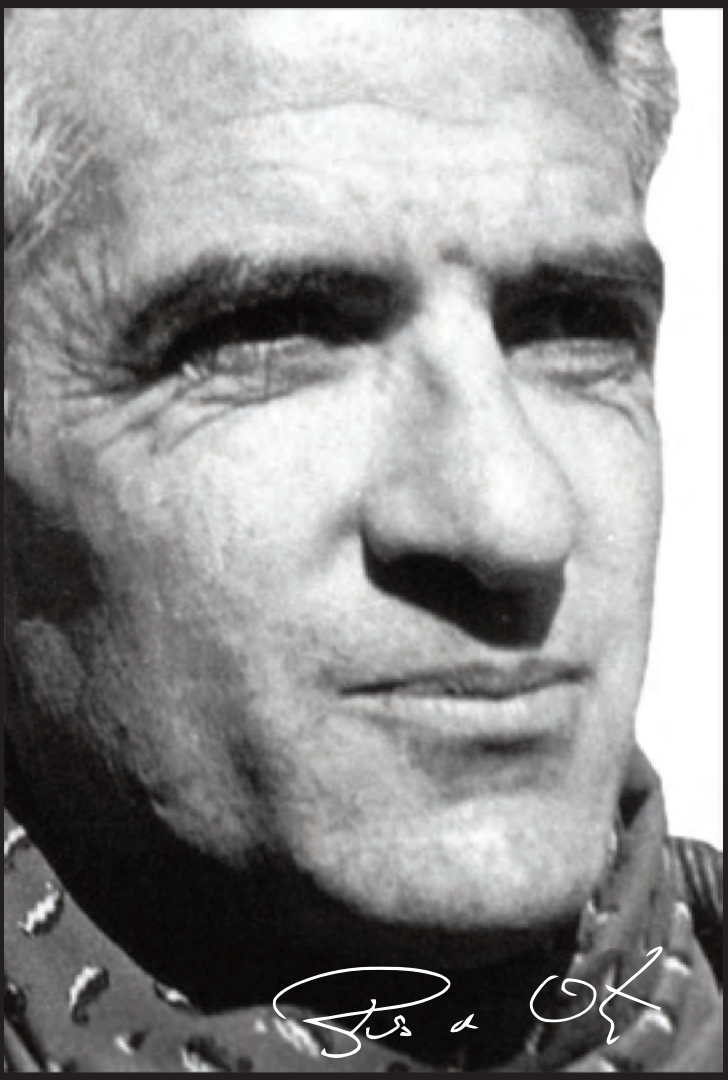
Laura Scarano

ERGO SUM

Blas de Otero por sí mismo



ORBIS TERTIUS

Ergo sum

Blas de Otero por sí mismo

Laura Scarano

Ergo sum

Blas de Otero por sí mismo

Editions Orbis Tertius

La publicación de este libro ha sido posible gracias a un subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina

Ce livre a été publié avec le concours de l'Agence Nationale de Promotion Scientifique argentine.

© Laura Scarano
© Editions Orbis Tertius
40 rue de Bruxelles
F- 69100 VILLEURBANNE

ISBN : 978-2-36783-000-1

e-ISBN : 978-2-36783-018-6

www.editionsorbistertius.fr

Escribo; luego existo.

BLAS DE OTERO, «No quiero que le tapen la cara con pañuelos»
Que trata de España

¿Por qué no hablaría yo de mí mismo,
cuando ese mí mismo no es sí mismo...?
Escribo un texto y lo llamo R. B. *Prescindo de la imitación*
(de la descripción) y me confío a la nominación.

Roland Barthes por Roland Barthes

Índice

Reconocimientos 11

Introducción 15

1. Obra poética: *«la historia de mis libros»* 17
2. Autografía: *autos+graphé* 21
3. De los papeles al libro: *«hojas sueltas»* 24
4. Sujeto / autor: *«ecce homo»* 30
5. Escritura / autopoética: *«p o e s í a b i e r t a»* 34
6. El *cogito* quebrado: *«ergo sum»* 37

Primera parte: *Autos* 43

Capítulo 1 – Auctor: *«mi nombre blas de otero»* 45

1. Metapoeta y metapoema: del *nomen* al *omen* 46
2. Poemas con nombre: *«con O de Otero»* 53
3. Hojas firmadas: la rúbrica autoficcional 64

Capítulo 2 – Byos: *«la historia de mi vida»* 81

1. La ficción autobiográfica: *«memento homo»* 83
2. La escena arcaica: *«había un vez un niño»* 91
3. La flexión amorosa: *«vivir contigo»* 101
4. La fase terminal y el emblema de *«la galerna»* 115

CAPÍTULO 3 – Alter: del *«yo vagamundo»* al *«yotro»* 137

1. Una cartografía militante: *«valiente paseo el mío»* 138
2. De España a *«españa sin lepra mayúscula...»* 149
3. El ego como alter: *«Yotro»* 160

II PARTE: *GRAPHÉ* 167

CAPÍTULO 4 – El poeta: *«la caligrafía de la amistad»* 169

1. El poeta como figura literaria: autoimágenes y anti-imágenes 171
2. El poeta como lector: la construcción del linaje..... 178
3. El poeta como escribiente: reescritura y polifonía 190

CAPÍTULO 5 – El poema: *«el labio con que escribo»* 211

1. Escribir: *«laude al papel...»* 212
2. Hablar: *«lengua llameando»*..... 231
3. Cantar: *«como la guitarra de Bob Dylan»*..... 243

CAPÍTULO 6 – La poesía: *«esta verdad vertida en la palabra»* 255

1. Autopoéticas: *«¿Qué es la poesía?»* 256
2. *«poesía con minúscula»* 261
3. Política poética: el compromiso revisitado 274
4. Por la ficción a la verdad 286
5. De las *«hojas»* al *«aire»* 295

EPÍLOGO 303

BIBLIOGRAFÍA 309

Reconocimientos

Este libro ha sido financiado con un Subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina (PICT 2011-N° 0333 del FONCYT-Préstamo BID). Se encuadra en el Proyecto de investigación individual que desarrollo como investigadora del CONICET titulado «Autoficción e imaginario autobiográfico en las poéticas españolas de posguerra: Blas de Otero» (con el apoyo de un Subsidio PIP N° 00004). Forma parte además del Proyecto grupal que dirijo como catedrática de la Universidad Nacional de Mar del Plata (CELEHIS, Facultad de Humanidades), con el título «El autor en el poema: Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea» (15/F390, HUM 298/11). Asimismo, es resultado de mi intervención en el Proyecto «Canon y compromiso: Poesía y poéticas españolas del siglo XX» (financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España) y dirigido por mi colega de la Universidad de Oviedo, Araceli Iravedra.

Debo agradecer especialmente a la viuda de Blas de Otero, Sabina de la Cruz, que durante muchos años ha venido leyendo con paciente dedicación mis trabajos sobre los poetas sociales, enviándome desde el otro lado del mar valioso material de lectura y ediciones, y que hizo posible mi anhelado contacto con el archivo, las fotografías y los manuscritos autógrafos del poeta en la Fundación. Finalmente, esta generosa hospitalidad culminó en la conferencia que fui invitada a dictar en el Día de Blas de Otero, el 15 de marzo de 2011, a través de la

Concejalía de Cultura y la Biblioteca Bidebarrieta Kulturgunea del Ayuntamiento de Bilbao. Allí me acompañó mi fiel amigo Juan José Lanz, uno de los más profundos conocedores de la obra del bilbaíno, con quien hace ya muchos años confluí en la misma pasión oteriana, y a quien debo los mejores y más agudos comentarios y consejos en el proceso de escritura de este libro.

El lector ha de saber que tiene en sus manos un proyecto largamente meditado y soñado, sobre un poeta que atravesó casi todas las etapas de mi vida. Más allá de su circunstancia histórica –la dictadura franquista– y por encima de sus modulaciones culturales específicas –la historia vasca, el exilio interior–, lo elegí como tópico de mi Tesis doctoral (Buenos Aires, 1991), porque Otero representa para mí, como para muchos, uno de los desafíos poéticos de mayor calado: hacer al decir, construir y construirse, dar cuenta de sí y del mundo, unir historia y lenguaje, la casa y la calle, el yo y los otros, a través de la literatura. También lo elegí porque fue durante otra dictadura –la argentina de los 70– cuando llegaron a mis manos sus primeros libros, en las ediciones de bolsillo de la editorial Losada, fundada por un exiliado republicano en Buenos Aires. Su «escribo y callo» tomó dimensiones literales en el silencioso trajín de «leo y callo» de mis años universitarios.

