantitativa para producir lo que se ha llamado la evolución poética de los años sesenta” (2008:36).

Nos lo dice el propio poeta en una entrevista del *Diario de Barcelona* del 10-6-1977, *Hojas de Madrid con La galerna* “está escrito en verso libre o versículo, de clima surrealista”.

Sabina de la Cruz (1981) ve un tono de despedida y como consecuencia el tema de la muerte “la enfermedad, la soledad, el atardecer de la vida”. Ha querido ver un tono de resignación, donde está ausente la “crispación” tan continua en la primera y segunda parte de su obra. Sin embargo esta serenidad es solo aparente a fuerza de autocontrol. Como ejemplo vemos el poema “Serenen”:

Dejo una líneas y un papel en blanco.
Líneas que quiero quiebren la desesperanza.
Líneas que quiero despejen la serenidad.
Líneas que balanceen el reposo.
Líneas sobrias
como el pan.
Transparentes como el agua.
Cuando me lean dentro de treinta años,
de setenta años,
que estas líneas no arañen los ojos,
que colmen las manos de amor,
que serenen el mañana.

(*Hojas de Madrid con La galerna* 853)

La imagen irracional es característica de la poesía contemporánea, es aquella en la que la semejanza entre los elementos seleccionados no es lógica, sino emocional. A veces se mantiene el vínculo gramatical como por ejemplo en el poema “Cántico espiritual”:

El surco es como un árbol donde tender el vuelo,
con ramas infinitas, doliéndose de altura.

(*Cántico espiritual* 97)

“Penosamente, hundidos los brazos en espesa
sangre,
es
como una esperma roja represada”

(“Crecida”, *Ángel fieramente humano* 158)

“Querer ser bueno es una fuente rosa
que fluye entre las ruinas del pecado,
un celeste rumor desamarrado
latiendo entre la sombra misteriosa.”

(“Excede”, *Ancia* 269)

Si bien, las imágenes surrealistas se concentran en su última etapa, *Hojas de Madrid con La galerna* y en su obra en prosa *Historias fingidas y verdaderas* ya desde *Ángel fieramente humano*, como ya hemos señalado, “aparecen fragmentos de corte surreal de una escritura casi automática” (Rubio, 1986:139). Algo que ya había manifestado Sabina de la Cruz, cuando analiza la prosa de Blas de Otero, en su estudio introductorio a la antología *Expresión y reunión* “cruzado por una corriente surrealista que Blas de Otero nunca abandonó, ni siquiera en sus libros más históricos” (Cruz, 1981:29).

Así lo vemos en el poema “En un charco” de *Ángel fieramente humano* (139), donde encontramos un eco, de la conocida imagen de Buñuel de un ojo sajado, en los siguientes versos:

“Me acuerdo que una vez me mordiste los ojos.
Se te lleno la boca de pus y hiel; pisabas
en un charco de lágrimas.”

Además de este clima surrealista, del que nos habla Blas de Otero, vemos que “tras él se nos abre un paisaje de peligro y desolación. De terror a veces” como nos dice Sabina de la Cruz en el estudio citado. Podríamos mencionar, por ejemplo, el poema “La urdimbre” (855) o “Túmulo de gasoil” (736). En el poema “Lo indeleble” vemos este ambiente de desolación y angustia:

“Cuerpos para la vida, cuerpos aparentes, cuerpos contra la muerte,
cuerpos ametrallados, cuerpos abatidos, cuerpos torturados,
un fondo sin fin, un final blanco, una estructura gris y un grito.”

(Hojas de Madrid con La galerna 853)

Este paisaje desolado, inequívocamente producto del subconsciente va a proporcionar los materiales precisos a las técnicas surrealistas “la misma estrofa amplia, el verso sin rima, el versículo y la prosa dejan en libertad la imaginación del poeta” (1981:46).

Cuando, en la poesía de Blas de Otero “aparecen configuraciones imaginativas de carácter irracional, la forma métrica de estos poemas suele ser libre, predominando los versos de arte mayor, desde los endecasílabos de “Lo eterno” (*Ángel fieramente humano* 131) hasta las “prosas” de *Historias fingidas y verdaderas* excepción hecha de los libros sociales en que prevalece el verso de arte menor” (2008:35).

Formalmente, la nueva poesía de Blas de Otero, se caracteriza por una libertad casi absoluta, que iniciada en la eliminación de la puntuación, en la rotura del esquema tradicional del soneto y en la utilización del collage, alcanza el uso de modo casi exclusivo del verso libre y el versículo de margen muy amplio, en una voluntad de dejar fluir libremente la imaginación, en una serie de asociaciones insólitas y de imágenes “que llevan las posibilidades imaginativas a las puertas y más allá de las puertas del mismo surrealismo” (360).

El ritmo se apoya en repeticiones obsesivas y en construcciones sintácticas paralelas, sin “entorpecimientos métricos”, acompasándose solo al fluir del pensamiento. Las repeticiones pueden ser léxicas (muchas veces en posición anafóricas), sintácticas (con verbos de movimiento, una oración que sirve de estribillo) o fónicas (asonancias, rimas internas). Como ejemplo de estas repeticiones y enumeraciones reproduzco un fragmento del poema “La jaba”:

“Sin una casa,
sin una cerradura
propia,
sin más programa que levantar el tinglado (...)
a este vagabundo, decidir en vuestras historias que este hombre
fue bueno por incapacidad,
fue bueno por vocación,
fue bueno hasta lo insólito,
y un mediodía de julio se fue a Bilbao,
probablemente para volver
a marcharse, y retornar y repartir sus días sobre la tierra”

(Hojas de Madrid con La galerna 745)

También son importantes las enumeraciones, en este caso de verbos en el poema “León de noche”:

“Protestas, pegas, llamas
en medio de las sombras,
yo
doy con el puño en el umbral,
pregunto, grito,
me apiado
de mí mismo; y, así,
avanzamos, derribamos...”

(Hojas de Madrid con La galerna 761)

En el poema “Letra a letra” (881) juega con los espacios en blanco, descompone el verso para imitar el caer de la lluvia:

“pero llevo mis labios mojados y las palabras se desparraman
y mira mis sílabas bajando

letra

a

letra

a

letra,

hasta el papel en que preguntas”.

(Hojas de Madrid con La galerna)

Laura Scarano en su estudio *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*, ha estudiado estos recursos “Otero emula muchas veces el significado del vocablo utilizado disponiendo los versos de modo gráfico, para reproducir el sentido en términos visuales” (2012:222). Aquí vemos danzar las llamas:

“Danza

danza,

danza

del

fuego.

España trenzada en llamas”

(“Orquesta quemada”, Hojas de Madrid con La galerna 805)

En otras ocasiones, según esta autora, descompone la palabra como si estuviera separando en sílabas y distribuye una por verso, aquí para ilustrar uno más de sus estados depresivos, que se manifiestan con alucinaciones, memoria frag-

mentaria, vértigo espacial y también subversión del lenguaje. En el poema “Aventando”:

“Las alucinaciones
el viento quebrándose
dentro del espíritu
la galerna alborota la frente (...)
es imposible resistir
dame la mano
da
me la
mano”

(Hojas de Madrid con La galerna 939)

“La palabra no solo es un signo compuesto por significado y significante, por su carácter escrito puede ser también dibujo (...) el arte plástico y escultórico, se expresa mediante la escritura con el uso de la grafía mayúscula”, nos dice Scarano (223). Como vemos en el poema “Materia”:

“así como suena: un MARTILLO (...)
dibuja palabras, sílabas: PO-E-TA OPERACIÓN RETORNO”

(Hojas de Madrid con La galerna 861)

Las imágenes irracionales, como hemos dicho, se ven sobre todo en su último libro *Hojas de Madrid con La galerna*, de él hemos extraído algunos ejemplos:

— “Y caminan poco a poco las estrellas llevándose la mano al pelo al pasar por sobre el pozo”

(“Habrá poesía” 727)

— “Emerge una graciosa isla: Kaskabeltza
pequeña como un pandero
con sonaja de sílabas sonantes. (...)
tres hileras de casas
cosidas por los hilos de la lluvia, Ea”

(“Hondas Olas” 765)

— “Apareciendo París con un gracioso sombrero de primavera de grandes alas
pajizas
y ojos de ceniza y labios apostillados y el hueso de la nariz ostensiblemente
transitado por minúsculos gusanos”

(“Imberbe mago” 774)

— “Lánzate, sol, en bicicleta a todo lo largo de la vía, silbando un himno revolucio-
nario, encendiendo los faroles de los seat”

(“Febrero 1969” 791)

— El poema “Recién salida del baño” (797) merece la pena reproducirlo entero por
sus imágenes:

“La mañana es el camión azul de una muchacha llamada Elvira.
El aire es indiferente y sutil como su mirada de paloma.
La mañana es lo mejor del día, el diamante que la tarde prende a su dedo,
el reloj de bolsillo de la noche.
Yo estoy contento a la mañana
como tú al contemplarte en el espejo recién salida del baño.”

— “El humo se destrenza en esqueletos,
nada se sabe de la luna herida,
nada de sus secretos.

Un tambor va rodando por el cielo,
o es esa luna huyendo a contrapelo.”

(“Francisco de Quevedo” 820)

— “El día enciende un cenicero nítido
en la cara del cielo, ya las nubes
bogan lejanas como un fiel navío
entre olas azules”

(“Lo real” 826)

— “Ahora van oscureciéndose las escaleras
del cielo. Encenderemos la lámpara
de la luna.”

(“Invierno” 833)

— “Dejad de sonreír a fin de no sostener un rayo entre los labios”

(“Falta de información” 835)

— “Y la lluvia arremete a latigazos
contra los muelles que chisporrotean
de mástiles, mirad, maravillosos.”

(“Mirad” 849)

— “Lo primero que veo es un sol azul sobre la acera.
Un sol de acero construido por las manos transparentes de los niños (...)
el niño tiene a su espalda un horizonte extendido como el pétalo de una violeta”

(“Sobre la acera” 852)

— “La calle en crepitante cremallera
desliza coches, autobuses, olas
humanas, deslizadamente solas,
semáforos frutales en la acera”

(“¿Qué ocurre?” 863)

— Aquí juega con las mayúsculas y además encontramos un juego con asonancias:

“Escucho el soNido discordante, no obstante diáfano, obstinado como un
niño de cabellos largos,
es la melodía de los acontecimientos irreconciliables, el puro verso desgaja-
do del tronco como un brazo de mujer,
soniDOS discordes y acordes entre sí tal un matrimonio bienmal avenido(...)
música cada vez más acrobática, ática, y no obstante un poco antipática a los
oídos clásicos”

(“Con la música” 868)

— “Al fondo de la puerta, una cortina cae como la desesperación sobre la espalda
de un ciego.
Una ligera, acaso brillante luz se ahoga en sí misma, la muchacha mira absorta-
mente, se presiente el techo sobre sus párpados”

(“Ante un lienzo de Párraga” 897)

— “Habrá un círculo de arena en que caer de espaldas
estás a mi lado
cierras mis ojos con tus dedos de tela
me arrastras al amarillo del desnudo
el cielo se extiende a pecho descubierto”

(“Sol redondo solo” 930)

— “La mañana es un pez saltando por el cielo
el horizonte traza ocho letras y un acento
estoy en la cárcel
rejas de tus pestañas
lisa almohada de tu vientre
la mañana entreabre su cuaderno
de colores”

(“No es un traidor” 931)

— “Pisaba despacio en el aire
cucarachas carmelitas por la rodilla
la cara cicatrices ensangrentadas”

(“La *lúa* del espejo” 932)

6. VIGENCIA DE LA OBRA DE BLAS DE OTERO

Un vaso en la brisa

*Calvario como el mío pocos he visto. Ven,
asómate a esta ventana.*

Para qué voy a escribir lo que ha ocurrido.

El tiempo todo lo aclara.

Para qué hablar de este hombre cuando hay tantos que esperan

(españahogándose) un poco de luz, nada

más, un vaso de luz

que apague la sed de sus almas.

Lo mejor será que me someta a la tempestad,

todo tiene su término, mañana

por la mañana hará sol

y podré salir al campo. Mientras el río pasa.

No esperéis que me dé por vencido.

es mucho lo que tengo apostado a esa carta.

Malditos sean los que se ensañaron

en mi silencio con sus palabras.

Yo ofrezco mi vida a los dioses

que habitan el país de la esperanza

y me inclino a la tierra y acepto

la brisa que agita levemente esta página...

6.1 Repercusión de su obra

En 2016 celebramos cien años del nacimiento de Blas de Otero (15 de marzo de 1916), con ese motivo se han venido realizando encuentros, conferencias, como el que se ha celebrado en Bilbao en junio de este año donde poetas y escritores, desde contemporáneos al poeta bilbaíno como Martínez Sarrión hasta jóvenes como Andrés Neuman se han dado cita para hablar de Otero. Al mismo tiempo han aparecido artículos en los suplementos culturales de algunos periódicos como en *Babelia* de *El País* (6-8-2016) o *El Cultural* de *El Mundo* (11-3-2016).

José Carlos Mainer en el mencionado artículo de *Babelia* bajo el título de “El peso de una época” alude a tres escritores que celebraron también en 2016, el centenario de su nacimiento: Camilo José Cela, Antonio Buero Vallejo y Blas de Otero, como representantes de la literatura de posguerra. Nos sitúa Mainer a Blas de Otero trabajando en los poemas de *Ángel fieramente humano* que vieron la luz en 1949 y fundaron lo que Dámaso Alonso llamaba “Poesía desarraigada”. No le dieron el premio Adonáis “que ya tenía otorgado “in pectore”, y esa fue la mejor carta de presentación de *Redoble de conciencia*” (2016:8).

El año de *La colmena* (1952) de Camilo José Cela, Blas de Otero vivió en París, luego viajó por la España profunda, como dice Mainer “pero no para construir una suerte de folclore sentimental y caprichoso”. Su libro de 1955 *Pido la paz y la palabra* “reveló su agudo oído para mezclar la poesía tradicional y la consigna política, y para transformar el masoquismo en piedad por los demás” (2016:9). El desarraigado, nos dice José Carlos Mainer, de 1947 se había convertido en poeta revolucionario y sus libros, no siempre fáciles de conseguir, circularon con amplitud en medios universitarios o en grupos militantes, ciclostillados a menudo. “Aquel año, Emilio Alarcos Llorach tuvo el atrevimiento de dedicar su memorable lección inaugural del curso universitario de Oviedo a la poesía de Blas de Otero”, como ya hemos mencionado.

Entre Cela, Buero Vallejo, Blas de Otero y otros habían construido una literatura de posguerra “que cercó y derrotó a la pretendida literatura de la victoria”. Concluye Mainer: a ninguno le fue dado elegir su época pero, cada cual a su manera, la amaron y la hicieron más llevadera.

En el artículo publicado en *El Cultural*, que firma Francisco Javier Irazoki, se nos presenta la biografía de Blas de Otero como hilo conductor de su poesía hasta, llegar a los volúmenes *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, que a juicio de este crítico “contienen sus mayores aciertos literarios” (2016:19).

La llamada trilogía social: *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964) representan un cambio *drástico* en su literatura “Otero abandona su agónico deseo de liberación individual y las preguntas religiosas. Elige participar en la actividad política”.

Mainer hace una mención especial de *Hojas de Madrid con La galerna*. En 2016 “todavía no hemos hecho plena justicia con respecto a esta obra”. En cuanto a Javier Rodríguez Marco en su artículo “Literatura joven” (*El País* 28-9-2016) nos dice de *Hojas de Madrid con La galerna* que fue “otro de los grandes libros de la poesía joven”. Señala su posición en la lírica social de posguerra mano a mano con Gabriel Celaya y de ahí los trescientos poemas de *Hojas de Madrid con La galerna* “demostraron que en manos competentes la capital de España –esa suerte de Tomelloso por otros motivos- podía dar tanto juego como la misma Nueva York. Naturalmente se está refiriendo al último libro de José Hierro *Cuaderno de Nueva York*. Con la opinión de estos autores vemos como la obra de Blas de Otero sigue estando vigente en la cultura actual.

Se habla también en estos días, de una nueva poesía social. El editor Chus Visor en una entrevista en *El Cultural* (26-6-2015) situaba a Blas de Otero frente a Gabriel Celaya:

“La gente toma más partido por Blas de Otero, que seguramente sea más poeta y escribió menos (...) la gente está escribiendo poesía social otra vez, aunque menos que antes. Además están haciendo poesía casi como los de *Podemos*, que no se sabe si es política o no. La poesía social de Gabriel o de Blas, por ejemplo, tenía un bagaje cultural importantísimo y ahora escriben poesía social pero no sabes si es poesía, si es social o es política; son poemas muy raros de gente que tiene mucho éxito. Blas de Otero parece sencillo pero tras su aparente simplicidad hay conocimiento, tradición, palabra. Los de ahora no, los de ahora sí son así de sencillos, sin nada detrás”.

Para ver la vigencia de la poesía de Blas de Otero podemos mencionar un artículo del escritor Manuel Rivas en *El País Semanal* (14-2-2016) que titula precisamente con el neologismo usado por nuestro poeta “Españahogándose”. En este artículo cita varios poemas de Otero de su libro *Pido la paz y la palabra* y de *Que trata de España*.

Me voy a centrar primero en el origen de la palabra y dónde la utiliza Blas de Otero. Aparece en dos poemas, uno titulado “Un vaso en la brisa” de *Pido la paz y la palabra* y el titulado “Españahogándose” que pertenece a *Que trata de España*.

