

N.º 2 septiembre 2016

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]

Andrew A. Anderson
DIVÁN DEL TAMARIT 5

Juan José Lanz
BLAS DE OTERO
«EN CANTO Y ALMA» 27

Judith Nantell
THE POETICS OF EPIPHANY... 63

Juan José Rastrollo Torres
«METROPOLITANO» O LA
POÉTICA DE CARLOS BARRAL 89

[ARTÍCULOS]

Juan Esteban Villegas Restrepo
LA CRÍTICA LITERARIA... 113

Tamar Flores Granados
LA FIGURA DEL INTELECTUAL... 129

Erin L. McCoy
UNA NUEVA
POÉTICA GALLEGA 145

[ENTREVISTA]

Antonio López Ortega
CONVERSACIÓN
CON RAFAEL CADENAS 157

[POEMAS]
YUSEF KOMUNYAKAA 163

[RESEÑAS]
Tania Ganitsky
THE GORGEOUS NOTHINGS 171
Zachary Rockwell Ludington
THE HATRED OF POETRY 177

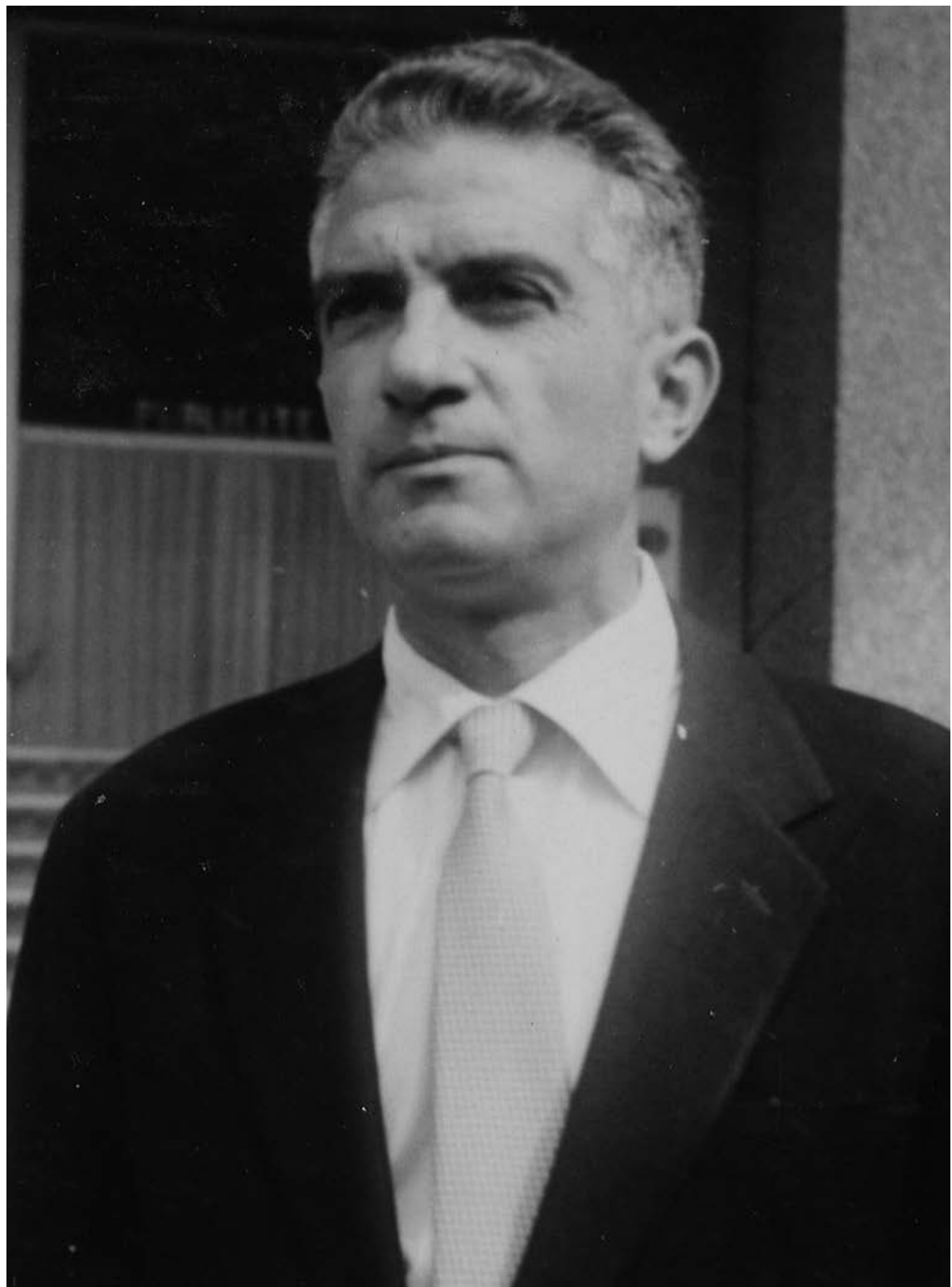
José Andújar Almansa
UN LECTOR LLAMADO
FEDERICO GARCÍA LORCA 183

Mariela Dreyfus
RÍO EN BLANCO 189

Normas de publicación /
Publication guidelines 193

Orden de suscripción 201

Bias de Otero, 1916-1979



BLAS DE OTERO «EN CANTO Y ALMA»: EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

—
BLAS DE OTERO “IN SONG AND SOUL”
ON THE CENTENARY OF HIS BIRTH
—

Juan José Lanz
Universidad del País Vasco

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Blas de Otero, compromiso, poesía e Historia, autobiografía }

Con motivo del centenario del nacimiento de Blas de Otero (1916-1979), se lleva a cabo en este artículo un repaso de la evolución de su obra poética paralelo al de su vida, como una construcción autobiográfica. Se estudia la andadura poética desde la poesía desarraigada al compromiso y la «poesíabierta» de sus últimos poemas. A lo largo del trabajo se subrayan las vinculaciones entre poesía e Historia en la obra del autor vasco y se incide en la renovación lingüística que imprime su obra en la segunda mitad del siglo xx.

ABSTRACT

KEYWORDS { Blas de Otero, commitment, poetry and history, autobiography }

In the centenary of the birth of Blas de Otero (1916-1979), this article reviews the evolution of its parallel to his life as an autobiographically poetical construction. It also studies the poetic evolution from “poesía desarraigada” to commitment and “poesíabierta” of his last poems. Throughout the work the links between poetry and history are highlighted in the work of the Basque author and the linguistic renewal that his poetry exercises in the second half of the twentieth century.

Fecha de recepción: 15/5/2016 Fecha de aceptación: 17/7/2016

BIOTZ-BEGIETAN

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.
Yo nací de repente, no recuerdo
si era sol o era lluvia o era jueves.
Manos de lana me enredaran, madre.

Madeja arrebatada de tus brazos
blancos, hoy me contemplo como un ciego,
oigo tus pasos en la niebla, vienen
a enhebrarme la vida destrozada.

Aquellos hombres me abrazaron, hablo
del hielo aquel de luto atormentado,
la derrota del niño y su caligrafía
triste, trémula flor desfigurada.

Madre, no me mandes más a coger miedo
y frío ante un pupitre con estampas.
Tú enciendes la verdad como una lágrima,
dame la mano, guárdame
en tu armario de luna y de manteles.

Esto es Madrid, me han dicho unas mujeres
arrodilladas en sus delantales,
este es el sitio
donde enterraron un gran ramo verde
y donde está mi sangre reclinada.

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

Aquí junté la letra a la palabra,
la palabra al papel.

Y esto es París,
me dijeron los ángeles, la gente
lo repetía, esto es París. Peut être,
allí sufrí las iras del espíritu

y tomé ejemplo de la torre Eiffel.