Aunque yo entonces era muy joven –o precisamente por serlo– la rebeldía que estos poemas contenían, en voz baja y desde un lenguaje familiar, formaron parte de mi primera educación poética. Lejos de los vates modernistas, que con sus cisnes y ninfas poblaban nuestras lecciones escolares, estos pequeños poemas coloquiales nos hablaban de personas comunes en ciudades y barrios como el mío, de exilios interiores y pérdidas afectivas, de silencios impuestos y afanes de justicia… Sus poemas me enseñaron tempranamente a entender la poesía como un oficio más en la sociedad, quitándole esa aureola sagrada y algo esotérica con la que nos la habían retratado. Porque un poema puede cobijar realidades cotidianas y hasta triviales, las del «hombre sin atributos», sin silenciar la historia que lo habita, con su secuela de guerra y paz, persecución y censura, exilio o cárcel… Hechos grandes y públicos en palabras pequeñas y domésticas, sin acallar sentimientos y emociones,

sin renunciar a ideas y valores, sin separar ética y estética, historia y belleza.

En este espacio preliminar de agradecimientos, me sería imposible enumerar a todos quienes contribuyeron personalmente durante estos veinte años en mi larga travesía de estudios sobre Blas. Nombro un puñado por su nombre de pila y ellos sabrán cuánto valoro su compañía (con iluminadoras reflexiones críticas) en mis paseos por los versos oterianos: primero Luis, sin duda, pero también Juanjo y Leopoldo, Julio y María, Fanny y Lucía, Claude y Evelyne... Y en el horizonte más cercano, Elena, como ejemplo de nuevas e inquisitivas miradas de jóvenes, que están dedicándole a Otero parte importante de esa arrolladora pasión juvenil. El último protagonista de este itinerario decisivo ha sido y es mi entusiasta editor, Jean-Claude Villegas y su borgeana y novel editorial Orbis Tertius. Creador y criatura apostaron a este estudio aún antes de leerlo completo y sembraron de facilidades y buenos augurios el arduo y complejo camino de su publicación, desde el sur argentino a la hospitalaria Borgoña.

Cabe destacar que en mi actividad académica, de la cual es fruto directo este libro, resultan decisivos el estímulo intelectual, el apoyo afectivo y la solidaridad laboral de mis perseverantes compañeras de trabajo Marta, Marcela y Liliana y de mis entusiastas becarias Verónica, María Clara y Sabrina. Aunque quienes me conocen saben que nada de esto hubiera sido posible sin la cálida y silenciosa complicidad de mis hijos y mi esposo, habitantes de un universo tan real y tangible como la poesía de este bilbaíno, que ha hecho su casa en mi corazón.

No entretengo más al lector con estos ya largos reconocimientos. Pero el último quiero que sea para este singular poeta que imaginó su muerte tantas veces. Hasta se animó a escribir su propia necrológica, en una prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, titulada «Seguir siguiendo», donde afirmaba: «Ayer murió Blas de Otero». Y soñó con ese momento, alejado de «frascos y tabletas»: «nada de cajitas, pastillas de plástico, la cama, la pared, la tos del cura», «ha muerto sólo de tiempo», «todo natural, abierto a la tarde, oyéndose casi a lo último siete palabras: *con todos mis errores, acerté…[el camino]*».

¿España se atreverá a mirar cara a cara, en este nuevo siglo, a uno

de sus poetas más entrañables y a la vez más extraños? ¿Entenderá a qué acierto se refiere? La muerte no es una coartada para el olvido. A pesar de que el bilbaíno parece adivinar su suerte repitiendo unos versos suyos perdidos, desde el más allá: «Vas a ignorarme, España, ya no sabrás de mí», «Vas a olvidar mis once letras, once / hilos azules de tu abecedario...» Once letras: las de su nombre completo. Este estudio pretende pronunciar su nombre contra ese olvido. Porque un pueblo debe ser capaz de auscultar su pasado y honrar las voces que fueron construyendo su identidad. Blas de Otero todavía tiene versos de ese pasado para que España intente comprender este presente controvertido que le toca vivir. Por eso Blas sigue siguiendo y este libro mío es un tributo a su terca persistencia, como concluye en su luminosa prosa: «Consulten al médico, a Manrique, verán que todo es mentira, la vida sigue, nada es más verdad que sigue siguiendo».

Laura Scarano

Mar del Plata
12 de septiembre de 2012

Introducción

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

«Oigan la historia», *Mientras*

Imaginemos que nos encontramos personalmente un día con un poeta largamente leído y admirado. Lo primero que quisiéramos hacer es pedirle su «autógrafo», que es, sin duda alguna, la escritura de su firma como garantía material de su identidad, entregada como ofrenda al lector fiel, generalmente en el pórtico de alguno de sus libros publicados. Las Ferias internacionales de libros expanden mediáticamente esta escena de donación, del autor al lector. La confianza en que ese acto de firmar y esa marca de escritura en el papel contienen –sin duda de manera desplazada y difusa– a nuestro querido poeta se apoya en un contrato tácito, que sella ese trazo escrito, en tanto *graphé*. En su materialidad significante contiene el *autos,* el yo del autor (para utilizar los dos semas del vocablo «autógrafo», en su origen griego). Lo contiene y expresa en su manifestación civil y legal: la que rubrica la firma con el nombre propio. Pero no cualquier nombre propio, sino el «nombre propio de autor», que viene avalado por su funcionamiento institucional y por el complejo circuito social y cultural, que ha transformado la persona civil en autor literario, en poeta reconocido.

Esta «función-autor», como dijo en su momento Michel Foucault (1969), involucra forzosamente a muchos actores, dentro de un campo discursivo delimitado y en un contexto histórico específico. Este pequeño escenario nos sirve para señalar que en este estudio enfocaremos uno de los tópicos más apasionantes de fines del último siglo y comienzos del actual milenio: la renovada atención a la figura del autor en la obra literaria, a sabiendas de que su mentada «muerte» –a manos de fundamentalismos estructuralistas y sus secuelas «post»– tuvo vida efímera y escasa persuasión.

Pensemos ahora en un poeta español del siglo XX, a menudo más reconocido por los adjetivos temáticos o retóricos que se le han aplicado («social», «testimonial», «político», «histórico», «marxista», o bien «conversacional», «coloquial», «antipoeta», etc.). Ante esta proliferación de etiquetas ambiguas, acaso sería más fácil identificarlo como lo ha hecho la crítica historiográfica, como un integrante prominente de la «primera promoción» de «poesía de posguerra». Con esa vacua denominación que posiciona el prefijo «post» delante de una etapa decisiva, la guerra civil española (1936-1939), la obra de Otero queda encapsulada en la larga dictadura franquista (1939-1975), implantada tras ese acontecimiento bélico; aunque como se verá, el libro aquí analizado reúne su producción final, en esa década del 70 que verá la agonía del franquismo, la muerte del dictador y la recuperación de los ideales republicanos. No obstante, todos esos rótulos por sí solos y aun integrados no llegan a hacerle justicia.

El poeta del que hablará este libro se llama Blas de Otero (Bilbao 1916 – Majadahonda 1979). Y no es ociosa esta afirmación, ya que del nombre de autor en el horizonte literario de una época oscura es de lo que aquí hablaremos. ¿Cómo fue capaz de nombrarse y hablar de sí mismo, a pesar de todas las mordazas, prejuicios y censuras –propias y ajenas–, en lugar de persistir en la impersonalidad diluyente del yo lírico, dominante en la tradición moderna del género? Y ¿por qué a un poeta como Otero, «a medias clandestino» y miembro de un exilio mayoritariamente «interior» (aunque viajó por todo el orbe comunista), le interesa de manera tan insistente auto-aludirse en su poesía con su nombre propio? Sin duda, desde todos los rostros de su poética, el

bilbaíno se nos ofrece como un semejante, como un hombre común que nos tiende la mano y se presenta con su nombre civil. El clamor evangélico que eleva el hablante de su escritura en su temprano poema de *Ancia,* «Ecce homo», se convierte en clamor humano, pero no duda en afirmar su irreductible individualidad como persona, ante Dios y ante quien quiera escucharlo: «Aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero» (*Ancia* 54)[1].

1. Obra poética: *«la historia de mis libros...»*

...la historia de mis libros está escrita
claramente en mis libros...

