Blas de Otero: Oivido Memorabie

GABRIEL INSAUSTI HERRERO-VELARDE UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RESUMEN: Durante su obra de madurez Blas de Otero desarrolló con enorme coherencia una poética no exenta de cambios. En algunas de sus piezas y en el conjunto de su obra poética asoma a menudo, sin embargo, la voluntad de borrar las huellas de una protohistoria de su poesía, compuesta fundamentalmente por su libro *Cántico espiritual*, de muy distinto signo. La revisión, cuando no el rechazo, de su pasado burgués, católico y bilbaíno constituye la raíz de una angustia personal oteriana y un cierto acicate para la escritura, concebida como proceso de autoconstrucción. Palabras clave: Sor Marcela de San Félix, convento, teatro, Trinitarias, literatura. ABSTRACT: During his later years Blas de Otero accomplished with astonishing consistency a poetics which was not free of an internal evolution. In some of his pieces and within the whole of his works, however, it is easy to glimpse a will to delete the footprints of his own prehistory as a poet, which mainly comes down to his earliest book, *Cántico spiritual*: a completely different sort of poetry, written under a totally different spirit. Otero's revision, sometimes rejection, of his bourgeois, catholic, provincial background constitutes the roots of a personal anguish and at the same time triggered his writing, conceived as a process of self-construction. Keywords: Social poetry, prehistory, palinode, diachronic and episodic character.

UN CONTRASTE

1968. La juventud parisina toma las calles al grito de "la imaginación al poder". Praga se aventura por un camino hacia el "socialismo con rostro humano". Los enfrentamientos de estudiantes norteamericanos con la policía ocupan las portadas de los periódicos. Tras pasar cinco años residiendo en países socialistas y conocer la desestalinización de la URSS, la Revolución Cultural en China y la consolidación del castrismo en Cuba, un Blas de Otero alabado por críticos y lectores regresa a España y escribe:

[...] líneas hórridas que leo en algún periódico:
ASESINA EL EJÉRCITO PERUANO A NIÑOS ACUSADOS DE COLABORAR CON GUERRILLAS
Lima, marzo 20.- Tropas gubernamentales,

pertenecientes al cuerpo especial antiguerrillero Rangers, asesinaron a un grupo de niños, acusados de colaborar con las guerrillas de liberación, en Cirial, departamento de Cuzco (2013: 585).

1942. Blas de Otero arrastra una mala racha: la muerte de su padre, la muerte de su madre,

la derrota del Ejército Vasco en el que combatía, el paso por un campo de prisioneros, el reclutamiento forzoso para combatir en el Ejército franquista, la definitiva derrota republicana, la miseria de la posguerra, la ruina familiar, la crisis de su hermana, el abandono de sus estudios por enésima vez, la depresión que asoma por el horizonte y que lo obligará a internarse en un sanatorio psiquiátrico poco más tarde... Y al mundo no parece irle mejor: media España vive en el exilio, la prisión o el ostracismo, la destrucción de tres años de guerra ha dejado tras de sí un reguero de escasez y el nazismo se ha extendido por casi toda Europa. El poeta escribe:

Dadme una noche sola, una noche de estrellas sazonada, y romperé la ola, y el ansia, desclavada, bogará en esa mar iluminada.

Cuando contemplo el cielo, se me llenan los ojos de ternura, y quisiera, en un vuelo, ya suelta el ala pura, batir el aire y trasponer la altura (2013: 112).