Los versos del poema donde aparece esta palabra son los siguientes:

“Para qué hablar de este hombre cuando hay tantos que esperan
(españahogándose) un poco de luz, nada
más, un vaso de luz
que apague la luz de sus almas”

(“Un vaso en la brisa”, de *Pido la paz y la palabra* 246)

Siguiendo con el neologismo “Españahogándose”, Manuel Rivas en el artículo mencionado, nos plantea ciertas situaciones en esta España que sobrevive a crisis y pesadumbres y se detiene en la oportunidad del término inventado: “Esa parte de la realidad que está españahogándose. Qué precisión indómita para inventar un verbo así: españahogarse. Lo hizo Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra* (...) y aquí estamos, Blas, en el siglo XXI españahogándonos y creciendo a la vez con un conflicto iconográfico de dentaduras triunfales y bocas desahuciadas” continua Manuel Rivas remarcando el concepto que se extrae de esta nueva palabra “sigue habiendo más de medio millón de hogares donde nadie tiene empleo. Ningún ingreso. Hogares donde los paraguas se utilizan dentro. ¿Y si están españahogándose?” Se pregunta Rivas y concluye “hay una gran red social del dolor, murmurando, españahogándose, mientras los políticos especulan qué hacer con sus pequeñas o grandes propiedades de poder. A mí no se me va de la cabeza la sencilla utopía para España amado por todas las desgracias: haz habitable tu ámbito”.

En estas palabras ha utilizado los poemas de *Pido la paz y la palabra*, “*Vencer juntos*” (244): “Yo soy un hombre literalmente amado/por todas las desgracias”, y el de “Hija de Yago” (232): “He aquí a tu hijo. Úngenos, madre. Haz/habitable tu ámbito. Respirable tu extraña/paz. Para el hombre. Paz. Para el aire. Madre, paz”.

Las palabras de Blas de Otero que surgieron entre los años 50 y 60 *Pido la paz y palabra* (1955), *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964) pueden trasladarse a la situación que vivimos actualmente en España. Su trilogía social no ha quedado encapsulada en un molde vacío lleno de palabras manidas como se decía en momentos contrarios a la poesía social. Veremos como esta preocupación por los problemas que le rodeaban continuaron a lo largo de toda su poesía incluso en los poemas póstumos de *Hojas de Madrid con La galerna*, prueba de que supo trasladar a su poesía un ambiente de preocupación por España y su situación política y social.

6.2 Repercusión de la publicación de su *obra completa* en 2013

En enero de 2013 se publicaba la *Obra completa* de Blas de Otero, habían pasado treinta y cuatro años desde la muerte del poeta (1916-1979), el volumen ha sido editado por Sabina de la Cruz y Mario Hernández.

El autor de esta edición, el mencionado Hernández, nos dice, que por primera vez, se reúne toda la obra de Blas de Otero “lo que usualmente se llama poesía y prosa de un autor, aunque aquí las fronteras no siempre sean nítidas, en un corpus unitario que acoge tanto los libros publicados por el poeta como los que quedaron inéditos en el momento de su muerte” (2013:7). Blas de Otero murió a los sesenta y tres años “cuando nada hacía sospechar un fin tan prematuro” sin que sus editores hubieran podido convencerle de que publicase su obra completa.

Aunque se ha querido ver, que la falta de una edición de esta producción total estaba apoyada en las antologías, que fue publicando a lo largo de su vida “enfrentándose de este modo, a la imposibilidad de editar en España íntegros sus libros “por la intervención tajadora de la censura”. Hernández ve la necesidad de recoger y ordenar la obra de Otero, como algo ya ineludible por la dificultad de encontrar ediciones de los libros “dispersas algunas de ellas por países lejanos sino para asegurar y fijar un texto que presenta aquí y allá numerosas variantes” (8). Mario Hernández plantea que esta obra completa es “necesaria” ante todo porque estamos ante la obra de uno de los poetas fundamentales del siglo XX.

Por su parte, Fernando Valls (2013:56), incide en esa idea al señalar que la obra de Blas de Otero tiene todavía mucho que decirnos. Y Juan José Lanz lo coloca al lado de los mejores autores de la Generación del 27 en la literatura española de posguerra. Mientras Toni Montesinos (2014:59), califica a Blas de Otero como “escritor mayúsculo”.

Lanz (2013:10) va más allá cuando nos dice “porque su obra de una profunda unidad está siempre sometida a constante transformación, en un proceso de búsqueda, de discernimiento que lo entronca con los más sólidos proyectos poéti-

cos modernos y que hace de él uno de los poetas fundamentales del siglo XX en lengua española a uno y otro lado del Atlántico”.

Como sabemos, la ordenación cronológica de una obra permite dar sentido a cada una de sus partes, es aún más aconsejable lograr ese orden, rehacer la baraja de sus antologías, reunir la poesía inédita o dispersa de un poeta como Blas de Otero, donde el tiempo es núcleo de una lírica, que quiere ir siempre de la mano de la vida “pero al menos tres reflejos o personas han de distinguirse en el poeta: el que da voz al yo autobiográfico; la manifestación de un yo lírico que dialoga con el lector y consigo mismo; el yo histórico que es reflexión e interpelación coexistencial dirigida a los hombres de su tiempo y del futuro” (8).

En Otero, desde muy pronto, esas tres voces tienden a mezclarse. Se ha querido leer al poeta en clave autobiográfica, pero leer su obra solo en esa clave “empobrece al poeta” más allá de las posiciones reales de un tiempo o de unos poemas determinados.

En mayo de 2013 publicaba Juan José Lanz un extenso artículo en *Babelia* titulado “Mapa total de Blas de Otero” donde valoraba la publicación de la obra completa de nuestro poeta. Señala, que una de las mayores aportaciones de esta obra, consiste en la publicación de tres libros inéditos, entre ellos unas breves memorias escritas en 1969. Se está refiriendo, como también hace Fernando Valls, a *Poesía e historia, Nuevas historias fingidas y verdaderas e Historia (casi) de mi vida*.

Vuelvo sobre el discutido tema de la poesía social, en el que se ha venido encasillando a Blas de Otero. Nos dice Lanz “encasillar la producción de Blas de Otero con la etiqueta de “poesía social” es un ejercicio rutinario de pereza intelectual, porque su obra, en todo momento, supera los límites de todas las clasificaciones” (10). Blas es él solo una entera clasificación escribió José Ángel Valente. tal vez resultaría más adecuado hablar, como propuso el poeta en 1959, de “poesía histórica” para referirse a aquella que se ocupa del hombre en una situación de lugar y tiempo determinados.

Fernando Valls (2013:56) hace suyas unas palabras de Valente que reproduzco “entre todos los poetas de su generación, es Otero el que alcanza un perfil más inconfundible:

“Blas de Otero apostó por una poesía estéticamente compleja que se ocupara de temas profundamente humanos, por una línea cuya vigencia no puede dejar de ser perenne. Y en más de una ocasión insistió en que prefería hablar de poemas, más que de poesía”.

Laura Scarano en su ponencia “1916: Nace Blas de Otero” nos da una visión del poeta bilbaíno en estos tiempos, ya con un poco de perspectiva, su poesía representó, nos dice, un modelo alternativo al de la lírica moderna el de “hacer al decir”, dar cuenta del “yo” mediante el artificio del lenguaje, sin por ello renunciar a construir una “verdad” que representara a una colectividad “ahora la poesía tenía algo que decir del presente histórico y fue entendida como una actividad orientada al bien común. La novedad de Otero residió entonces en fundar lo que él llamó con un “feliz neologismo *“p o e s i a b i e r t a”* (término que acuña en su última etapa), para sacudir la lírica de su asfixia, hermetismo y encierro en la torre de marfil” (2016:1).

La poesía sería, entonces, un documento histórico de excepción, la aparición de los libros clasificados dentro de lo que venimos llamando poesía social, “supuso un revulsivo” en el ambiente literario de la época. Consiguió poner a la poesía española dentro de los parámetros europeos vinculándola, no solo con el desvelamiento que promulgaba el modelo “engagé” sartreano, sino también con los planteamientos preformativos que se derivaban de la filosofía del lenguaje:

“Pero sobre todo, supuso una problematización del medio, un ejercicio de constante indagación lingüística y de interferencia con los discursos de poder, la conciencia de la responsabilidad de la forma como base del compromiso estético, que adelanta alguna de las propuestas poéticas posteriores más interesantes” (2013:10).

La importancia de la publicación de esta obra completa radica, por otra parte, en que buena parte de la obra reunida por primera vez, quedó inédita a la muerte de Blas de Otero o dispersa en publicaciones periódicas. Junto a los libros publicados por el autor, los más de trescientos poemas de *Hojas de Madrid con La galerina* (2010) y una serie de textos dispersos y otros no publicados anteriormente, entre ellos, tres libros rigurosamente inéditos: *Poesía e historia*, que incluye más de ochenta poemas escritos entre 1960 y 1968, *Nuevas historias fingidas y verdaderas* que incluye 28 nuevas prosas escritas en 1971 y 1972 y “las deliciosas y casi-memorias de *Historia (casi) de mi vida* escrita en 1969”.

Se reúnen aquí los doce libros del poeta: los ocho libros publicados en vida del autor, se presentan en orden cronológico, iniciados por *Cántico espiritual* (1942) e incluyendo “acertadamente” las versiones de (en opinión de Lanz) *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951) y su reunión posterior en *Ancia* (1958) “puesto que efectivamente se trata de tres libros diferentes”. Aquí tendríamos que contraponer la opinión de Toni Montesinos en la revista *Estación poesía* (Primavera 2014:60), “se ha decidido colocar, pese a resultar redundante de cara al lector pero respetuoso de cara al autor bilbaíno, los libros *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* pese a que *Ancia* agrupaba la mayoría de los poemas incluidos en los dos anteriores”.

Por último, en orden cronológico, también se ha añadido a esta edición los cuatro libros que quedaron inéditos a su muerte, más el conjunto de “Poemas inéditos y dispersos” que datan de 1935-1963, las “Versiones” de poetas en dos lenguas y Declaraciones y entrevistas.

Cuando regresa de Cuba, donde había vivido tres años, un 28 de abril de 1968 traía “una nueva concepción de la poesía” en diálogo con los autores como José Martí y Nicolás Guillén pero también con los mencionados a lo largo de su obra por nuestro poeta: Vallejo, Hikmet, Machado, Maiakovski, Éluard, Celaya, Ne-

ruda, Miguel Hernández, Aragón, Alberti. Atento, por otra parte, a la producción de sus contemporáneos.

“Para entonces el poeta tiene ya un “aura mítica”, en palabras de Antonio Martínez Sarrión, como ya hemos mencionado, y su nombre es ineludible en la historia de la literatura reciente y en las poéticas de autores más jóvenes (de Ángel González, Valente o Claudio Rodríguez a Manuel Vázquez Montalbán entre otros muchos)” (Lanz, 2013:11).

Fernando Valls, analiza la importancia de la influencia que Otero ejerció sobre poetas tan “significativos y distintos”, como Gil de Biedma, Valente, Ángel González y José Agustín Goytisolo (algunos de ellos citados más arriba). Después aunque su poesía haya seguido siendo apreciada “hasta convertirse en un autor fundamental de la segunda mitad del siglo XX”, nos dice este autor: me parece que no ha sido demasiado considerado por los escritores de las últimas décadas a partir de los novísimos, “quizá con la excepción de Vázquez Montalbán y los poetas de la denominada “nueva sentimentalidad” con Luis García Montero a la cabeza. Valls concluye, “sin la obra de Blas de Otero no puede concebirse la historia de la lírica española durante los 50, 60 y 70, ni tampoco el papel que desempeñó la literatura en su resistencia contra el régimen franquista” (2013:55).

Para Valls, quizá su mayor aportación, sea la conciencia y asunción de una tradición literaria, de una poética, clásica y moderna española, hispanoamericana y universal que arranca con la lírica de tipo tradicional, el romancero, Fray Luis de León, Góngora, Quevedo pasando por sus contemporáneos, ya mencionados aquí, sin olvidar poetas de otras lenguas como Walt Whitman.

Pero Otero, siguiendo a Lanz, da una nueva vuelta de tuerca a su poesía en esa constante decantación del lenguaje, no ya hacia lo que la crítica ha venido denominando como una “meditación integradora”, en síntesis dialéctica de su obra anterior, “sino más bien hacia una nueva apertura (poesíabierta nos había dicho el poeta) hacia una liberación absoluta de la palabra poética, del libro, del verso, de sí misma, que se funda y confunde con la vida.” (2013:11) Y termina: lleva a cabo, así

una exploración, que supone una de las propuestas más revolucionarias y novedosas del momento, en uno de los periodos más fructíferos de su producción personal, recogida en *Hojas de Madrid con La galerna*, al que considera un libro capital en la poesía contemporánea (no solo en la española).

Nos dice Montesinos (2014:60), en el primer número de la revista sevillana *Estación poesía*, al mencionar la importancia, de esta obra completa de la que estamos hablando:

“Un tomo definitivo de casi 1300 páginas, al que no se le escapa nada y que mete a Otero en un presente que es calco de su ayer, pues sus inquietudes políticas, sociales, humanas no han cambiado un ápice desde su muerte en 1979. De ahí que sea el más profundo y cercano a la vez de todos cuantos han escrito poesía en las últimas décadas en esto *Que trata de España* (...) para dirigirse “a la inmensa mayoría”, dedicándose a los temas que hacen sentir una vibración colectiva, aquellos que interesan vivamente al hombre de carne y hueso de hoy”.

Volvemos a Fernando Valls, para mostrar cómo la obra de Blas de Otero sigue pareciéndole relevante, porque con ella supo mostrar sus sentimientos sobre el presente a través de la ficción, con la conciencia y el deseo de que los interlocutores fueran múltiples; por el dominio de las herramientas del oficio: el metro, el ritmo, el “tono de voz”, y las formas estróficas, con el soneto a la cabeza. “En suma la obra de Blas de Otero sigue emocionándome pues nos conecta con una España que él intentó entender y dilucidar como pocos, y cuya vigencia perdura, para bien y para mal” (2013:56).

Por otra parte y volviendo a Lanz, se pregunta, qué habría supuesto para la poesía española la publicación de *Hojas de Madrid con La galerna* y los tres libros inéditos, si se hubieran publicado en su momento histórico, en plena Transición (los poemas se escriben entre 1968 y 1977) “cómo hubiera podido transformar el decurso poético del periodo y sancionar algunas estéticas juveniles que, poeta abierto a su mundo, Blas de Otero asumía haciéndolas propias, integrándolas en su dicción personal, en una poesía unitaria en constante transformación”.

Esto nos llevaría a preguntarnos también, nos dice Lanz, por el “lugar” de Blas de Otero en la poesía del siglo XX, no solo como el mayor de los poetas españoles de la llamada promoción de posguerra, en palabras de José Ángel Valente o como “paradigma en la historia de nuestra literatura de posguerra” como señaló Caballero Bonald, sino como el autor de una de las propuestas poéticas más ricas, personales y sugerentes del pasado siglo, “con una irradiación que alcanza a muchas de las voces más representativas de la poesía reciente y que logró transformar a aquel hombre que moriría la madrugada del 29 de junio de 1979 con solo 63 años en un clásico de nuestra literatura.” Con estas palabras Lanz ha incluido a nuestro poeta al lado de clásicos de nuestra literatura como Bécquer, Machado, Juan Ramón o Lorca.

En esto de la vigencia de la poesía de Otero quiero terminar con un guiño al premio Nobel de 2016, se trata del último poema del libro *Hojas de Madrid con La galerna* titulado “Buenas noches” (945):

Yo escribí sobre la música
los sentidos dan vueltas aspas de terciopelo
los dedos en tropel la frente iluminándose
la música es un vaso de viento y atardecer
ahora escucho los beatles beethoven borracho
Sgt. Pepper's a sus órdenes capitán sonoro
Bob Dylan en el país de las maravillas amartilladas
Bob Dylan voz de jondo junio en Chicago California
la respuesta está en el viento
en el silencio de la noche clima de percusión
salgo silbando con los pies
me encuentro bien
las calles son rectas el cielo violeta
buenas noches

7. PUBLICACIÓN PÓSTUMA. *HOJAS DE MADRID CON LA GALERNA*

Verbo clandestino

*Es terrible tener que escribir. Te juro
que quisiera perder la memoria, el hilo
del pensamiento, la clave de las asociaciones
insólitas,
el absurdo teatro de la imaginación,
es preferible perder
el habla, la respiración, los dedos,
a tener que escribir recordando, volviendo
del revés el pensamiento, enredando
los hilos de las marionetas,
constituyendo asociaciones ilícitas, tales como “Más vale morir que huir de rodillas”,
“La primavera ha venido de visita”, y otras majaderías por el estilo,
a causa del estilo,
prefiero callarme y bostezar hasta perder la respiración,
el hábito
y la necesidad de escribir que soporto pacientemente como una de tantas
calamidades de mi vida.*

7.1 Poesía y biografía en la elaboración de este libro

La biografía es un aspecto muy importante en la obra de Blas de Otero, podemos seguirla a lo largo de su obra. Nos dice Sabina de la Cruz “se ha dicho muchas veces que Blas de Otero se transparenta en todo cuanto escribe” (2013:74), aunque nunca había publicado una autobiografía ni unas memorias. Es a la vuelta de Cuba, ya instalado en su “apartamento frailusiano” del Barrio Blanco de Madrid, con la salud recuperada “y revivido por el amor”, cuando escribe *Historia (casi) de mi vida*, entre febrero y octubre de 1969. Esta historia, con ese “casi”, es una autobiografía, organizada como un entramado de recuerdos sin sucesión cronológica, “en un lenguaje desenfadado y a veces coloquial”. En ella tan interesante es lo que se cuenta, como lo que se calla, porque el episodio más trascendental de su vida, la elección vocacional, está apenas insinuado en ese abandono del Derecho por los estudios de Letras y su paso posterior por el psiquiátrico de Usúrbil.

