Blas de Otero: la búsqueda de la palabra

La palabra es don divino, algo que el poeta echa siempre en falta. Tal vez por eso, la ausencia de la palabra «en tiempo de desamparo», según la conocida expresión de Hölderlin, se torna angustia, búsqueda desesperada, y la misión del poeta es dar testimonio en contra de cuanto la oprime y la adultera. Esa espera o *fidelidad* a la palabra es el signo con el que Blas de Otero se hace más visible y con el que perdura fuera de todo tiempo.

La actitud de espera, propia del sentido religioso, es la que lleva al hombre a establecer una relación con lo divino. El poeta se percibe en su dualidad y la tensión de la palabra poética le lleva hacia esa palabra no dicha y acaso indecible, plenamente asumida por la tradición mística. Así no resulta extraño que la poesía de Blas de Otero arranque de una lectura profunda, y no circunstancial, de San Juan de la Cruz, sobre todo del *Cántico espiritual,* donde hay una identidad entre amor profano y amor sagrado. Esa conexión entre cuerpo y espíritu, visible en la escena del ángel que atraviesa el corazón de Santa Teresa con un dardo, está incorporada en el soneto que abre el *Cántico espiritual* (1942), de Otero:

> Todo el amor divino, con el amor humano,
> me tiembla en el costado, seguro como flecha.
> La flecha vino pura, dulcísima y derecha:
> el blanco estaba abierto, redondo y muy cercano.
>
> Al presentir el golpe de Dios, llevé la mano,
> con gesto doloroso, hacia la abierta brecha.
> Mas nunca, aunque doliéndose, la tierra le desecha
> al sembrador, la herida donde encerrar el grano.
>
> ¡Oh Sembrador del ansia; oh Sembrador de anhelo,
> que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!
> Aquí tenéis, en haza de horizontes, mi suelo

para la vid hermosa, para la espiga pura.
El surco es como un árbol donde tender el vuelo,
con ramas infinitas, doliéndose de altura.

Lo que el poema revela es un deseo de comunicación, de identidad con lo divino. El lenguaje poético, con la imagen de la flecha, la parábola evangélica del sembrador y la reiteración paradójica de la experiencia mística («que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!»), tiende a visualizar una experiencia en la que el amor humano y el amor divino son el mismo amor. Además, la analogía de la experiencia mística con la poética resulta aquí evidente, porque ese apuntar de la palabra hacia lo no dicho es lo que otorga unidad al poema. Igual que un árbol, el poema tiende sus ramas hacia lo alto, en busca de esa palabra última que le da sentido[1].

El hombre es un ser caído, escindido. Esta escisión, que revela la situación original del hombre y que en nuestra historia literaria comienza a hacerse visible con Quevedo, se intensifica en la época moderna a medida que se desvanece la noción de trascendencia. La conciencia del hombre como un ser caído aparece en *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951). Desde un tono estrictamente personal y subjetivo, los poemas de estos libros hablan del hombre, que va a ser el contenido permanente de la poesía oteriana. El poeta canta como hombre, como arrojado ángel de Dios al que desea alcanzar. Dios está ausente y el hombre se encuentra solo en el mundo. La conciencia de la soledad, que revela una experiencia de la muerte en el interior de la propia vida, es el riesgo que el poeta debe afrontar para alcanzar «lo eterno»:

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

Es que quiere quedar. Seguir siendo,
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.

La vida contiene la muerte. El que vive aprende a morir y aquí encontramos una reciprocidad de vida y muerte, de la cual depende el desarrollo del poema. Hay una continuidad y una progresión que se consiguen a través de la combinación de la anáfora y la epístrofe («Sólo el hombre está solo»), la repetición de frases con idéntica estructura gramatical («Es que se sabe», «Es que quiere»), la sustitución de un elemento por otro nuevo

[1] *Esta convergencia de la experiencia mística y de la experiencia poética trasciende los límites existenciales para orientarse a la continuidad de una tensión expresiva que va a ser constante en la escritura de Blas de Otero. Sobre esta primera etapa poética, que el propio Otero considerará más tarde como prehistoria literaria, véase Sabina de la Cruz,* La poesía de Blas de Otero. Contribución a una edición crítica de su obra, *Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1983, págs. 64 y ss.*

(«a contra muerte»), la triple reiteración sintáctica y léxica en forma de contraste simétrico («ve, vela, mata». Con tales recursos expresivos, el poeta logra que el lector se concentre en la idea de que la muerte vive en lo más interior de la vida («desde dentro»). El hombre muere de su muerte y la tarea del poeta no consiste en excluirla, sino incluirla, para que deje de ser extraña y nos oriente hacia lo más invisible[2].

Este ángel caído que es el poeta, nos entrega como don la soledad, la incolmable soledad de la muerte como forma de superar el desgarramiento que padece el hombre moderno. De modo que la lucha del poeta con la muerte es, en el famoso soneto «Hombre», una forma de diálogo con lo invisible:

> 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!