«Liberación», HMcLG 208

La obra total de Blas de Otero (editada e inédita) plantea difíciles problemas textuales a quien intente su rigurosa ordenación, como bien lo ha señalado Ricardo Senabre (1980: 29). No sólo por el anuncio de libros nunca aparecidos (*Complemento directo, Edición de madrugada*), o por la publicación en antologías de poemas pertenecientes a libros nunca editados (*Poesía e historia, Escrito para*), sino por la intención del propio autor de borrar las fronteras entre sus diversos libros, por su persistente voluntad de «antologizarlos» y por la multitud de imprecisiones acerca de la fecha de redacción de muchos textos. Todo esto supone la concepción de una escritura dinámica y fluida, que atraviesa cuatro décadas, fiel a sí misma pero inquieta y versátil a la vez; un proyecto que busca romper con las convenciones tradicionales sobre la obra y propone una práctica significante diferente y renovadora. Para Pablo Jauralde, la voz de Blas de Otero no es ni «la de un artista solitario» ni la de «un mosaico de corrientes artísticas»; por el contrario, «parece impermeable al fondo» de todas ellas. Desde el comienzo «fue un poeta universal, leído mucho más allá del corral peninsular» y, cuando

1. En la Bibliografía final se consignan con asterisco, en la sección referida a Fuentes, las ediciones elegidas para la citación de sus obras, con la indicación de las abreviaturas utilizadas.

converge con la poesía social, «lo hace pertrechado de un bagaje poético desconocido en aquellos pagos y de camino hacia nuevos horizontes». Por su temprana muerte, pareciera que su obra «quedara como flotando, no inconclusa sino indeterminada», concluye (2007: 9-11).

En una apretada síntesis de su trayectoria, digamos que la fase primigenia e inaugural se abre con *Cuatro poemas* (1941), *Cántico espiritual* (1942) y unos poemas juveniles titulados *Poesías en Burgos*, publicados en la revista *Escorial* de Madrid, en agosto 1943 (221-224). Después de siete años, Otero edita *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), que refunde –añadiendo cuarenta y ocho poemas inéditos– y publica con el título de *Ancia* en 1958. Estos poemas añadidos serían los que en un primer designio iban a constituir los libros anunciados y nunca publicados de *Complemento directo* y *Edición de madrugada*. Lo que para algunos críticos es el eje de su «etapa social» comienza en 1955 con *Pido la paz y la palabra* y continúa con *En castellano* (1959), publicado en París en edición bilingüe con el título *Parler clair*, traducido por Claude Couffon[2]. La editorial Losada en Argentina va a reeditar en un solo volumen su *Ángel*... y *Redoble de conciencia* en 1960; además recopilará los dos poemarios sociales con el título *Con la inmensa mayoría* (1960*)* y los cuatro poemarios principales con el título *Hacia la inmensa mayoría* (1962), siendo estas ediciones quizás las más difundidas por al menos dos décadas en el mundo hispanohablante. En Puerto Rico, Otero publica poco después la antología *Esto no es un libro* (1963), con poemas de diferentes épocas, hasta que en 1964 sale a la luz *Que trata de España*, el tercer poemario de su «trilogía social» (en palabras de Emilio Miró), en dos versiones: una mutilada en Barcelona y la original no censurada en París.

Después de cinco años, en 1969, reúne una «*summa*» de su obra en una antología ordenada y titulada con elocuencia, *Expresión y reunión* (que alude al «derecho de expresión y reunión», reclamado y aún vedado en España para esas fechas). Allí incluye poemas de un libro

2. En su primera visita a París, Otero termina para la imprenta un manuscrito titulado *En el nombre de España*, que finalmente decide no publicar, con textos compuestos desde 1949; estos poemas ingresarán luego a sus poemarios posteriores. Una copia de ese manuscrito la conservó Jorge Semprún y Elena Perulero en su Tesis doctoral da cuenta de ello, así como del manuscrito aún inédito de *Poesía e historia (1960-1968),* (2012).

inédito denominado *Hojas de Madrid*, que alimentará durante casi diez años, variando después su título (por *Hojas de Madrid con la Galerna*), pero sin decidirse a editarlo completo. En 1970, publica *Historias fingidas y verdaderas,* que reúne prosas compuestas entre 1966 y 1968; y ese mismo año edita en Zaragoza el poemario *Mientra*s, en cuya nota final advierte que casi todos los poemas son de aquel libro inédito, *Hojas de Madrid*. En la última década de su vida publicará cuatro antologías de autor: *País* (1971), *Verso y prosa* (1974), *Todos mis sonetos* (1977) y *Poesía con nombres* (1977), donde reúne textos de su obra ya editada, de acuerdo a diferentes intereses (confluencia temática, estrófica, etc.) [3].

Su obra completa representa una dilatada escritura, en la cual Sabina de la Cruz y Lucía Montejo reconocen «un período de formación y tres etapas básicas». El primero incluye «todo lo publicado hasta su primer libro, AFH». De las tres etapas, la primera es la «existencial» (AFH, RC y *Ancia*), la segunda es de «poesía histórica o social» (PPP, EC, QTE) y la tercera (desde HFyV) es de «meditación integradora, por la serenidad y melancolía de las prosas y los poemas póstumos» (1995: XIX-XX). Frente a la aún pendiente edición de su obra completa [4], en este estudio nos proponemos como objetivo central recorrer su producción final, compuesta por textos escritos desde 1968 hasta 1977 (antes de su muerte en junio de 1979) y reunidos en el libro *Hojas de Madrid con La galerna* por su viuda, Sabina de la Cruz, que publicó la editorial Galaxia Gutenberg en 2010.

Nadie mejor que el propio autor para evaluar su travesía, repetida en muchos poemas, donde paladea los títulos de sus libros y se complace en jugar con sus valencias. En un texto de esta última entrega, sostiene que «la historia de mis libros está escrita / claramente en mis

3. Señala Philip Silver que «el obstáculo externo que dificultaba la publicación, la censura estatal, tenía un doble interno: la compulsión que llevaba a Blas a antologizar sus propias obras [...], donde hay tres subcategorías: por una parte, están las habituales antologías basadas en el canon entero, como *Verso y prosa*, seleccionada por el autor; por otra parte, están las antologías especiales que indican rectificación o revisión de una postura anterior (*Ancia*); mientras que otras (*Poesía con nombres, Expresión y reunión*) denotan una actualización relativamente lineal de la obra, esto es, una reedición en España de poemas de libros que la censura española había prohibido anteriormente, en parte o enteros» (1985: 194-195).

4. Edición próxima a concretarse en la editorial Galaxia Gutemberg, al cuidado de su esposa, Sabina de la Cruz (al momento de entrega de nuestro libro a la imprenta, en agosto de 2012).

libros». Define sus inicios como «cientos de poemas / a borbotones», hasta llegar a su «cántico espiritual o mejor dicho / un entretenimiento en una fábrica». Confiesa que «mis libros fluyen / a compás de mi vida. Mi palabra / a compás de los años»; y admite fases, evolución, renovación: «va variando / por sí misma, sucediéndose / y revolucionándose». Si algo reivindicará siempre es «que hablé con entera libertad / de todo, de todo al mismo tiempo». Estas citas pertenecen al poema que se titula precisamente «Liberación», pues ésta es la meta anhelada para su oficio: escribir «liberando / el pensamiento, la imaginación / y la palabra» (HMcLG 208).

El desafío asumido en el estudio que aquí presentamos se fundamenta en la altísima calidad estética del nuevo libro, junto con la oportunidad de proyectar gran parte de nuestras indagaciones a su obra poética anterior ya editada y ampliamente estudiada. El eje de nuestro estudio es la figuración del «yo» –como «poeta» y como «autor ficcionalizado»–, junto con sus teorizaciones autorreferenciales en torno al poema y la poesía[5]. Varios focos organizarán nuestro análisis, como rayos emergentes de ese centro especulativo que atraviesa su escritura toda. Autoimágenes y anti-imágenes, máscaras y rostros, alusiones y relatos de ese «sí mismo» que erigen los poemas como responsable de la voz, todo ello va a configurar un sujeto que no teme llamarse y presentarse ante nosotros con su propio nombre. Observaremos también que muchos de los principios, presupuestos y alcances con que Otero construyó una explícita meditación metapoética desde el inicio de su proyecto estético, se verán ampliados, consolidados y también matizados a partir de la última década de su vida. Sin duda, el transitado rótulo del «compromiso» y el tópico sobre su estatuto de «poeta social» nos exigirán una revisión actualizada de estas categorías, afines a los derroteros de las poéticas españolas de las décadas del 60 y 70, dentro de un campo estético y cultural complejo y un no menos tenso horizonte político-social, en la etapa del tardofranquismo.

5. Esta problemática teórica y su articulación en la obra de Blas de Otero y otros poetas sociales, la he abordado en numerosos artículos y capítulos de libro, desde mi Tesis doctoral de 1991 en la Universidad de Buenos Aires. Este estudio representa la culminación de esa travesía intelectual de más de veinte años y puede verse en la Bibliografía el listado completo de mis trabajos referidos al autor y a los tópicos históricos y críticos en cuestión.