Esta es la historia de mi vida,
dije, y tampoco era. Escribo y callo.¹ (Otero 245)

No es extraño que a la hora de realizar una antología de su obra en 1974, Blas de Otero decidiera iniciarla con el poema «*Biotz-be-gietan*», pues en él se formalizan los rasgos fundamentales de su poética: la creación de un personaje moral que relata un discurso ejemplar a través de un modelo próximo a la autoficción; la evocación de la vivencia personal como canon de la historia común a través de la escritura poética; la denuncia de las estructuras del poder represor y su carácter histórico; la conciencia utópica de que la Historia se hace a cada instante y puede transformarse; la apropiación de la palabra como modo de actuar en el mundo circundante, mediante la construcción de un discurso que interfiere los modelos expresivos del poder; la evocación de una memoria sensible como núcleo de una nostalgia que no desdeña el motor de transformación histórica y personal del presente; y, sobre todo, el modo de ver («el corazón en los ojos»), de relatar en el poema lo vivido. Y todo ello con un lenguaje poético claro y conciso, transparente y sensible, evocador y certero, imaginativo y realista, que aspira a transformar la vivencia en escritura y logra hacer de la escritura vida. Toda la obra de Blas de Otero surge precisamente en esa tensión radical entre escritura y silencio («Escribo y callo»), entre vida y poesía, entre una escritura que se quiere decididamente verdadera, testimonial, pero que no

1. Todas las citas se hacen por: Otero, Blas de (2013). *Obra completa* (ed. de Sabina de la Cruz con la colaboración de Mario Hernández). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

renuncia en ningún momento a las más exigentes peculiaridades artísticas; una escritura que se revoluciona a cada momento, en constante transformación, que es el resultado y el proceso de la misma transformación que configura en su dicción; una escritura necesariamente *en y de crisis*, porque afronta el cambio como su esencia, y como el motor dialéctico de la Historia y de la vida personal. La escritura de Blas de Otero aspira a disolverse en una coloquialidad que evoca a cada momento el diálogo implícito con el lector que sugiere a cada paso («voy a contaros»); con un lector al que quiere hacer partícipe de su experiencia poética, de la experiencia de su escritura en cuanto tal. Es el modo de contribuir a la construcción de un mundo que está por hacer, mediante una conciencia colectiva, en la que la voz del poeta se disuelve en la del pueblo y su expresión literaria a través de la lírica tradicional, lo que justifica una raíz común para el constante juego intertextual que teje a través de sus versos y la constante ruptura de frases hechas. Ésa es, sin duda, su mayor aportación a la poesía española de la segunda mitad del siglo XX.

Blas de Otero y Muñoz nace el 15 de marzo de 1916 en Bilbao, en la calle Hurtado de Amézaga, n.º 30 (actual n.º 28), a tan solo unos números de la que será la casa familiar en el n.º 52 de la misma calle, conocida como «La Terraza», construida por Armando de Otero Murueta, padre del futuro poeta y un próspero empresario dentro de una familia de navieros y capitanes de barco. La madre, Concepción Muñoz Sagarmínaga, es hija de un destacado médico bilbaíno, José Ramón Muñoz, que contribuyó notablemente al desarrollo de diversas instituciones médicas en la capital vizcaína. Tal como lo evocaba el poeta:

 Mi abuelo paterno [Blas de Otero Goenaga] era capitán de barco y el materno [José Ramon Muñoz Lámbarri], un tipo muy original, era médico famoso que murió el mismo año que yo nací. Mi padre, que había hecho estudios en Inglaterra, tenía un negocio de metales en Bilbao. La primera guerra europea favoreció mucho este tipo de actividades y nosotros vivíamos anclados en la clase acomodada. (1137)

Era el tercero de cuatro hermanos: José Ramón, María Jesús y la menor, Conchita. El poeta vino a nacer, como recuerda, en un ambiente acomodado de la burguesía empresarial bilbaína. Es «el país de los ricos rodeando mi cintura / y todo lo demás», que encuentra su prolongación en las «manos de lana» protectoras de la madre. Pero, ¿cuál es «el país de los ricos» al que se refiere Otero en sus versos? Evidentemente es el Bilbao aburguesado y un tanto londinense de los «felices veinte», donde vive en el seno de una familia acomodada hasta los diez años, en que se traslada a Madrid; el Bilbao del nuevo Ensanche que ha trascendido los límites de la ría y se extiende por la República de Abando, anexionada en el fin de siglo. Allí, en la parte oriental del Ensanche bilbaíno, que retrasaría su construcción algunos años, en la calle Hurtado de Amézaga, frente a la Quinta Parroquia, el padre de Blas de Otero ha construido la casa en que residen: «Pensándolo bien, lo primero que hay que tener en cuenta es que con la misma facilidad con que nací en la calle Hurtado de Amézaga, pude no haber nacido» (655), escribe en *Historias fingidas y verdaderas*.

A una de esas nuevas familias burguesas, que constituían la élite financiera y social de la nueva ciudad, pertenecía Blas de Otero. «El país de los ricos» es el Bilbao pretendidamente cosmopolita evocado en las figuras de la aña Mademoiselle Isabel, inmortalizada en el conocido soneto de 1948:

MADemoISELLE ISABEL

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

Princesa de mi infancia: tú, princesa
promesa, con dos senos de clavel;
yo: *le livre, le crayon, le..., 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 por un velo.
Volada para siempre de mi rosa
—*mademoiselle* Isabel— y de mi cielo. (136)

O Manuel Granero, el torero violinista amigo del padre, que murió el 7 de mayo de 1922 tras una cogida en la plaza de toros de Las Ventas, de Madrid. *Mademoiselle Isabel* y Manuel Granero aparecen unidos en el espacio íntimo de la casa familiar de Hurtado de Amézaga en una prosa entrañable de *Historias fingidas y verdaderas*:

Yo tenía entonces cuatro o cinco años y un quedarme pensativo ante los cristales, mi prima María Isabel está sentada al piano, él apoya, gallardo, en un hombro el violín, le estoy viendo y por eso me parece que debe seguir allí, en la sala de Hurtado de Amézaga tal un museo de cera de la memoria; era la feria de agosto, el tióvivo melancólico de la Casilla, las corridas de mulilleros blancos con boina y faja encarnadas.

...Una tarde de mayo, las luces de la sala caían sobre el pasillo, yo veía a *mademoiselle* inclinarse junto a mi madre que desdobla un extraño papel azul, y madrina Pilar casi parece que va a llorar. Años después vi el telegrama entre papeles y cajas con sobres, el álbum de las oscuras cartulinas: está Granero con una rodilla en la arena, la muleta cerca (así, el cuerno le atravesó el ojo derecho); aquí se le ve cubierto hasta el pecho con la sábana, cosida la sien espantosa. (636)

Son los años en que las familias acomodadas pasan sus veranos en San Sebastián, bañándose en la playa de La Concha. Una mirada aparentemente nostálgica se proyecta sobre esos momentos en los que se evoca el mundo de la infancia, que aparecen presididos por la inminencia del fin de la clase social que sustenta el sistema de poder que da cobertura al ambiente evocado. La mirada distante no es inocente ni melancólica, no pretende recordar los «buenos viejos tiempos» en una evocación negadora de la dialéctica de la Historia, sino que incorporan una indudable actitud crítica. Es

precisamente la belleza de lo que se sabe a punto de desaparecer lo que se evoca en algunos de estos poemas, pero no carente del sentido crítico que reconoce la justificación de su desaparición; como en «1921», donde la imagen de la «paz burguesa», evocada ahora desde la playa de La Concha, en San Sebastián, no carece de una dimensión crítica que aparece en los últimos versos expresada en la inminencia de la tormenta simbólica, que habría de acabar con esa clase social:

1921

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.
 También está Josechu,
 riéndose con un abanico japonés junto a los labios.
 Y mamá Concha —porque mi madre también fue joven así como yo fui
 niño— lleva dos pulseras de concha en la muñeca derecha.
 El toldo se menea,
 a punto de derribarse, en la brisa húmeda y verde del Cantábrico. (796)