Ya en *Pido la paz y la palabra* “se consolida otro componente original de su poética: la fusión entre una voz intimista que repasa la ‘historia de vida’, con la historia civil compartida por los lectores” (Scarano 2016:5). Por eso es posible hablar de “intimidad social, o realismo en singular, porque Otero nunca abandona la cifra sentimental de la vida privada”. Su poema “Biotz-Begietan” (245) es un viaje al corazón íntimo del poeta que nos lleva a leer “la historia de su vida” en clave social. Reproducimos el comienzo:

“Ahora
voy a contar la historia de mi vida
en un abecedario ceniciento.
El país de los ricos rodeando mi cintura

y todo lo demás. Escribo y callo”

Ese “escribo y callo”, que aparece como estribillo a lo largo del poema “nos empuja a leer entre líneas, aquello que el hablante no dice explícitamente “ese juego de elipsis, nos dice Scarano, escribir es decir y es a la vez callar, enunciar lo permitido, y dejar el hueco de silencio para lo censurado”. En ese “inocente” sin-

tagma, Otero concentraba una potentísima denuncia, sin aparecer como comisario o profeta “solo intentando contar la historia de su vida” en tono de confidencia.

El sintagma se convierte en *leit motiv* de una escritura, que se afianza cada vez más en la narración e interpretación de lo vivido, desde ejes “tan privados como civiles” y desgrana la letanía fatal de su tragedia personal. La represión clerical, la persecución política, la asfixia del franquismo, hasta desembocar en la denuncia a la alianza entre iglesia y ejército. Así se mostraba Blas de Otero en su libro *Pido la paz y la palabra*. Su último libro *Hojas de Madrid con La galerna*, también está traspasado por su intimidad, aquellas cosas que le preocupan en un tono distinto, más cercano a la enumeración caótica, a la imagen surreal que culmina con *La galerna*, libro donde se refleja el estado anímico del poeta, que ha sufrido a lo largo de su vida continuas depresiones, que ejemplifica en la palabra “galerna” (tormenta que se produce en el mar Cantábrico).

Laura Scarano nos dice, que aunque hable de España y de su patria, nunca deja de hablar de sí mismo, de su historia íntima, porque la poesía debe unir las dos esferas, privada y pública, social e individual.

Este afán por definir su rol de poeta y la función social de su oficio, le llevará a multiplicar su reflexión autorreferencial, en la última década de su vida. “Y al hacerlo no solo agudiza su autoconciencia, sino que ahonda cada vez más en la problemática relación entre poesía y realidad, lenguaje y vida”.

En su poema “El labio con que escribo” nos habla sobre esto:

“Si escribo, es por hablar. Abro la puerta
y aguardo a un hombre, una mujer. Y escribo
hablándoles despacio, como amigo (...)
Hablo a los hombres, hablo a Blas de Otero,
hablo a los aviadores y a los mares,
al campesino, al hierro y al minero”

(841)

A la hora de clasificar la poesía de Blas de Otero dentro de la biografía o la autobiografía, se alude al término autoficción “como variante o nueva edad de la autobiografía convencional”. La noción de autoficción, puede resultar útil para aplicar aquellos textos poéticos contemporáneos, que permiten establecer “juegos de identificación entre el ‘yo lírico’ y la figura del autor empírico”.

En la poesía social el convencional “yo lírico” (en primera persona del singular), a menudo se colectiviza en un “nosotros” plural, para abarcar las figuraciones sociales más socorridas (el pueblo, la inmensa mayoría, la España perseguida). “Pero su potencial crítico no acaba en esa modalidad. Blas de Otero lo sabe, por eso dota muchas veces al objeto social de su propio nombre, consciente de su efecto “político”, acortando la distancia autor-lector y presentándose en la escena de la escritura como un hombre común designado por su nombre de pila.” Según Scarano.

Juan Carlos Rodríguez, es uno de los pocos críticos, que ha advertido la relevancia ideológica, de esta persistente auto-nominación oteriana. Es así como inicia “su propio proceso de individuación subjetiva por el cual irá poniendo en duda el nombre propio que aparece en la firma: Blas de Otero” (2010:206).

La intimidad que nos cuenta en el poema, no es reflejo inocente de la del autor, sino la transformación de un material recreado estéticamente, aunque parte de su “efecto de lo real” en palabras de Barthes, se afinque en la voluntad de articular en la escritura el material informe de la experiencia biográfica.

Laura Scarano, cita a su vez a Juan José Lanz, para quien “el mero acto de ‘decir’ que se cuenta la vida de uno mismo se transforma en el acto de contarla. Lo que confiere visos de realidad al acto enunciativo no es así “lo que se cuenta”, sino el hecho de ‘que se cuenta’” (2008:67).

Presentar su vida como relato convincente, que pone orden al fluir temporal y darle cuerpo por la palabra de ese torbellino, es la meta de estas escrituras en torno al “yo”.

Blas de Otero ha construido a lo largo de toda su obra, una explícita ficción autobiográfica, que insistentemente denomina “la historia de mi vida”, “este relato

del 'byos' anuda en la página lenguaje y realidad creando una ficción que seduce al lector con indudables guiños referenciales". Muchos críticos han rastreado esta operación y se han ocupado de refrendar las innumerables alusiones poéticas:

"Nuestro interés radica en ver cómo este nuevo libro oteriano, nos estamos refiriendo a *Hojas de Madrid con La galerna*, profundiza esa senda, atendiendo a la textualización de los territorios domésticos de su intimidad, a través de tres ejes: la escena arcaica, la flexión amorosa y la fase terminal de la vida frente a la muerte próxima, junto con el emblema de 'la galerna'" (2012:81).

Esta necesidad de contarnos la "historia de su vida", dibuja un yo abocado al auto-análisis, la confesión, el secreto, la explicación de sus móviles vitales, en suma "una pulsión de autoconocimiento que busca vías de comunicación y articulación verbal".

Escribir su historia es, en palabras de Otero:

"Iniciar el dibujo de la vida
debajo del papel"

("No me expliquen nada", 855)

Casi siempre el discurso resultante, nace de una mirada memorialista, que reconstruye su "byos" retrospectivamente, haciendo posible el tránsito desde ese pasado vivido y recordado al presente escrito y actualizado. "Tal es el protagonismo de la memoria en este proceso de autorrepresentación del 'byos' como figura discursiva".

La memoria puede ser entendida como una función discursiva, que activa la maquinaria autobiográfica, se erige en motor de su desarrollo y en dispositivo selector de sus contenidos. Muchos de los paratextos (títulos especialmente), consolidan este binomio escribir/contar su vida como la prosa titulada "Historia casi de mi vida" o "Mediobiografía".

El sintagma "Historia de mi vida", seguimos a Laura Scarano, se convierte en *leit motiv* por su recurrencia, y expresa no solo su voluntad de comunicación ínti-

ma y testimonial, sino en su conciencia de la necesaria factura discursiva de la experiencia comunicada, por eso quizás Otero dejó tan pocas páginas en prosa referidas a su biografía, ya que el relato fundamental sobre su vida se iba a corporizar en los poemas mismos, otorgándose en ese acto una “identidad narrativa”. Se trataría de “escribir la historia de mi vida” que abarca desde su niñez a su edad adulta. Pero no a la manera de una fotografía sino como elaboración estética de una versión del “byos” propio.

En el poema “No me arrepiento” (917), tenemos el nombre del poeta mencionado tres veces, para corroborar su idea y nos muestra ese sufrimiento que intentó trasladar a su libro final, a esas “hojas”:

“Blas de Otero, descansa
un poco, cese el trajín
de los años, los azares,
 las luchas,
papeles manchados, versos
arrancados de raíz
a la vida, Blas de Otero,
que viene la muerte
y te coge desprevenido,
que es como quiero morir”

parece que son versos premonitorios de lo que le sucederá después y es esa muerte inesperada.

Nos dice Fanny Rubio (2008:95), que en los primeros años cincuenta emerge un “yo” lírico llamado Blas de Otero lleno de significación. El doble “yo” lírico que concibe el discurso como práctica intertextual, eje permanente de una poesía que se somete continuamente a un proceso de comunicación y confrontación, manipulación y réplica de otros discursos.

Un discurso en primera persona, que alude al sujeto lírico y narrativo llamado “Blas de Otero”, con el que el ciudadano Blas de Otero dialoga, en medio de un complejísimo entramado intertextual, que se resuelve en procesos dialogísticos

con la tradición literaria, creando multitud de voces que se alternan con la del poeta sujeto civil y sujeto lírico y se disuelve, muchas otras veces en escritura polifónica.

Y esa es, entre otras, una aportación del poeta Blas de Otero a la poesía española de posguerra, que lo vincula a la escuela postvanguardista (postsurrealista), que representa claramente un escritor coetáneo Miguel Labordeta, que evoluciona dentro de la corriente surrealista española, impregnada de realismo social (96).

Pero así como los poetas sociales, temen perderse en el “epigonismo surreal” que consideran acabado, y los poetas postsurrealistas desembocan en la poesía experimental, el poeta Blas de Otero “avanza por la frontera entre ambas estéticas guardando la equidistancia justa para no sucumbir en una u otra escuela, pendiente de su propio impulso lírico” en el que el poeta deposita una concepción del mundo que a veces coincide con el entorno y otras no, que se identifica con su universo real-imaginario, es decir, referencial, “pues el poeta convierte en verosímil a través del texto, y solo en texto lo que realmente es”.

“A ese sujeto lírico llamado Blas de Otero el autor le da una visión retrospectiva que coincide básicamente con el posado del poeta. Pero a esto añade nuevos elementos, el primero de ellos, su concepción de la palabra” (2008:97).

De entre toda esta gran obra polifónica, llama la atención el papel que cumple el poeta, cuando se nombra a sí mismo, como recopilador de los versos de los autores que admira, rasgo que ha sido interpretado por algunos especialistas, como la facultad de Blas de Otero de reformular la experiencia literaria dentro de una singular cosmovisión. “Tan singular cosmovisión que logra desde la pirámide de ritmos y tradiciones ensambladas, que minuciosamente hila, alimentar dentro de ella al poeta Blas de Otero, recurso postbarroco tan útil como generador de un nuevo Blas de Otero (elíptico, o explícito) erigido en sujeto omnipresente de un número importante de poemas”.

José Ángel Ascunce, considera que la dimensión biográfica del yo poético, está muy presente en todas las obras de temática social, lo que demuestra que la temática existencial es clave ineludible en todo lo expresado de proyección social.

Este mismo autor ha defendido, cómo entre las claves más operativas de lectura e interpretación, se encuentra el estudio de la biografía. Ya que ésta ofrece los perfiles de un personaje y las circunstancias de un contexto con sus luces y sombras, con sus afirmaciones y silencios. A través de este camino de interpretación crítica, es posible descifrar y explicar toda una serie de datos o parcelas oscuras, en la temática poética de un escritor, que de otra manera quedarían veladas o simplemente marginadas.

Si este recorrido crítico es aconsejable en una gran parte de los escritores, en el caso concreto de Blas de Otero se hace preceptivo, ya que en su obra creativa confluyen la aventura del hombre y la aventura del poeta. “Estos principios de teoría metodológica aconsejaban por lo menos en el caso de la poesía de Blas de Otero recalcar en la biografía del poeta para poder acceder con garantías suficientes en la temática de su poesía” (1990:45).

Ascunce establece un “organigrama teórico” de su proceso poético en seis apartados.

1- La vida como experiencia existencial, es en todos los casos la desencadenante de la acción poética, de tal forma que la poesía es siempre una respuesta compensatoria a las obsesiones y querencias del poeta. La poesía de Blas de Otero se caracteriza por su profunda emotividad. Por eso el “yo-personaje poético”, se halla tan identificado con el “yo-personaje histórico”. La poesía es ante todo y sobre todo una poesía de emociones y sentimientos.

2- La experiencia básica e inicial, clave en la vida del poeta bilbaíno, es su obsesión por la muerte. Esta experiencia genera una creación literaria convertida en poesía de búsqueda. Blas de Otero busca a través de la poesía, razones compensatorias a la acción destructora del tiempo y de la muerte. La poesía del escritor vasco presenta por tanto, un claro fundamento existencial.

3- Desde un punto de vista temático ofrece variantes distintas, se puede hablar de una poesía religiosa, de una poesía existencial y de una poesía social. Pero en todo caso las distintas tipologías poéticas son simples variantes de una búsqueda de vida que propicia una poesía plural.

4- Dentro de esta poesía plural, la tipología poética que mejor representa el quehacer poético es la poesía social.

5- Desde el punto de vista de la expresión y de los expresados, la poesía social puede ser considerada como poesía total, ya que acapara y armoniza planos temáticos y rasgos expresivos plurales.

6- A través de la poesía social-poesía total, Blas de Otero busca soluciones no solo para él, sino para toda la humanidad. La poesía social como exponente de una poesía total se transforma en una poesía de amor y de entrega.

Si Blas de Otero triunfa plenamente por su condición de poeta, es lógico valorar su vida y su obra, su vocación y su creación como la salvación humana en la poesía “su poesía de amor y entrega concreta de esta manera tanto el triunfo del hombre como la conquista del poeta” (47).

Aunque Otero “juegue a despistarnos” con la poética de “escribir hablando” pues, lo que hace el poeta cuando escribe hablando es “escribirlo” y eso, escribir el habla, ha sido visto como una proeza de una dificultad tal que hace de Blas de Otero “el poeta de recursos orales mayor del siglo que ha pasado”.

Nos dice Rubio que Blas de Otero escribe de sí mismo como el novelista lo hace del narrador y de los personajes de novela:

“¿Acaso se puede considerar excesivo reconocer gran parte de los textos de Blas de Otero como una especie de biografía novelada, de diario íntimo, que por ser tal encierra por eso, una poesía con forma de diario íntimo, una lección moral con el doble añadido de ser comunicado a un lector que en muchas ocasiones es el “otro” (desdoblado del Blas civil) Blas de Otero?” (106)

En el poema “Cuento” (733) de *Hojas de Madrid con La galerna*, vemos a un niño:

“Había una vez un niño que tenía unos ojos muy grandes y unas manos muy dibujadas.

A este niño lo mandaron al colegio y se le llenaron los ojos de tristeza y los dedos también de tinta y de tristeza.”

Va apareciendo en su obra: la madre, el hermano, el colegio, Bilbao. Los llama Fanny Rubio “textos-vida”, es decir donde late el auténtico Blas de Otero, el poeta.

El bilbaíno sabe que la comunicación es necesaria, tal vez imprescindible, para convertir a ese otro-yo mismo nacido en la escritura y las múltiples realidades del autor en memoria humana, que es uno de los resultados de la poesía de Blas de Otero que supera a cada uno de sus dos autores, por separado.

Como venimos señalando, la diversidad de perspectivas críticas ha producido un amplio abanico de conclusiones “que ha supuesto un desplazamiento de la concepción del hecho autobiográfico desde una inicial fidelidad absoluta a lo referencial dado hasta la asunción de esta escritura como una ficción más” (Montejo, 2014:250).

Eakin cree, que el texto no refleja a ningún autor, sino que todo autor se crea a sí mismo en un yo, que no podría existir de otro modo: toda mimesis es necesariamente producto de la ficción. Estudios recientes identifican tres grandes etapas en la teoría autobiográfica. En la primera, la crítica se centró en el “bios”, bajo una pretensión de todo escrito autobiográfico de reproducir lo más fehacientemente y con el máximo de fidelidad una vida. La segunda fue el “autos”, y por tanto, el centro de referencia estará en la relación del texto con el sujeto creador. El tercero pone el punto de mira en el “graphé”, acentuando el alejamiento de las nociones de referencialidad, al considerar que el fundamento de la autobiografía era, que en ella el autor no se reconstruye, sino que se crea a sí mismo.

Lucía Montejo nos dice, que no existen diferencias entre los textos ficcionales y autobiográficos y cita a Lejeune, quien definió la autobiografía como relato retrospectivo en prosa, que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y en particular en la historia de su personalidad,

que contiene circunstancias y vivencias acaecidas a un individuo a lo largo de su existencia, siguiendo el orden cronológico en el que se fueron sucediendo. Tiene que producirse un “pacto de lectura autobiográfico”, que se establece desde el momento, en que el autor confirma a los lectores, que la vida que va a contarles es la suya.

Desde el momento que el lector acepta el pacto de lectura, es evidente que desde el punto de vista formal, no hay rasgos que permitan diferenciar la ficción de la autobiografía. El punto de partida del sujeto, a la hora de organizar la autobiografía es la dicotomía verdad/mentira. Por eso en el siguiente fragmento de *Historia (casi) de mi vida* (955):

“Escribir la historia de mi vida podría resultar escandaloso para los demás, que no aman la terrible sinceridad, más no para mí, que toda mi vida me hundí hasta tocar el fondo, con un lema único: prefiero una verdad desagradable a una mentira agradable. Yo diré siempre la verdad, no sé si toda y sin ofender, y sin ofender a ningún hombre o mujer que se hayan cruzado o convivido conmigo. La verdad que no pretendo objetiva, pues esto ¿quién lo sabe? Seguramente no lo sabe ni dios”.

Blas de Otero, frente al orden cronológico del relato autobiográfico, “impone el discurrir libre y caprichoso de la memoria” como hace en *Historia (casi) de mi vida*, donde no considera el género autobiográfico como género cerrado y excluyente, sino abierto e integrador de otros géneros. “Contagia la prosa de tensión poética porque el aprendizaje lírico que ha atesorado en su verso revierte en beneficio de su creación en prosa” (251).

Se apela al otro para presentarle la verdad de lo que uno es, para justificarse ante los demás, podía haberse ocultado tras un “alter ego” que le suplantase, pero desecha este recurso y prefiere mostrar su identidad, con lo que subraya la actitud autobiográfica con que acomete estas prosas, que obedecen al deseo de condensar en ellas “casi” toda la experiencia vital, con ese título elegido. Involucra al lector y lo hace participe de sus vivencias “unas veces le asigna la función de confidente, otras busca en él la compañía de un viejo amigo que mitigue su soledad”.