2. Autografía: *autos + graphé*

> To read autographically is not to erase the author but to keep him or her in view
>
> Porter Abbott

Blas de Otero construye en su obra un personaje al que denomina «Blas de Otero», prestándole además su propia biografía. Este proyecto autorreferencial compromete dos instancias mayores: el *autos* y el *graphé*, inaugurando una peculiar *autografía,* con compromisos evidentes con el *byos* del autor empírico, pero con plena conciencia de la factura ficcional del ser de papel que emerge de estas páginas. Proponemos leer esta obra entonces aplicando esta denominación (*autografía*), por varias razones. En primer lugar por su etimología, ya que el vocablo –que viene del latín *autogrăphus,* y éste a su vez del griego (*αὐτόγραφος*)–, señala (según dicta el Diccionario de la RAE), «un documento escrito totalmente a mano por su autor, en oposición a un documento mecanografiado transcrito por un copista». Asimismo, fuera del ámbito de la historia, «un autógrafo es una firma dedicada por una persona famosa a un fan o admirador». Y en el léxico musical, donde se emplea con frecuencia, «hace referencia a aquella partitura escrita por la mano del propio compositor y firmada por él mismo». En todas estas acepciones el acento está puesto en la inmediatez y materialidad de la presencia del autor en la obra, de ahí su alcance metafórico para el presente estudio.

Además, el término nos permite alejarnos del trajinado rótulo de «autobiografía», cuya convención de lectura tradicional le otorgaría veracidad a los contenidos referidos. Y, aun si consideráramos la autobiografía como género «mixto», que entrelaza el artificio discursivo (ya indicativo de una factura ficcional para muchos) con la convención de verdad propia de los géneros históricos o documentales, debemos admitir que su aplicación a la poesía resulta ambigua y problemática. Philippe Lejeune, en correcciones posteriores a sus primeros trabajos –que ignoraban el estatuto autobiográfico en el género lírico–, va a

aceptar la posibilidad de una autobiografía poética, cuando el nombre propio del autor ocupa el lugar del «yo lírico tradicional» (1994: 140), pero su inclusión en este orbe no despeja los problemas que conlleva la tradición misma del género, tensada entre una supuesta confesionalidad expresiva y el carácter ficticio de la *inventio*.

Sabemos que en todas las especies genéricas que habilitan lecturas autobiográficas la sanción pragmática hegemoniza la recepción, ya que no habría marcas formales propias y diferenciadas que le permitan al lector distinguir lo verídico de lo inventado. El pacto cimienta la confusión de planos y esta vacilación depende de la credibilidad que el lector le conceda a esa figuración identitaria. Esta perspectiva pragmática supone un enfoque constructivista de la recepción, por eso el lector se erige como «el cuarto vértice del cuadrado del pacto», del que hablara Lejeune, ya que ha de asentir a la supuesta identidad (pragmática, no ontológica) entre personaje, narrador y autor; cuanto más si efectivamente se exhibe la coincidencia nominal, lúdica pero inequívocamente [6].

Sin duda, el paratexto y el género de la obra guían al lector, dándole «instrucciones de uso»; pero también sabemos con Lejeune que «los efectos producidos por el uso de los nombres propios, cuando el lector sabe que esos nombres designan a personas reales, son relativamente independientes de las indicaciones genéricas», y poseen a veces «una fuerza genérica autónoma» (1994: 182). En el caso que nos ocupa aquí podemos decir que el lector sospecha que tiene ante sí «un libro voluntariamente ambiguo, una hábil mezcla, un cóctel compuesto de confidencias y fantasías» (1994: 154). Porque el estatuto ficcional que le confiere la convención del género (poema), es atravesado por el «poder de verdad» del nombre propio, que demanda «la complicidad de los lectores» (1994:163). Para Elizabeth Bruss, «hay en los textos una vía de entrada parcial en los contextos que se nos han perdido» (70), y esas entradas son marcas que el texto exhibe y sin duda la figura del autor textualizado en el poema (que denominamos aquí «correlato autorial»)

6. Para una primera discusión de estas categorías, remito a mis recientes artículos teóricos sobre autoficción y nombre de autor, especialmente los producidos a partir de los Seminarios de la Red de Metaficción en el ámbito hispánico, que integro con otros colegas europeos y latinoamericanos desde 2009 (Véase Scarano 2011a, b y c).

es una de sus principales protagonistas.

En mis últimas investigaciones he dado con un vocablo sumamente seductor para pensar esta operatoria autoficcional, el de «*autografía*», que a su vez refuerza las implicancias que el vocablo conlleva tanto por su etimología como por su uso social, como vimos al principio. Relacionado con el valor institucional de la «firma» y la actualidad del «manuscrito» en la escena literaria, me interesa este rótulo, pero no en la estrecha acepción derrideana, sino como lo retoma el crítico inglés Porter Abbott, quien desentierra un «obsoleto» vocablo de la historia literaria. *«Autography»* era un término aplicado a colecciones de obras autógrafas, es decir firmadas por sus autores, que circulaba en los siglos XVIII y XIX en Inglaterra, emparentado con la autobiografía, pero que señalaba mejor la categoría de «*self-writing*», ya que implicaba la presencia material de la firma y la autoidentificación expresa del escritor en su texto (1988: 13). La relación que el vocablo guardaba con la «firma autógrafa» (que acompañaba esos manuscritos) le permite al crítico inglés proponer un tipo especial de recepción, que denomina «*autographical response*», pues supone «the analytical awareness of the author in action» (602). Es decir, que el lector no podría «borrar al autor de su mente» cuando lee un texto que le exhibe tal identidad «firmada» (608). Posteriormente en 1996, Abbott completa su propuesta con un estudio titulado *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph,* que ejemplifica esta vinculación entre el acto de escritura y la elaboración de un «*self*» autográfico.

En mi libre apropiación del término, he considerado que si el género de la biografía se orientó normalmente hacia la historia de vida de un personaje, y la autobiografía hacia el afán de revelar la verdad de la propia personalidad, la *autografía* aquí considerada representaría una tercera opción, donde la escritura del yo se sostiene en primer plano como gesto social de (auto)identificación, apoyado en la identidad de la firma y del nombre. En este proceso metafórico, la subjetividad lingüística recurriría a esa figura de indudable anclaje referencial, para demandar del lector la identificación con la persona que firma la obra.

Junto al rescate valioso de este vocablo por parte de Abbott en 1988, debemos destacar también una propuesta anterior y coincidente

del reconocido historiador Paul Zumthor. Este, al analizar la presunta existencia de formas autobiográficas en la Edad Media, discrimina lo que llama «*the I-discourse*», «which appears in the form of the author's intervention». Después de pasar revista a diversas especies de poesía (especialmente la trovadoresca y la del amor cortés), se detiene en las «vidas» y las «*razos*», que a su juicio proponen una lectura autobiográfica y revelan un referente existencial de esa primera persona, apoyadas en la transferencia nominal. En palabras de Zumthor: «The *I* transposed into *he* and attributed a proper name, becomes objective», «it becomes a figure and figurative» (1977: 32, 43). Por ello es normal que durante la lectura «the modulations of the I-discourse receive a circunstancial status», por el cual «a linear interpretation (that is situated in an existencial level) becomes necessary» (44). Si no necesaria, sin duda posible agregamos nosotros, al cotejar este proceso con los poemas que recorreremos en este estudio. Y en ningún caso reincidiríamos en la denostada «falacia genética», ya que no nos movemos fuera de los efectos del discurso del yo. El mayor atractivo del estudio de Paul Zumthor radica en el acento puesto en la recepción. Frente a la fuerte tradición del anonimato literario medieval, estos textos (más frecuentes en su ocaso) abrirían lo que el autor define como «a passage outside of the text», que opera activamente en la lectura, desde la fuerza del nombre y el pronombre alineados: «The *I-sign* then comes to refer to the exterior subject which theses circumstances implicitly indicate. Nothing prevents this *I* from being identified with the person of the author» (45). Atribución rotativa del nombre de autor en un juego imprescindible de vaivén entre texto y contexto.

3. De los papeles al libro: *«hojas sueltas»*

> *Hojas de Madrid con La galerna* es, en su condición de libro, de propuesta global, una obra inédita. [...] Estamos ante un libro mayor, ante uno de los más importantes poemarios publicados en lo que va del siglo.
>
> Manuel Rico

Pero, ¿de qué libro hablaremos aquí? *Hojas de Madrid con La galerna* (que abreviaremos con la sigla HMcLG) no es un libro unitario y acabado; se trata de una recopilación de los poemas que Otero escribió desde su regreso de Cuba a España, en abril de 1968, hasta su último poema escrito, fechado en 1977 (recordemos que muere en 1979). Según su paciente editora, Sabina de la Cruz, que encabeza la edición con unas palabras preliminares, durante diez años Otero «fue acumulando en unas carpetas encabezadas con el título *Hojas de Madrid*» muchos poemas. Finalmente, en 1973 «fija el título definitivo *Hojas de Madrid con La galerna,* al ampliar la serie con un nuevo libro en que describe los estados de ánimo que le generan las depresiones cíclicas que sufrió desde muy joven, simbolizadas en la palabra 'galerna', nombre que recibe un tipo de súbita tempestad marina frecuente en el mar cantábrico» (2010: 27). Como se verá, este volumen nace de dos proyectos que llevaba incompletos y finalmente decidirá unir ya desde el título, con el coordinante «con».