BLAS DE OTERO: OLVIDO MEMORABLE

Desnudez, prosaísmo, llaneza, parquedad y libertad métrica, de un lado. Literariedad prestigiada por la tradición, rima y metro torpemente cincelados, encorsetamiento en una forma estrófica de connotaciones áureas, prodigalidad en imágenes, depuración del lenguaje hasta el extremo del poeticismo, del otro. Sin duda el contraste es lo bastante elocuente como para justificar la periodización que la crítica ha establecido al abordar la obra poética de Blas de Otero: una primera etapa de religiosidad ortodoxa, una segunda de inquietud existencial y una última de carácter social y político. La disparidad de los dos intertextos resumiría a la perfección la discrepancia rotunda entre un Otero y otro: en un caso, el artículo periodístico que se reproduce en su supuesta literalidad, incuso distinguiendo titular y cuerpo de texto por medio de las mayúsculas y la acotación de lugar y fecha, como si el poeta saltase de la página a la vida; en el otro, un verso de Fray Luis -la referencia más clara junto con San Juan de la Cruz, en Cántico espiritual (1942)- que con su resonancia nos devuelve a la voz impostada del joven bilbaíno, casi en un recurso antiilusionista.

No obstante, junto con el obvio contraste entre aquella voz libresca y esta otra, fresca, directa, despojada de afeites, creo existe otro más hondo, del que la acústica del poema constituye un eco: contra aquel joven que escribía de espaldas a la Historia, el poeta de madurez la ha asido por las solapas y ha adoptado la voz de la responsabilidad. El poeta de tono angélico, que quisiera "ya suelta al ala pura, / batir el aire y trasponer la altura", se declararía muy pronto "fieramente humano", esto es, carnal, terrenal, inmerso en los conflictos del tiempo. "Mi palabra ha experimentado un gran cambio", decía ya en una entrevista de 1959, "lo social aparece delante de mí como una preocupación única, acuciante, épica" (2013: 1113). No extraña pues que a la pregunta por su poeta predilecto la respuesta de este último Otero fuese constante: Antonio Machado, que había optado por la sencillez de los modos populares y que había definido la poesía como "palabra en el tiempo", sería su modelo. XXVIII Contra aquel escapismo juvenil, el poeta "de la realidad".

EL DESACUERDO

Esto significa, entre otras cosas, que en el primer Blas de Otero existía un "desacuerdo" entre poesía y mundo, que parte de la tarea del poeta durante su madurez consistiría precisamente en perseguir el "acuerdo" entre ambas cosas y que, en esa medida, la protohistoria de la obra oteriana que contiene *Cántico espiritual* arroja en muchos momentos su sombra sobre los poemas de los años cincuenta y sesenta. Si bien José Miguel Azaola afirmaba que en el caso de Otero "la identidad entre el hombre y el escritor fue constante y absoluta" (1986), creo que el esfuerzo por apuntalar esa identidad delata precisamente aquella imagen juvenil, en la que el poeta de *Pido la paz y la palabra* (1955) no podía reconocerse.

Ese, el salto de la "literatura" a la vida, es tal vez uno de los significados más inmediatos que se obtienen del pórtico al libro, que ensaya de nuevo una supuesta intertextualidad.

"Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre / aquel que amó, vivió, murió por dentro", comenzaba, con ecos whitmanianos; y, para esquivar todo peligro de que se leyese aquello como mera letra impresa, para remachar ese recordatorio existencial, terminaba: "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" (2013: 227). De nuevo, como en el primer poema aquí citado, lugar y fecha: el poema se erguía como una afirmación que venía refrendada desde una instancia extrapoemática, desde la vida.

Sólo que a esto se ha añadido la firma: el poeta, lejos de aquella voz desencarnada, escribe ahora "en carne y hueso". Si el compromiso suponía antes que nada un acto verbal, con esa rúbrica Otero afirmaba su unanimidad sin fisuras. Y en un contexto de censura, en el que la palabra queda a menudo expuesta al silenciamiento, tal unanimidad entre poeta y hombre poseía un significado más punzante que nunca. Al transitar del texto al mundo, como ha comentado Juan José Lanz (2008, 105), Otero "remonta la distinción entre emisor y palabra deviniendo él mismo texto vivo". Lejos de la muerte del autor y de la del propio sujeto, Otero se presenta al lector como

BLAS DE OTERO: OLVIDO MEMORABLE

la afirmación de una presencia viva, que da fe de cuanto digan sus versos. El "acuerdo" que restituye la unidad entre poesía y mundo, que sana aquella escisión primeriza, se ha consumado.