Esa tormenta simbólica que amenaza volar el toldo y con él todo el mundo de «paz burguesa» en que vive el niño Blas de Otero, rompería unos años más tarde. La crisis empieza a hacer mella en la posición acomodada de la familia Otero-Muñoz, que se traslada en 1927 a Madrid con la esperanza, pronto frustrada, de rehacer la fortuna familiar. Los años en Madrid serán evocados con verdadero cariño en muchos de los poemas y prosas posteriores. Allí surgen los primeros amores, como «jarroncito de porcelana», y allí también nace la vocación poética del adolescente, que contemplará la proclamación de la República, como «un gran ramo verde» de esperanza y libertad. La muerte primero del hermano mayor, José Ramón, y luego del padre, en 1932, hace que el resto de la familia tenga que regresar, arruinada, a Bilbao, al cobijo de los abuelos, tal como recordará en 1969 en *Historia (casi) de mi vida*:

El regreso de Madrid a Bilbao fue desolador, estamos vendiendo hasta la última silla en el piso de la calle Leganitos. Mi padre había muerto fuera de casa, quedé con mi madre, Conchita y María Jesús a mis quince años, después de haber perdido a José Ramón en plena adolescencia, alevoso crimen [de] no sé quién. (962)

El joven adolescente estudia por libre Derecho, en contra de su vocación, gracias a la ayuda económica de su tío Luis de Otero, y concluye la carrera en dos años y medio. Es allí donde se sitúa el origen de las cíclicas crisis y depresiones que arrastraría toda su vida el poeta, la primera «Rotura», tal como lo narrará en *Historias fingidas y verdaderas*:

En 1932 el tiempo pasaba sobre ascuas, cuánto temor infundado, cuánta economía política ante la mirada del muchacho. Entonces se produjo la rotura. Nadie le entendió, durante años y años la expuso encima del mostrador, durmió, hasta hacerse hombre, al pie de la terrible situación: silencio alrededor, silencio por los cuatro costados. (647)

En la cocina de la casa de Hurtado de Amézaga, n.º 36, una casa mucho más modesta que en las que había vivido antes de trasladarse a Madrid, donde residiría entre 1934 y 1945, estudiaría el adolescente sus temas de Derecho. Allí también, como recordaría años más tarde en «El obús de 1937», surgiría su conciencia crítica:

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.) (794)

Pero, junto a ese Bilbao, *snob* y acomodado, con aires pretendidamente ingleses, pero también levítico e hipócrita, «Ciudad llena de iglesias / y casas públicas» (235), como recordará en un poema de 1949, está Orozco, el lugar de procedencia de la familia materna, y «uno de los lugares más suaves de mi memoria» (960-961). Allí el adolescente encuentra el aire que le falta en el Bilbao de

las apariencias; allí encuentra la libertad que le falta: «Jugué mucho al frontón en Orozco, anduve mucho entre helechos, árgomas, zarzamoras, bajo los castaños» (961). En Orozco se encuentra la casa-palacio de la abuela materna, Josefa Sagarmínaga Isasi (Doña Pepita), y «el huerto de la abuela», tantas veces evocado en muchos de los poemas y que merece uno de los mejores sonetos del poeta:

EL HUERTO

Orozco cabe en un soneto. Acaso
poco aireado, un poco angosto y frío,
pero por él va cavilando el río
y va el aldeano antiguo paso a paso.

¿En barrotes de hierro? No hagas caso.
Escucha *Rosamunde*, Schubert mío
y del aire: una esquila, un cohete, un pío
del alba rosa y el grosella ocaso.

El palacio está viejo. Los perales
del huerto, añosos, y los pejugales
pisados por un niño entristecido.

Aquí jugué al frontón, allí me he muerto
adolescentemente en los trigales.
Doña Pepita está sola en el huerto. (842)

En Bilbao, en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil, entabla relación con un grupo de amigos interesados por la música y la literatura; son Jaime Delclaux, los hermanos Pablo y Antonio Bilbao Arístegui y Antonio Elías Martinena. Con ellos, y otros jóvenes intelectuales y artistas, como Esteban Urkiaga «Lauaxeta», formarán en marzo de 1936 el grupo Alea, un grupo de artistas y escritores que continuará sus actividades después de la guerra. Congregante Mariano y activo entre los círculos de estudiantes católicos de la capital vizcaína, entra a formar parte de la Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos, de cuya Asociación Profesional de Estudiantes de Derecho llegará a ser presidente, en noviembre de 1935, siendo su amigo Pablo

Bilbao Arístegui secretario. En las páginas que la Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos publican en el diario *El Pueblo Vasco*, Blas de Otero publica activamente desde febrero de 1935 hasta mayo de 1936 tanto poemas como artículos literarios. El 28 de enero de 1936 tiene ocasión de ver a Lorca en el Teatro Arriaga con motivo de la representación de *Bodas de sangre*, con la compañía de Margarita Xirgu, como recordará muchos años más tarde en el homenaje que se le rinde al poeta granadino en junio de 1976:

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!...

F.G.L.

Recuerdo que en Bilbao
—recuerdo y no recuerdo—
apareciste ante mí —muchacho de trece años—
de la mano de la Xirgu
 —*la luna va por el cielo*
 con un niño de la mano—
apareciste tal un niño con cara terriblemente seria.
Recuerdo y no recuerdo
que en el teatro *Arriaga* ondeaban banderas republicanas
alrededor de tus *Bodas de sangre*.

Pero recuerdo perfectamente
que tus auténticas bodas de sangre
se celebraron
se acribillaron,
se consumaron en Víznar, y no se pueden borrar.

En este momento
llama el teléfono a mi memoria
y mi memoria se yergue como un fusil como un fusil
como un fusil de paz.

Mas no hay paz todavía
ni podrá haberla en tanto tus huesos no resuciten
en la tumba de la luna,
donde tú, niño terriblemente serio,
después de expulsar a los astronautas de tu *Poeta en Nueva York*,

te asomas a la ventana del aire
y ves
un niño comiendo naranjas
un segador segando
y a todos los que aquí estamos intentando borrar la sangre
y escribir con tu sonrisa escandalosa
rodeada de banderas blancas
verdaderamente blancas
verdaderamente rojas
verdaderamente verdaderas. (901-902)

Con el estallido de la Guerra Civil se incorpora a los batallones vascos y, a la toma de Bilbao el 19 de junio de 1937, tras pasar por un campo de prisioneros le envían al Regimiento de Artillería de Logroño y luego al frente de Levante. El fin de la guerra le sorprende en el frente de Guadalajara; de allí, lo trasladan al cuartel de Paterna (Valencia) hasta su licencia. Al volver a Bilbao, se encuentra con el grupo de amigos con aspiraciones artísticas y comienza a trabajar como asesor jurídico en Forjas de Amorebieta. Allí contempla el trabajo de los obreros manuales y escribe en noviembre de 1940 el siguiente soneto:

LA FÁBRICA

A Luis M.^a Barandiarán,
ingeniero y filósofo

El carbón y la luna se enredaban
en un rincón del patio silencioso.
Este es el centro del clamor furioso
con arcángeles negros. Trepidaban

las máquinas de acero; los martillos
rompen la sinfonía incandescente
del llanto del metal sobre la frente
contagiada de rojos y amarillos.

Oh corazón negando su presencia.
Viejo reloj de sol, lugar sin nombre,
trabajada inicial, antiguo anhelo.