Está compuesto por 306 poemas en total, de los cuales 145 ya habían sido editados en antologías anteriores, quedando 161 inéditos hasta el momento de esta publicación[7]. Se trata pues de un libro heterogéneo, hecho de sumas, de recortes, de paciente reescritura de los mismos textos. Nos cuenta Sabina de la Cruz que Otero «escribía manualmente su poesía, en cuadernos o en folios sueltos, y él mismo los pasaba a máquina en varias copias con papel carbón» (2010: 28-29). Las correcciones autógrafas las hacía con pluma o bolígrafos de varios colores. Imaginamos el cuidado y paciente labor en esos diez años de lenta producción, entre 1968 a 1977, en los cuales «tuvo que vencer una gravísima enfermedad y rehacer su vida después de un penoso divorcio; luchar de nuevo con la censura que le cortó el proyecto de editar *Poesía e Historia (1960-1968*)», sin excluirse de participar además «en los acontecimientos que trajeron la democracia a España» (2010: 27).

7. Los 145 poemas «no-inéditos» de los que nos habla su editora, ya habían sido incluidos por Otero en algunas de sus antologías en vida como *Expresión y reunión, País, Verso y prosa, Mientras, Todos mis sonetos, Poesía con nombres*. Y algunos aparecieron en revistas y publicaciones periódicas. Lamentablemente, en la edición de este libro no se consignan las apariciones anteriores de estos poemas ya publicados.

Confiesa su viuda y editora, a este libro le faltó «el último acto creador del poeta: la ordenación del material» (2010: 27). No debemos buscar pues ni estructura propia ni unidad arquitectónica. De aquellas carpetas azules al libro que se nos entrega, medió un escrupuloso trabajo de edición, que Sabina de la Cruz describe pormenorizadamente. Además de respetar el orden cronológico de escritura (en el Índice se consigna, a continuación de cada título de poema, su fecha de composición), vio la conveniencia de introducir «espacios separadores» (2010: 29), que seccionan *Hojas de Madrid* en cuatro partes con números romanos. La I parte «comprende los primeros poemas compuestos en Madrid, a su vuelta de Cuba» (2010: 30), junto con aquellos escritos al salir de la operación de un tumor canceroso de una clínica madrileña y dos poemas que describen un corto viaje a Barcelona para una segunda cirugía. La II parte relata el viaje a Bilbao y su reencuentro con la familia, los amigos y el paisaje natal. En la III y IV partes se concentran los poemas referidos a su regreso a Madrid, «su reencuentro con el amor, la casa sosegada, los animales domésticos» y se suman muchos de «teorización metapoética» (2010: 30). *La galerna* «constituye la parte final del poemario» y focaliza «la descripción de sus estados depresivos», con poemas compuestos mayoritariamente entre 1973 y 1974, aunque incluye aquí otros de 1969, 1971 y 1972, cercanos a esa temática.

Sin duda, a Otero le hubiera gustado que leyéramos este volumen como insinúa en su título, como simples «hojas», deshilvanadas, fragmentarias, incompletas, como él mismo describe las admiradas coplas manriqueñas en el poema «Túmulo de gasoil» (HMcLG 60), que forma parte de este nuevo libro: «hojas sueltas, caídas, / como cristo contra el empedrado». Para Mario Hernández (prologuista de esta edición) lo que tenemos entre manos es «una serie tan varia, removedora e insondable […] que queda para siempre sin la ordenación definitiva del poeta, como si éste hubiera querido dejar su obra abierta, pospuesto para siempre su cierre, con poemas que nunca vería muertos en un libro final» (2010: 17). En este breve estudio, titulado «Hojas finales de Blas de Otero», Hernández destaca la unidad de tono que comparten todos los poemas en dos sentidos: tanto en su preocupación por

definir su poética, como en el establecimiento de un estilo particular. En este sentido, afirma que aquí «Otero asordina la voz» «y busca una cadencia próxima al habla conversacional», con «austeridad y reticencia», cercano a los tonos de Manrique, Aldana o Machado, en «defensa de un estilo hablado» (2010: 20).

En palabras de Juan José Lanz, esta etapa final de su obra representa «una de las mejores y más lúcidas épocas creativas en la obra del bilbaíno». Se evidencia «una mayor sencillez aparente que tiende a hacer posible una expresión cada vez más directa mediante la eliminación principalmente del abuso de la imagen y la metáfora», que lo acerca, desde su propia evolución personal, a transformaciones paralelas a las que «se comenzaban a gestar en aquellas fechas en España». Destaca «una libertad casi absoluta, que, iniciada en la eliminación de la puntuación, en la rotura del esquema tradicional del soneto y en la utilización del *collage*, alcanza el uso de modo casi exclusivo del verso libre y el versículo de margen muy amplio, en una voluntad de dejar fluir libremente la imaginación en una serie de asociaciones insólitas» (2008a: 354-355).

Ya Otero mismo confesó: «Al ir escribiendo los últimos poemas de esta etapa yo ya presentía, lejana y hondamente, la necesidad de cambio, tanto temática como formal. Así que todo ello advino gradualmente hasta hoy o mañana, y de manera más brusca en *Hojas de Madrid,* a mi regreso de Cuba, en 1968»[8]. Asimismo en un poema hace un balance de la evolución de su obra, y admite un cambio en su propio estilo, con adjetivos que envidiaría cualquier crítico, ya que se ajustan de modo muy acertado al nuevo tono que prevalece en el final de su producción: «la palabra que sonaba brusca, encabalgada, ardiente, / se hizo palabra móvil, traviesa y multicolorista» («Algo ha variado», HMcLG 218). Incluso admite que «a los cincuenta y tres años de mi vida / el soneto es distinto, las vocales / más anchas, los apóstrofes iguales» («Historia de mi vida», HMcLG 328).

Para Pablo Jauralde, si bien la mayoría de los rasgos dominantes de esta etapa confluyen en «discontinuidad, impresionismo fragmentario»,

8. Es una cita de Blas, que transcribe Pablo Jauralde en su Introducción a la Antología de Otero, y que proviene de «una larga nota autobiográfica», que le remitiera Sabina de la Cruz al crítico (2007: 40).

«dificultad semántica», «primacía de lo imaginario», «travesías surrealistas», «liberación retórica», «despojamiento hacia la nominación pura» y un «hondo simbolismo», «no existe como impulso de su arte una voluntaria destrucción del referente» (2007: 36, 43). Continúa Otero haciendo gala de una «maestría versificadora», aunque dentro de «nuevos parámetros formales», especialmente con las dos formas dominantes en esta etapa, el soneto y el versículo. Es importante destacar la creciente presencia del humor y los juegos lúdicos: «ya no el sarcasmo teñido de amargura», sino «el desparpajo coloquial», junto con una insólita «mezcla de lo metafísico y lo coloquial», «veta desconocida en la tradición lírica española» (2007: 41).

Manuel Rico, en la reseña que escribe al editarse HMcLG en 2010, subraya como notas más características:

> Un aire de sosiego, cierto distanciamiento irónico que bromea con la tradición y una madurez vital hija de los más duros años de la dictadura encuentran cauce en una lírica de gran tensión expresiva y formalizada, siempre con eficacia y originalidad, mediante las más diversas opciones (sonetos de una difícil e innovadora perfección, verso libre de tono conversacional, casi prosaico, juegos vanguardistas, poemas breves de factura clásica, canciones populares o con ecos de la lírica medieval) [9].

Además, resulta innegable la filiación del título del libro con *Leaves of grass* de Walt Whitman, poeta muy admirado por Otero [10], como bien lo destaca Mario Hernández: «Para Blas las hojas que nombra en su título son simplemente de papel, como las que él mismo usaba –sueltas, ordenadas en carpetas azules–, pero a su vez se confunden con las verdes y alargadas que desde un punto de vista metafórico constituyen los versículos ondeantes del poeta estadounidense» (2010: 13). Otero elige pues un título *(Hojas de Madrid)* que potencia la capacidad liberadora y abierta de su poesía. Y, como con las coplas de

9. Véase su artículo del 5 de mayo de 2010 en el diario *El País*, titulado «La serenidad lúcida de Blas de Otero».

10. Recordemos que Otero titula *Esto no es un libro* a su antología de 1963, editada en Puerto Rico, como eco de la cita del poeta norteamericano: «Esto no es un libro. Quien vuelve sus páginas toca a un hombre». Ya en *Pido la paz y la palabra* le había dedicado un poema, evocándolo: «Amo a Walt Whitman por su barba enorme / y por su hermoso verso dilatado» (PPP 33).