El yo del poema expresa el ansia de Dios y los lectores tratamos de apropiarnos de esta experiencia humana en cuanto expresada en el poema. No hay ascensión sin caída. La conciencia de esa caída esencial, en el límite de la muerte y del abismo, va asociada al esfuerzo por volver a subir, que lingüísticamente se refleja en la súplica del vocativo («Oh Dios»), la acumulación de los gerundios («Luchando», «estoy clamando», «retumbando», «estoy hablando», «arañando»), la frase adverbial de tipo reiterativo («noche a noche»), el juego de palabras repartido simétricamente («Abro los *ojos:* me los *sajas* vivos») y la marca subjetiva de la admiración («¡Ángel con grandes alas de cadenas!»), que nos ofrece el punto de vista del hablante. Semejante contradicción nos conmueve y revela, desde su falta de libertad, una nostalgia por el estado anterior a la caída[3].

Esa piedad por el ángel caído, muy del modo de Vallejo, es lo que ocasionará la afirmación en el hombre *(«Definitivamente,* cantaré para el hombre»), en los hombres. La trascendencia del yo por la revelación del otro, el desplazamiento de lo existencial a lo social («Es a la inmensa mayoría»), no sólo indica un desengaño de lo divino, sino también una evolución desde

[2] *La visión de la muerte ocupa un lugar central dentro de la poesía de Otero. Para una consideración de la muerte desde dento de la vida, deben tenerse en cuenta los estudios de P.L. Landsberg,* Experiencia de la muerte, *revista* Cruz y Raya, *Tomo IX, abril-junio de 1935; y de María Rosario Fernández Alonso, «La poesía de Blas de Otero o el sentimiento de la muerte en carne viva»,* Una visión de la muerte en la lírica española, *Madrid, Gredos, 1971, págs. 348-358.*

La experiencia de la muerte traduce la experiencia del poeta. Con respecto a esta liberación de la muerte, a la que no es ajena una concepción de la palabra poética, véase M. Blanchot, «Rilke y la exigencia de la muerte», El espacio literario, *2.ª ed., Barcelona, Paidós, 1992, págs. 111-150.*

En cuanto a los recursos expresivos, véanse los estudios de E. Alarcos, La poesía de Blas de Otero, *2.ª ed., Salamanca, Anaya, 1973, pág. 115; y de I. Zapiain y R. Iglesias,* Aproximación a la poesía de Blas de Otero, *Madrid, Narcea, 1983, pág. 183.*

[3] *Según Bachelard, el miedo a caer en el abismo es un miedo primitivo (Cfr.* El aire y los sueños, *2.ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pág. 116). Lo que sucede en la poesía de Otero, igual que en la de Unamuno, es que la experiencia religiosa va unida a la poética y la alquimia del verbo obra el milagro de la anulación de los contrarios, haciendo que el miedo a alejarse de Dios sea, en el fondo, deseo de unir-*

una poesía religiosa a otra mucho más comprometida. A partir de poemas tan significativos como «Plañid así» e «Hijos de la tierra», de *Redoble de conciencia*, el alejamiento de Dios es ya definitivo y la voz poética se sustancia cada vez más en el sentimiento de proximidad, de lo próximo o de lo prójimo, nombrando lo anónimo, lo que es de todos[4].

Y si el yo se abre hacia el prójimo, si el poeta cede su voz a otras voces, es para dejar paso a la realidad más elemental, para que la vida hable libremente. Porque vivir es resistir a lo impuesto, respirar al aire libre. Así lo escuchamos en este inolvidable poema:

Digo vivir

Porque vivir se ha puesto al rojo vivo.
(Siempre la sangre, Oh Dios, fue colorada).
Digo vivir, vivir como si nada
hubiese de quedar de lo que escribo.

Porque escribir es viento fugitivo,
y publicar, columna arrinconada.
Digo vivir, vivir a pulso; airada-
mente morir, citar desde el estribo.

Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
abominando cuanto he escrito: escombro
del hombre aquel que fui cuando callaba.

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

«El artista —escribió Flaubert— ha de componérselas para hacer creer a la posteridad que no ha vivido». Ese estado de no identidad propio del poeta, señalado ya por Keats, y que Lautréamont y Rimbaud llevaron a sus últimas consecuencias, es una forma de compromiso con la realidad en su plenitud. Con su lenguaje realista, que se apoya en el lenguaje coloquial («al rojo vivo»), en el uso del encabalgamiento para apresurar la elocución y en el procedimiento de la alusión («Porque escribir es viento fugitivo,/ y publicar, columna arrinconada», que tiene presente el «escribir en Madrid» de Larra), lo que el poeta trata de evitar es una «literaturización» de la vida. La renuncia, el desasimiento, es lo que hace a la palabra disponible. Gracias a esta sociología negativa («vivir como si nada/ hubiese de quedar de lo que escribo»), la vida y la poesía forman una sola experiencia, la palabra del poeta vuelve a ser de todos[5].