Obviamente, si se abandona una óptica ingenua y se presta atención al discurso oteriano en cuanto tal, esto es, si se soslaya lo que de testimonial pueda haber en él para observar cómo la escritura supone en su caso un proceso de autoconstrucción, el resultado es de nuevo un diálogo tácito con aquella protohistoria. Contra quienes, como Galen Strawson (2004), prefieren declararse "episódicos" y abandonar toda noción narrativa de la existencia, Otero constituiría un ejemplo inmejorable de personalidad "diacrónica" y suscribiría de buen grado la tesis de Jerry Bruner (1987) de que el yo es un relato que se escribe constantemente. Esta coherencia característica de toda narrativa, esa reducción a unidad del material heterogéneo, delatan las entrevistas del poeta bilbaíno de finales de los cincuenta en adelante: el Otero de madurez percibía una clara línea de continuidad en su obra, no exenta de evolución; incluso podría hablarse de cierta "teleología" en su interpretación de su propia poesía. Y, sin embargo, esa narratividad consciente contaba con el embarazoso fardo de aquella obra juvenil: una pieza de acendrado formalismo, un ejercicio de escapismo ante la realidad histórica, casi un eco del nacionalcatolicismo que se había instalado en aquel momento como sustento simbólico e ideológico del régimen. El poeta iracundo que imprecaba a Dios y cantaría a Lenin y Lermontov difícilmente podía sentirse cómodo con la voz de aquel congregacionista, alumno de los jesuitas, presidente de los Estudiantes Católicos de Vizcaya y miembro del grupo Álea, que escribía una elegía al católico Jaime Delclaux o un homenaje al sacerdote Pablo Bilbao Arístegui. ¿Qué hacer con esa molesta protohistoria?

La perplejidad de Otero y sus herederos a este respecto asoma en muchos momentos. Por ejemplo, en una entrevista de 1959 el poeta reconoce en su primer libro "esteticismo, evasión, un refugiarse en la palabra para huir de la dura realidad", que no dudaba en poner en relación con

los poetas de *Espadaña*, pero a continuación se decantaba por el "tremendismo" que "se acerca a la Historia, que quiere reflejar al hombre y al mundo" (2013: 1115); y antes, en una entrevista de 1956, establecía una sinonimia entre poesía "existencial" –la de su *Ángel fieramente humano* (1949)- y poesía "desarraigada". Así, contra la referencia obvia de los garcilasistas de los cuarenta, Otero habría optado por la corriente iniciada con los *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso precisamente en el momento de su honda crisis personal. El entronque con una tendencia más general como estrategia de legitimación. XXVIII

Otra posibilidad, hermana de la anterior, consistiría en justificar el cambio atenuando su dramatismo. Una suerte de "evolución" paulatina que asoma aquí y allá en las declaraciones del poeta durante sus últimos años. En una entrevista de 1968, por ejemplo, declaraba que su "evolución" había sido "lenta, sin cambios bruscos"; en otra de 1970, que al poeta le es preciso "evolucionar, sin que esto suponga renegar de lo anterior" (2013: 1143). Ahora bien, en ambos casos las afirmaciones que Otero lanzaba a renglón seguido sugieren que esa evolución, esto es, esa línea de cambio dentro de una continuidad ininterrumpida, no incluía Cántico espiritual. El poeta de Ángel habría partido de cero, en una generación espontánea y repentina. XXVIII Otero se negaba a sí mismo.

Una negación, no obstante, presupone una afirmación previa, esto es, delata la presencia de algo que es preciso negar. No en vano, pocas líneas más allá de una declaración en este sentido, Sabina de la Cruz explica que en realidad aquella generación fue mucho menos espontánea o repentina de lo que sugiere la historia editorial de la obra oteriana: entre Cántico y Ángel habría "cientos de poemas quemados, destruidos, que sirvieron de ejercicio a la imaginería y al ritmo", explica. Es decir, la conciencia de una cesura, una violenta discontinuidad, tras la cual el poeta debía encontrar una nueva voz para dejar atrás aquel "desacuerdo". Y esta cesura fue, como sabemos, dramáticamente real: cuando en el mencionado pórtico a Pido la paz refería Otero que "un buen día bajo a la calle: entonces / compren-