Manrique evocadas, su aspiración es la misma: que «sus hojas perduren inarrancablemente […], / bajo este cielo de Madrid ahumado por cuántos años de inmovilismo» («Túmulo de gasoil», HMcLG 60).

Queda así establecido el *locus* de despliegue de estas «hojas». Es el Madrid al que vuelve en 1968, después de la experiencia cubana; es el Madrid que lo acoge enfermo, pero es también el Madrid que añora de su niñez y adolescencia anterior a la guerra. Es también el Madrid «donde había publicado y publicaría sus libros casi siempre incompletos, cercenados por la censura del sistema franquista» (Hernández 2010: 16). Por último, ve esas «hojas madrileñas» (de libros como de árboles) mecidas por un viento arrasador. La integración del cuaderno titulado «La galerna» culmina el ciclo paratextual y funda un poemario mixto, un texto de mezcla, como último legado del hombre aquel que dijo: «Aquí tenéis, en carne y hueso, / mi última voluntad. / Bilbao, a once de abril, cincuenta y uno. / Blas de Otero» («A la inmensa mayoría», PPP 7), sólo que esta vez lo repite desde Madrid, veinte años después.

La novedad que nos reporta este volumen es entonces de peso y merece un estudio particularizado. Desde esta nueva entrega podemos mirar toda su obra anterior bajo una luz remozada, reconstruir su poética hacia atrás, comprendiendo cómo determinados postulados finales ya tenían sólidos y claros antecedentes, y cómo ciertos incipientes (e ingenuos) ideales llegarán a su matización o disolución final. Volviendo a las reacciones de la crítica ante la aparición del libro, suscribimos la afirmación de Manuel Rico, cuando sostiene:

> *Hojas de Madrid con La galerna* es, en su condición de libro, de propuesta global, una obra inédita. No compuesta, como pudiera pensarse, por materiales sobrantes, prescindibles, sino por textos a la altura de lo mejor de su autor, de un altísimo nivel y de una madurez serena y contagiosa, casi perturbadora. [...] Si la tardanza en la aparición de este libro generó no poca desconfianza respecto a su contenido, llevando a pensar que los mejores poemas estaban ya publicados en revistas y antologías, su lectura desmiente de modo radical esa sospecha. Estamos ante un libro mayor, ante uno de los más importantes poemarios publicados en lo que va del siglo.

4. Sujeto/autor: «*Ecce homo*»

> ...la excedencia del autor ha tocado a su fin. Pero la inercia del siglo pesa lo suyo, y no es raro que el investigador que se acerca al ámbito de problemas centrados en la autoría acabe por tener la impresión de que participa apenas en una *visitatio sepulchri*...
>
> Arturo Casas

La *autografía* oteriana se constituye pues a partir de esos dos núcleos semánticos: *autos* y *graphé*. El yo y la escritura. La escritura del yo. Dividiremos en dos partes nuestro estudio, para abordar de manera pormenorizada todas estas cuestiones que, si bien nos exigirán un mínimo recorrido teórico por sus respectivos universos, trataremos de analizar fundamentalmente en los textos poéticos mismos. Hemos destinado la Primera Parte de nuestro estudio a lo que denominamos, siguiendo las dos lexías de la «autografía» propuesta, *Autos*. Esta noción plantea simultáneamente dos instancias, la que usualmente denominamos *sujeto* del discurso en su articulación textual (el yo poético, figura y ficción verbal), pero también al *autor* como espacio social e institucional, que nos reenvía inequívocamente a la persona real, que se hace cargo de tal rol. Las auto-alusiones del autor en el poema, de índole meta y autoficcional, si bien son de naturaleza intencionadamente figurativa (por incluirse en un texto literario), poseen efectos pragmáticos insoslayables, provocando un «efecto-autor» que actualiza aquel «efecto de lo real», que Roland Barthes estudiara en el texto realista (1972: 95).

Como afirmamos al comienzo de esta Introducción, uno de los tópicos más apasionantes de fines del último siglo y comienzos del actual milenio es la renovada atención a la figura del autor en la obra literaria. Un expresivo resumen de este giro resucitador es expuesto con gracia y lucidez por Arturo Casas, en el epígrafe que colocamos al inicio de esta sección. Ante la posible constatación de que «la excedencia del autor ha tocado a su fin» en los actuales estudios literarios, persiste para el crítico gallego «la inercia del siglo» que pasó, y que

convierte en sospechosa toda alusión a la persona biográfica. La procesión de los que se animan a mentar la figura autorial se parece a «una *visitatio sepulchri*», en la cual «como ocurría en los viejos dramas litúrgicos, se trataría de ver si algo se mueve *allí*». Vale decir que el investigador preocupado por esta problemática figura tratará de «saber si la osamenta ha recuperado alguna forma de compostura semiótica, alumbrados ahora sus restos con las luces de un nuevo paradigma», como el que proponen la pragmática, la sociología de la literatura, la crítica cultural (2010: 209). Expondremos entonces sucintamente las nuevas premisas teóricas que nos permiten pensar la operatividad de esta figura de autor en el texto poético, siguiendo incitaciones propias y de colegas afines, a través de interesantes categorías como la de «*auto(r)ficción*» o «*auto(r)representación*», destacando la letra final «r», que inscribe el problema del *autos* («yo») en la categoría de «autoría».

En el Capítulo 1 (titulado «Auctor: '*mi nombre blas de otero*'»), enfocaremos la figuración nominal del autor, que denominamos con el vocablo latino «*auctor*». La etimología de *auctor*, tanto por su raíz latina «*aug/ere*» (aumentar o amplificar) como por el sustantivo «*augur*» (fuerza divina), manifiesta en palabras de Arturo Casas «las intrínsecas turbulencias de la enunciación literaria» (2005a: 17). Este *auctor* asume y exhibe el nombre propio del autor empírico, creando así una figura que cumple el rol de «correlato autorial». Analizaremos sus variaciones y usos a través del recorrido por una virtual antología completa de poemas con nombre de autor, presentes en su obra. Proponemos la expresión «ficción-autor» (que complementa y expande la conocida «función-autor» foucaultiana), para aludir a la construcción de un personaje «nombrado» y «fechado», junto con sus desdoblamientos, máscaras y figuraciones terminales, múltiples variantes que nos permiten discutir los juegos y alianzas establecidos por su poesía entre autor y personaje/hablante. Estos textos constituyen una flexión autorreferencial específica, a la que denominamos «metapoema autorial», ya que el autor se introduce *metalépticamente* en el texto mismo (para usar el término reelaborado por Genette [2005]), sacudiendo los tradicionales límites entre lenguaje y realidad. En algunos textos, ambos protagonistas comparten el nombre de autor (mediante el desdobla-

miento pronominal «yo»-«tú»); en otros, «Blas de Otero» se objetiva como personaje relatado en tercera persona. Otra serie de textos se rematan con el nombre de autor como «firma» al pie, adoptando moldes específicos (testamento, epitafio, carta). Por último, aparece una modalidad en la cual el personaje exhibe su condición de «muerto», a través de los que denominamos «poemas póstumos». En un exhaustivo recorrido por toda su obra hemos hallado veintiséis textos que incluyen el antropónimo (ya sea completo «Blas de Otero», «Otero» o simplemente «Blas»), dieciséis de los cuales pertenecen a HMcLG.

En el Capítulo 2 (titulado «Byos: *'la historia de mi vida'*») veremos una segunda articulación del *autos,* la que se manifiesta mediante el relato del *byos* (la vida) y exhibe una constelación referencial de clara correspondencia con la del autor real. Este binomio inscripto en su escritura habilita un universo amplísimo de referencias –que ya muchos críticos han abordado como «autobiografía poética», con singular lucidez. Sin ocuparnos *in extenso* de sus múltiples proyecciones biográficas, nos referimos aquí a las líneas dominantes de esa vida relatada en forma de «ficción autobiográfica», con claras correspondencias con su poesía anterior, dentro de lo que hemos llamado «los territorios domésticos de la intimidad». En primer lugar, enfocamos las evocaciones de «la escena arcaica» (Rosa 59), que designa la memoria de su infancia, de su familia, de su paisaje natal (de Orozco a Bilbao). En segundo lugar, atendemos a los textos que forjan la intimidad amorosa en su dimensión más privada, la cual, no obstante, aparece entrelazada siempre con su faceta histórica y civil, con sus compromisos políticos y su credo militante; de sumo interés es la serie referida a su última esposa, a quien evoca a través de su nombre propio «Sabina» y sus diminutivos «Sabi» y «Sabin». Por último, este *byos* indaga en la última fase de la vida, por medio de una detallada referencia a sus enfermedades, temores y la presencia amenazante de la muerte física, configurando una vertiente afín a la «voz abismática» de César Vallejo a quien tanto admirara el bilbaíno. En medio de ese escenario, aparece el emblema de «la galerna», que alude a sus cíclicas depresiones, ya desde joven, que merecieron un cuaderno autónomo, incluido como parte final de este libro. En suma, el relato de la vida, como forma de ensamblaje del yo, se

transforma así en la historia poética del personaje biográfico. *Memento homo,* dirá Otero, como núcleo de este afán suyo por «contar la historia de mi vida». La memoria escrita articula sin duda un relato identitario.