Fuego otra vez. Corred tras vuestra ciencia
y que, al alzar los ojos, os asombre
la lentitud del humo bajo el cielo. (991-992)

En la fábrica, como confesará muchos años más tarde, escribiría en 1942 su primer libro, un homenaje a San Juan de la Cruz, con motivo de la celebración del cuarto centenario del nacimiento del carmelita: *Cántico espiritual*. Entre 1940 y 1943, Blas de Otero va escribiendo y publicando algunos poemas, a la vez que estrecha su relación con un pequeño círculo de amigos, preocupados por el arte, la música y la literatura, pero que empiezan a tener obligaciones laborales, o están preparando oposiciones. En esos años aparecen algunos poemas suyos publicados en diversas revistas literarias, algunas de ámbito nacional. A mediados de 1943, el poeta tiene ya tomada una decisión sobre su futuro y el 1 de noviembre desembarca en Madrid para cursar estudios de Filosofía y Letras. El poeta vive esos meses en el Colegio Mayor «Ximénez de Cisneros» y ahí entra en contacto con los poetas jóvenes de su generación (Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, etc.), y a través de ellos, con los maestros del 27, Vicente Aleixandre, que lo recordaría en *Los encuentros* («Yo le he visto entonces, en 1943, ahincarse en una búsqueda espiritual que le asegurase, desde un habitáculo que parecía ofrecer la dimensión satisfactoria. Luego, la crisis, la lucha con el *ángel fieramente humano*, la derrota» [1978, II, 349]), y Dámaso Alonso, que vería en él a «quien con más lucidez que nadie ha expresado [...] los datos esenciales del problema del desarraigo» (1952, 380), y con Gerardo Diego, a quien ya conocía desde años atrás, gracias a las visitas a Bilbao del poeta santanderino y de su relación con el grupo de jóvenes autores. Eugenio de Nora es en esos momentos director de las páginas literarias de la revista *Cisneros*, que había comenzado a publicarse en enero de ese año en el Colegio Mayor, confeccionada por los propios colegiales. Ante la convocatoria del primer premio Adonais de poesía, Blas de Otero decide reunir sus poemas escritos en los últimos años y presentarlos al concurso, al que contienden ciento siete autores. Un jurado compuesto por Gerardo Diego, Leopoldo Panero, Enrique Azcoaga, Juan Guerre-

ro Ruiz y Rafael Ferreres, decidió conceder el premio *ex aequo* a José Suárez Carreño, por *Edad del hombre*, Alfonso Moreno, por *El vuelo de la carne*, y Vicente Gaos, por *Arcángel de mi noche*, que se publicó con prólogo de Dámaso Alonso. Asimismo el jurado decidió dar una serie de «menciones honoríficas» a algunos de los poetas, entre los que destacan los nombres de Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, Blas de Otero, José María Valverde, Eugenio Frutos, etc. El fallo del premio no parece desanimar al poeta en el camino que ha emprendido. La correspondencia con sus amigos deja traslucir cierta alegría de quien por fin, a los veintisiete años, está encarrilando su vocación y, con las luces y sombras naturales en el estudiante maduro, disfruta de los estudios universitarios, encauzando su vida, como le confiesa a su amigo Antonio Elías Martinena, el 18 de febrero de 1944:

Yo no te envidio, sino que «te comparto» absolutamente. Sólo que yo quizás esté recibiendo todavía los primeros «azadones de luz» y, por tanto, mi cauce y, en consecuencia, mi paz sean aún menos hondos y más jóvenes que el tuyo. Por lo menos, a primera vista, parece así. (Iravedra 34)

Aún a mediados de febrero le dice a su amigo que «en Semana Santa no sé si iré por ahí» (Iravedra 35). Sin embargo, un mes después el poeta regresa efectivamente a Bilbao para la Semana Santa de 1944, a mediados de marzo, y al contemplar la situación familiar, con su hermana María Jesús, gravemente enferma, decide abandonar sus estudios e instalarse de nuevo en la casa familiar, para ganarse la vida dando clases particulares de Derecho. Lo cierto es que, en agosto de 1944, su hermana sufre una grave operación quirúrgica derivada de la tuberculosis intestinal que se le había diagnosticado unos meses antes. Todo ello deriva en Otero en una crisis depresiva que le llevará a quemar ese verano todos los poemas escritos hasta ese momento y a ingresar en el Sanatorio Psiquiátrico de Usúrbil, en noviembre de 1944 y posteriormente a lo largo de todo el año 1945, con algunas salidas esporádicas a San Sebastián, donde se encuentra con su amigo José Miguel de Azaola. La experiencia trau-

mática apenas la cuenta alguna vez el poeta, ya de por sí silencioso y celoso de su intimidad. Pero esas crisis reaparecerían cíclicamente en su vida, son lo que el denominaría «la galerna»; en *Historia (casi) de mi vida*, lo declara: «Lo que no puedo contar a nadie, lo que solo algunos conocen a retazos, son las iras del espíritu, la casa oscura de Usúrbil, el ejemplo de la torre Eiffel, las alambradas de Pekín, el chicle pegado al pensamiento en La Habana, qué difícil de comprender» (963). Los retazos de esas crisis cíclicas aparecen acá y allá en su poesía, pero es sin duda un poema de *Hojas de Madrid con La Galerna*, el que deja un testimonio estremecedor de aquel año en el sanatorio psiquiátrico:

ENTRE LAS SOMBRAS DE LA MAREA

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
silbo con los pulmones de algodón
dadme un vaso de vino
vino con peces y barcos
blasfemo contra san blas y cía.
lloro con las manos crispadas enredadas
es domingo el jardín vuela por las ramas
escupo a la pared diviso barcos soñolientos
abridme la puerta el muelle está invadido de frailes
escucho un mirlo mínimo
me inyectan despierto en medio del agua
nado contra la galerna
dios me libre de la hermana rosa descalza
alzo el brazo izquierdo despierto en medio del agua

a lo lejos diviso una playa violeta
un niño la pequeña pala un lazo en la brisa
jugaré en la arena jadeando junto al toledo de colores. (935-936)

En los poemas, escritos en torno a 1973-1974, que se integrarán en la sección *La Galerna*, de su último libro *Hojas de Madrid con La Galerna*,

que quedaría inédito a su muerte, el poeta intenta reconstruir, como si de una terapia psicoanalítica se tratara, las crisis depresivas que ha sufrido; es un intento de explicarse a los demás y de explicarse a sí mismo, como escribe en «Marzo madrugada»: «A veces no me entienden / a veces pienso qué diablos pasa / ni dios me entiende» (940).

Pero la ruptura se había producido antes, muchos años atrás. Quizás en 1932, cuando se tuerce la vocación del joven adolescente, como supone la prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, o quizás en 1944, cuando decide abandonar sus estudios en Letras y volver a la casa familiar en Bilbao, cuando quema todos sus poemas anteriores, cuyas copias se ha encargado cuidadosamente de recabar entre los amigos y conocidos. Es muy probable que esa «Ruptura», tal como titula un poema en 1942, se vaya produciendo paulatinamente esos años; una ruptura silenciosa consigo mismo, como recuerdan los versos de ese poema: «Es conmigo, Señor, calladamente, / con quien rompo: me rompo yo a mí mismo» (1014). Lo cierto es que la estancia en Usúrbil no le lleva a abandonar su escritura poética, sino que parece, por el contrario, asumir decididamente la vocación de poeta después de la crisis sufrida, pues incluso en el sanatorio confiesa a Elías Martinena no haber abandonado la escritura poética. «Hermana» es, en este sentido, un soneto desolador escrito en esos momentos:

HERMANA

Lo mejor es llorar. Solo remedio.
Lo mejor es sentir que no se puede.
que no es posible ya. Y el dolor cede,
y Dios, en llanto, es suave sauce, asedio.

Hay que poner un «no va más» en medio
de esta puja de crimen que me obsede.
Lo que maté, bien muerto está. Que quede
así. Si he de llevar un muerto y medio

—hermana— sobre estos hombros solos,
sobre esta alma atormentada, suene
el llanto, salga el llanto de la herida

y... oh, hermana. Oh, el sol de los dos. Oh, los
cabellos donde el alba se sostiene.
Oh, el horror de arrancarte de mi vida. (1030)

«Hermana» es un grito de afirmación consciente a favor de la vida, la expresión de la decisión de inclinarse del lado de la vida, de dar voz a ese «dolor» a través de la escritura poética. Un grito de salvación que el poeta muestra en otro texto de estos momentos: «Gritando no morir» (194). Es necesario, pues, asumir el «crimen», la conciencia de culpabilidad por el abandono y la enfermedad de la hermana, para poder sentir «el horror de arrancarte de mi vida» y realizar la vocación estética y vital propia. La decisión de no volver al trabajo anterior, de no alienarse en un oficio que trunca a cada momento su vocación artística, está tomada: «Lo que maté, bien muerto está. Que quede / así» (1030). Pero también es la decisión de romper con un modo de vida, con un mundo y con una sociedad, con «el país de los ricos rodeando mi cintura / y todo lo demás» (245), que dirá más tarde en «*Biotz-begietan*»; no es extraño que le confiese a Elías Martinena en septiembre de 1945: «me dio tristeza cuando me di cuenta claramente que Nuestralia está clausurada para siempre» (Iruveda 36). «Hermana» supone la asunción poética de la clausura de ese mundo inaugurado en torno a 1935.