Si los poemas de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* brotan de un mismo núcleo de crisis religiosa que estalla en 1946, el ingreso de Otero en el Partido Comunista en 1952 determina una renovación del lenguaje poético, cuya principal característica tal vez sea el tono conversa-

se a él. Para la afinidad de este poema de Otero con los poemas de Unamuno «Mano en la sombra» y «Salmo de la mañana», véase el estudio de Manuel Mantero, Poetas españoles de posguerra, *Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pág. 140.*

[4] *Los poetas sociales se consideran voz de todos y la pérdida de la identidad del hablante en la comunión con los demás es un rasgo distintivo de la poesía social. Las características de esta poesía comprometida han sido señaladas por J. Lechner,* El compromiso en la poesía española del siglo XX, *Universidad de Leiden, 1968-1975, 2 vols., págs. 86-111; por Leopoldo de Luis,* La poesía social. Antología, *Madrid, Júcar, reedición de 1982, pág. 52; y por B. Ciplijauskaité,* El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social), *Madrid,* Ínsula, *1966, págs. 383-485.*

[5] *Eugenio de Nora se ha referido a este poema para indicar que el culto a la vida es lo más importante en la poesía de Otero. Véase su ensayo «Recuerdos y secretos oterianos»,* Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, *Universidad de Deusto (San Sebastián), 1986, pág. 93.*

Aceptar la vida es renunciar a la retórica. El verdadero esfuerzo consiste en dejarse podar hasta ser transparente. Para este proceso de autodestrucción, en que la poesía consiste, véase Joaquín Galán, Blas de Otero, palabras para un pueblo, *Barcelona, Ámbito Literario, 1978, pág. 143. Respecto al análisis de este poema, véase*

cional de la lengua hablada. La nueva estética realista, correlato de la nueva fe en el marxismo, se traduce en la capacidad revolucionaria de la palabra para transformar un mundo de injusticia y en un nuevo estilo marcado por el lenguaje cotidiano, rasgos perceptibles desde *Pido la paz y la palabra* (1955) hasta *Historias fingidas y verdaderas* (1970). Siendo el primero un libro bastante heterogéneo, su unidad hay que buscarla en la preocupación por la palabra que es de todos, propia de la poesía social. El equilibrio fónico del título, que persigue una identidad entre lo individual y lo anónimo, revela una intención de abolir lo egoísta y fundirse con los otros. La incorporación del poeta al ancho cauce del habla popular, en poemas como «Me llamarán, nos llamarán a todos...», «Con nosotros» y «Aceñas», sería señal o forma de la palabra perdida, de su supervivencia o de su resurrección. Desde esa vuelta al origen, fundamento de la poesía, hay que entender «En el principio», poema-símbolo que no halla igual entre los escritos por entonces y que entra por derecho propio en lo mejor de nuestra tradición poética:

> Si he perdido la vida, el tiempo, todo
> lo que tiré, como un anillo, al agua,
> si he perdido la voz en la maleza,
> me queda la palabra.
>
> Si he sufrido la sed, el hambre, todo
> lo que era mío y resultó ser nada,
> si he segado las sombras en silencio,
> me queda la palabra.
>
> Si abrí los labios para ver el rostro
> puro y terrible de mi patria,
> si abrí los labios hasta desgarrármelos,
> me queda la palabra.

Dentro de la cuidada estructura paralelística que se observa entre las tres estrofas, formada por la prótasis condicional, el encabalgamiento y el estribillo, hay una polaridad entre la pérdida, subrayada por las formas verbales en pasado («Si he perdido», «Si he sufrido», «Si he segado», «Si abrí») y por sustantivos que poseen connotación simbólica («anillo», «maleza», «sombras»), y la permanencia en el presente indicada por el estribillo («Me *queda* la palabra»). Ambos aspectos, la pérdida y la permanencia, están simétricamente subrayados, pero la reiteración del estribillo centra la atención del lector en la expresión individual, fundamento de la poesía, y así lo singular de este poema está en el valor autónomo del canto[6].

En castellano/ Parler clair (París, 1959) y *Que trata de España* (1964) no rompen la unidad temática y estilística de *Pido la paz y la palabra,* sino que la intensifican. El compromiso político y humano de Otero sigue siendo el mismo, pero el poema deja de ser testimonial y acusatorio para ha-

Xavier Fages Gironella, «Blas de Otero: Digo vivir», Nuevas técnicas de análisis de textos, *Madrid, Bruño, 1980, págs. 515-542.*

[6] *«En el principio», poema reproducido en casi todas las antologías, ha sido analizado muchas veces desde posiciones políticas que su misma escritura rebasa ampliamente. En él, la temática de la patria, tópico de la poesía de posguerra, está directamente relacionado con la preocupación de la poesía social por el problema de la palabra. Para un análisis más extenso de este poema, véase A. Sopeña Villar, «"En el principio": un ejemplo de "Vuelta a lo profano"»,* Peña Labra, *n.º 33, Otoño, 1979, págs. 30-32. En cuanto al empleo del estribillo y el uso de la rima asonante, tan típicos de la poesía popular, véase José María Alín, «Blas de Otero y la poesía tradicional»,* Archivum, *XV, 1965, págs. 275-289.*

cerse más breve y sugerente. Lo primero que hay que tener en cuenta al leer los poemas de estos libros es el interés del poeta por dar un fundamento poético a la poesía social y por el uso de un estilo elíptico para burlar los efectos de la censura. En ambos casos, lo que se pone de relieve es la palabra reveladora de la verdad. A medida que el poeta va adquiriendo confianza en la capacidad de la palabra poética para transformar el lenguaje del engaño, abandona el tono propagandístico para ofrecernos en su expresión más desnuda la permanente relación de la realidad con el hombre, que es el objeto de toda poesía. De ahí que los poemas de *En castellano,* por encima de las asociaciones literarias e históricas («Espejo de España») o de los duros ataques contra la hipocresía religiosa («Muy lejos»), tengan una unidad que gira en torno al motivo de la poética, tan común en la poesía social de posguerra, y que alcanza uno de sus momentos culminantes en «Poética», poema revelador de la función de la poesía:

> Apreté la voz
> como un cincho, alrededor
> del verso.
> (Salté
> del horror a la fe).
>
> Apreté la voz.
> Como una mano
> alrededor del mango de un cuchillo
> o de la empuñadura de una hoz.

La construcción del poema a modo de símil, forma del lenguaje de contigüidad, el uso de la simetría, la ruptura y cambio de entonación propias del paréntesis, la ausencia de adjetivos y el valor simbólico de los sustantivos, hacen de «Poética» un poema profundamente pensado y calculado. Si el lector se siente atraído por el paréntesis de la estrofa central, es porque su carácter de segunda voz sirve de comentario al tema principal. ¿De qué salto se trata? Dos versos significativos, «Esto es ser hombre: *horror* a manos llenas» del poema «Hombre» y «*La fe,* jamás» del poema «En la inmensa mayoría», nos hacen ver que ese salto es tanto ideológico como poético, porque la adhesión del poeta al marxismo va acompañada de una poesía más solidaria. El poema revela una experiencia personal y su fuerza reside en el perfecto ensamblaje de los elementos autobiográficos y poéticos, en el hecho de que esa transformación de la realidad concreta y sus injusticias sólo puede darse en el ámbito de la palabra[7].

Que trata de España (1964), libro más extenso y organizado que los anteriores, aparece dividido en dos partes: la primera, incluye *Pido la paz y la palabra* y *En castellano;* la segunda, es la que da título al conjunto. De los cinco capítulos que contiene, «Geografía e historia» ocupa un lugar cen-

[7] *Este poema es un claro signo no sólo de la evolución poética de Blas de Otero, sino también de la poesía social: desde el rechazo del testimonio, la queja o la protesta, hasta la fe en el poder transformador de la palabra. Para esta evolución ideológica y poética, véanse los estudios de R. Cotrait, «L'évolution idéologique de Blas de Otero», Les Langues Neo-Latines, n.º 181, París, julio de 1967, págs. 22-63; y E. Alarcos, «La poesía de Blas de Otero», Blas de Otero. Study of a Poet, University of Wyoming, 1980, ed. de C. Mellizo y L. Salstad, págs. 4 y ss.*

En cuanto al análisis de «Poética», es preciso tener en cuenta el trabajo de J. González Muela, Gramática de la poesía, *Barcelona, Planeta, 1976, págs. 45, 49, 72-74 y 97-98.*

tral y en él se produce una desmitificación del tema de España. La experiencia de la guerra civil ha dejado un rastro de sangre y había que saber lo que había debajo de esa sangre («Pregunto, me pregunto: ¿Qué es España?/ ¿Una noche emergiendo entre la sangre?/ ¿Una vieja, horrorosa plaza de toros/ de multitud sedienta y hambrienta y sin salida?»). Con estas preguntas lo que se pone en duda es la validez de la versión oficial de la patria, notoriamente falseada. Apoyándose en una larga tradición que va desde Cervantes a Unamuno, pasando por Quevedo, Larra y los ilustrados, Blas de Otero adopta una actitud crítica directamente relacionada con el problema de la palabra reveladora de la verdad. La patria ya no es himno, sino doloroso interrogante con el que poder iluminar un tiempo de mentira. Por eso, de las dos vertientes que ofrece el tema de España, la belleza de su imagen física y la preocupación moral por su destino, es esta última la que predomina, como vemos en el poema «Por venir»:

> Madre y madrastra mía,
> España miserable
> y hermosa. Si repaso
> con los ojos tu ayer, salta la sangre
> fratricida, el desdén
> idiota ante la ciencia,
> el progreso.
> Silencio,
> laderas de la sierra
> Aitana,
> rumor del Duero rodeándome,
> márgenes lentas del Carrión,
> bella y doliente patria,
> mis años
> por ti fueron quemándose, mi incierta
> adolescencia, mi grave juventud,
> la madurez andante de mis horas,
> toda
> mi vida o muerte en ti fue derramada
> a fin de que tus días
> por venir
> rasguen la sombra que abatió tu rostro.