BLAS DE OTERO: OLVIDO MEMORABLE

dió y rompió todos sus versos" (2013: 227), no proponía ninguna alegoría. Al contrario, la ruptura con aquel pasado próximo era terriblemente real y biográfica: eso, destruir todos sus versos, es literalmente lo que hizo el poeta a mediados de los años cuarenta, poco antes de acometer los poemas que conformarían Ángel fieramente humano. Al poeta que bajaba a la calle se le antojaba insoportable el eco de aquella voz enclaustrada en el verso marmóreo de Cántico.

VERSIONES DE LA PALINODIA

Creo que esta ansiedad por adoptar una nueva voz sugiere una incomodidad con lo que en Cántico habría supuesto una suerte de autocensura. Cuando, a la pregunta de Manuel Michel sobre la "orientación" que su "formación religiosa" le habría proporcionado el poeta negaba que le hubiese conducido "hasta su actitud actual", en lugar de una simple disparidad es posible leer una abierta contradicción. Y en este esfuerzo autopoiético por medio de la palabra -Blas de Otero, aunque en otro sentido, como Jiménez se estaba "haciendo, día y noche / y a mi gusto" (1993: 293)- resuena a menudo un diálogo con aquella protohistoria, un arrepentimiento que propicia que bajo el caudal de su obra poética se adivine una corriente palinódica.

El significado de esa palinodia discontinua vendría enunciado a las claras en "Así es la vida". "Hoy como nunca", afirma allí Otero, "es necesaria una poesía 'de acuerdo con el mundo", esto es, en dirección diametralmente contraria de aquella poesía "mística" de la evasión que ensayaba Cántico. De hecho, es fácil confrontar un puñado de versos de aquel libro primerizo con otros de su segunda etapa: contra la oración que entona una loa a Dios porque "hiciste al mundo bello como un astro", contra el tono hímnico que cantaba "el tierno paraíso", el primer verso de Ángel fieramente humano propone "un mundo como un árbol desgajado": la poesía oteriana partiría de una caída desde aquella imagen paradisíaca, rompería con la armonía y el sosiego que propondrían un Valverde o un Panero y entroncaría literalmente - "desgajado" es virtualmente sinónimo de "desarraigado"- con la nueva ten- tencia expresiva la voz del segundo Otero y de-

dencia de Alonso. Si para los primeros el mundo era el mejor de los posibles, en una suerte de imagen leibniziana trufada de creacionismo, el propio Alonso incluía a Otero en su partido al declarar que "para otros el mundo es un caos y una angustia" (1965: 349). Y desde esa perspectiva aquel lenguaje de la serenidad frayluisiana, del humanista cristiano, sonaba sencillamente a falso. Sonaba, en los oídos del hombre que había vivido la guerra, la posguerra y la tribulación personal, como el bálsamo de una inverosímil serenidad: la de quien ha salido del conflicto sin haber entrado en él, en una paz que ocultaba un escamoteo flagrante del drama humano.

Esta imagen dispar del mundo tiene múltiples manifestaciones en el discurso palinódico de Otero. La estrategia frontal, sin embargo, no será la única posible, como se comprueba en algunas piezas autobiográficas. Véase, por ejemplo, uno de sus poemas más magistrales: una escena de interior parangonable a "Mi frailecico", por ejemplo, sólo que en lugar de una lectura espiritual se evoca una lección de piano, y en lugar del fraile de la pieza anterior una joven profesora. El resultado es una imagen casi obtenida de un cuadro de Renoir:

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 libre, 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 (136).