A partir de entonces será «solo poeta, pero en serio», como afirma en su poema a Nazim Hikmet. Años más tarde, en *Historia (casi) de mi vida*, declarará:

La revelación fue una frase de Lorca que viene a decir que el poema tiene sus derechos, hay que obedecerle. Esto ocurrió hacia 1944, hasta entonces, desde mis doce años, yo había escrito infinidad de poemas, con mucho arrebató, pero con poca autoconciencia y control. (959)

El poeta bilbaíno lo repetiría en su «Cartilla (poética)» en 1963:

La poesía tiene sus derechos.
Lo sé.

Soy el primero en sudar tinta
delante del papel. (427)

A partir de 1946-1947, Blas de Otero comienza a escribir una serie de poemas definitivos, principalmente sonetos, cuya estructura rompe por dentro mediante encabalgamientos abruptos y una sonoridad que evoca a los mejores autores barrocos, pero también otro tipo de estrofas, que va a reunir para presentarse de nuevo, en 1949, al premio Adonáis con *Ángel fieramente humano*. Tampoco en esta ocasión se le otorgará el premio, pero la polémica trasciende a los medios periodísticos y a las revistas literarias, pues, para entonces, todo el mundo empieza a considerarle como uno de los poetas jóvenes más sobresalientes, a pesar de que solo se conocen algunos de los poemas adelantados en revistas como *Espadaña* o *Raíz*. La figura del «ángel humano», que procede de un soneto de Góngora (junto con Villamediana, una de los poetas predilectos del bilbaíno en estos años), aparecía ya en un soneto escrito en julio de 1944, «Nocturno»: «(Una llama en la fe: todo de oro. / Un ángel, casi un ángel, en lo humano)» (1029).

En 1950 se publicará *Ángel fieramente humano* que contiene poemas escritos fundamentalmente entre 1947 y 1949. La poesía de Blas de Otero atrajo la atención de los lectores más cualificados desde el primer momento. Dámaso Alonso recibió el libro con un elogiosísimo trabajo, en que encumbraba al poeta bilbaíno a la categoría de máximo representante de un movimiento poético, la «poesía desarraigada», que había inaugurado él en 1944 con *Hijos de la ira*; y no dudaba, a la vista de ese libro y de *Redoble de conciencia* (1951), que aparecería al año siguiente con poemas escritos entre 1947 y 1950, en situar la capacidad idiomática de Otero a la altura «de un García Lorca y de algunos otros poetas de mi propia generación» y de comparar los sonetos del bilbaíno con los del «más angustiado y apretado Quevedo». El Blas de Otero de *Ángel fieramente humano* y de *Redoble de conciencia* (que en 1958 reunirá y rehará en *Ancia*) es el poeta de la angustia («Voz de lo negro»), el poeta desarraigado que definen los versos iniciales del poema «Lo eterno», con el que arranca el primer libro mencionado

LO ETERNO

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

*Rompe el mar
en el mar, como un himen inmenso,
mecen los árboles el silencio verde,
las estrellas crepitan, yo las oigo.*

*Sólo el hombre está solo. Es que se sabe
vivo y mortal. Es que se siente huir
—ese río del tiempo hacia la muerte—.*

*Es que quiere quedar. Seguir siguiendo,
subir, a contra muerte, hasta lo eterno.
Le da miedo mirar. Cierra los ojos
para dormir el sueño de los vivos.*

*Pero la muerte, desde dentro, ve.
Pero la muerte, desde dentro, vela.
Pero la muerte, desde dentro, mata.*

*...El mar —la mar—, como un himen inmenso,
los árboles moviendo el verde aire,
la nieve en llamas de la luz en vilo... (131)*

Dámaso Alonso definió perfectamente, a partir de estos versos blasoterianos, el sentido de la «poesía desarraigada»: «Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla» (177). La poesía de Blas de Otero apunta en ese momento una línea claramente metafísica que emplea la referencialidad religiosa como un sistema secundario para expresar su conciencia del hombre como un ser «arrojado» a una existencia que se siente como lucha, del individuo como un ángel caído («¡Ángel con grandes alas de cadenas!» [148]), en un mundo que ha perdido, tras la Guerra Civil y la II

Guerra Mundial, sus raíces y su sentido. El enfrentamiento con Dios que caracteriza buena parte de los poemas de esta etapa, transcribe un enfrentamiento con un poder omnímodo y ausente que se formula en una figura castrante que quiebra todos los anhelos de trascendencia del sujeto poético. Muestra, sin duda, la imagen máxima de la frustración existencialista dominante en la época y la expresa a través de un lenguaje netamente desgarrado («desgajado», «desarraigada», «contra muerte», «dentelladas», «desconsoladamente», «desolación», etc.), que se pone de manifiesto en todos los niveles. Esa lucha del hombre arrojado a la existencia luchando contra el «silencio de Dios» es lo que expresa de un modo inigualable un soneto como «Hombre», que define exactamente lo que el hombre es para él: un «ángel con grandes alas de cadenas».

H O M B R E

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! (148)

Ángel fieramente humano describe un desarrollo claro, como libro de poemas. La soledad absoluta del hombre viene determinada por su desarraigo del tiempo de la Naturaleza, de la eternidad

de Dios, y por su conciencia de «ser para la muerte». Esa soledad enfrenta al hombre, por un lado, a un amor que busca trascender más allá y que se vive como angustia y ansia, por lo que se frustra y se transforma en «Desamor» (135) y, por otro, al «poderoso silencio» de Dios, que se enfrenta a esa «voz clamante» del hombre. En consecuencia, el hombre, desde una perspectiva interior, se encuentra arrojado a la angustia, pero esa misma angustia es compartida con el resto de los hombres, de donde surge un principio de solidaridad en el sufrimiento que pronto llevará a trascender la propia intimidad en una búsqueda común que conforma un «yo en el mundo». *Redoble de conciencia* (1951), con el que obtiene el premio Boscán, es, en cierto modo, una continuación de *Ángel fieramente humano*, pues aunque se apunte que los poemas reunidos han sido escritos entre 1947 y 1950, son precisamente los escritos en los últimos años los que cobran mayor peso. Y esto redundará en una clara trascendencia de los problemas individuales y un acercamiento a los problemas históricos y colectivos; un tránsito de la historia individual a la historia colectiva, que se marca desde el soneto inicial, escrito en septiembre de 1950:

*Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, dehechos
de un solo golpe en su tiniebla honda.*

*A ti, y a ti, tapia redonda
de un sol con sed, famélicos barbechos,
a todos, oh sí, a todos van, derechos,
estos poemas hechos carne en ronda.*

*Oídos cual al mar. Muerden la mano
de quien la pasa por su sirviente lomo.
Restalla al margen su bramar cercano*

*y se derrumban como un mar de plomo.
¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvarnos, y no sabe cómo! (181)*

El poeta apuesta por la vida y la existencia («Digo vivir»: «*Porque vivir se ha puesto al rojo vivo*» (223)), por el hombre, tal como ya había dicho en «Canto primero», fechado en noviembre de 1948: «Definitivamente, cantaré para el hombre» (155). Es esa poesía para el hombre la que va a llevar a cabo Blas de Otero a partir de ese momento.