El poeta mira al futuro y sueña con una patria mejor que la que le tocó vivir. La visión sombría y esperanzada de España se expresa a través de un lenguaje sintético y sugerente, en el que el uso del préstamo literario con ecos de Darío, Vallejo y fray Luis («Madre y madrastra mía»), el paralelismo basado en el encabalgamiento sintáctico («salta la sangre/ *fratricida*», «el desdén/ *idiota* ante la ciencia», «por ti fueron quemándose, mi incierta/ *adolescencia*»), el valor contrastivo de los adjetivos («España miserable/ y hermosa», «bella y doliente patria»), la autonomía de ciertas palabras mediante su aislamiento en la escritura («Silencio», «Aitana», «mis años», «to-

da», «por venir»), muestran el dolor compartido, la unión de la patria y la palabra. La necesidad de expresar esa doble actitud de repulsa y amor brota de lo más hondo del ser («España, espina de mi alma. Uña y carne de mi alma») y así se hace duradera. Sin la memoria viva del dolor no habría una explicación para poemas tan significativos como «Proal», «Vencer juntos», «En nombre de muchos», «En el nombre de España, paz», «Lo traigo andando», en los que el recuerdo de la «bella y doliente patria», a la que el poeta nunca olvida, se funde siempre con la esperanza de un futuro mejor. La emotiva relación del poeta con la patria le ha llevado a encontrar el equilibrio entre la vida privada y la social, entre la voz más honda y su forma pública[8].

Cuando la ideología se impone sobre la palabra, esa palabra es la primera oprimida, la primera que hay que defender. Pienso que Blas de Otero, sin renunciar a su compromiso humano («yo doy todos mis versos por un hombre en paz», había dicho en *Pido la paz y la palabra),* se dio cuenta, tras los viajes a la Unión Soviética, China y Cuba (1964-1968), del peligro de los totalitarismos y de que el estilo suele ser víctima de un apriori ideológico. Por eso, en *Historias fingidas y verdaderas* (1970), ha intentado llevar a la prosa la tensión de la escritura poética. Ya se sabe que la diferencia radical de la poesía con la prosa y la consideración de lo prosaico como trivial son ideas románticas. Sin embargo, desde el simbolismo, la intención del artista moderno de crear una obra que tenga un alcance lo más lejano posible, es lo que hace que la frontera entre prosa y poesía se haya vuelto cada vez más permeable. Y así, la poesía y la prosa se hicieron una sola experiencia extrema en Rimbaud, terrible destructor de límites, de cuya lectura parte aquí Blas de Otero. Si éste califica a *Historias* de libro insólito, no es por la temática, sino por la libertad de una escritura para romper cualquier condicionamiento. De ahí que los noventa y nueve textos breves constituyan una ruptura de los géneros literarios y tengan mucho de autobiografía poética. No resulta, pues, extraño que, de las tres partes en que se divide el libro, sea la primera donde mejor expone el poeta su *poética personal.* De los veintiséis textos que la integran, «La plegadera» es el que nos hace sentir con más intensidad la búsqueda de la palabra, su dimensión más honda y creadora:

Yo andaba buscando la palabra, repasé textos y consulté cartas y florilegios, miré debajo del diccionario, es una palabra que existe puesto que la necesito, aunque ignore lo que deseo expresar en tanto no tenga la palabra; brota una sílaba y no sabe colocarse, toco el vacío lleno de un ritmo inquietante, traslado la plegadera de un lado a otro de la mesa, miro hacia la pared y, de pronto, surge la palabra, sencilla y única.

Otras veces, y es lo corriente, la veo ante mí sin apercibirme de haber sido trazada por mi mano.

[8] *El tema de España, tópico de la poesía social, está aquí tratado desde una actitud crítica que refleja la urgente y eficaz transformación con la que sueña el poeta. Es entonces cuando el dolor de la tragedia alumbra la esperanza por la palabra. La evolución desde un presente sombrío a un futuro mejor a partir de la unidad entre la patria y el lenguaje ha sido trazada por Emilio Miró en su artículo «España, tierra y palabra, en la poesía de Blas de Otero»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 356, febrero de 1980, págs. 274-297. El equilibrio entre la voz personal y la colectiva ha sido analizado por Julio Rodríguez-Puértolas en su artículo «Blas de Otero o la voz de España»,* Norte, *3 de mayo de 1969, págs. 45-52. Sobre el problema de la escritura comprometida, aplicado a esta obra, debe tenerse en cuenta el ensayo de Claude Le Bigot, «El compromiso de la escritura en la trilogía* Que trata de España», *en el ya citado* Al amor de Blas de Otero, *págs. 281-302. Finalmente, cualquier consideración sobre el problema de España debe remitir al estudio de José Luis Cano,* El tema de España en la poesía española contemporánea, *Madrid, Revista de Occidente, 1964.*

El poeta que escribe en prosa está siempre añorando algo perdido, pidiendo que hable la palabra. El sentido de este texto es darle la palabra a la palabra misma. Mientras la manifestación de la palabra no se produzca, hay que esperar («aunque ignore lo que deseo expresar *en tanto no tenga la palabra*»). Entre la palabra y el poeta hay una relación dialéctica que viene marcada principalmente por las formas verbales en primera persona. De todas ellas, el núcleo del poema es «*toco* el vacío lleno de un ritmo inquietante», pues sólo en la medida en que el poeta palpa el objeto poético en el fondo de lo oscuro, éste llega a manifestarse (*«surge* la palabra, sencilla y única»). El proceso poético de búsqueda de la palabra no es intencional, sino intuitivo, tal como indica el aislamiento del párrafo final («Otras veces, y es lo corriente, la veo ante mí *sin apercibirme* de haber sido trazada por mi mano»). Inmersión, pues, en lo informe como posibilidad de acceder a una cierta forma. No deja de ser sorprendente que en una época en que la escritura poética tiende a ser más un resultado que una formación, Blas de Otero se aproxime hacia una pasividad de signo místico. Pues la palabra es forma de la realidad última y el poeta debe obedecer a esta realidad absoluta que lo trasciende[9].