En el CAPÍTULO 3 (titulado «Alter: del '*yo vagamundo*' al '*yotro*'») veremos cómo el *autos* despliega *alteridades* que también revelan al *sí mismo.* La primera que enfocaremos es la construcción de un «*yo vagamundo»,* una especie de *alter ego* decisivo para la conformación de su poética social y comprometida, que no abandonará en esta etapa final de su producción. A través de esta figuración, Otero construye una cartografía de *sí mismo* como militante, viajero y ciudadano universal que recorre el mundo, aunque afincado especialmente en el orbe comunista. La alegoría excede la remisión al mítico *homo viator* y, aunque no se desprende de las inevitables referencias a su propia biografía, le otorga una dimensión colectiva que excede el cerco de la individualidad cerrada del yo para proyectarse en una instancia plural, especialmente la enunciada a través de la oposición gráfica «España» / «españa». El poeta es un caminante que recorre el planeta, para construir «experiencias» donde vida y relato, ideología y existencia poética se fusionan. Tras ese vocablo se acumulan travesías henchidas de credo marxista, desde una óptica cada vez más serena y reflexiva (París, Rusia, China, Cuba especialmente); se profundiza la fisura entre sus dos patrias y se recrean alegatos pacifistas. Por último, el «yo» experimentado como «otro» se despliega en otra serie de figuras que complejizan aún más su estatuto, mediante la colectivización de la enunciación, la objetivación, mediaciones narrativas, microhistorias. Se trataría de una especie de «rol textual» excedente, no cubierto por la figura lexicalizada de *poeta* ni del *correlato autorial.* Ya lo había sugerido tempranamente Otero con su neologismo «*Yotro*» (*yo*+*otro*): ambos sujetos se suman sin disyunción, asumiendo la machadiana «esencial heterogeneidad del ser», porque el *ego* es siempre también *alter.* La veta meditativa de su poesía se adensará y derivará en un tono afín a la «poesía del pensamiento», que desemboca en la construcción de una fuerte «intersubjetividad» reflexiva.

En suma, en esta PRIMERA PARTE de nuestro estudio, el *autos* y sus representaciones nos ponen en escena a aquel «hombre

yacente», «ángel» caído con «grandes alas de cadena», con que Otero se identificara tempranamente. «*Ecce homo*» es el título que da al poema ya citado de *Ángel fieramente humano*, tras la estela de la novela de León Bloy. La frase evangélica –como fuente primaria que indicara el sufrimiento humano de Cristo yacente en la cruz– pierde su universalidad, para focalizar al propio autor a través de su nombre. Y lo reitera en otro soneto emparentado titulado «Epítasis»: «A duras penas voy viviendo. Pero / algo de luz y trozos de cadenas / dirán: Esto que veis, fue Blas de Otero» (*Ancia* 51).

5. Escritura/autopoética: *«Poesía abierta»*

> La cueva de Blas de Otero fue por años el piso de la ciudad de los poetas y en él se gestó la más importante poesía de la segunda mitad del siglo XX.
>
> Fanny Rubio

En la Segunda Parte del estudio, enfocamos la escritura como *graphé*. Abordamos aquí las «autopoéticas» como tipo textual específico, proliferante en este libro, a través de una multitud de poemas que se ofrecen como auténticas «*ars poéticas*», ya desde sus títulos, y que sin duda completan un rumbo muy visitado por Otero desde el principio de su producción. Arturo Casas aporta nuevos sentidos a esta correferencialidad texto-autor con su noción de «autopoética», vinculando el acto autobiográfico con las manifestaciones de la función-autor en las escrituras del yo (2000: 217). De este modo, podemos establecer un corpus específico de lecturas para diseñar su «poética de autor», desde una pluralidad tipológica. ¿Cuál es este repertorio programático en la fase final de su poesía? ¿Qué correspondencias o desvíos manifiesta con respecto a su credo anterior? Estos interrogantes forman parte de las cuestiones a desarrollar en la segunda parte de nuestro libro, dentro de una meditación autorreferencial obsesiva y omni-

presente en el bilbaíno.

El *graphé* se revela bifronte: es la marca de una escritura en la hoja, el papel, el libro. Pero es también el ritmo de una palabra oralizada, expandida al aire común, tonada que se sueña anónima y popular, tras los ecos del *cante* o la canción, como modo efectivo de apropiación de un acervo tradicional en la senda de la juglaría. Voz y mano, labios y pluma, aire y papel, conforman una constelación mixta que identifica el original proyecto oteriano, a través de tres instancias complementarias: escribir, hablar, cantar. Nuestro estudio abordará además los tres pilares sobre los que se asienta la dimensión metapoética: el «poeta» como sujeto del oficio (con la constitución de un linaje y sus reescrituras), el «poema» como su objeto privilegiado (apoyado en familias textuales referidas a la escritura, la oralidad y la música) y, por último, la «poesía» como institución y actividad propiamente dicha, a través de sus *ars* poéticas, que desarrollan las funciones privilegiadas: ficción, juego, verdad, denuncia, arma, trabajo, labor...

En el CAPÍTULO 4 (titulado «El poeta: '*la caligrafía de la amistad*'») enfocamos al sujeto del oficio, es decir el «poeta», ya no anclado en el gesto autorial (como en la Primera Parte, referida al *autos),* sino como figura lexicalizada por la tradición del género lírico, tanto en su estatura canónica como social. Examinamos los roles propuestos a través de una serie de autoimágenes y anti-imágenes específicas, haciendo hincapié aquí en la figuración más humanizada del poeta, como simple «ciudadano», con un perfil iconoclasta cercano al «antipoeta», que reniega de la institución literaria y desmonta el aura prestigiosa del artista. Un punto fundamental será la construcción de una «genealogía artística», que Otero rubrica con una de sus mejores metáforas: «la caligrafía de la amistad». Esta dimensión, presente desde sus primeros poemarios en forma de homenaje y reescritura, se hace especialmente programática, porque otorga al yo el perfil emblemático de «poeta entre poetas», en tanto «lector» y en tanto «escribiente». En esa imaginaria galería, de canon y contra-canon, construye su linaje, mediante un proceso de autolegitimación; toma modelos prestigiosos de la tradición estética y reconoce explícitamente sus filiaciones y deudas. La voluntad de reescritura recorre desde el paradigma clásico, medieval, renacentista y barroco, a la cantera popular y folklórica, pero también

se hace eco de la poética romántica y modernista, hasta incluir las flexiones contemporáneas del realismo social, sin olvidar a sus inmediatos padres del grupo del 27.

En el Capítulo 5 (titulado «El poema: '*el labio con que escribo*'») nos centramos en el objeto del oficio, el «poema», como artefacto y trabajo, fruto y resultado de la creación. El cruce entre escritura y oralidad demuestra la novedad de su programa, anclado en esas dos vertientes de la palabra. La escrita e impresa conforma una serie hilvanada por su componente principal (el lenguaje mismo) y sus materiales más representativos: libro, cuaderno, papel, hoja, página, pluma, bolígrafo, lápiz, pero también letra, sílaba, palabra, verso, soneto. La oral está constituida por otra serie complementaria: labio, boca, voz, grito, canto, ritmo, música. Como anticipamos, el poema se nutre de una constelación múltiple, a partir de estos tres actos constitutivos: escribir, hablar, cantar. Las derivaciones de su famosa «Poética» de *En castellano* –«Escribo/hablando» (EC 24)– concretan una oralidad persistentemente buscada, una trama conversacional y dialógica vista como meta de su discurso y finalmente una apertura de la poesía al universo de la música. Estas propuestas nos permiten comprobar la modernidad del pensamiento de Otero, especialmente en torno a las nuevas condiciones que impone la industria cultural y los *mass media*, afectando estructuralmente el objeto «poema», en cruce con el nuevo soporte y circuito que le propone la «canción». Esta dimensión aparece claramente reafirmada por textos que emulan el canto en su virtualidad oral y rítmica, pero más aún por las referencias directas al proceso de musicalización de poemas de autores consagrados y la creación de letras de canción por parte de cantautores admirados como Bob Dylan, Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat entre otros.