"Mademoiselle Isabel" muestra en toda su po-

BLAS DE OTERO: OLVIDO MEMORABLE

lata su linaje: junto con la lección de Machado, con el tiempo más manifiesta, la de un Jiménez al que no dejó de admirar y la menos frecuente de Darío ("Yo soy aquel que ayer no más decía", tituló uno de los poemas de Pido la paz y la palabra, y el título nos devuelve significativamente al tema palinódico). XXVIII En el caso que nos ocupa, Otero llega a través de Darío hasta el simbolismo francés y, en particular, a un Verlaine para quien la poesía consistiría en de la musique avant toute chose. La abundancia de recursos fónicos -junto con la rima previsible del soneto, que insiste en los sonidos palatales, la rima interna, la aliteración, etc. - lograría pues un efecto congruente en el que se dan la mano la sofisticación y el cosmopolitismo exótico del personaje, la ternura infantil de la memoria personal del poeta y ese "galicismo" ocasional que adopta su propia voz.

Ahora bien, "Mademoiselle Isabel" destaca dentro del conjunto del corpus oteriano por otras razones: como su coetáneo Miguel Hernández, el poeta tenía bien aprendida la lección veintisietista y, al menos en esta segunda fase de su andadura, la arquitectura de sus poemas consiste a menudo en una sucesión de imágenes o metáforas ajenas a toda narratividad. La unidad del poema suele venir dada por la congruencia eidética, no icónica, del discurso. "Mademoiselle Isabelle" sería una excepción: aquí la saturación sensual y efectista desarrolla esa anécdota única de un modo coherente.

El efecto que esa saturación despierta en el lector es a menudo el recreo en un recuerdo infantil de significado grato, una imagen de belleza y distinción: el poeta permitiría que su pensamiento se extraviase entre los rubios cabellos de aquella lejana profesora y las notas del piano ante el que ambos se sentaban juntos. No obstante, conviene reparar en que esa imagen ha "volado" para siempre del "cielo" del poeta, sólo la rescata por un instante la memoria. Y el paratexto ayuda a precisar los contornos de una interpretación complementaria, si no alternativa: en medio del imaginario "desgajado" de Ángel fieramente humano, la evocación de aquellas lecciones de piano sugiere la estampa de ese mundo burgués y provinciano que Otero había perdido para siem- | con La Galerna: el regreso al terruño lleva al poe-

pre. Un oasis de inadvertencia, casi de frivolidad, entre el cual y el poeta que escribe mediaría la caída en la Historia y la conciencia del drama existencial. Así, además de como idilio evocado, "Mademoiselle Isabel" puede leerse como una sátira, más o menos amable, del mundo de Cántico. Desde la experiencia de la convulsión, aquel universo sedoso y muelle provocaba una sonrisa agridulce.

Lo cual nos conduce directamente hacia otro de los temas de esta corriente subterránea asoma aquí y allá en las fases posteriores de Otero: su ciudad natal. De hecho, uno de los poemas de su última etapa, "Bilbao", arranca con una declaración palinódica explícita:

Yo, cuando era joven, te ataqué violentamente, te demacré el rostro. porque en verdad no eras digna de mi palabra, sino para insultarte, ciudad donde nací, turbio regazo de mi niñez, húmeda de lluvia y ahumada de curas, esta noche no puedo dormir, y pienso en tus tejados, me asalta el tiempo huido entre tus calles, y te llamo desoladamente desde Madrid, porque solo tú sostienes mi mirada, das sentido a mis pasos sobre la tierra: recuerdo que en París aún me ahogaba tu cielo luego alcancé Moscú como un Gagarin de la Guerra Fría, y el resplandor de tus fábricas iluminó súbitamente las murallas del Kremlin, y cuando bajé a Shanghai sus muelles se llenaban de barcos del Nervión, y volé a La Habana y recorrí la isla ladeando un poco la frente, porque tenía necesidad de recordarte y no perderme en medio de la Revolución (740)