En el año 1970 aparecen *Historias fingidas y verdaderas* y *Mientras*. Ambos libros, algunos de cuyos poemas ya habían aparecido en la amplia antología *Expresión y reunión* (1969), pertenecen a un mismo período y muestran una evidente intertextualidad, aunque *Mientras* presente un acento más acusadamente temporalista y esperanzador. Dentro de un conjunto bastante desigual y autobiográfico, integrado por cuatro partes *(No la estudien, ...Y barajar —dijo Sancho, Historias y cuentos* y *Muertyvida),* los mejores poemas aparecen en la tercera, tales como «Una luz anaranjada», «Penúltima palabra», «Y yo me iré», «Morir en Bilbao», si bien en la primera hallamos el poema «Serenen» como resumen de la labor del poeta:

> Dejo unas líneas y un papel en blanco.
> Líneas que quiero quiebren la desesperanza.
> Líneas que quiero despejen la serenidad.
> Líneas que balanceen el reposo.
> Líneas sobrias
> como el pan.
> Transparentes como el agua.
> Cuando me lean dentro de treinta años,
> de setenta años,
> que estas líneas no arañen los ojos,
> que colmen las manos de amor,
> que serenen la mañana.

El texto del poema debe entenderse según la clave exhortativa del título («Serenen») y considerarlo como expresión de la evolución y finalidad humana implícitas en la poesía de Otero. El tono subjetivo («Dejo», «quiero»,

[9] *Soy consciente de que la variedad de este libro no puede reducirse únicamente a una justificación personal del quehacer poético, ya que las partes segunda y tercera muestran un compromiso humano acrecentado por la experiencia de la revolución cubana, pero sí que lo que se impone con más fuerza en el ánimo del lector es la relación del poeta con la palabra creadora. Si el poeta busca la palabra perdida es con el fin de* re-anudar *la unidad de vida y poesía. Tal vez por eso mismo no están ausentes de este libro los rasgos de su peculiar estilo: el tono conversacional, el empleo de préstamos literarios y frases hechas, los efectos de humor e ironía conseguidos mediante «la ruptura de un sistema formado por una frase hecha», recurso ya estudiado por Bousoño (en el volumen* Homenaje universitario a Dámaso Alonso, *Madrid, Gredos, 1970, págs. 68-84). Además, J.M. González Herrán ha hecho un breve y profundo análisis de este libro en su artículo «Blas de Otero en sus* Historias fingidas y verdaderas», Peña Labra, *n.º 33,* Opus Cit., *págs. 27-29; Geoffrey R. Barrow ha vinculado este poema con el proceso de creación poética en su ensayo «Una velada paradoja:* Historias fingidas y verdaderas», *revista* Papeles de Son Armadans, *n.º CCLIV-V, mayo-junio de 1977, págs. 253-271; y Fanny Rubio se ha basado en este libro para analizar la poesía última de Blas de Otero en su artículo «La poesía de Blas de Otero sobre lo* Social y lo Novísimo: *Hacia un nuevo*

«cuando me lean»), el ritmo marcadamente anafórico («Líneas que...»), los juegos aliterativos («líneas que quiero quiebren la desesperanza»), las comparaciones elementales («pan», «agua»), la construcción simétrica hasta llegar a la musicalidad de los tres versos finales, hacen del poema un testamento poético de paz y amor. Desde el comienzo, el poeta deja que la vida penetre en su lenguaje («Líneas sobrias/ como el pan./ Transparentes como el agua»). Lo que Blas de Otero persigue con este esfuerzo por fundir la vida con la poesía es una palabra *esencial,* que dé testimonio del dolor presente («que estas líneas *no arañen* los ojos») y conduzca a la esperanza («que *serenen* la mañana»). Poema, pues, de superación, de realidad trascendida, como toda la poética de Otero[10].

Si *Historias fingidas y verdaderas* (1970) no es un libro marginal, ya que algunos de sus poemas en prosa están al mejor nivel de creación poética, lo mismo sucede con el libro inédito *Hojas de Madrid,* que Blas de Otero empieza a escribir en mayo de 1969, recién llegado de Cuba, y que a partir de 1974 lo amplía con el título *Hojas de Madrid con la Galerna.* Se trata, pues, de un amplio poemario, en el que hay un recuento de experiencias vividas, se habla de vida y muerte, y el dominio de la palabra permanece incólume. Léanse poemas como «Bilbao», «Cantar de amigo», «Lo fatal», para darnos cuenta de que su calidad estética es insoslayable[11].