Se dejaban de lado, pues, los planteamientos existenciales que podían haber calado en sus primeros libros, y se abrazaba la nueva fe social, que revelaba el compromiso ético del poeta con el pueblo. En un díptico de *En castellano* (1959), resume esa evolución:

DICEN DIGO

Antes fui —dicen— existencialista.
Digo que soy coexistencialista. (358)

«Mi fe es más firme que la Torre Eiffel. / Vientos del pueblo / esculpieron su mágica estatura» (244), había escrito en 1952. Y, por esas fechas, había declarado en unas *notas* que acompañaban una selección de sus poemas: «Tarea para hoy: demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla» (1103). Allí mismo decía creer en la poesía social a condición de que el poeta «sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales» (1104), y apuntaba el signo realista de esa nueva estética: «Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *real-izándolo*» (1104). Se trataba de buscar una poesía «de acuerdo con el mundo», de «hacerse oír de la mayoría» (1103). Aún en la segunda mitad de los años sesenta, cuando la corriente de la poesía social comienza a declinar y algunas voces proclaman «la traición de los poetas sociales», Blas de Otero sigue manteniendo su compromiso estético y social en semejantes términos, aunque a la búsqueda de nuevos cauces expresivos. Al fin y al cabo, como declararía en 1968 a su vuelta de Cuba, el contenido de su poesía «ha sido siempre el hombre» (1127).

Lo cierto es que, al menos desde mediados los años cuarenta, enlazando con el proceso de rehumanización de preguerra, y fundamentalmente a partir de 1947 comienza a observarse en la poesía española no sólo un giro hacia *temas humanos*, sino una voluntad decididamente testimonial y solidaria. Se viene insistiendo entonces en la necesidad de trascender ese humanismo general hacia un compromiso histórico, en una poesía que adopte una expresión decididamente anti-retórica, y que trate los problemas cotidianos del hombre cualquiera, una «Poesía en la calle», como escribiría Gabriel Celaya en aquellos momentos. «No quisiera hacer versos; / quisiera solamente contar lo que me pasa» (I, 2001: 360), proclamaba en *Tranquilamente hablando* (1947). Blas de Otero, con su sentenciosidad característica, escribirá en una «Poética» al frente de *En castellano* (1959): «Escribo / hablando» (358). Cuando en 1952 se publica la *Antología consultada de la joven poesía española*, un grupo significativo de los poetas allí recogidos defienden una postura desarraigada y crítica, que plantea la transición de un humanismo solidario a 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 del tiempo histórico. Esa orientación dominará la poesía en los años cincuenta y culmina en torno a 1954-1955 en una serie de libros significativos: *España, pasión de vida*, de Eugenio de Nora, *Cantos iberos*, de Celaya, y *Pido la paz y la palabra*, de Otero. A ellos se unirían pronto *Teatro real* (1957), de Leopoldo de Luis, *Furia y paloma* (1957) y *Con la paz al hombro* (1959), de Victoriano Crémer, *Belleza cruel* (1958), de Ángela Figuera. La poesía se convierte entonces, en palabras de Celaya, en «un instrumento entre otros para transformar el mundo», «un arma cargada de futuro», y «‘lo social’ no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza ante la realidad en que uno vive». Pero sin olvidar «la irrenunciable belleza», como escribiría Blas de Otero en carta a Ángela Figuera.

Blas de Otero encabezará *Pido la paz y la palabra* (1955) con un poema dedicado «A la inmensa mayoría», en el que describe su proceso evolutivo y se ofrece como ejemplo personal, desde el

«hombre / aquel que amó, vivió, murió por dentro» hasta aquel hombre que «un día bajó a la calle / [...] y rompió todos sus versos», desde el hombre que se muestra «en canto y alma» a aquel que otorga «en carne y hueso / [su] última voluntad», y que juega con el pastiche de la escritura testamentaria, fechando y firmando su propio testamento, como un compromiso poético-vital:

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 noapestase 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.*

Blas de Otero (227)

Los títulos que se suceden y que completan la denominada como «trilogía social», son bien descriptivos: *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964). Cada uno de estos libros pone su acento, de una manera diferente, sobre la importancia de la palabra poética: bien para solicitar una paz

superadora del conflicto bélico; bien para hablar claramente, «en castellano» (como decimos «hablar en castellano» para «hablar claro») de la realidad cotidiana; bien para hablar de esa España real, que el poeta escribe en ocasiones con minúscula, para identificarla con el pueblo español, es «españás a caballo / del dolor y del hambre» de «Fidelidad» (252), frente a la «retrocedida España» de «Sobre esta piedra edificaré» (232), «la caricaturesca España actual» (357), la España oficial que el régimen franquista pregona y que oculta a la otra. «España, no te olvides que hemos sufrido juntos» (353), dice el último verso del poema inicial de *En castellano*. No es extraño que en estos poemas aparezca el tema bíblico de la resurrección de Lázaro, que será una constante en algunos poetas españoles de este período (recuérdese *Poemas a Lázaro*, de José Ángel Valente), vinculado a la ansiada resurrección de la verdadera España, muerta bajo el franquismo:

Anda,
levántate,
España.

(Ponte
en pie
de paz.)

España,
levántate
y anda. (363)

Pues bien, más allá de las escasas lecciones de marxismo que pueda transmitir, la poesía social oteriana logra problematizar el medio (tal como subrayan los títulos enunciados), ponerlo en cuestión, ahondar en la función desveladora de la palabra poética en una sociedad doblemente alienada (por la dictadura franquista y por el capitalismo deshumanizado), enlazando así con las propuestas de Jean-Paul Sartre, no sólo en la concepción humanista del existencialismo, sino también en la conciencia del artista *engagé* y en la visión de la unidad indisoluble entre palabra y acción.

Porque la función de la palabra poética en la poesía social no es sólo revelar y desvelar la realidad, de modo que nadie pueda llamarse inocente ante esa realidad nombrada, sino también construir una utopía, que incorpora la crítica del presente histórico, y que comienza a hacerse real en el momento en que es nombrada: «Testigo soy de ti, tierra en los ojos, / patria aprendida, línea de mis párpados» (232). Testimonio y utopía, denuncia e ideal, se unen, así, como extremos reconciliados en una poesía con una nítida conciencia de la función que desempeña en la sociedad contemporánea.

La aparición de *Pido la paz y la palabra* en 1955 supuso un revulsivo en el ambiente poético y literario de la época. En el plano de la sociología literaria, planteó una transformación radical de los modos de percepción poética, de las estructuras de comunicación social de la poesía, abriendo una década dominada por una poesía de corte social y realista, frente a los modelos declamatorios precedentes, con una buena carga de romanticismo trasnochado y de barroquismo retórico. En un plano lingüístico, supuso, consciente o inconscientemente, poner a la poesía española (y, en general, a la literatura) a la altura de las perspectivas europeas; vincularla no sólo con el proceso de desvelamiento que promulgaba el modelo *engagé* sartreano, sino también con los planteamientos performativos que se derivaban de la escuela oxfordiana y de la filosofía del lenguaje. Ahora bien, dentro de la evolución de la poesía oteriana, la transformación estética que supuso *Pido la paz y la palabra* en su obra, el camino hacia una depuración del lenguaje que tiene mucho de juanramoniana y la sustantivación de la realidad en el lenguaje, ya venía apuntada en algunos de los poemas de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, que, desposeídos del marco referencial religioso que les sirve de apoyo expresivo, van mostrando el modelo sobre el que se van a escribir los textos del libro de 1955. Una lectura integrada de *Pido la paz y la palabra* dentro de la trayectoria poética de Blas de Otero resalta sus deudas con su poesía precedente, pero también las novedades radicales que aporta. *Pido la paz y*

la palabra no supuso ninguna ruptura radical en la evolución blasoteriana (el propio autor hablaba siempre de una evolución sin rupturas en su obra), sino que buena parte del estilo, los temas y el tratamiento del sujeto poético que van a definir las características de ese libro ya estaban anunciadas en los poemas precedentes. Sin embargo, sin el cambio que supuso *Pido la paz y la palabra* en el panorama poético español no habría existido buena parte de la poesía posterior.