Se trata de una constante en Hojas de Madrid

BLAS DE OTERO: OLVIDO MEMORABLE

ta, entre la familiaridad entrañable y el hastío, a un equívoco reconocimiento de pertenencia. En "El antillano" Otero regresa "a ti, ciudad maldita y metida en lo más hondo de mi pecho", mientras que en "Morir en Bilbao" afirma que por comparación con ella "yo a París me lo paso por debajo del Puente Colgante"... Ya antes, durante sus viajes, esta ambivalencia había aparecido mediante una superposición de imágenes, la yuxtaposición abrupta del presente exótico y el recuerdo del pasado local. En Que trata de España (1964) arrancaba, por ejemplo: "Canto el Cantábrico, / en Moscú, una tarde cualquiera / del año / 1960"; y también: "Amo el Nervión. Recuerdo / en París en Georgia en Leningrado / en Shangai sus muelles / grávidos de mercancías y de barcos" (417). La lejanía despertaba pues en el poeta una imprevista añoranza: Moscú, Madrid, Pekín, La Habana, las ciudades donde vive durante la década de los sesenta, son el escenario de una huida sobre la que se cierne una y otra vez el recuerdo de su ciudad natal. Una ciudad que en último término, velis nolis, se verá obligado a admitir que lleva dentro de sí y que constituye su primera geografía sentimental. "Cuánto Bilbao en la memoria", escribe en "Lejos". XXVIII

En cualquier caso el poema que reproduzco arriba añadía a esta superposición constante una declaración palinódica que apunta muy probablemente a una pieza en particular: los versos de "Muy lejos". Si "Bilbao", por la resuelta soltura de su versolibrismo, por la adopción de la frase como sostén del ritmo, por el pormenor toponímico, casi cronístico, y por esa identificación del yo del poeta con la visión a gran escala sugiere un momento nerudiano en la obra de Otero, en "Muy lejos" resuenan más bien los ecos de la "ciudad levítica" de Cernuda y de las diatribas contra la hipocresía de León Felipe:

Unas mujeres, tristes y pintadas, sonreían a todas las carteras, y ellos, analfabetos y magnánimos, las miraban por dentro, hacia las medias.

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)

"Muy lejos" se explaya hasta la extenuación en esta imagen desolada, cuya dualidad -beatería y explotación- apunta hacia una denuncia de la hipocresía como cimiento de la sociedad bilbaína: el binomio, lejos de la exclusión de sus términos, se regiría por una lógica circular. Ahora bien, el Bilbao que evoca aquí Otero, el que cabe identificar con la capital vizcaína desde los inicios de su vigorosa industrialización hasta la guerra civil, estaba dividido tajantemente por otro dualismo. De un lado, el mundo fabril y portuario habitado por el desarraigo y la inmigración que representaría el maketo; del otro, el burgués de los industriales con raíces autóctonas. De un lado, uno de los focos principales del socialismo español, desde Tomás Meabe hasta Ramón Rubial; del otro, el predio del nacionalismo confesionalmente católico - "Gibraltar vaticanista", lo llamó Indalecio Prieto- que había surgido como reacción contra ese repentino cambio del paisaje social. Lo que no conviene olvidar es que Blas de Otero, por su empresa familiar y sus vínculos con el Orozko donde su abuela aún se expresaba en euskera, había nacido y crecido claramente en este segundo Bilbao. Durante su juventud había vivido en "el país de los ricos rodeando mi cintura", decía en "Biotz-Begietan". En otras palabras, "Muy lejos" contendría una imagen invertida del clima espiritual de Cántico y, por consiguiente, "Bilbao" supondría la palinodia de una palinodia. ¿Por qué podía entonarla ahora el poeta? ¿Cómo explicar el tratamiento más favorable de su ciudad natal en esta pieza tardía? La respuesta se encuentra quizá en la esperanza que despertaba en el Otero comunista el atisbo de una anhelada movilización social, tras décadas de letargo y represión. El nuevo Bilbao que quería entrever se parecía más a París, Moscú, Shangai o La Habana. El poeta tomaba partido por "el otro" Bilbao, reescribiendo así su propia genealogía.