Poesía quiere decir vuelta al origen, a lo real. Esa palabra inicial, al nombrar lo sagrado, expresa el combate entre la oscura presencia del dios y la visible ausencia de lo divino, es presencia de la ausencia de los dioses. Cada vez que la palabra se hace oír en un tiempo de ocultación y desamparo, es para anunciar la infinita búsqueda del origen. Pues la palabra poética, cuando en verdad se manifiesta, es siempre producto de una experiencia extrema, de una experiencia conducida hasta el fin. La afirmación de ese territorio extremo, en el que únicamente se constituye la palabra, es una invitación al fondo oscuro de la memoria donde tal vez se encuentra la palabra que fue nuestro origen. Ese descenso o viaje al origen, donde la vida y la muerte son una sola experiencia, ese riesgo esencial de la palabra es el que nos ofrece en el poema «Lo fatal»:

Entre enfermedades y catástrofes
entre torres turbias y ríos por los labios
así te veo así te encuentro
mi pequeña paloma desguarnecida
entre embarcaciones con los párpados entornados
entre nieve y relámpago
con tus brazos de muñeca y tus muslos de maleza
entre diputaciones y farmacias
irradiando besos de tu frente
con tu pequeña voz envuelta en un pañuelo
con tu vientre de brisa transparente

tipo de poema: Historias fingidas y verdaderas», *en el ya citado* Al amor de Blas de Otero, *págs. 331-340.*

Para este poder de transformación en que la poesía consiste, vid. Philip W. Silver, «Blas de Otero en la cruz de las palabras», La casa de Anteo (Estudios de Poética hispánica), *Madrid, Taurus, 1985, págs. 212-219.*

[10] *Esta subordinación de la poesía a la vida, a lo elemental, aproximaría la palabra de Otero a la de fray Luis, tan presente desde sus comienzos. Así, en el poema en prosa «La compaña» de* Historias fingidas y verdaderas, *su nombre es el primero que aparece: «La palabra de fray Luis de León me alimenta* como un pan *principal». ¿No estaría resonando este símil en «Líneas sobrias/* como el pan»? *En todo caso, la consonancia está más allá de los contenidos y en ambos poetas hay el mismo esfuerzo de conjugar la emoción con lo ordenado, de escribir armónica y musicalmente.*

Para el análisis del poema «Serenen», véase José Luis Cano, «La poesía de Blas de Otero», Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra, *Madrid, Guadarrama, 1974, págs. 35-40; y el ya citado estudio de Manuel Mantero,* Poetas españoles de posguerra, *págs. 324-325.*

[11] Hojas de Madrid *comienza a escribirse a partir de 1969 y muchos de sus poemas fueron publicados en diversas antologías* (Expresión y reunión, País, Verso y Prosa, Poesía con nombres), *en el libro* Mientras *y en diversas revistas. A fi-*

entre esquinas y anuncios depresivos
entre obispos
con tus rodillas de amapola pálida
así te encuentro y te reconozco
entre todas las catástrofes y escuelas
asiéndome del alma con tus dedos de humo
acompañando mis desastres incorruptibles
paloma desguarnecida
juventud cabalgando entre las ramas
entre embarcaciones y muebles desolados
última juventud del mundo
telegrama planchado por la aurora
por los siglos de los siglos
así te veo así te encuentro
y pierdo cada noche entre alambradas
irradiando aviones en el radar de tu corazón
campana azul del cielo
desolación del atardecer
así cedes el paso a las muchedumbres
única como una estrella entre cristales
entre enfermedades y catástrofes
así te encuentro en mitad de la muerte
vestida de violeta y pájaro entrevisto
con tu distraído pie
descendiendo las gradas de mis versos.

Si el poema tiene una nueva fuerza para captar, es dentro de la lengua. El título anticipa una experiencia de la muerte que no se da sin la vida que uno mismo ha vivido. Gracias a la ausencia de puntos y comas en la escritura del poema, es posible leerlo como un todo seguido en el que el tono personal, el ritmo anafórico y el prolongado uso del contraste sirven para identificar esa «paloma desguarnecida» con la propia voz poética. En efecto, esa paloma, que mantiene una relación afectiva con el poeta *(«mi pequeña* paloma desguarnecida»), cuya presencia se reitera mediante la enumeración de versos idénticos («así te veo así te encuentro») y a la que se aplican contenidos positivos mediante la preposición *con* frente a los negativos indicados por *entre,* se convierte en símbolo de la palabra poética capaz de unificar los opuestos. Además, en el uso de la adjetivación («mi pequeña paloma *desguarnecida*», «con tu vientre de brisa *transparente*», «con tus rodillas de amapola *pálida*», «con tu *distraído* pie»), sospechamos un valor determinativo, metafórico, que altera la significación del sustantivo. Al serle imposible la descripción de todo lo que esa paloma ha significado en su vida, el poeta recurre a la sustitución, a la metáfora. Es casi imposible no ver que esa paloma, con su transparencia («con tu vientre de brisa *transparente»),* su irradiación *(«irradiando* besos de tu frente»), su pervivencia («acompañando mis desastres *incorruptibles»),* su brillo efímero y fugaz («única como una estrella entre cristales»), su aparición silenciosa e inespe-

nales del mes de mayo de ese año, el poeta es intervenido de un tumor canceroso que pone en peligro su vida y escribe desde la experiencia del dolor. A este tema dominante viene a sumarse, a partir de 1974, la crónica depresión sufrida desde la juventud y que aparece simbolizada por la galerna, esa breve e inesperada tempestad que arrasa las costas cantábricas. Se trata, pues, de un libro provisional, inconcluso, pero que sigue conservando esa íntima relación entre el lenguaje y el hombre.

rada («con tu *distraído* pie/ descendiendo las gradas de mis versos»), cualidades todas ellas características de lo poético, ha informado toda su trayectoria. Ese animal desvalido y frágil no es aquí símbolo de paz y libertad, como sucede en la pintura de Picasso o en la poesía de Alberti, sino de la palabra poética capaz de fundir vida y muerte en una sola experiencia[12].