¿Qué novedades aporta *Pido la paz y la palabra* y completan los dos libros siguientes? El empleo de una construcción intertextual que remite a una referencialidad literaria; el proceso de elaboración de un personaje poético que adquiere una dimensión ética colectiva (la representación del héroe típico en situaciones típicas, que proponía el realismo social), ejemplo moral de una actitud que sólo cobra significado en su textualidad, un personaje cuya vida sólo existe en cuanto que es biografía, de modo que la memoria de la vida se transforma en memoria de la escritura, en *ser escrito* y en evocación de ese *ser escrito*; una actualización del tema de España enfocando el modelo regeneracionista finisecular desde una perspectiva dialéctica e integrada en diversos modelos internacionales; una concepción de la poesía como lucha y denuncia de la circunstancia histórica en que surge y como construcción de una utopía superadora del presente histórico alienado; un estilo claro, transparente, sustancial y sustantivo, construido mediante una retórica de la negación, mediante la eliminación de cualquier elemento que pueda parecer superfluo, y que hunde sus raíces en los modelos de la poesía tradicional, actualizando también los modelos del neopopularismo del 27 (Lorca, Alberti, etc.); una preocupación obsesiva por la palabra, una meditación constante sobre la función de la poesía en la sociedad contemporánea y la construcción de sentido en diálogo con el lector, que le lleva a formular una concepción de la palabra poética con una dimensión actuativa, como instrumento de transformación ideológica. Otero explotaría estos recursos llevándolos hasta sus extremos. En este sentido, *Que trata*

de España ahonda en esa potencialidad pragmática de la palabra poética que puede llegar a apropiarse de la patria perdida, tal como enuncia uno de los primeros poemas de ese libro:

*Patria
perdida,
recobrada
a golpes de silencio,
plaza de la estación, en Córdoba,
blanco muro
de Aldea del Rey,
todo
perdido
en la lucha,
día a día
recobrado
a golpes de palabra. (423)*

El personaje poético va recorriendo su memoria y se va construyendo como un modelo ejemplar. La evocación de la memoria se va transformando en recuerdo de la poesía escrita; la escritura de la memoria se convierte así en memoria de la escritura. No es extraño, de este modo, que a la hora de escribir un poema titulado «Biografía», se fundan y confundan el personaje poético con el proceso compositivo y la evocación de España. Se muestra, así, uno de los rasgos característicos de la poesía oteriana que se ha venido destacando a lo largo de estas palabras y que, en cierto modo, ejemplificaba «*Biotz-Begietan*»: el desarrollo de la escritura poética como un proceso de construcción de una ficción autobiográfica, por la que vida y poesía se van entrecruzando en un *continuum*.

BIOGRAFÍA

Libros
reunidos, palabra
de honor,
sílabas
hilada letra a letra,

ritmo
mordido,
nudo
de mis días
sobre la tierra, relámpago
atravesando el corazón de España. (418)

El tiempo se hace verso, es un «impreso prisionero»: «He aquí / mis libros: cuánto tiempo impreso, / prisionero entre líneas (418).

Las cinco secciones que componen *Que trata de España* dan idea de su contenido temático y de su desarrollo. «El Forzado» tiene un carácter evocador del pasado, pero también autobiográfico, en esa construcción ficticia apuntada; Bilbao, Orozco, la ría, etc. son espacios de evocación y reconstrucción del sujeto poético. «La palabra» pone su acento en la importancia de la escritura poética en el proceso de apropiación y transformación de la realidad; la poesía, se nos dice, tiene sus derechos, sí, pero también sus deberes, y estos son los de construir una sociedad más justa e igualitaria. «Cantares» recoge, al modo machadiano, la poesía de corte tradicional, popular, con elementos sentenciosos y críticos; una poesía elaborada a partir de los modelos tradicionales, en la que la voz del poeta se funde con la voz del pueblo:

Que no quiero yo ser famoso,
a ver si tenéis cuidado
en la manera de hablar,
yo no quiero ser famoso
que quiero ser popular. (446)

«Geografía e historia» recoge poemas del Blas de Otero viajero a comienzos de los años sesenta; pero bajo la evocación del espacio late una implícita crítica histórica y social. «La verdad común», por último, recoge el modelo utópico frente al «olvido» instalado en la reciente historia de España y adquiere un sentido marcadamente reivindicativo. Al fin y al cabo, *Que trata de España* no hacía sino mostrar aquellas frases que se plasmarían unos años más tarde en *Historias fingidas y verdaderas*: «Un hombre recorre su

historia y la de su patria y las halló similares, difíciles de explicar y acaso tan sencilla la suya como el sol, que sale para todos» (678).

Inédito hasta la publicación de la *Obra completa*, en 2013, *Poesía e Historia* es un libro que comienza a componerse en 1960, a la par que los poemas de *Que trata de España*, cuando el poeta realiza su primer viaje a un país socialista, a China, y que recoge textos escritos en China («Monzón del mar»), la URSS, con motivo de los cincuenta años de la revolución soviética («Medio siglo: 1917-1967») y Cuba («Con Cuba»), de donde regresa en 1968. Al llegar a España el 29 de abril de 1968 anuncia su voluntad de publicar el libro o la sección *Con Cuba*, que se frustra por la censura. No obstante se adelantan algunos poemas en las antologías *Expresión y reunión* (1969) y *Mientras* (1970). «Poesía histórica», más que «poesía social», es, entonces, el marbete que el poeta preferirá para denominar esa parte de su obra que arranca con *Pido la paz y la palabra* y «que se refiere al hombre en una situación de lugar y tiempo determinados» (1145); una poesía, a la altura de las circunstancias, como quería Antonio Machado, que sin olvidar sus derechos, hace gala de sus deberes cívicos. En estos poemas de recreación y evocación de la utopía socialista materializada en los tres países, se adelanta también un modelo de escritura que va a caracterizar los poemas de *Hojas de Madrid*, con *La Galerna*, un modelo de «poesíabierta» en la que el poeta puede expresarse libremente y en el que el decir poético es abarcador, pues todo cabe dentro del poema, que borra los límites entre escritura y oralidad, entre poesía y literatura, entre individuo y sociedad, entre retórica y coloquialidad, etc. Ese modelo de escritura, emparentada con el *collage* vanguardista, había comenzado a experimentarlo, como declarará el poeta, en *Que trata de España* pero se desarrollaría plenamente en los años siguientes:

Aquí [en *Que trata de España*] he utilizado todo tipo de material, procedimiento que presentía como una posibilidad desde 1952, y así se lo decía a Eugenio de Nora en una larga caminata nocturna por París. Versos ajenos —literales o cercanos—, cartas. Fragmentos de discursos o noticias, estadísticas... Lo acentué en los libros «URSS» y «Con Cuba», de *Poesía e Historia*. Solo es necesario que se mantenga la proporción, el cuerpo orgánico que es todo el poema. (961)

Lo expresará en 1960 en los primeros versos de «El trabajo de poeta»:

Aquí, en la República popular China,
aprendes a labrar una palabra,
abierta de par en par
para todos los hombres.

...