Al lector que conoce su obra lírica, le será difícil encontrar en su autobiografía hechos o circunstancias, que no hayan sido objeto de su poesía, Otero siempre parco en confidencias y poco proclive al desahogo íntimo “pone en marcha el mecanismo de su memoria y, como en un ‘continuum’ temporal, evoca recuerdos y circunstancias del pasado remoto de su primera infancia, algunos gozosos, otros tristes que acuden como en conjunto selecto de detonaciones perturbadoras” (252).

Van pasando en estas prosas los recuerdos, como el primer hogar, las primeras letras de Preparatorio e Ingreso de Bachillerato con los jesuitas, el traslado a Madrid con su familia en 1927, en un intento de recuperar la fortuna perdida, el primer amor “jarroncito de porcelana”, que el poeta rememora de forma precisa, minuciosa. La infancia se percibe como pasado mítico, como tiempo detenido y la nostalgia es la idea motriz del mundo infantil visto por el sujeto adulto.

Pasa *como de puntillas*, por algunas de las circunstancias más dolorosas de ese pasado remoto: la muerte de su hermano mayor, la muerte del padre, la vuelta a Bilbao con su madre y sus hermanos. Montejo ha señalado un rasgo que se desarrolla en toda su trayectoria poética. Son los estados anímicos que suscitan los lugares “se demora en los vivos sentimientos que le despierta la evocación de Orozco” donde pasaba los veranos de niño, la tierra de su abuela materna “donde se deja envolver por la alegría, por el silencio y el apartamiento, hasta convertir su paisaje en un estado de alma”.

La Guerra Civil es otro episodio fundamental en esta autobiografía (nos estamos refiriendo a *Historia (casi) de mi vida*), pues de las dieciséis secuencias que la componen en cuatro aparece como motivo.

En 1952 sale por primera vez de España a París, donde entrará en contacto con los exiliados comunistas españoles. Hay grandes silencios en esta autobiografía, pero va a rememorar experiencias viajeras, como los largos viajes que realiza entre 1960 y 1964 a los países donde ha triunfado la revolución socialista, primero a la Unión Soviética y China, en 1964 a Cuba, donde se casa con una ciudadana cubana, se divorciaron en noviembre de 1967.

Su entusiasmo por la revolución cubana lo plasmó en *Historias fingidas y verdaderas* y en otros poemas de *Hojas de Madrid con La galerna*. A su vuelta a España se produce su reencuentro con Sabina de la Cruz y su operación de un tumor que le dio once años más de vida.

En esta *Historia (casi) de mi vida*, aparece ese interés por consignar las influencias literarias “uno de mis primeros poetas predilectos fue —y sigue siéndolo— José María Gabriel y Galán. Luego entre en la Generación del 27, Lorca siempre me gustó (...) y leía a Fray Luis y también a Quevedo. Y el *Cancionero popular y tradicional* y el *Romancero*. Al fin conocí a Nâzim Hikmet” (258).

Otro motivo recurrente, es la reflexión sobre el oficio de escritor, incide en la función metapoética y en la autobiográfica, analiza pormenorizadamente el complejo proceso de la creación. Una manera de mostrar esa presencia del autor en todo momento, es cuando precisa la edad que tiene en el momento de escribir el poema y eso no solamente ocurre en *Hojas de Madrid con La galerna*, sino en libros anteriores, por ejemplo en un poema de *Redoble de conciencia* “El claustro de las sombras” (197):

“En este momento, tengo treinta y tres años encima de la mesa del despacho”

En *Que trata de España* vuelve a aparecer este yo ficcional, que se aproxima al autor empírico por la coincidencia de edad “Noticias de todo el mundo” (433):

“A los cuarenta y siete años de mi edad,
da miedo decirlo, soy solo un poeta español
(dan miedo los años, lo de poeta, y España)
de mediados del siglo XX. Esto es todo”

Hemos señalado, que ocurre también en *Hojas de Madrid con La galerna*, como en el poema “Ergo sum” (743). Se produce en este poema un encadenamiento largo de versículos, cuyo denominador común (anafórico y paralelístico), es la afirmación de la edad del locutor que se autorretrata, rompiendo con los lugares comunes de la evolución:

“A los cincuenta y dos años sigo pensando lo mismo que a los siete”

Y lo repite a modo de estribillo.

Otras veces precisa la fecha como en el poema “El antillano” (751):

“Llegamos a Bilbao.
Tras dos años y siete meses”

En ocasiones aporta la fecha exacta de su texto por tanto apela a la contextualización del momento de la escritura. En el poema “El valor más alto” (808):

“Y me coloco en este 19 de febrero de 1969,
y me parece imposible haya conseguido arribar a él”

Aparece el nombre del poeta, para dar mayor énfasis y corroborar ese “yo autoficcional” del que habla Scarano en el poema “Cantar de amigo” (766):

“¿Dónde está Blas de Otero? Está dentro del sueño con los ojos
abiertos”

Y así se repite hasta once veces machaconamente el nombre del poeta bilbaíno.

Volvemos a la precisión de la edad del poeta en el momento de escribir el poema, como por ejemplo en “Sí” (802):

“Después de cincuenta y dos años de dar la vuelta al mundo cinco
veces”

Vemos la mano del poeta cuando aparece su obra a través del tiempo como en el poema “Serenen” (853):

“Dejo unas líneas y un papel en blanco.
Líneas que quiero quiebren la desesperanza (...)
cuando me lean dentro de treinta años,
de setenta años, que estas líneas no arañen los ojos”

En el poema “Historia de mi vida” (909) vuelve a decirnos su edad:

“A los cincuenta y tres años de mi vida
comienzo a caminar de otra manera”

Volvemos a Laura Scarano, para quien la memoria se actualiza en la escritura, nos estamos ciñendo a *Hojas de Madrid con La galerna*, de manera que veamos que Blas de Otero no es solo un poeta social, sino que en su obra caben muchos temas, decíamos que podemos seguir su vivencia a través de su escritura, sus antecedentes familiares simbolizado en la figura de su abuela materna, el valle de Orozco, de donde provenía su madre y su padre de Bilbao y sus orígenes, todo lo vamos viendo, incluso las depresiones que sufrió a lo largo de su vida en la última parte de *Hojas de Madrid: “La galerna”*, donde también vemos el tema de la muerte tan presente en su obra.

Alterna en *Hojas de Madrid con La galerna*, momentos que coinciden con el acto de escritura, como en el poema “Cojeando un poco” (721), cuando relata su operación:

“En una clínica.
Recién operado en una clínica
fumo, me peino, pienso”

O momentos en los que trata el tema de la muerte, lo vemos en el poema “Cuando yo me estoy muriendo” (721):

“Y yo que hice tantos viajes, dentro de poco haré un viaje desconocido
por qué digo que estoy ya cerca de la muerte,
por qué me quedan solo tres, cinco años de vida”

En estos versos vemos la conexión de la vida como camino, como viaje. Estaríamos ante el tópico *homo Viator*, en el que se interpreta la vida como un viaje, un largo camino en el que el hombre, como un peregrino va cambiando y se va purificando, convirtiéndose en una persona más sabia y madura. A medida que experimenta las adversidades de la vida. Se ha usado desde la literatura medieval (Jorge Manrique

o Gonzalo de Berceo) para ello ejemplificamos con la copla quinta de *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique:

COPLA V

Este mundo es el camino
para el otro, qu' es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo feneçemos;
assí que cuando morimos,
descansamos.

En este concepto de la vida como un camino, tendríamos que citar a Antonio Machado (Caminante no hay camino...) y Juan Ramón Jiménez, de este último puede venir la referencia al viaje desconocido.

Simboliza el carácter itinerante del vivir humano. La conexión de la vida como camino.

En el poema "Sin saquear la verdad" (727) nos sitúa al poeta en la actualidad:

"Amatxo ven. Estoy muy solo. Soy un emigrante que aún no retornó a su aldea. Ven, llévame a Orozco, si es que puedes con tus pies. Estás muy anciana, cargada de años y desgracias, encorvada de tanta aventura de tu hijo Blas (...)
Mamá ven estoy muy solo"

En este poema, en los versos “Soy un emigrante que/aún no retornó a su aldea”, vemos la vida como *regressio ad originem*, como vuelta al origen, que puede ser como aquí, una vuelta a su niñez. Por tanto, podemos citar a Ulises en el retorno a su aldea. Hay un concepto muy arraigado que nos lleva a Neruda, donde vamos viendo la vida desde la niñez, como le ocurre a Blas de Otero. Tenemos un tipo de lectura de Blas de Otero muy dinámica, muy viva, nos está hablando de la vida, del ser humano en general y en él nos reconocemos todos, no solo vemos lo anecdótico de su descripción, sino que a través de su infancia podemos reconocer la nuestra por ejemplo.

Recuerdos de su niñez en el poema “Como hice yo” (729):

“Me mandaron al colegio, primero al de María de Maeztu y luego
a los jesuitas.

Mademoiselle Isabel me desató la lengua y poco más.

Después vine a Madrid y estudié en la calle de Atocha con jarroncito
de porcelana como todo el mundo sabe.”

El poema “Cuento” (733) como su título indica relata parte de su vida:

“Había una vez un niño que tenía unos ojos muy grandes y unas
manos muy dibujadas.

A este niño lo mandaron al colegio y se le llenaron los ojos de
tristeza y los dedos también de tinta y de tristeza (...)

Al ir llegando al final de su vida, recorrió Cuba (...)

Poco más o menos, esto es todo: la sinfonía ha terminado y yo
voy a dar una vuelta por el barrio de Moratalaz”

Termina entrando en el relato, desde el momento de la escritura, como en el mencionado “Sin saquear la verdad”.

Otro tema que aparece en estos poemas es el de la metapoésía como en “Historias fingidas y verdaderas” (734) poema en el que juega con los conceptos verdad y ficción:

“Estas historias que se acercan tanto
a la verdad, son puro fingimiento”

Muestra también su estado de ánimo, que veremos mucho mejor en los poemas de “La galerna” como en el poema “Calle del Amparo” (741):

“Aunque ahora sienta un desagradable vacío en el pecho y en la palma de la mano”

En el poema “El nieto” (742) vuelve al paisaje de Orozco impregnado del sentimiento del poeta:

“Noche en Orozco. Qué solos
el campo, el cielo, los ojos
el alma. Qué triste todo (...)
El río suena y no suena,
pasa y no pasa. Qué queda
del hombre bajo la tierra”

Lo vemos otra vez en ese paisaje de su tierra en el poema “La jaba” (744):

“Me voy
al norte, al lado de mi madre y de mi biblioteca,
voy a recontar
las gotas de lluvia sobre el Gorbea”

En cuanto a la metapoesía, es importante en la obra de Blas de Otero como ejemplo el poema “Tiempo de poemas” (749):

“Se me ha acercado una niña, y me ha preguntado: ¿Qué es la poesía?
Y yo le he contestado: La poesía eres tú cuando tengas once años
más.
Pero, además de esto, la poesía son las nubes, los árboles, el río,
una metralleta que tabletea”

En el poema “Desde el fondo” (752) está de nuevo frente al paisaje en torno al Cantábrico:

“He aquí el Cantábrico,
tantas veces cantado, arregostado en Moscú, La Habana, Wuhan,
esta tarde creciendo ante mis manos
frente a los arrecifes de Mundaca.
Mar mía,
mar de los cántabros”

Otras veces aparecen las estancias de su casa como en el poema “Y olvide-me” (753) donde vemos su cocina, el poema termina:

“Yo la miro lenta, ensimismadamente,
y me olvido de fumar, de mirar, de escribir”

Aparece aquí la mirada del poeta.

En el poema “Una luz anaranjada” (755) aparece el poeta con su nombre completo como en otras ocasiones:

“Este hombre
es Blas de Otero. Pocas veces ha caído el dado y quedado de canto,
como aquí. Este hombre”

Su casa vuelve a aparecer en el poema “Siete” (759) y Orozco en el poema “En el principio era el aire” (760):

“El aire dibuja el valle de Orozco con la ingenuidad de un niño.
En el principio era el aire. El aire es la palabra”

El poeta nos cuenta también su recorrido por Cuba en el poema “Ganar la guerra” (762):

“Estar alegre es recorrer Cuba y hablar con los compañeritos de la isla de la juventud y es ver un río limpiísimo y un árbol grande bajo unas nubes maravillosas”

En el poema “*Euskera egin dezagun*” (764), reivindica su lengua materna y vuelve, por tanto a sus orígenes:

“Al nacer, lo primero que hicieron fue cercenarme la lengua.
Me dieron el cambiazo.
Yo provengo del valle de Orozco y del Duranguesado
tenía perfecto derecho a disponer del idioma de mis antepasados
el que oía a mi abuela entre los manzanos y cerezos de la huerta”

Hay un poema titulado “Cantar de amigo” (766), donde se repite el nombre del poeta en cada verso hasta once veces, con la siguiente estructura:

“¿Dónde está Blas de Otero? Está dentro del sueño, con los ojos abiertos.
¿Dónde está Blas de Otero? Está en medio del viento, con los ojos abiertos”

Aquí vemos un recorrido por algunos de los episodios de su vida, como su operación o su estancia en Cuba.

En el poema que recuerda a Juan Ramón Jiménez “Y yo me iré” (767), aparece Bilbao con su crítica a ese lugar de nacimiento:

“Bilbao. Me voy ya pronto,
y no sé si volveré. (...)
Te padecí hasta el ahogo,
Bilbao: tu cielo, tus casas
negras. Y tu hipocresía.”

Vemos aquí una alusión directa a Juan Ramón Jiménez y a su poema “El viaje definitivo” que comienza precisamente: “... y yo me iré. Y se quedarán los pájaros/cantando”.

A veces relata acontecimientos de su niñez o juventud, como en el poema “Parece que llueve” (769), donde la palabra “llueve” se repite seis veces otorgando una cadencia especial al poema:

“Ahora sí que está lloviendo en Bilbao,
es el siete de agosto y llueve como en mi infancia, delicadamente (...)
como aquella mañana de tus trece años en Barambio cuando no te atreviste
a decirle a Charito que la querías, pero llueve”

El poema “Me complace más que el mar” (769) nos muestra al poeta en La Habana:

“Te veo allá recostado contra el malecón de La Habana, la camisa suelta y
sandalias y grandes gafas oscuras, (...)
vas a subir por el Prado, o por Águila, o irás hacia la Rampa, tú el vasco
universal pero sin presumir tanto como el moguereno,
tú, trotamundos, poeta maldito de la burguesía y de la policía y simplemente
de la CIA”

Con ese tono burlón que a veces muestra en sus poemas.

Alude continuamente a Bilbao pero siempre o casi siempre en tono de reproche, así lo vemos en el poema “A Elena Clementelli” (783):

“Mi niñez está hundida
en el lodo de mi Bilbao maldito,
hasta las rodillas.
Mi juventud está perdida
entre los escombros de la guerra.

Tal vez se salve mi poesía.”

Blas de Otero empezó a escribir muy pronto, así nos lo dice el propio poeta y por eso a veces se le ha llamado poeta niño. El poema es “O nos salvamos todos, o que se hundan ellos” (787):

“Escribo tan gratuitamente como a mis trece años,
sabiendo quién soy,
conociéndome perfectamente”

El poema “Ramas de niebla” (792) es un relato de su infancia:

“Este es el valle, el camino
ondulado hacia el Gorbea (...)
El valle donde mi madre
me llamaba entre la niebla (...)
El huerto de las cerezas
coloradas, las manzanas
reinetas, príncipes peras
y brevas violetas, con
una gran gota de almíbar
temblando sobre la yerba”

Vemos aquí una descripción idílica del paisaje de su infancia.

En *Hojas de Madrid con La galerna*, el libro que nos ocupa, aparece no solo su infancia, sino lo que está viviendo en esos momentos, hemos visto su operación a la vuelta de Cuba y en otras ocasiones es la persona amada, como el poema titulado “Sabi” (793) y su descripción de lo que le rodea en su apartamento “frailuisiano”, como le gusta decir a Blas de Otero:

“Un apartamento en mi vida.
Un apartamento frailuisiano.
El ventanal como un alma esparcida.
El Guadarrama al alcance de la mano.
Y Sabina laboriosa.
Y Sabina estudiosa
y cariñosa.
La cocina de azulejo y metal”

Se detiene en ocasiones en los detalles más pequeños como en la descripción de la cocina, como hemos visto anteriormente. Volvemos a verlo en el poema “El obús de 1937” (794):

“Mi cocina de Hurtado de Amézaga 36 contribuyó poderosamente
a la evolución de mi ideología.
(Hoy recuerdo aquella cocina como un santuario, algo así como
Fátima con carbonilla.)
Sentado en la banqueta de madera, sobre la mesa de pintado pino
melancólica luz lanza un quinqué...”

El poema “1921” (796) es una estampa en la playa:

“En la playa de San Sebastián
hay un niño terriblemente serio,
apoyado en la falda de *mademoiselle* Isabel.
Detrás se ve a María Jesús,
sonriente, bajo un sombrerito de paja y una banda de tela limón.”