Podría sintetizarse la trayectoria poética de Blas de Otero en su voluntad de vivir en medio de la muerte, de un mundo en ruinas que revela la falta de equilibrio entre lo material y lo espiritual. Y este es el destino del poeta: apuntalar las ruinas («Con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas» finaliza T.S. Eliot *La tierra baldía).* Se comprende, pues, que el hombre, arrojado a la tierra para aprender a optar, viva con la conciencia de la separación, que la frustración de su tendencia a lo absoluto acreciente su incertidumbre y que esta inquietud afecte también a su forma de expresarse. El lenguaje ha llegado a ser inseparable de la escisión y de ahí que, en el caso de Otero, sea más preciso hablar de una poesía desgarrada que desarraigada[13].

De ese desgarro brota una escritura dialéctica, contradictoria, que se esfuerza por fundir la poesía con la vida de una manera tan sencilla como musical. Porque la inserción del lenguaje coloquial en el discurso poético y el sentido del ritmo, de la musicalidad, apuntan al ser esencial de la poesía, a su comunicación con lo absoluto. Es esa sed de absoluto, de descubrimiento de la realidad, la que empuja a salir de los propios límites, a buscar activamente la revelación del otro. El Blas de Otero no falsificado representa la transformación del yo por el otro y esa voz del otro sigue llegando al lector, en su ilimitada variedad de relaciones, objetiva y univer-

[12] *En la medida en que la palabra poética se aproxima a lo absoluto («campana* azul *del cielo»), puede pasar del yo al nosotros («así cedes el paso a las muchedumbres»), alojar la totalidad, porque lo que distingue a la palabra poética es su enorme poder de encarnación de las cosas. Y todo esto se nos dice en un poema en el que escritura y lectura se unifican, problema clave de la lírica moderna, y en el que el poeta se esfuerza en situar cada una de sus experiencias vitales en la totalidad de la experiencia poética. De ahí que el poeta prefiera referirse, más que a la poesía, al poema donde tiene lugar esa experiencia. (Cfr. Antonio Núñez, «Encuentro con Blas de Otero»,* Ínsula, *n.º 259, pág. 1.)*

Para el análisis de «Lo fatal», véase E. Alarcos, «Al margen de Blas de Otero», Papeles de Son Armadans, *n.º CCLIV-V,* Opus cit., *págs. 142-146.*

[13] *El término «desarraigado», que Dámaso Alonso toma prestado de la filosofía de Zubiri para aplicarlo a la poesía de Otero en el poema «Lo eterno», que abre* Ángel fieramente humano *(«Un mundo como un árbol desgajado/ Una generación* desarraigada»), *no expresa el desgarramiento de la búsqueda, pues el desarraigo es existencial y no religioso. En este sentido, una lectura «desarraigada» es una lectura incompleta. (Vid. Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada»,* Poetas españoles contemporáneos, *Madrid, Gredos, 1952, págs. 371-380.)*

Por otro lado, es obvio que Blas de Otero ha dado ya lo mejor de sí mismo tras sus dos primeros libros.

Cuando renuncia a la búsqueda, cae en el tópico o la descripción vacía. (Cfr. V. García de la Concha, «Blas de Otero: contra el silencio de Dios», La poesía española de 1935 a 1975, *II, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 539-559.)*

sal. Dentro de una poética que evoluciona del yo al nosotros, como indican progresivamente las dedicatorias «A la inmensa mayoría», «En la inmensa mayoría» y «Con la inmensa mayoría», su nota más distintiva acaso sea la proximidad de la palabra al alma que la sustenta. En una época tan desengañada como la nuestra, esta palabra deslumbra por su fondo humano y es su concentrada humanidad su forma de trascendencia.

Desaparecidos los dioses, el poeta sigue buscando la terrible relación desde la intimidad del desgarramiento de lo sagrado, ese lugar vacío e intermedio donde se hace la palabra poética. Porque el poeta padece la desgarradura, sabe de los límites, y es esta experiencia extrema la que suscita la infinitud de la búsqueda, según expresan aquellos versos inolvidables:

> Desesperadamente busco y busco
> un algo, qué sé yo qué, misterioso.

Este es el secreto del poeta: la búsqueda de la palabra. Lo que Blas de Otero persigue con esta inquietante búsqueda es una palabra más integral, una palabra que sea espacio de la esencial constitución del otro. Y es precisamente en esa creación de un nuevo mundo humano donde radica su originalidad.

Armando López Castro

«Facundo era provinciano, bárbaro, valiente.»

Foto de Rómulo Ayerza
(1880)