Trabajo, libertad conquistada,
saber que el poema es *nuestro*, que todo cuanto hablamos
viene del pueblo o al pueblo va, palabra
viva, abriéndose, cerrándose alrededor del mundo. (537-538)

«Oh libertad de la palabra viva» escribirá en otro poema de esa época, «Instituto de Lenguas Extranjeras» (548). «Palabra viva y de repente» se titulará un poema, escrito en 1963, incluido en *Que trata de España*:

Recuerdo que, una tarde,
en la estación de Almadén, una anciana
sentenció, despacio: «-Sí, sí; pero el cielo y el infierno
está aquí». Y lo clavó

con esa *n* que faltaba. (429)

La «palabra viva» se convierte en un *leit-motiv* en la poesía de estos años de Blas de Otero. Pero esa «palabra viva» apunta, como se ha visto, a una «palabra abierta», a una poesía libre, a una «poesía abierta», tal como la denominará en un poema de esa época:

POESÍA ABIERTA

Esta que veis aquí es una poesía partidaria.
Partidaria de todo contenido y toda forma,
porque
un plan quinquenal es tan bello como un amor cumplido.
Una revolución tan hermosa como el mar. (561)

Y en «Oigan la historia», un poema escrito en Cuba, desarrolla este concepto de «poesía abierta» que dominará su escritura desde entonces:

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
se restregó las manos escupió
al pie del papelucho
y dijo de esta manera

soy más valiente que tu
manera de hacer poemas

he venido volando hasta el Caribe
a aprender el *a b c*
de *c u b a* a cosechar palabras
perdidas en la historia esa de los conquistadores
a quitarles
el polvo a los versos que nos desvanecen
todo es posible
en un poema si lo sostiene su ritmo intransferible
p o e s í a b i e r t a
a toda forma y todo fondo y todo cristo. (576)

En 1964, Blas de Otero viaja primero a París y luego a Cuba, donde se instalará durante algunos años. Es en La Habana, en 1966, donde empieza a escribir, entre evocaciones de su mundo perdido, relecturas de Rimbaud y Baudelaire, reflexiones críticas, meditaciones sobre la revolución cubana, etc. uno de sus libros más personales e importantes: *Historias fingidas y verdaderas* (1970). *Historias fingidas y verdaderas* es un libro de prosas que hunde sus raíces no sólo en los modelos del Rimbaud de *Une saison en enfer* (*Una temporada en el infierno*) e *Illuminations* (*Iluminaciones*) y del Baudelaire de *Petits poèmes en prose* (*Pequeños poemas en prosa*) sino en la prosa de Juan Ramón, y no sólo *Platero y yo*, para estructurarse en una meditación profunda sobre los tres pilares básicos de la

obra toda de Blas de Otero: su propia biografía, su obra y la Historia. Pero lo hace en una fusión de elementos que apunta desde su forma la disolución de los límites genéricos y de la subjetividad: la reflexión sobre la obra remite a la evocación biográfica y su tejido en la escritura; la meditación sobre la circunstancia histórica le lleva a la reflexión sobre España y su historia y su contraste con la formalización de una utopía igualitaria en aquellos años en Cuba; por último, la reflexión sobre la condición humana y su construcción ideológica le lleva a culminar en un texto final, «Todo»:

Gracias doy a la vida por haberme nacido.

Gracias doy a la vida porque vi los árboles, y los ríos y el mar.

Gracias en la bonanza y en la procela.

Gracias por el camino y por la verdad.

Gracias por contradicción y por la lucha.

Gracias por aire y por cárcel.

Gracias por el asombro y por la obra.

Gracias por morir; gracias por perdurar. (693)

Esa asunción de la vida como totalidad, de la existencia como integración de contrarios en un sujeto expansivo que alcanza su realización en su disolución en los otros, en lo otro, va a ser lo característico de la última etapa de producción poética de Blas de Otero.

De Cuba regresa a Madrid un 29 de abril de 1968, divorciado, rendido y enfermo. Su estado de ánimo queda plasmado en un poema como «Serenen», que data de esas fechas, verdadero testamento poético, donde, en otro rasgo característico de su obra en estos años, se funden elegía y utopía, la despedida de alguien que se dispone a abandonar la existencia y la entrega del testigo a las generaciones futuras:

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 sesenta años,
 que estas líneas no arañen los ojos,
 que colmen las manos de amor,
 que serenen el mañana. (853)

De Cuba trae también una nueva visión de la poesía, aunque pocos poemas escritos; una visión de la poesía formada a partir de su experiencia de la revolución castrista pero también del diálogo con la poesía cubana desde Martí hasta sus más recientes creadores, que cala hasta lo más profundo de sus modos expresivos. Será en Madrid donde comience a escribir los poemas que constituirán sus dos libros que quedarán inéditos a su muerte: *Hojas de Madrid*, que se inicia en 1968, al que se añadirá a partir de 1974 *La Galerna*. En ellos se reúnen más de trescientos poemas inéditos o dispersos en revistas escritos desde 1968 hasta 1977; en torno a la mitad de la obra de Blas de Otero se encuentra recogida en *Hojas de Madrid, con La Galerna*, que no vio la luz hasta 2010, más de treinta años después de la muerte del poeta. Ahí se encuentran algunos de los poemas más importantes de Blas de Otero, como esa moderna recreación del *ubi sunt* que es «Túmulo de gasoil» (736) donde, una vez más, se enfrenta con su querido Jorge Manrique para ubicarlo en la moderna sociedad de consumo; o las reflexiones metapoéticas (algo constante en la poesía oteriana) de «Verbo clandestino» (789) y «Escucho las palabras» (858), que muestran un avance más hacia la disolución de las fronteras entre vida y literatura, entre palabra dicha y palabra escrita («Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla» [616],

había constatado en *Historias fingidas y verdaderas*), entre verbo y acción; o ese espléndido poema que es «Lo fatal» (926); o la colección de poemas amorosos que forman «Recién salida del baño» (797), «Ritmo de ola» (795), etc. Sólo una muestra de algunos de estos poemas se recogerá en *Mientras* (1970), un libro cuyo título apunta ya el carácter transitorio de la recopilación (así como a la rima IV de Bécquer), o en la antología *Expresión y reunión* (1969). La mayor parte de ellos se dispersa en revistas (muchas de ellas juveniles, como *La ilustración poética española e iberoamericana*, *El Urogallo* y *Trece de Nieve*) y publicaciones periódicas, en homenajes, etc. Algunos de los textos de estos años junto a otros anteriores serán reunidos en un libro proyectado por el propio poeta que también quedó inédito a su muerte, *Poemas vascos* (2002), donde la temática vasca es la que estructura el conjunto del volumen, que se incorporarán a *Hojas de Madrid, con La Galerna*. Otero escribe y reescribe muchos de sus poemas en estos años, al modo de Juan Ramón, porque su propia escritura se transforma en un proceso de reescritura, en cuanto que la evocación de su vida en la plasmación poética es la evocación del proceso de su constitución en la escritura. Reordena su obra anterior y prepara antologías de sus poemas como *Verso y prosa* (1974), *Poesía con nombres* (1977) y *Todos mis sonetos* (1977), a la vez que reedita, y muchas veces edita por primera vez en España, algunos de sus libros anteriores que habían sufrido gravemente la censura franquista: *Ancia* (1971), *Pido la paz y la palabra* (1975), *En castellano* (1977) y *Que trata de España* (1977).

En estos años la memoria escrita se transforma en memoria de la escritura como un paso más hacia esa «poesíabierta» que el poeta ha iniciado, hacia la ruptura de los límites de la escritura y la oralidad, como ámbitos de la ficción literaria. Se trata, una vez más en la poesía de Blas de Otero, de transgredir los límites de la expresión poética, de llegar a una poesía liberada del libro, liberada del verso, liberada de sí misma, que se funda y confunde con la vida; a un «Verbo clandestino» que rompa las expectativas del lector y los códigos habituales del discurso poético, como un modo de transgresión del orden social que éstos imponen. Por eso la ficción de

oralidad que había venido construyendo Otero en su poesía desde los años cincuenta desemboca en la disolución de la escritura, del poema, del verso; por eso sus poemas son *Hojas de Madrid*, como las hojas volanderas, pero también como los pliegos de cordel y como las hojas de información. Se trataba de crear una «poesíabierta», liberada de los límites impuestos por las restricciones genéricas o de otro tipo, para consolidar una utopía de liberación factible; una «poesíabierta» para una sociedad abierta y plural, como motor de transformación histórica.

OBRAS CITADAS

- Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1978.
- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1952.
- Celaya, Gabriel. *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2001.
- Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre, eds. *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla, Renacimiento, 2010.
- Otero, Blas de. *Obra completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013.