Vuelve a mencionar el valle de Orozco como lugar iniciático e idealizado tal vez en el poema “Nadie” (798):

“Hay un rincón en Orozco
que no lo ha pisado nadie.
En este rincón te dí
el primer beso una tarde (...)
un poco asustado. Nadie
ha pisado estos helechos
esta hierba fina y suave”

Nos habla también de su escritura, de los libros que ha venido escribiendo, como en el poema “Sí” (802) o el poema “El valor más alto” (808):

“Después del puesto de periódicos, de la linfografía y de la mesa
de operaciones,
de unos cuantos libros escritos con todo el cuerpo y parte del
subconsciente” (“SÍ”)

“Con la salud un poco maltrecha pero reconquistada,
y nueve libros escritos a golpe de silencio” (“El valor más alto”)

Como por ejemplo también en su poema “Guerrillas” (805):

“Grandes fatigas
dobles,
del *ángel fieramente humano*
y del *redoble*”

Los recuerdos de Madrid, del Madrid de su infancia acuden constantemente,
como vemos en el poema “La vaca ciega” (809):

“Recuerdo mi niñez, mi adolescencia en Madrid.
Es una vieja película, muda, rayada.
En la calle de los Caños, esquina a la plaza de Isabel II,
un niño está estudiando gramática española, maldita sea su estampa”

Aunque venimos señalando los recuerdos de su niñez, también debemos
destacar aquellos poemas, en los que la situación de España, en el momento de la
escritura están reflejados, por ejemplo en el poema “Estado estacionario” (813):

“El estado de excepción continúa en estado estacionario, las
huelgas de Vizcaya continúan también en estado estacionario”

En el poema “Todo lo humano” (829) nos explica el nombre, el título del
libro que nos ocupa:

“Hojas sueltas, mirad cómo han caído
de mi mano, mejor dicho, de mí.

¿Qué más puedo decir? Digo que sí
a la vida, al camino recorrido
y a la verdad impresa en el oído.
Esto dicen las *Hojas de Madrid*”

Pero en el poema “Liberación” (833) Blas de Otero nos da la clave de lo que
venimos expresando, y es cómo su biografía está en sus libros:

“La historia de mis libros está escrita
claramente en mis libros. El comienzo
fueron cientos y cientos de poemas
a borbotones”

El siguiente poema titulado “Palabra permanente” (834) es una lista de las
obras y escritores que han influido en su obra:

La palabra desnuda de mi tierra.
El *Romancero* y el *Cancionero* anónimo.
El verbo escueto de fray Luis.
Quevedo. Rosalía. Machado.
Esto es todo. Y, tras el mar, Vallejo.
Y, tras las rejas, Nâzim Hikmet.
Tú, juventud. Palabra permanente.

Vuelve a hablarnos de su obra en el poema “Para toda una vida” (840) que
comienza:

“La prosa es una fuente que mana pan, así como la poesía es un
pan del que fluye una fuente. (...)
He tropezado con miles de palabras ligeramente inútiles,

y me he dicho: cuatro libros de prosa
y seis de poesía
es suficiente para toda una vida”

También aparecen en su poesía, sobre todo en *Hojas de Madrid*, pero en su mayor medida en la sección *La galerna*, los estados de ánimo que provocan en el poeta depresiones desde que era joven, como en el poema “Un instante” (847):

“Y los pensamientos desgredados de mi cabeza que el viento revuelve como un puñado de algas”

Y es en el poema “Formas 3” (850) donde utiliza la expresión “la historia de mi vida”:

“Papel para escribir la historia de mi vida.
La historia de mis días infantiles,
la historia de mis noches juveniles,
la historia de mi madurez huída”

Para referirse a todas las etapas de su vida, como nos señala en forma paralelística y anafórica.

En el poema “No me moverán” (867) acude a sus recuerdos una vez más:

“Fui niño pisoteado por una cruz de palo,
muchacho alegre entre las calles de Madrid,
joven meditativo, y ahora alcanzo la madurez como quien un libro
alcanza del penúltimo estante de la biblioteca

El poema acaba con una declaración de intenciones:

“No me moverán
los sueños ni las imposturas

prolongaré hasta el final el timbre de ni voz directamente dirigi-
da a los hombres
y algún pedazo de pared que otro”

En este poema, no solo acude a sus recuerdos, sino que trae el eco de una canción que interpretó, entre otros, Joan Baez y que remite a la resistencia antifranquista muy vinculada al Partido Comunista. Es muy importante en la obra de Blas de Otero la presencia de la canción, como una forma más de acercarnos a su poesía, más cercana al pueblo.

En “Si yo hubiera sido austriaco” (878) nos dice:

“Son los cientos y miles de poemas que escribí sin saber por qué ni
para cuándo,
yo canto para luego tu garganta de almena giratoria”

Se plantea la pregunta de “por qué” escribir y “para quién”. Pregunta que se hacen muchos escritores, como por ejemplo Francisco Ayala se pregunta “¿Para quién escribimos nosotros?” o Vicente Aleixandre en el poema “Para quienes escribo”, en Aleixandre es también un tema recurrente.

Como se preguntarían algunos escritores después de Auschwitz ¿para qué escribir?

Alude aquí a los poemas que ha escrito.

Al final de la III parte ya había dicho que terminaba el libro con estas palabras: “Aquí termina el libro. C’est fini” como ya he señalado, ahora nos dice cuál es su último poema en “Último después” (879):

“Este es el último poema de mi vida,
son las 7.20 de la tarde del día 19 de enero de 1971,
estoy situado en Madrid,

mi mano izquierda es una araña sujetando el papel”

Es una descripción casi cinematográfica, nos imaginamos al poeta en el momento de escribir pero entra en un juego:

“Comienzo a considerar la posibilidad de no comenzar el poema,
dejarlo para después de mi muerte,
para después del cierre,
para después de desayunar,
para
después”

El poema “Conmiseración y serenidad” (880) abunda en la idea de la escritura, llega a plantearse el porqué de su poesía:

“Para qué tanto libro: Pobre Blas de Otero, contéstame
por qué escribiste tanto, ya sé para qué
y por qué
pero a nadie se lo digas.
Es un secreto profesional”

Vuelve sobre esta idea en el poema “Dios nos libre de los libros malos, que de los buenos ya me libraré yo” (884) que comienza:

“Para qué tantos libros, tantos papeles, tantas pamplinas.
Lo bonito es una pierna de mujer (...)
cuánto mejor callejear a la deriva,
esto sí que es un libro, lo que se dice un libro de tamaño natural”

En el poema “Hagamos que el soneto se extienda” (895), no solo alude a su preocupación por la escritura, en este caso por el soneto, sino que alude a sus orígenes:

“Hablemos de Bilbao, la ría, los montes violetas,
el puente de piedra en Orozco, el huerto de la abuela,
aquel niño mordiendo cerezas (...)
Hablemos de la soledad del hombre,
las esquinas que callan como muertos de pie,
y ahora suena el teléfono y me levanto y termino”

Con este final sorpresivo que nos trasmite inmediatez.

Hay un poema de este libro, que recuerda un encuentro con Federico García Lorca y que no lleva título (901). El poema comienza así:

“Recuerdo que en Bilbao
-recuerdo y no recuerdo-
apareciste ante mí –muchacho de trece años-
de la mano de la Xirgu”

El poeta vuelve a aparecer recapitulando sobre su vida, con el título que hemos elegido para hablar de la biografía en Blas de Otero, el poema se titula precisamente “Historia de mi vida” (909):

“A los cincuenta y tres años de mi vida
comienzo a caminar de otra manera”

Poema en el que introduce también su visión sobre el soneto:

“El soneto es distinto, las vocales
más anchas, los apóstrofes iguales

A los cincuenta y tres años de mi vida”

Los poemas de *La galerna* reflejan esos estados de ánimo que se derivan de sus depresiones, como vemos en “Y que no le conocía nadie” (911):

“Pero yo ya no soy yo
soy una sombra azulada deslizada diseminada (...)
a veces pienso en suicidarme
otras en peinarme
así van pasando los días”

En otras ocasiones utiliza los versos de otros poetas, como hemos visto ampliamente, para darle su propio tono como en el poema “Más allá del mar” (912):

“Puedo escribir los tristes más versos esta noche”

Que a su vez reflejan un sentimiento del poeta.

El poema “No me arrepiento” (917), nos trae el nombre del poeta para acercarnos más a su poesía:

“Blas de Otero, descansa
un poco, cese el trajín
de los años, los azares,
las luchas,
papeles manchados, versos
arrancados de raíz
a la vida, Blas de Otero”

Nos muestra en su poema “Jamás merecieron” (917) su pesadumbre:

“Un hombre hundido hasta los codos
en la desgracia y en la fortaleza”

Sin embargo, encuentra argumentos para seguir adelante. En esta idea de “seguir adelante”, a pesar de sus momentos de angustia, vemos cómo podemos introducir un concepto más cercano en estos días, la resiliencia. Concepto de psico-

logía, que supone la capacidad que tiene una persona para superar circunstancias traumáticas, como la muerte de un ser querido, un accidente etc. Según la Real Academia Española, es la capacidad humana de asumir con flexibilidad situaciones límite y sobreponerse a ellas. Los psicólogos añaden que no solo gracias a ella somos capaces de afrontar las crisis o situaciones traumáticas, sino que también podemos salir fortalecidos de ellas.

“Pero no olvides maldecir, golpear,
seguir adelante, pese a todo”

Sigue ahondando en su estado depresivo en su poema “Capítulo comprensible” (919):

“Desde luego, hay dificultades difíciles de pregonar,
días en que el cielo cae hecho ceniza”

El poema “El orden ante todo” (920) insiste en los estados de ánimo del poeta y acentúa ese desorden con una enumeración caótica que reproduzco:

“He ordenado los papeles, las estrellas, los botones, los pensamientos
(...)
pensamientos
puestos ante la pared para ser fusilados
gritad desde los pies lo que sentís”

En el poema “Viaje hacia atrás y a lo lejos” (921) sigue en la misma línea:

“Qué vida tan extraña la de este vagamundo. Doblád la frente
ante su paso
pues se trata de un ser magnífico y misérrimo. Cómo me cuesta
escribir (...)
y paro de contar porque ya es demasiado entremeterse en mi propia vida

siempre me callo lo principal
lo que jamás dirá el periódico”

Después de hacer un repaso por diferentes lugares por los que ha viajado, aparece la voz del poeta “y paro de contar”, que quiere acallar su propia voz para no estar tan presente en su obra.

El poema “Los apolíneos” (922) nos muestra otra vez sentimientos del poeta, que no puede dejar de trasladar a su poesía, comienza así:

“Dices “qué poema más triste” es que esta persona a veces no puede
entrebajar los labios
apenas tiene ganas de fumar
se siente tremendamente solo”

En este sentido lo vemos en otro poema titulado “Por allí asciende el papalote” (923):

“Qué cansancio cuando el vacío se interpone entre el cuerpo y él
sueño
es una tela invisible con color a distancia, una larga tela donde es
absolutamente imposible imprimir un solo pensamiento”

En los últimos poemas de *La galerna*, aparece menos su infancia y sus recuerdos infantiles, para aludir a temas que tienen que ver más con la creación de los poemas y con los estados de ánimo de Blas de Otero, así lo vemos en el poema “Los miércoles” (923):

“La poesía cuando se tiene ganas de comer y un poco de frío en las
rodillas.
Cuando nos encontramos deprimidos como un pantalón muy
arrugado”

El poema “Ni Vietnam” (927) nos habla de su estancia en el sanatorio:

“Una mañana de humo y pájaros desperdigados
estando en el sanatorio (...)
estando con los cinco sentidos resbalados
doliéndome como un caballo (...)
estando en el sanatorio
todo lo veía como si hubiera tomado ácido”

En el poema “El desgarrado” (928), ya desde el título, vemos el estado en que se encontraba Blas de Otero o el que quiere reflejar en el poema:

“Y no podía más con el alma
se le cerraban los ojos desvencijados
la maldita insulina
y todo sucedía en un túnel
atroz
mi espíritu se desgarraba”

Aunque termina con una alusión a José Agustín Goitysolo, fuera ya de ese tono del principio:

“Pero a pesar de los pesares
la vida es bella ya verás”

El poema “El canto” (928) es quizás más explícito, asocia su ánimo a la tarea de escribir y comienza:

“Doloroso es escribir
como vivir (...)
esto es escribir llorar a cal y canto
con el canto en mitad de la frente”

Pero uno de los poemas más estremecedores de *La galerna*, es precisamente el que da título a esta sección, “La galerna” (930):

“Campanas rojas llamaban a homicidear
yo estaba echado en la cama
cada nervio como una púa
a lo lejos ya viene la galerna (...)
yo seguía angustiado con una hoja de afeitar en la oreja
la galerna invadió las paredes
me sumergí en mí mismo
da lo mismo vivir”

Continúa en el poema “Sol redondo solo” (930) con esas imágenes tan brillantes sobre la galerna:

“Diviso la galerna
sus aspas marrones y su percal de nubes
el horizonte se ahoga
el mar se arruga como un rostro usado
salta el viento la valla de las olas
no hay salvación
estoy junto a la orilla la resaca me arrastra hacia las rocas
la resaca”

Vemos la utilización de esas imágenes del mar, para mostrar su pesadumbre con la palabra la galerna o como en este último caso “la resaca.” Otras veces nos sitúa en el tiempo, así lo hace en el poema titulado “9 junio, 3 madrugada” (933):

“Y sacaba arena con una pala enorme
dentro del alma
otra palada otra palada
poco a poco aparecía el hueco
no estaba Dios al otro lado

era la nada
nada más”

El poema “Entre las sombras de la marea” (935) comienza recordando los días que pasó en un sanatorio psiquiátrico:

“Los días de Usúrbil
el cristo de plástico pegado a la pared
mayo como un astrónomo
yo en el lecho chillando chillando
soy un chiquillo abandonado en las sombras de la marea (...)
blasfemo contra san blas y cía
lloro con las manos crispadas enredadas (...)
nado contra la galerna”

Una y otra vez se ve acudir esa “galerna”, como amenaza de momentos difíciles en su vida psíquica. Volvemos a verlo en el poema “Tiempo” (936):

“A lo lejos ya vuelve la galerna
la espero a pecho descubierto”

Aparecerá “la galerna” en los poemas “Mi escritura” (937) y “Las cortinas” (938):

“Mi pensamiento agitado por la galerna” (“Mi escritura”)

“Será el empuje de la galerna removiendo la espalda del mar” (“Las cortinas”)

Y en los poemas “Aventando” (939): “La galerna alborota la frente”. Y en “Poética” (942): “El movimiento raudo de la galerna”. Por último en el poema “Versos” (944):

“La galerna cuando amansa (...)
la galerna desparramándose por el acantilado”

Junto a esta parte de la poesía de Blas de Otero, que recrea ese ambiente opresivo de sus depresiones, ejemplificadas con el sustantivo “la galerna”, está su preocupación por la muerte que podemos ver en sus últimos libros como *Poesía e historia* y su poema “Penúltima palabra” (599):

“Dentro de poco moriré.
El zafarrancho de mi vida
toca a su fin. El alma está partida,
y el cuerpo a punto de partir. Lo sé.”

Pero también a lo largo de toda su obra.

Laura Scarano (2012:115) ha contabilizado el número de poemas que podemos encuadrar en esta etapa “más de cuarenta poemas” recorren en *Hojas de Madrid con La galerna* este escenario de decadencia y finitud.

Además de los estados depresivos que refleja la utilización de la galerna, hemos visto poemas donde recrea el clima opresivo general de la muerte próxima, con secuelas de enfermedades, deterioro físico, tratamientos médicos, temor a la vejez.

Hojas de Madrid con La galerna nos instala, desde el primer verso, en el espacio de alusiones a la enfermedad en general y al cáncer en particular, con sus secuelas de tratamientos médicos y espacios hospitalarios, lo vemos en el primer poema “Cojeando un poco” (721):

“En una clínica.
Recién operado en una clínica”

Y en el segundo poema “Cuando me estoy muriendo” (721) nos introduce de lleno en el tema de la muerte:

“Por qué digo que estoy ya cerca de la muerte
por qué me quedan solo tres, cinco años de vida”

Para Scarano estaríamos ante lo que se ha dado en llamar “poesía de senectud”, esta noción generalmente es usada para describir (Díez de Revenga) la obra de aquellos poetas que se han dado a conocer al final de su vida, aunque también se aplica a aquella obra final de poetas ya conocidos, con obra desde su juventud, pero cuya producción última “ha sido más desatendida por la crítica”. En el caso de Otero no se trataría de desatención de la crítica, sino de desconocimiento, porque estamos frente a una producción nueva recién editada. Como sabemos *Hojas de Madrid con La galerna* se editó en 2010 hasta entonces circulaba en antologías y revistas pero no se publicó completo hasta la fecha mencionada.

Para Díez de Revenga, es esa poesía escrita en los años de la vejez, la que designamos con el término de poesía de senectud, pero más que la edad del autor importa lo que él designa como principales inquietudes de una poesía de senectud: la presencia de la vejez como motivo de reflexión, el reconocimiento de la propia identidad como escritor mayor, las reacciones ante la juventud ya distante, pero admirada y añorada, las mutaciones de la naturaleza y el cuerpo.

Pero como muy bien reflexiona Scarano no es totalmente exacto hablar de “senectud” en un poeta como Otero, que no murió de “viejo”, sino a los sesenta y tres años e inesperadamente.

Por tanto, lo que tenemos que tener en cuenta, son los temas relacionados con la enfermedad y la muerte, que aparecen constantemente en este libro.

7.2 Superación y asimilación de la poesía social. hacia un nuevo concepto de la poesía en Blas de Otero

Blas de Otero viajó a Cuba en enero de 1964 y se quedó hasta el 28 de abril de 1968, durante ese tiempo escribió una obra alejada de todo lo que había escrito hasta entonces, estamos hablando de las prosas tituladas *Historias fingidas y verdaderas*. A su vuelta a España en 1968 empieza un libro que escribirá hasta dos años antes de su muerte en 1977 se trata de *Hojas de Madrid con La galerna* que no llegó a ver publicado en vida y solo bajo la supervisión de Mario Hernández y Sabina de la Cruz salió a la luz en el año 2010, es por tanto, una obra póstuma.