Por supuesto, esta voz palinódica aparece una y otra vez en el tratamiento de un tercer tema: la propia poesía. Las piezas metapoéticas de Otero son concluyentes y en ellas se afirma una inequí-

BLAS DE OTERO: OLVIDO MEMORABLE

voca voluntad de comunicación con "la inmensa mayoría" como dadora de sentido a la tarea poética, invirtiendo el mandato juanramoniano; y una "sinceridad" como imperativo ético del escritor que se traduce en una llaneza cada vez más despojada de ornato. En este sentido, las declaraciones de oralidad -"Escribo / hablando", por ejemplo- son constantes en el Otero de los sesenta y setenta. Su búsqueda de ese verso "que supiese / parar a un hombre en medio de la calle" o "que se siente / en medio de los hombres", constituye en esta etapa un rasgo muy acusado. El poeta, como había previsto Wordsworth, es antes que nada a man speaking to men.

Quisiera, no obstante, llamar aquí la atención sobre las apelaciones oterianas a la sinceridad. "La poesía exige ser sinceros", como es célebre, rezaba su "Cartilla (poética)". "Hablo de lo que he visto", declaraba también, sugiriendo una escritura testimonial. Esta sinceridad, no obstante, se obtendría entre otras cosas de una nueva inversión: la de la voz "libresca" que habría presidido Cántico. No es preciso cavilar mucho para comprender que, desde la óptica existencial y social de su madurez, en el clasicismo formal y el escapismo moral de su primer libro Otero contemplaría una estratagema de sublimación. Una variante de la "deshumanización" diagnosticada por Ortega que con sentido de la oportunidad optaba por el tema religioso tras la guerra civil. Frente a los "versos barbilampiñados", en la frase con la que Alonso arremetía veladamente contra el garcilasismo, Otero optaba por una cierta bronquedad expresiva, sí, pero ésta contenía un contrapunto deliberado de su primera voz. La "sencillez de vuelta" a la que aludía con frecuencia, distinta de la del poeta balbuceante, suponía una búsqueda de le mot juste por razones éticas.

De ahí su rechazo de "la poesía como sucedáneo de la vida" (2013: 1104). Contra la "eterna

poesía", como reza una de sus liras juveniles, contra la poesía suspendida en el limbo de esa espiritualidad deletéra, el Otero de los cincuenta y sesenta proponía, siguiendo a Machado, una poesía comprometida con la Historia. Que estos rasgos y valores caminaban de la mano -el oralismo como manifestación formal de esa vocación comunicativa y ese requisito ético de sinceridad- se comprueba en sus declaraciones y entrevistas.XXVIII Ahora bien, a poca malicia que se ponga en la lectura lo que en estas declaraciones se comprueba es que la "insinceridad", la sombra de esa falsedad del poeta que imposta la voz, que escribe al dictado de las modas y no urgido por una fuerza interior, no era un reproche que pudiera dirigirse exclusivamente a opciones como la que representaba Cántico espiritual. "Creo en la poesía social", escribe por ejemplo Otero en "Así es la vida... y así quisiera la obra", "a condición de que el poeta sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales" (1104). La cursiva es mía. Casi veinte años más tarde, en una entrevista con Antonio Núñez para Ínsula, Otero se remitirá a estas palabras con reveladora insistencia, sabedor de que la cohorte de imitadores que ha cosechado su obra poética ha propiciado a menudo un empobrecimiento estético. "La poesía debe ser, ante todo, estéticamente válida", dejará dicho en otra entrevista de 1976. Él era el primero, ya había advertido con su "Cartilla", en "sudar tinta / delante del papel". Que esta decantación estética iba a menudo acompañada de un posicionamiento ético ingenuo o presuntuoso como el que se desprendía de la doctrina del engagement es algo que cabe pues reprochar más a aquella nube de imitadores que al propio Otero. XXVIII Por supuesto, su palinodia incluye un tema fundamental, el religioso, que no tengo tiempo de tratar aquí, pero que sobrevuela los ya enumerados. Ante el silencio de Dios, Cántico resonaba como un himno insoportable.