No es un libro unitario y acabado, se trata de una recopilación de los poemas que, como acabamos de decir, escribió desde su regreso de Cuba a España. Durante diez años, Otero fue acumulando en unas carpetas encabezadas con el título *Hojas de Madrid* muchos poemas. En 1963 fija el título definitivo *Hojas de Madrid con La galerna*, al ampliar la serie con un nuevo libro, en que describe los estados de ánimo, que le generan las depresiones cíclicas que sufrió desde muy joven, simbolizadas en la palabra “galerna”, nombre que recibe un tipo de súbita tempestad marina frecuente en el mar Cantábrico.

Está compuesto por 306 poemas en total, de los cuales 145 ya habían sido editados en antologías anteriores, quedando 161 inéditos hasta el momento de esta publicación (2010). Los 145 poemas que ya habían sido editados aparecieron en algunas de sus antologías en vida como *Expresión y reunión, País, Verso y prosa, Mientras, Todos mis sonetos, Poesía con nombres* y algunos aparecieron en revistas y publicaciones periódicas.

Nos dice Laura Scarano, que publicó en 2012 un estudio fundamental para esta obra titulado *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*, que se trata de un libro heterogéneo, hecho de sumas, de recortes, de paciente reescritura de los mismos textos.

Sabina de la Cruz nos cuenta que Otero escribía manualmente su poesía, en cuadernos o en folios sueltos y él mismo los pasaba a máquina en varias copias con papel carbón, las correcciones las hacía con pluma o bolígrafos de varios colores.

Imaginamos el cuidado y paciente labor, en esos diez años de lenta producción entre 1968 y 1977, en los cuales “tuvo que vencer una gravísima enfermedad y rehacer su vida después de un penoso divorcio, luchar de nuevo con la censura que le cortó el proyecto de editar *Poesía e historia*” (2010:27) sin excluirse de participar además en los acontecimientos que trajeron la democracia a España.

A este libro le faltó el último acto creador del poeta, la ordenación del material nos dice su viuda. En opinión de Laura Sacarano no debemos buscar parte ni estructura propia ni unidad arquitectónica. De aquellas carpetas azules al libro que se nos entrega, medió un escrupuloso trabajo de edición, que Sabina de la Cruz describe pormenorizadamente. Además de respetar el orden cronológico de escritura, vio la conveniencia de introducir espacios separadores que seccionaron *Hojas de Madrid con La galerna* en cuatro partes con números romanos. La I parte, comprende los primeros poemas compuestos en Madrid a su vuelta de Cuba, van encabezados por el titulado “Cojeando un poco”, escrito al salir de la clínica recién operado de un tumor canceroso. La sección II, relata el viaje a Bilbao y la estancia en su ciudad natal: el encuentro con el mar y los paisajes de su infancia, la familia, los amigos y también, el rechazo a una ciudad que ensombreció su juventud, pero a la que nunca consiguió arrancar de su pecho. Los dos últimos poemas de esta sección describen un corto viaje a Barcelona en agosto de 1968, donde se produce la vuelta a una intervención en el quirófano.

En la III y IV partes, se concentran los poemas referidos a su regreso a Madrid, “su reencuentro con el amor, la casa sosegada, los animales domésticos y se suman muchos de teorización metapoética” (2010:30). “La galerna” constituye la parte final del poemario y trata la descripción de sus estados depresivos, con poemas compuestos mayoritariamente entre 1973 y 1974, aunque incluye aquí otros de 1969, 1971 y 1972 cercanos a esa temática.

Scarano nos dice, que a Otero le hubiera gustado que leyéramos este volumen, como insinúa en su título, como simples “hojas” deshilvanadas, fragmentarias, incompletas como él mismo describe las coplas manriqueñas en el poema “Túmulo de gasoil” que forma parte de este nuevo libro:

“Hojas sueltas, caídas
como cristo contar el empedrado”

Para Mario Hernández (prologuista de esta edición), lo que tenemos entre manos es una “serie tan varia, removedora e insondable (...) queda para siempre sin la ordenación definitiva del poeta, como si este hubiera querido dejar su obra abierta, pospuesto para siempre su cierre, con poemas que nunca vería “muertos” en un libro final”. En el prólogo titulado “Hojas finales de Blas de Otero”, Hernández destaca la unidad de tono que comparten todos los poemas en dos sentidos: tanto en su preocupación por definir su poética, como en el establecimiento de un estilo particular y afirma que aquí “Otero asordina la voz y busca una cadencia próxima al habla conversacional cercano a los tonos de Manrique, Aldana o Machado en defensa de un estilo hablado” (2010:20).

Juan José Lanz nos dice “Blas de Otero es sin lugar a dudas uno de los más grandes autores españoles y el más rico en registros, a pesar de la relativa brevedad de su obra y con seguridad el único comparable a los mejores creadores de la generación del 27, considera Lanz que *Hojas de Madrid con La galerna* se revela como una de las mejores y más lúcidas épocas creativas en la obra del bilbaíno” (2008:357).

La poesía de Blas de Otero venía a situarse en los últimos poemas a la par que la obra de muchos poetas por los mismos años, en un polo casi radicalmente contrario a la estética realista sostenida en su etapa social. Se trataba de buscar una forma de nuevo realismo más profundo, atento a la realidad cambiante “una forma de integración de expresión vanguardista y compromiso estético que daría resultados novedosos” (2008:360). En su evolución hacia una actitud más forma-

lista y en su aproximación poética hacia una escritura de corte surrealista, Blas de Otero se acercaba, a una parte importante de la más joven poesía española.

Sin embargo frente a la poesía pesimista de la primera etapa “en ese mundo desolado de la sociedad de consumo” nos dice Lanz, siempre aparece una esperanza.

De forma paralela al incremento de los elementos irracionales en su poesía, se da un abandono progresivo de las formas versales clásicas, que dominaron sus primeras etapas, por un predominio del verso libre, del versículo de extensas tiradas, aunque fundado en ritmos tradicionales y esquemas repetitivos basados en el paralelismo y la anáfora “la poesía de Blas de Otero se aproxima así, en su última etapa, a parte de la poesía que está escribiendo la joven generación de aquellos momentos” (361).

Ambos autores, Scarano y Lanz parecen estar de acuerdo en que la poesía de Blas de Otero en su última etapa, la de *Hojas de Madrid con La galerna*, lo acerca desde su propia evolución personal, a transformaciones paralelas a las que se comenzaban a gestar en aquellas fechas en España.

Se trata de dar cuenta, de que Blas de Otero estaba inserto, en el hacer poético de aquellos años, que había superado su etapa social y que sin abandonarla del todo, empezaba a hacer un tipo de poesía cercano, al que hacían otros poetas más jóvenes que él y que habrían de cambiar el rumbo de la poesía, hacia estéticas más novedosas. Si nos atenemos a sus propias palabras:

“A los cincuenta y tres años de mi vida
el soneto es distinto, las vocales
más anchas, los apóstrofes iguales”

(“Historia de mi vida”, *Hojas de Madrid con La galerna* 909)

Antonio Muñoz Molina en su artículo semanal en *Babelia* el 26 de junio de 2010 nos dice con respecto al título de esta obra:

“Las hojas de Madrid son las hojas de papel en blanco sobre las que se escriben a mano o sobre las que se mecanografían los poemas con la evanescencia sucesiva del papel carbón, y también son las *Leaves of grass* de Walt Whitman, las hojas de hierba de una poesía que rompe los límites de la métrica y de la rima y se dilata en la extensión democrática del idioma común, en ritmos que tienen el vigor y la respiración de esas caminatas por la ciudad en la que todo se vuelve memorable, incluso cuando el que mira se sabe enfermo y marcado”.

A partir de esta cita o de la visión de Mario Hernández en su introducción a *Hojas de Madrid con La galerna*, vemos cómo resulta innegable la filiación del título del libro con *Leaves of grass* de Walt Whitman. Nos dice Hernández “para Blas las hojas que nombra en su título son simplemente de papel, como las que él mismo usaba, sueltas, ordenadas en carpetas azules, pero a su vez se confunden con las verdes y alargadas, que desde un punto de vista metafórico, constituyen los versículos ondeantes del poeta estadounidense” (2010:13):

“Hojas sueltas, decidme, qué se hicieron (...)
y sus hojas perduran inarrancablemente bajo el rocío de los prados
y las graves estrofas que nos quiebran los huesos y los esparcen
bajo este cielo de Madrid ahumado por cuántos años de inmovilismo”

(“Túmulo de gasoil”, *Hojas de Madrid con La galerna* 736)

En su poema “Posición” (238) de *Pido la paz y la palabra* ya nos muestra su deuda con respecto a Walt Whitman:

“Amo a Walt Whitman por su barba enorme
y por su hermoso verso dilatado.
Estoy de acuerdo con su voz, conforme
con su gran corazón desparramado”

No me resisto a trasladar a estas páginas la última estrofa de este poema tan significativo de la estética oteriana:

“Pobres mortales. Tristes inmortales.
España, patria despeinada en llanto.
Ríos con llanto. Lágrimas caudales.
Este es el sitio donde sufro. Y canto”

No solo hay alusiones en *Hojas de Madrid con La galerna* sino que aquí vemos eco de Jorge Manrique. De ahí que tengamos que volver a Muñoz Molina cuando nos dice:

“Parece que se hubiera leído y aprendido de memoria toda la poesía escrita en español, desde los romances antiguos hasta César Vallejo y Lorca y Neruda: desde muy pronto fue encontrando una voz en la que confluían al mismo tiempo todos los materiales arrastrados por el gran río del idioma. En el mismo poema podían estar Bob Dylan y Beethoven, un romance anónimo y un estribillo de zarzuela.”

Esta es una de las características más importantes de la poesía de Blas de Otero, la diversidad de voces que va dejando en su poesía, se va convirtiendo en un sustrato sobre el que se asienta una poesía más cercana, apoyada en diferentes autores contemporáneos o no, que refleja su visión de un mundo más justo, donde caben diferentes interpretaciones, que van desde una música tradicional madrileña hasta los autores clásicos más consagrados.

Sabemos que Blas de Otero luchó por encauzar una labor poética contra todo lo previsto, estudió derecho, pero en 1943 dejó su cargo de asesor jurídico en una fábrica vizcaína, para “recobrar al poeta que había sido desde niño”, nos dice Sabina de la Cruz. Eso supuso frustrar las expectativas de la familia y abandonar durante un tiempo a su madre y sus dos hermanas. Esto nunca pudo perdonárselo y aparecía una y otra vez como fondo de sus depresiones.

En sus dos autobiografías *Historia casi de mi vida* y *Blas de Otero: biografía incompleta* (en Hernández y Perulero, 2008:179-190) pasa casi sin nombrar esta parte de su vida, la elección vocacional “que iba a dar a la historia de la literatura una de las obras más importantes de su tiempo”.

Es en *Hojas de Madrid con La galerna*, donde el sentimiento de culpa por haber roto las esperanzas maternas se muestra más desgarrador. El peligro para un investigador, según Sabina de la Cruz, es tratar de extraer datos objetivos de estos textos, cuando lo que se manifiesta en ellos son sentimientos, estados de ánimo.

Se ha debatido mucho sobre la realidad en la poesía de Blas de Otero, para quien el contenido de toda obra de creación es la realidad “pero el vehículo, la palabra, nace del poeta por los caminos de la emoción y la inteligencia. “Borrosos” caminos del subconsciente que tantas veces llevan al lector y al escritor al borde del misterio, de “lo insólito” (1997:44).

Así el poeta ha de estar siempre en vigilante rebeldía para que no se lo aparte de la vida, como vemos en estos casos de “Dios nos libre de los libros...” (884):

“esto sí que es un libro, lo que se dice un libro de tamaño natural
lleno de gente, tiendas, puestos de periódicos, casas en
construcción
y otros versos”

A un poeta la vida, inevitablemente le lleva a “otros versos”.

El poeta ha sentido la necesidad de llegar a una poesía más abierta, más plantada con naturalidad en mitad del hombre y de la calle como nos dice José Luis Cano (1971).

Ya hemos visto el tema de la muerte en la poesía de Blas de Otero, sabemos que su último libro, *Hojas de Madrid con La galerna*, es en realidad de despedida, sin embargo hay una aceptación serena, no hay esa crispación que veíamos en sus primeros libros *Ángel fieramente humano* o *Redoble de conciencia*. Blas de Otero ha pasado por una operación en la que se temió por su vida pero después le dio diez años más.

Esta serenidad es una serenidad aparente conseguida no sin lucha por eso hay un ritmo jadeante en muchos de estos poemas, de hecho uno de sus poemas se titula así “Jadeando” (925):

“Un mundo raro con poetas imperdibles
con poesía social desperdiciada
un mundo raro como yo
como tú piedra pequeña
guijarro humilde un mundo raro como tú
piedra pequeña como tú
canto rodado que en días de tormenta
un mundo raro reluce el sol entre la galerna (...)
jadeando entre las olas”

Vemos cómo a través de las repeticiones nos va marcando ese ritmo jadeante, aspecto ya analizado anteriormente.

Mientras tanto se va creando un ambiente, un paisaje de peligro y desolación como vemos en su poema “Túmulo de gasoil” (736):

“inefable Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la sociedad
de consumo,
ciudad donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos,
a no ser porque la vida está cosida con grapas de plástico
y sus hojas perduran inarrancablemente bajo el rocío de los prados
y las graves estrofas que nos quiebran los huesos y los esparcen”

En “Verbo clandestino” (789) vemos cómo el ambiente desolado del paisaje pasa a las preocupaciones del poeta:

“es terrible tener que escribir. Te juro
que quisiera perder la memoria, el hilo
del pensamiento, la clave de las asociaciones
insólitas
el absurdo teatro de la imaginación”

Los paisajes desolados serían producto del subconsciente, lo que va a proporcionar los materiales precisos a las técnicas surrealistas. “La misma estrofa amplia, el verso sin rima, el versículo y la prosa dejan en libertad la imaginación del poeta que se hundirá en sí mismo y buceará buscándose en el niño que fue” (1997:46).

En *Hojas de Madrid con La galerna* la desvinculación de modos y géneros se da en todos los terrenos: el formal, métrico, estilístico, temático y hasta en la estructura misma del libro.

Hacia el final de su obra, según Pablo Jauralde, emergen toda una serie de rasgos que es posible entrever haciéndose en su obra anterior “discontinuidad, impresionismo fragmentario, derrumbes del lenguaje poético clásico, dificultad semántica, rupturas sintácticas, inmersiones subjetivas inalcanzables, atisbos de una intimidad creciente, primacía de lo imaginario y de lo subjetivo, elipsis, travesías surrealistas” (2004:40).

El tema amoroso estuvo siempre en la poesía de Blas de Otero, aunque quizá no de manera tan pura e intensa como ahora. Los temas universales, ya hemos hablado de la muerte por ejemplo, junto al amor y el tiempo, comienzan a librarse de las ataduras históricas.

En alguno de los poemas finales tiempo, amor y muerte se conjugan como en “Lo fatal” (926) y crean el poema abierto, sin puntuación “bajo el sinuoso juego de las imágenes surrealistas”

“Entre enfermedades y catástrofes
entre torres turbias y sangre entre los labios
así te veo así te encuentro
mi pequeña paloma desguarnecida”

En estos poemas ya se ha consolidado el verso libre como voz poética natural. Nos dice Pablo Jauralde:

“Quien nos iba a decir que había que manejar conceptos como poema autónomo, ambigüedad de significado, arte simbólico... y sus correlatos formales (verso libre, sintaxis rota, prosaísmo, oscuridad sintáctica, relaciones semánticas extravagantes, etc.) para referirnos a la obra literaria de Blas de Otero, el poeta moderno que más y mejor ha voceado para el pueblo. Así es sin embargo” (2004:46).

Lo que ha querido decirnos este autor, es que un poeta considerado como social no podía hacer esta utilización del lenguaje más cercana a la poesía de los años setenta.

En Otero encontramos un lenguaje común, forjado desde dentro hacia fuera, en donde sus semejantes puedan encontrar los valores perdidos o tamizados como solidaridad, justicia, igualdad, etc. Es evidente que Blas de Otero encuentra cada vez mayor dificultad en conjugar lo que él siente, con lo que debe expresar poéticamente “para que su poesía sea un lugar de encuentro con otras gentes, ese es el mismo trayecto que el de toda la gran poesía, desde Góngora a Mallarmé. Nuestro poeta llega así a la prosa o a su mejor poesía, en el sentido de más depurada y libre” nos dice Jauralde.

Este cúmulo de recursos mencionados se completan con el uso de todo tipo de voces, en el poema “El obús 1937” (794) vemos ejemplos de esto:

“La cocina es lo más surrealista de la casa (...)
Yo he residido largamente en la tierra, esto es: sobre las lívidas
baldosas de la cocina (...)
mi cocina de Hurtado de Amézaga 36 contribuyó poderosamente
a la evolución de mi ideología”

Vemos el tono irónico de este poema, rasgo que aparecerá en otros poemas.

Cada vez con más frecuencia se aceptan los problemas, las contradicciones
“se percibe cierto cansancio en el viejo tono combativo del poeta”.

El poeta “social” comienza a recuperar conciencia de su propia realidad, tras recorrer un itinerario de lucha y de pasión, se alivia con el silencio y pide una sociedad donde en el siglo XXI “el hombre se siente un rato a descansar”.

Pablo Jauralde, ha visto cómo uno de los motores de la expresión poética de Blas de Otero, es la tensión entre clasicismo y ruptura: renovar desde la calidad poética de una tradición asumida. Utiliza el soneto pero evolucionado “hagamos que el soneto se extienda” nos dice Otero.

Partió desde ahí hasta llegar a las prosas de *Historias fingidas y verdaderas* y esa tensión se manifiesta, por ejemplo, en los temas esenciales (dolor, muerte, tiempo) el del léxico, el de las imágenes. En todos esos casos, Blas de Otero accede a un campo expresivo más abierto, pero “dominado todavía con retracciones continuas hacia la tradición, que le asienta y catapultas”.

En el contexto poético de hacia 1970 se había producido una liberación, estética e ideológica, que se desprendía del lastre de la llamada poesía social.

ENCRUCIJADA

Sobre la turba húmeda, los pasos
de otras que no son tú.
Sobreempapados tepes, las huellas
de otros que no soy yo.

En momentos distintos visitamos
este lugar que se alza
en el trigésimo tercer condado:
el nuestro, en la provincia de los sueños.
Pero no estarás cuando llegue aquí.
Me habré marchado cuando tú regreses.

Somos como el trenzado de una sogá,
y, si no coincidimos con el tiempo,
lo hacemos en un punto que nos grita:
antes, ayer, ya no;
no todavía, mañana.

Me alejo por la senda que vendrás.
Te vas por el camino que me trae.

Antonio Rivero Taravillo

CASA Y LLUVIA

Con las primeras lluvias del otoño
el aire nos permite respirar.
Y a la lluvia y al viento hemos dejado
abiertas las ventanas de la casa.
La lluvia por ahora es bienvenida,
se instala entre nosotros, permitimos
que participe en las conversaciones
con el hilo acerado de su voz.
Empaña los espejos con la niebla
y ha empapado las sábanas
que cubrieron los muebles del verano.
A la tarde, cansada,
se recuesta, en los pozos donde queda
finalmente en silencio.
Algunas noches,
con ayuda del viento del Oeste,
oímos su sonido en las ventanas
como esos niños que por fastidiarnos
golpean a su paso los cristales.

Francisco Barrionuevo

8. CONCLUSIONES

Finalizado nuestro recorrido a través de la poesía de Blas de Otero, ubicada en su contexto creativo, y desde la perspectiva que nos permite la consideración de su *Obra Completa*, podemos concluir que, en conjunto, se confirman nuestros planteamientos iniciales, especialmente el núcleo de nuestra hipótesis. En efecto, si es cierto que la conexión de nuestro poeta con la circunstancia que le ha tocado vivir recorre toda su obra —acentuándose en sus libros centrales— y que su poética busca una conexión profunda con la sociedad, en cuya transformación se compromete, el marbete “poesía social” con el que con frecuencia se le reduce se queda muy corto ante la riqueza de planteamientos existenciales, temas, motivos y preocupaciones de su poesía. Creemos que nuestra propuesta de una lectura más amplia y abierta permite apreciar la extraordinaria vigencia de su poesía y su poética en otro horizonte interpretativo diferente al que fue gestada. Blas de Otero ha conseguido, desde su compromiso en la palabra con lo humano, no solo responder a su tiempo, sino conectar con lo esencial humano, lo que garantiza su permanente actualidad.

Más específicamente, el análisis detenido de la poesía de Otero, desde el estado actual de la crítica, y con especial atención a su obra última, nos permite perfilar algunas conclusiones que creemos confirman y matizan el perfil de nuestro poeta, en el horizonte del centenario de su nacimiento, y varias décadas después de su muerte:

1ª.— En su primera etapa creativa, y en cuanto a su libro *Ancia* hemos planteado que no se trataría solo de una segunda edición de los libros *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, sino de un libro nuevo y diferente. Realmente esta perspectiva se vio confirmada por la obtención del Premio de la Crítica en 1958. Solo se concedía ese premio a libros nuevos, nunca a segundas ediciones ni antologías. A este libro se añadieron 48 poemas nuevos, se cambiaron los títulos y la ordenación del libro, por tanto hubo una reordenación nueva y diferente a los libros de los que parte esta edición. Por ello hay que valorar, con los profundos cambios en la *inventio*, *dispositio* e incluso *elocutio*, que estamos ante un primer punto de inflexión de su poesía que nunca ha sido señalado con la intensidad adecuada.

2ª.— Encasillar a Blas de Otero como poeta social es no solo realizar una lectura reductora de su obra poética, sino, especialmente no tener en cuenta publicaciones como *Hojas de Madrid con La galerna* o *Historias fingidas y verdaderas*, aunque tendríamos que valorar que el primer libro solo se publicó completo en 2010. En vida del poeta se conocía parte de esta obra ya que se publicó en algunas antologías pero no se conocía como obra autónoma.

3ª.— Hay algunos aspectos que destacar de esta obra póstuma: por ejemplo, hemos de plantearnos que si *Hojas de Madrid con La galerna* se hubiera publicado en vida de Blas de Otero, en los años setenta, podríamos encuadrarlo en la línea de las nuevas corrientes poéticas de poetas más jóvenes, como Gil de Biedma o José Ángel Valente. Por tanto, más allá de la estética social, habría superado esa corriente poética, que no abandonado, ya que casi toda su obra está teñida de esa preocupación social.

4ª.— Nos planteamos que si los poemas de *Hojas de Madrid con La galerna* hubieran aparecido a finales de la década de los setenta y no en 2010, quizás otra hubiera sido la historia de la poesía española de aquellos años. Estoy de acuerdo con la opinión de Laura Scarano para quien Blas de Otero hubiera demostrado que la experimentación discursiva, el fluir onírico, el collage y los procedimientos irracionales no están reñidos con un programa poético fundado en la voluntad de compromiso con los hombres y la historia.

5ª.— Otro aspecto a destacar es la importancia de la *intertextualidad*, tan presente en la obra de Blas de Otero. Donde podemos ver influencias, alusiones en un diálogo continuo con la poesía de nuestro poeta y en distintas épocas de la poesía española. Pero, sobre todo, hemos de destacar que estas dinámicas *transdiscursivas*, son un ejercicio vivo de la *polifonía* y del *dialogismo*, en terminología bajtiniana: la voluntad de hacer confluir en su voz otras voces y de establecer una suerte de “genealogía” ética y estética.

6ª.— Se ha debatido mucho sobre *la métrica* en la obra de Blas de Otero. En concreto, por el uso del soneto, que sobre todo se dio en su primera época, ya que en su último libro tiende al verso libre o versículo. Hoy nos queda claro que Otero acude al soneto y otras formas métricas clásicas desde de una visión renovada. Su

extraordinaria capacidad verbal y su dinámica utilización de los recursos de la métrica están siempre al servicio de un objetivo más elevado: construir un artefacto verbal que apele a la conciencia del lector. En Otero la expresión está siempre al servicio de un contenido que, por otra parte, sería imposible expresar al margen de los recursos formales.

7ª.— Es destacable el uso de diferentes *fórmulas expresivas* que otorgan a la poesía de Blas de Otero de un peculiar aliento. Nos referimos, especialmente, a las distintas formas de repetición que dan una cadencia especial a sus poemas. Una vez más hemos de señalar que los recursos estilísticos forman parte de una estrategia discursiva al servicio de la intensificación comunicativa.

8ª.— Las *imágenes irracionales* juegan un papel importante en la poesía de nuestro poeta. Aunque se han vinculado estos recursos creativos sobre todo a la última parte de su obra, *Hojas de Madrid con La galerna*, hemos visto como también las encontramos en casi todos sus libros, aunque en menor medida. Por ello, no es solamente un recurso propio de una etapa más experimental, sino también de su obra en general. De ahí que sea difícil encasillar a Blas de Otero dentro de diferentes tendencias o escuelas. La potencia con la que utiliza estos *tránsitos pre-conscientes*, como los llama Bousoño, está siempre al servicio de una poética de conciencia que desea expresar con palabras lo que no se puede decir con palabras.

9ª.— *Hojas de Madrid con La galerna*, su libro final, demuestra que el tono realista y coloquial del poema puede convivir con técnicas experimentales, siempre y cuando el programa de escritura que lo sostiene no repudie la utilidad del lenguaje como instrumento de comunicación y a la luz del conocimiento de sí mismo y del mundo.

10ª.— Insistimos en la novedad que supone su obra póstuma *Hojas de Madrid con La galerna*. De forma paralela al incremento de los elementos irracionales en su poesía, se da un abandono progresivo de las formas versales clásicas que dominaron sus primeras etapas, por un predominio del verso libre aunque fundado en ritmos tradicionales y esquemas repetitivos basados en el paralelismo y la anáfora. La poesía se aproxima así, en esta última etapa, a una parte fundamental de la poesía que está escribiendo la joven generación de poetas de aquellos mo-

mentos, tal y como venimos exponiendo. También en esta fase creativa Otero demuestra ser sensible y responder a cada momento de su peripecia histórica.

11^a.— A la muerte del poeta con sesenta y tres años contaba ya con “aura mítica” que lo definía como una de las columnas de la cultura de la resistencia al franquismo y uno de los cimientos de la transición poética. Blas de Otero participaba en recitales poéticos donde era muy valorado. Pero ello, tal vez, ha eclipsado otras dimensiones de su poesía y de su poética que hemos intentado subrayar en esta Tesis, y que conceden una vigencia a nuestro poeta que supera con mucho su coyuntura histórica.

12^a.— Su poesía no es solo ni fundamentalmente pesimista. Sin caer en biografismos, sabemos que estaba muy afectado por las depresiones que padecía. En el apartado que dedicamos a *Hojas de Madrid con La galerna* se ve cómo aparece un elemento nuevo en su poesía: la *resiliencia*, ya que, a pesar de las distintas dificultades que tuvo que sufrir, tanto personales como políticas, nos pedía seguir adelante.

13^a.— La preocupación social, aunque no a la manera de su libro *Pido la paz y la palabra*, la vemos en toda su obra, y también en *Hojas de Madrid con La galerna*, ya que encontramos poemas que denuncian, no solo la situación de España sino de la sociedad en general. Con todo, este es un factor —sin duda nuclear— de su poesía, que no se reduce ni se limita a la dimensión social de lo humano, sino que considera a los seres humanos, con sus inquietudes y deseos, en toda su integridad.

14^a.— En cuanto a la *autobiografía* tendríamos que replantear a fondo el hecho autobiográfico en su obra, desde una fidelidad absoluta a lo referencial, hasta la asunción de esta escritura como una ficción más. Hoy disponemos de consideraciones relativas a las “escrituras del yo”, como el concepto de *autoficción*, que podría ser plenamente aplicable a la obra de Otero.

15^a.— Para hablar de la repercusión de su obra, no solo tenemos que remontarnos a su vida (murió en 1979), sino también a la publicación en 2010 de *Hojas de Madrid con La galerna* y a 2013 con la publicación de su *Obra completa*. Por tanto, como dice Caballero Bonald, es el autor del siglo XX que más ha publicado en el siglo XXI. Ello requiere, con todo, una investigación más profunda desde

los planteamientos de la sociología y la estética de la recepción, que no constituía el objeto de la presente Tesis.

16^a.— Por este motivo, en la actualidad se sigue hablando de la poesía de Blas de Otero, y se introducen perspectivas y consideraciones nuevas. Lo hemos podido ejemplificar con varios artículos recientes, como el de Manuel Rivas en *El País*. Demuestra lo que venimos diciendo sobre nuestro poeta, que no solo puede encasillarse en la poesía social de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Y demuestra la vigencia de su voz poética, apropiada desde otros horizontes receptivos.

17^a.— Para terminar con la importancia de la obra más detenidamente considerada en esta investigación, *Hojas de Madrid con La galerna*, vemos cómo recupera gran parte de los poemas incluidos en su antología *Mientras*; pero como dice Laura Scarano, da un paso más allá: logra fusionar esa nueva concepción vanguardista y los lúdicos experimentos discursivos con su estilo más clásico, contaminándose ambos universos y dando una síntesis personalísima.

18^a.— La repercusión de su obra sigue en la actualidad. Ya hemos mencionado la publicación de su *Obra completa* en 2013. En conversación telefónica con su editora, Sabina de la Cruz, me manifestó que la editorial le había pedido permiso para hacer una segunda edición en rústica, lo cual viene a ratificar lo que acabamos de decir sobre importancia y la vigencia de Blas de Otero en la segunda década del siglo XXI.

Confiamos en que investigaciones como la presente permitan una mirada mucho más amplia a la poesía de Blas de Otero, que no solo resultó fundamental en el contexto vital en que se gestó, sino que —como toda gran creación poética— aspira a seguir iluminando la realidad humana en tiempos, lugares y circunstancias muy diferentes.

9. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS (BIBLIOGRAFÍA DE BLAS DE OTERO)

Poesía

- (1941): *Cuatro poemas*, Pamplona, Editor J. Díaz Jácome, col. "Alanda".
- (1942): *Cántico espiritual*, San Sebastián, Cuadernos del Grupo Alea.
- (1950): *Ángel fieramente humano*, Madrid, Ínsula.
- (1951): *Redoble de conciencia*, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos.
- (1958): *Ancia*, Barcelona, Alberto Puig editor.
- (1971): *Ancia*, pról. de Dámaso Alonso, Madrid, Visor.
- (1960): *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada.
- (1955): *Pido la paz y la palabra*, Torrelavega (Santander), col. "Cantalapiedra".
- (1975): *Pido la paz y la palabra*, introd. de José Batlló, Barcelona, Lumen.
- (1959): *Parler clair (En castellano)*, versión francesa de Claude Couffon, París, Pierre Seghers.
- (1960): *En castellano*, México, Ediciones de la Universidad de México.
- (1977): *En castellano*, Barcelona, Lumen.
- (1982): *En castellano*, ed. corregida por Sabina de la Cruz, Barcelona, Lumen.
- (1960): *Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra y En castellano)*, Buenos Aires, Losada.
- (1962): *Hacia la inmensa mayoría (Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra y En castellano)*, Buenos Aires, Losada.
- (1964): *Que trata de España*, París, Ruedo Ibérico.
- (1964): *Que trata de España*, Barcelona, Editorial RM.
- (1964): *Que trata de España (Pido la paz y la palabra, En castellano y Que trata de España)*, La Habana, Editora Nacional de Cuba.

(1977): *Que trata de España*, Madrid, Visor.

(1970): *Mientras*, Zaragoza, Javalambre.

(2010): *Hojas de Madrid con La galerna*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

(2013): *Obra completa*, ed. de Sabina de la Cruz y Mario Hernández, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Prosa

(1970): *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alfaguara.

(1980): *Historias fingidas y verdaderas*, ed. de Sabina de la Cruz, Madrid, Alianza.

Antologías

(1952): *Antología (y notas)*, Vigo, Mensajes de Poesía.

(1963): *Esto no es un libro*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.

(1969): *Expresión y reunión (1941-1969)*, Madrid, Alfaguara.

(2003): *Expresión y reunión (A modo de antología)*, ed. de Sabina de la Cruz, Madrid, Alianza. 1981 (nueva ed.: Madrid, Alianza, 2003).

(1971): *País (Antología, 1955-1970)*, pról. de José Luis Cano, Barcelona, Plaza & Janés.

(1974): *Verso y prosa (Antología)*, ed. del autor, Madrid, Cátedra.

(1984): *Verso y prosa (Antología)*, ed. del autor, epílogo de Sabina de la Cruz, Madrid, Cátedra.

(1977): *Todos mis sonetos*, ed. de Sabina de la Cruz, Madrid, Turner.

(1977): *Poesía con nombres*, Madrid, Alianza.

(1987): *Poemas de amor*, selec. y pról. de Carlos Sahagún, Barcelona, Lumen.

(1995): *Poesía escogida*, ed. de Sabina de la Cruz y Lucía Montejo, Barcelona, Vicens Vives.

(1997): *Mediobiografía (Selección de poemas biográficos)*, ed. de Sabina de la Cruz y Mario Hernández, Madrid, Calambur.

(2002): *Poemas vascos*, ed. de Sabina de la Cruz, Bilbao, Fundación Blas de Otero-Ayuntamiento de Bilbao.

(2002): *Antología poética*, Bilbao, Bibliotex, col. "Deia Bilduma".

(2003): *Mientras viva y otros poemas por la paz*, present. de sabina de la Cruz, Bilbao, Fundación Blas de Otero.

(1985): *Blas de Otero para niños*, ed. de Concha Zardoya, Madrid, Ediciones de la Torre.

FUENTES SECUNDARIAS (BIBLIOGRAFÍA SOBRE BLAS DE OETRO) Las referencias recogidas a continuación se refieren a las ediciones utilizadas por nosotros.

ACILLONA, Mercedes (1998): “La crisis agónica y la poesía humanada” en *Zurgai*, Julio 98; pp. 18-22.

ALARCOS, Emilio (1973): *La poesía de Blas de Otero*. Madrid, Anaya.

ALBORNOZ, Aurora de (1979): “Blas de Otero hoy, mañana” en *Ínsula*, nº 392-393 (julio-agosto de 1979) p. 6.

ALEIXANDRE, Vicente (1977): “Blas de Otero entre los demás” en *Los encuentros*. Madrid, Ediciones Guadarrama, pp. 190-193.

ALONSO, Dámaso (1969): “Poesía arraigada y poesía desarraigada” en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, pp. 345-358.

— (1997): Prólogo a *Ancia*. Madrid, Visor, pp. 11-21.

— (2008): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos.

ÁLVAREZ, Guzmán (1980): *Lírica española del siglo XX. En busca de una trayectoria*. León, Nebrija.

ASCUNCE ARRIETA, José Ángel (1986): *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*. San Sebastián, Cuadernos Universitarios.

— (1990): *Cómo leer a Blas de Otero*. Barcelona, Júcar.

— (2010): “Blas de Otero: con la inmensa mayoría desde la inmensa minoría” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 63-81.

AYUSO, José Paulino (1999): “Primeras promociones y grupos de posguerra” en *Historia y crítica de la literatura española Tomo 8*. Barcelona, Crítica, pp. 157-161.

— (2003): “Ángel fieramente humano: entre raíz mortal, fronda de anhelo” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo). pp. 5-8.