BLAS DE OTERO: OLVIDO MEMORABLE

BIBLIOGRAFÍA

- ♦ Alonso, Dámaso (1965): "Poesía arraigada y poesía desarraigada", *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 345-358
- ♦ Azaola, José Miguel (7 de abril de 1986): "Blas de Otero: memoria del hombre (II)", El Diario Vasco. San Sebastián.
- ♦ Ascunce, José Ángel (1990): *Cómo leer a Blas de Otero*, Madrid, Júcar.
- ♦ Bruner, Jerry (1987): "Life as Narrative", Social Research 54, 11-52.
- ♦ Cano, José Luis. "Blas de Otero y el soneto heterodoxo". *Blas de Otero: Study of a Poet*. Laramie: Universidad de Wyoming, 1980, 11-18.
- ♦ De la Cruz, Sabina (1981): "Introducción", *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 1981, 9-48.
- ♦ Gil de Zúñiga y Muñoz, Antonio (2011): Ética y fenomenología religiosa en la poética de Blas de Otero, Madrid: Universidad Carlos III.

- ♦ Hernández, Mario y Sabina de la Cruz (2013): "Blas de Otero: sucesión de obra y vida", *Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 7-88.
- ♦ Jiménez, Juan Ramón (1993): Antología poética, Madrid, Cátedra.
- ♦ Lanz, Juan José (2008): Alas de cadenas : estudios sobre Blas de Otero, Sevilla, Renacimiento.
- ♦ Otero, Blas de (2013): Obra completa, Madrid, Galaxia Gutenberg.
- ♦ Senabre, Ricardo (1980): "Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero", *Blas de Otero: Study of a Poet*, Laramie, Universidad de Wyoming, 29-40.
- ♦ Strawson, Galen (2004): "Against Narrativity", Ratio (New Series) XVII, 428-452.

"MI VOZ EN CUEROS BAJO LA CANÍCULA": El Instrumento Comunicativo en Blas de Otero

DIANA CHECA VAQUERO, INVESTIGADORA EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN: Se pone el foco en el término voz, así como en sus connotaciones y su campo semántico, para ofrecer una visión panorámica acerca de la trayectoria poética de Blas de Otero. Durante las tres etapas que, según parte de la crítica especializada, atraviesa (religiosa, desarraigada y social) el uso y significado de este concepto se va adaptando a las necesidades expresivas del poeta. Independientemente de la coyuntura poética, suele apelar a la voz como representación de una necesidad comunicativa inmediata. Palabras clave: Blas de Otero, comunicación literaria, poética, voz, silencio. ABSTRACT: It puts the spotlight on the word voice, as well as on its connotations and its semantic field, to offer a panoramic vision over Blas de Otero's poetic development. Their criticisms assert that his poetry crosses three stages (religious, uprooted and social). On them, the use and meaning of the voice, as concept, is adapting to the expressive needs of the poet. Independently of the poetical conjuncture, he usually appeals to the voice as representation of an immediate communicative need. Keywords: Blas de Otero, literary communication, poetics, voice, silence.

Sería muy atrevido resumir una trayectoria poética como la de Blas de Otero (1916-1979) sin correr el riesgo de pasar por alto alguno de sus motivos fundamentales. Sin embargo, la crítica especializada suele aceptar que existe una evolución en su obra basándose en tres momentos clave. De modo que en sus primeros poemas puede verse la influencia de las creencias religiosas y, como consecuencia, se observa una influencia manifiesta de los poetas de la tradición mística española. Posteriormente, el poeta siente una pérdida de fe y una crisis que dan pie a una etapa existencialista y de desarraigo que, algunos años después, se da por superada y desemboca en la

llamada poesía social. Esta última se desarrolla a mediados de los años cincuenta del pasado siglo, cuando finalmente el yo lírico se abre al *nosotros*. Este proceso en el que paulatinamente Otero sustituye a Dios por el hombre se concreta, como hace Antonio Chicharro (1997), entre otros, en estos ciclos ya mencionados: primero religioso, después desarraigado y, finalmente, social.

Ahora bien, de entre los numerosos acercamientos posibles a su obra, para esta ocasión se elige la focalización en un concepto que, de manera global, atraviesa gran parte de su poesía: la voz.

Evolución de la voz en la poesía de Blas de Otero.