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2010): "Hablando un mismo idioma: Blas de Otero y las poéticas actuales del compromiso" *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 303-317.
- BAJTIN, Mijaíl (2004): *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, FCE.
- BALCELLS, José María (2003): "Blas de Otero en las antologías poéticas de posguerra" en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 54-57.
- BARROSO, Asunción, Alfonso BERLANGA, María Dolores GONZÁLEZ (1995): Introducción a *La literatura española a través de los textos IV. El siglo XX desde la generación del 27 a nuestros días*. Madrid, Itsmo.
- BECERRA MAYOR, David (2016): *Biografía (casi) de Blas de Otero*. Sevilla, Atrapasueños.
- BELLIDO NAVARRO, Pilar (1992): "Transtextualidad en la poesía de Blas de Otero" *Investigaciones semióticas (UNED)*, vol. IV, pp. 563-572.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (1989): *Literatura de la postguerra: la poesía*. Madrid, Cincel.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRIGUEZ, Iris M. ZAVALA (1979): *Historia social de la literatura española III*. Madrid, Castalia.
- BOUSOÑO, Carlos (1979): *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid, Gredos.
- (1985): *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos.
- CANO, José Luis (1958): "La poesía de Blas de Otero" en *Ínsula*, nº 145 (diciembre) pp. 6-7.
- (1971): "La poesía de Blas de Otero" en *Ínsula*, nº 292 (marzo) pp. 8-9.
- (1974a): Prólogo a Blas de Otero *País. Antología (1955-1970)*. Barcelona, Plaza y Janés.
- (1974b): *Poesía española contemporánea. Las generaciones de postguerra*. Madrid, Guadarrama.

- (1977): “Blas de Otero: todos mis sonetos” en *Ínsula*, nº 370 (septiembre) pp. 8-9.
- (1979): “En la muerte de Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 392-393 (julio-agosto) p. 7.
- (1984): *Poesía española en tres tiempos*. “Blas de Otero y sus sonetos heterodoxos”. Granada, Los libros de Altisidora Editorial Don Quijote.
- CANO BALLESTA, Juan (1996): *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI.
- CARRATALÁ, Fernando (2016): *La obra poética de Blas de Otero*. Letra 15, revista digital de la Asociación de Profesores de Español “Francisco de Quevedo”. Madrid. Año III nº 5 ISSN 2341-1643 en <http://www.lettra15.es/L15-05/L15-05-12-Fernando.Carratala-La.obra.poetica.de.Blas.de.Otero.html>
- CARRERO ERAS, Pedro (1979): “Nuestro descubrimiento de Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 392-393 (julio-agosto) p. 7.
- CASTELLET, José María (1960): *Veinte años de poesía española*. Barcelona, Seix Barral.
- CELAYA, Gabriel (1979): *Poesía y verdad*. Barcelona, Planeta.
- CHICHARRO, Antonio (1997): *De una poética fieramente humana*. Granada, Diputación Provincial, Colección Maillot Amarillo.
- COHEN, J. M. (1959): *Poetry of this age (1908-1958)*. London, Arrow Books, pp. 238-253.
- CRUZ, Sabina de la (1977): Introducción a *Todos mis sonetos*. Madrid, Turner, pp. XI-XXII.
- (1980): Introducción a *Historias fingidas y verdaderas*. Madrid, Alianza.
- (1984): “Blas de Otero en su adolescencia madrileña (1927-1932)” en *Ínsula*, nº 449 (abril) p. 4.

- (1987): “Reseña de libros sobre Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 490 (septiembre) pp. 10-11.
- (1990): “Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 523-524 (julio-agosto) pp. 17-19.
- (1996): Epílogo a *Verso y prosa*. Madrid, Cátedra, pp. 115-128.
- (1997): Introducción a *Expresión y reunión*. Madrid, Alianza, pp. 9-48.
- (1998): “Los poemas vascos de Blas de Otero” en *Zurgai*, Julio, pp. 24-25.
- (2002): “Introducción: Vida y poesía” *Poemas vascos*, Bilbao, Fundación Blas de Otero.
- (2003): “ ‘Desamor’, un poema olvidado” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 3-5.
- (2010): “Blas de Otero: poesía y libertad” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 15-26.
- (2013): “La vida de un poeta” *Obra completa Blas de Otero*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CRUZ, Sabina de la y Montejo, Lucía (2007): Introducción a *Poesía escogida*. Barcelona, Vicens Vives, pp. VII-XLIII.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2010): “Blas de Otero: algunos ecos y homenajes” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 241-257.
- DEBICKI, Andrew P. (2003): “Creación artística y realidad humana: la poesía intertextual de *Mientras*” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 51-53.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos.
- EAKIN, Paul John (1994): *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, Madrid, Endymion.
- ELIOT, T.S. (1999): *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Tusquets.

FERNÁNDEZ MORERA, Darío (1976): “La poesía desgarrada” en *Ínsula*, nº 358 (septiembre) pp. 13-14.

FERRARI, Marta Beatriz (2003): “ ‘El juego más peligroso’: *Historias fingidas y verdaderas*, de Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 47-48.

FUENTES FLORIDO, Francisco (1984): “Una lectura de León Felipe y Blas de Otero: el sufrimiento solidario” en *Ínsula*, nº 452-453 (julio-agosto) pp. 8-9.

GALÁN, Joaquín (1978): *Blas de Otero, palabras para un pueblo*. Barcelona, Ámbito Literario.

GARCÍA, Miguel Ángel (2010): “En contrato social: cartilla (poética)” en tiempos de racionamiento *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 167-182.

— (2012): *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid, Castalia.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987): *La poesía española de 1935 a 1975, II De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*. Madrid, Cátedra.

GARCÍA MATEOS, Ramón (2010): “Letra y música: Blas de Otero y la canción de autor” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 369-389.

GARROTE, Gaspar (1989): *La obra poética de Blas de Otero*. Madrid, Ciclo.

GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.

GONZÁLEZ, Ángel (2005): “La intertextualidad en la obra de Blas de Otero” en *La poesía y sus circunstancias*. Barcelona, Seix Barral.

GONZÁLEZ, José María (1982): *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*. Madrid, Edi-6.

GOYTISOLO, Juan (1995): *El bosque de las letras*. Madrid, Alfaguara.

GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011): *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica.

- GUILLÉN, Claudio (1998): *Múltiples moradas*. Barcelona, Tusquets.
- HARNECKER, Marta (1979): *Socialismo y Comunismo*. Madrid, Akal.
- HERNÁNDEZ, Mario (2010): “Prólogo a *Hojas de Madrid con la galerna*”, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2013): “Introducción a la *Obra completa Blas de Otero: Blas de Otero sucesión de obra y vida. I. Palabras vivas*”, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- HIRIART, Rosario (2010): *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- IGLESIA, Ángel de la (2003): “La poesía de Blas de Otero (conceptos formales)” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 14-15.
- IGLESIA, Javier de la (2003): “Blas de Otero y Ángel de la Iglesia: el grupo de Champa” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 11-14.
- IGLESIAS SANTOS, Monserrat (ed.)(1999): *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco.
- IRAVEDRA, Araceli (2010): “Trazado de fronteras: con y contra Blas de Otero” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 319-334.
- IRAZOKI, Francisco Javier (2016): “Blas de Otero cien años de un niño derrotado” en *El Mundo “El Cultural”*. 11-3-2016. pp. 16-19.
- JAURALDE POU, Pablo (2004): “Sobre la poesía final de Blas de Otero” en *Ancia* nº 3, pp. 35-60.
- (2007): Introducción a *Antología poética*. Madrid, Castalia, pp. 5-56.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2010): “Blas de Otero en Granada: fotografías de la transición” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 335-349.
- KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos.
- LANZ, Juan José (1999): “La poesía” en *Historia y crítica de la literatura española 8/1*. Barcelona, Crítica.

— (2003a): “Blas de Otero: nuevas lecturas críticas” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) p. 2.

— (2003b): “La ciudad de memoria: imaginario urbano y lucha de clases en la obra de Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 23-24 y 37-40.

— (2008): *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero*. Sevilla, Renacimiento.

— (2010): “Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 39-60.

— (2013): “Mapa total de Blas de Otero” en *El País “Babelia”*. 25-5-2013. pp. 10-11.

— (2016): *Gerardo Diego y Blas de Otero entre Santander y Bilbao*, Santander, Fundación Gerardo Diego.

LE BIGOT, Claude (1998): “Blas de Otero: una poética del dolor” en *Zurgai*, Julio. pp. 82-87.

— (2003): “Configuración de la voz social en la poesía de Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 16-20.

— (2010): “La responsabilidad de la forma o la piedra de toque del compromiso poético” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 83-103.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela (1998): *El soneto y sus variedades*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.

LUIS, Leopoldo de (1982): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid, Júcar.

— (2000): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Edición y notas de Jorge Urrutia y Fanny Rubio. Madrid, Biblioteca Nueva.

MAINER, José Carlos (1994): *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona, Crítica.

— (2016): “El peso de una época”. *El País “Babelia”*. 6-8-2016.

MARCO, Joaquín (1986): *Poesía española siglo XX*. Barcelona, Edhasa.

- MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelyne (1998): “El antillano” en *Zurgai*, Julio, pp. 46-50.
- (2003): “*Ancia*: el hombre acantilado, desacantilado” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 9-11.
- (2010): “Compromisos sin promesas: ¿hacia una poética de lo incierto? *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento, pp. 105-118.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MATHIOS, Bénédicte (1998): “El aeroplano de papel, de Blas de Otero” en *Zurgai*, (Julio), pp. 92-95.
- MEDINA-BOCOS, Amparo (2001): *Hacer literatura con la literatura*, Madrid, Akal.
- MELERO, José Luis (2016): “En el centenario de Blas de Otero” en *Heraldo de Aragón*. 25-2-2016. p. 2.
- MIRÓ, Emilio (1970): “La obra de tres poetas: Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Manuel Caballero Bonald” en *Ínsula*, nº 282 (mayo) pp. 6-7.
- (1974): “Dos antologías” en *Ínsula*, nº 329 (abril) p. 6.
- (1978): “La poesía prohibida de Blas de Otero y Gabriel Celaya” en *Ínsula*, nº 380-381 (julio-agosto) p. 10.
- (1981): “La palabra libre y creadora de Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 419 (octubre) pp. 6-7.
- (2003): “*Que trata de España*: la noche y el alba” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 42-46.
- MONTESINOS, Toni (2014): “Una vibración colectiva” en *Estación poesía*, (primavera) Sevilla. pp. 59-60.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (1989): “Procedimientos intertextuales en la obra de Blas de Otero”. Epos V. pp. 245-252.

— (1998): “Blas de Otero y la censura española: la antología verso y prosa (1973)” en *Zurgai*, (julio) pp. 38-41.

— (2003): “La relación de Blas de Otero con *Ínsula*. Una colaboración estrecha y continua” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 58-60.

— (2004): “Efectos de la censura en la obra de Blas de Otero: recursos de enunciación” en *Ancia*, Bilbao. pp. 18-34.

— (2008): “Algunos poemas inéditos de Blas de Otero correspondientes a la primera etapa de su creación”. Epos XXIV. pp. 103-113.

— (2010): “La palabra siempre bajo vigilancia. Censura y autocensura” en *Compromisos y palabras bajo el franquismo*. Sevilla, Renacimiento.

— (2014): “La prosa autobiográfica de Blas de Otero, Historia (casi) de mi vida (1969): la construcción de la subjetividad”. Epos XXX. pp. 247-260.

MUNARRIZ, Jesús (2010): “Algunas pinceladas rememorativas sobre Blas de Otero y un poema nuevo para él” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 351-365.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2010): “Palabras venidas de tan lejos” en *El País “Babelia”*. 26-6-2010.

NAVARRO DURÁN, Rosa (1998): *Cómo leer un poema*. Barcelona, Ariel.

NÚÑEZ, Antonio (1968): “Encuentro con Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 259 (junio) pp. 1, 3 y 4.

PALOMO, María del Pilar (1988): *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus.

PAYERAS GRAU, María (2010): “Lecciones y elecciones. Blas de Otero en Ángel González y otros poetas del 50” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 259-273.

POZUELO YVANCOS, José María (1994): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.

- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2010): “La canción de autor y las exequias de la poesía social” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 391-404.
- REYZABAL, María Victoria (1998): “Blas de Otero en *Ancia*. Del tú al nosotros, pasando por el yo”. *Zurgai*, (julio) pp. 4-9.
- RIBES, Francisco (1952): *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander, Hermanos Bedía.
- RIERA, Carme (1988): *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- (2010): “Blas de Otero en Barcelona: Jaime Gil de Biedma, tras los pasos del “oso del húngaro” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 275-289.
- RIECHMANN, Jorge (2005): *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, Colección Humanidades, nº 86.
- RIVAS, Manuel (2016): “Españahogándose” en *El País Semanal*. 14-2-2016.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2010): “El riesgo de una poética esencial: Blas de Otero” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 197-220.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1979): *Historia social de la literatura española III*, Madrid, Castalia.
- ROMAGOSA, Quima, Gloria DURÁNTEZ, Enrique CLAVEL (1995), *La poesía española de posguerra. La obra poética de Blas de Otero*. Madrid, Alhambra.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas*. Madrid, Turner.
- RUBIO, Fanny y URRUTIA, Jorge (2000): Edición y notas a *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2008): “¿Dónde está Blas de Otero? La poesía de Blas de Otero como ficción autobiográfica” en *Ancia* nº 4. pp. 88-112.
- RUIZ SORIANO, Francisco (1997): Introducción a *Primeras promociones de la posguerra*. Madrid, Clásicos Castalia.

- SAHAGÚN, Carlos (1987): Prólogo a *Poemas de amor*. Barcelona, Lumen. pp. 7-14.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2010): “La palabra repartida: los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 119-143.
- SCARANO, Laura (2003): “Blas de Otero: una poética de “La página rota” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 20-23.
- (2009a): El emblemático Machado de Colliure en Blas de Otero y Celaya” en *Ínsula*, nº 745-746 (enero-febrero) pp. 10-14.
- (2009b): “Pluma que cante...” La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero en *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Mar del Plata, Eudem.
- (2010a): “Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio” *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 221-238.
- (2010b): “Voy a contar la historia de mi vida...” La intimidad histórica de Blas de Otero en *Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*, Mar del Plata, Eudem.
- (2011): “Españahogándose de Blas de Otero: una poética “con los ojos abiertos” en *Miradas sobre España*, Barcelona, Anthropos.
- (2012): *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*. Binges, Editions Orbis Tertius.
- (2016): “1916: nace Blas de Otero”. Curso de Verano en la Universidad Internacional de Andalucía, Baeza (16 al 19 de agosto).
- SENABRE SEMPERE, Ricardo (1966): “Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero” en *Papeles de Son Armadans*, n.º 125 (agosto) pp. 137-150.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003): “Blas de Otero y el poema en prosa: ‘Las nubes’, ‘Vivir para ver’” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 49-51.

- SORIA OLMEDO, Andrés (2010): "Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma y la intertextualidad" *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 291-299.
- TORRE, Esteban (2003): "Desde Andalucía: un soneto inédito de Blas de Otero y Carlos Álvarez" en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 53-54.
- UCEDA, Julia (1964): "Juan Ramón en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo" en *Anales de la Universidad Hispalense*. Sevilla, Universidad de Sevilla. pp. 51-75.
- (1967): "La traición de los poetas sociales" en *Ínsula*, nº 242 (enero) pp. 1 y 12.
- URRUTIA, Jorge (1983): *Reflexión de la literatura*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- VALLS, Fernando (2010): "De vez en cuando, un elefante blanco..." Para leer las *Historias fingidas y verdaderas. Compromisos y palabras bajo el franquismo*, Sevilla, Renacimiento. pp. 135-164.
- (2013): "Literatura 'en plata'" en *Quimera* (octubre) pp. 55-56.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2001): "José Hierro en el contexto de la creación poética de los años 60 y 70 (Incitaciones para un debate)" en *Leer y entender la poesía: José Hierro*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2002): "Escribir/inscribir lo femenino en el discurso" en *Philología Hispalensis*. Vol. XVI. Núm. 2. pp. 9-19.
- (2003): *Teoría del emplazamiento*. Sevilla, Alfar.
- (2005): *El poema único. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Huelva, Diputación de Huelva.
- (2010): "Nuevos horizontes de los estudios literarios en el siglo XXI" en *Literatura y comunicación*. Madrid, Castalia.

— (2011): “La última estación poética de Vicente Aleixandre” en *Revista de lengua y literatura españolas* nº 1. Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español “Elio Antonio de Nebrija”.

— (2013): “La historia literaria y las ciencias de la literatura ante el cambio de paradigmas” en *Anthropos*, nº 240. pp. 37-50.

YUBERO FERRERO, Fernando (2003): “Algunas notas sobre cosmovisión simbólica e impulso lírico en *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero” en *Ínsula*, nº 676-677 (abril-mayo) pp. 40-42.

ZAPIAIN, Itziar y Ramón Iglesias (1983): *Aproximación a la poesía de Blas de Otero*. Madrid, Narcea.

ZAVALA, Iris María (1989): “Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo” en Graciela Reyes: *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid, El Arquero.

— (1991): *La postmodernidad y Mijáil Batjin una poética dialógica*. Madrid, Espasa Calpe.

Monográficos

(1977): *Los papeles de son Armadans*, (mayo-junio).

(1986): ASCUNCE ARRIETA, José Ángel (ed.), *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II jornadas internacionales de literatura: Blas de Otero*, San Sebastián, Mundaiz.

(1998): “Volver a Blas de Otero”, *Zurgai*, (julio).

(2003): “Blas de Otero nuevas lecturas críticas”, *Ínsula*, 676-677 (abril-mayo).

(2010): IRAVEDRA, Araceli y SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo: *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Actas del congreso internacional celebrado en Granada de 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento.

(2016): *Campo de Agramante. Homenaje a Blas de Otero (1916-1979)*. nº 25 Otoño-Invierno. Jerez de la Frontera.

Revistas

(2004): *Ancia* nº 3. Bizkaia.

(2012): *Ancia* nº 5. Bizkaia.