En el Capítulo 6 (titulado «La poesía: '*esta verdad vertida en la palabra*'») analizamos el oficio mismo de la poesía en tanto Institución-Arte (para usar una expresión cara a la vanguardia, que Otero procurará desmontar una y otra vez), como aparato de poder social y cultural, histórico y político, pero también como espacio vital, refugio y amparo, cauce del sentimiento íntimo, herramienta de auto-identificación. La interrogación central de muchos de sus textos («¿Qué es la poesía?»)

nos permite identificar una serie de «autopoéticas» que discuten dicha cuestión, a la vez que reformulan y replican lugares comunes sobre el género (del romanticismo y modernismo especialmente, con su secuela vanguardista), mediante una clara operación desmitificadora y antitrascendental, fundando «una poesía con minúscula». Una amplia red conceptual se abre en torno a las funciones de la poesía, desde su estatuto de género ficcional y su controvertida relación con la «verdad», su naturaleza de «enigma» pero también de «arma», sus compromisos éticos y políticos, su carácter lúdico. Otero incorpora, de manera explícita en su última etapa, la revolucionaria concepción sobre el carácter inorgánico y fragmentario de la obra de arte, evidente en las alegorías y neologismos acuñados («*poesíabierta*», «página rota», «hojas dispersas», «papeles sueltos», «el aire»). Los títulos de sus libros, incluido el sugerente *Hojas de Madrid*, ingresan como foco especulativo de sus textos. La recurrencia de autopoéticas sostiene en fin un andamiaje conceptual que confirma su pretensión de volcar en el poema (más que en metatextos periféricos) su discurrir programático.

6. El cogito quebrado: *«Ergo sum»*

> A los cincuenta y dos años... me dedico fundamentalmente a silbar,
> a deambular y a pensar que existo, puesto que pienso que existo.
>
> «Ergo sum», HMcLG 70

Leer este libro del Otero final ha sido –para quienes hace tiempo estudiamos las poéticas españolas de posguerra– una confirmación de la altura estética del bilbaíno. No sólo por su inestimable valor literario, sino por sus certeras intuiciones respecto de los nuevos rumbos de la lírica peninsular, de su invalorable rol de gozne o bisagra entre la utopía social y la ética de la resistencia, entre la ilusión referencial y la conciencia del artificio ficcional, entre la memoria activa de la tradición y la apertura del verso hacia otros géneros.

Quién sabe… si estos poemas hubieran asomado su faz en las postrimerías de la década del 70, quizás otra hubiera sido la historia de la poesía española de esos años, cruzados por culturalismos exacerbados, escepticismo radical y una inquietante renuncia del poeta a vincularse con sus lectores[11]. Blas de Otero hubiera demostrado que la experimentación discursiva, el fluir onírico, el «collage» y los procedimientos irracionalistas no están reñidos con un programa poético fundado en la voluntad de compromiso con los hombres y la historia. Señala con acierto Fanny Rubio que «la metapoesía y el culturalismo en el que se instauraron los poetas de Castellet por esas mismas fechas crearon la primera contradicción»; «cierta distancia forzada y algo de mala intención situaron a los nuevos frente a la poesía de Otero». Sin embargo, «la cueva de Blas de Otero fue por años el piso de la ciudad de los poetas y en él se gestó la más importante poesía de la segunda mitad del siglo XX» (2010: 447). Y no parece desacertada su afirmación, cuando sostiene por otro lado que Otero «también avanza en la *poesía de pensamiento*, marcando el apunte como reflexión moral no exenta de emoción» (2010: 448), en una vía que la primera década del nuevo siglo ha mostrado fructífera.

Sin duda, la concepción vanguardista de su libro *Mientras* de 1970 es un primer ejemplo de esta voluntad por superar el estrecho realismo social tópico. Allí la naturaleza material del objeto libro es puesta en primer plano y propone una «poesía-montaje», armada a partir de pinturas, fotografías, slogans, dibujos. El poeta se asemeja al ojo de la lente de una cámara que fotografía la realidad. No enumera sus páginas e intercala epígrafes (fragmentos de títulos y versos propios) con poemas, fotos y páginas en blanco, en un pie de igualdad. Ninguna de las partes aclara el conjunto, sino que agrega un elemento de ambigüedad a esta especie de «cubismo poético», que demanda la cooperación lectora. Poesía «concreta», poesía «collage», poesía-pintura: las palabras son ante todo objetos materiales, visuales y sonoros y la cámara es el

11. Me refiero a la operación editorial que entre los 60 y 70 convirtió a un puñado de poetas en «novísimos» iconoclastas, que emergían sobre la «tierra baldía de la poesía social» (Castellet mediante). No incluyo en este panorama de época a los poetas del «medio siglo», beneficiarios de los mejores logros de sus maestros del 40, que aún siguieron leyendo a Otero y valorando su obra por encima de esos reductivos encasillamientos (como la persistente admiración de Ángel González o Pepe Caballero Bonald, por ejemplo lo demuestra).

tercer ojo del poeta (Sherno 1987: 112).

Hojas de Madrid con La Galerna recupera gran parte de los poemas incluidos en *Mientras*, pero a mi juicio da un paso más allá: logra fusionar esa nueva concepción vanguardista y los lúdicos experimentos discursivos con su estilo más clásico, contaminándose ambos universos y dando una síntesis personalísima. Reivindica y pone en primer plano la materialidad de las palabras, tanto con los juegos gráficos que dibujan la página, como con los juegos sonoros que las remiten al aire de la juglaría o al ritmo de la conversación oral. Pero nunca renuncia Otero a la dimensión denotativa y referencial del lenguaje, a su sustrato significativo, a su naturaleza de acto de sentido. Su libro final demuestra que la factura realista y coloquial del poema puede convivir con técnicas experimentales, siempre y cuando el programa de escritura que la sostiene no repudie la utilidad del lenguaje como instrumento de comunicación y a la vez de conocimiento, de sí mismo y del mundo (incierto, vacilante, relativo pero irrenunciable) [12].

Este puñado de textos últimos se emplaza desde su título (*Hojas de Madrid*...) en una geografía reconocible: Madrid fue el último hogar de Otero en esa España tan largamente poetizada. Se identifica además con una imagen fragmentaria y dispersa: la de las «hojas» –de libros, de árboles, de ventanas–. Se cierra por último con la alegoría del implacable viento cantábrico («la galerna»), que oprimirá su pecho en su fase final. Aquella voz del poeta desgarrado, testigo y combatiente, ha devenido en la figura más modesta y precaria de un hombre de palabras en un «tiempo de poemas», que se nos presenta con su nombre civil (Blas), identifica su último amor con un nombre propio (el cariñoso diminutivo Sabin) y no duda en acogernos en su casa, con su perro

12. Para Juan José Lanz, «la poesía de Blas de Otero en estos últimos poemas, apoyándose en una progresiva complicación formal sostenida en la asociación libre de imágenes y fundada en el carácter metafórico del lenguaje poético, venía a situarse, a la par que la obra de muchos poetas por los mismos años, en un polo casi radicalmente contrario a la estética realista sostenida en su etapa social, aunque manteniendo una coherencia interna en el desarrollo de su creación; se trataba de buscar una forma de nuevo realismo más profundo, atento a la realidad cambiante, una forma de integración de expresión vanguardista y compromiso estético que daría resultados novedosos. Es evidente que, en su evolución hacia una actitud más formalista y en su aproximación poética hacia una escritura de corte irracional, Blas de Otero se acercaba a una parte importante de la más joven poesía española. Progresiva formalización, valoración de lo intuitivo y de la sorpresa como modo de creación, cierto clima surrealista, imágenes de raíz irracional, etc. son rasgos que caracterizan su última etapa poética» (2008a:357).

Bladi (versión en euskera de Blas) y su canario Irrintzi. Sin duda, vale la pena dedicar este libro a su escritura final, plenitud y cierre de una obra que siempre reivindicará la importancia de la vida, el valor de la poesía, la lucha por la paz.

En esta figuración llamada «Blas de Otero» conviven pues el *autor* y el *personaje*, el yo y el «sí mismo». El texto del cual extrajimos el epígrafe que encabeza nuestro libro es el elocuente *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978), que ha sido inspirador también del subtítulo elegido (*Blas de Otero por sí mismo*), pues nos presenta con claridad los dos usos del nombre propio del autor, como bien lo postula el semiólogo francés: «¿Por qué no hablaría *yo* de *mí mismo*, cuando ese mí mismo no es *sí mismo*? Escribo un texto y lo llamo R.B. Prescindo de la imitación (de la descripción) y me confío a la nominación» (el subrayado es nuestro, 1978: 184). Mientras el primero indica el producto del discurso (el personaje), el segundo apunta a su productor (el autor), admitiendo la duplicidad del nombre. Para Barthes, quien «piensa» y quien «habla» son «dos personas distintas», y desde el momento en que decimos «ése soy yo», nos convertimos en objeto del discurso. El libro de Barthes pretende ser una «anti-autobiografía», en la que la «fisura del sujeto» no busca «restaurarse» (5), pues para él «el hecho (biográfico) queda abolido en el significante» (62), por eso nos alerta: «Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela» (130). No obstante estas radicales afirmaciones, reconoce la operatividad de su nombre de autor y es perfectamente consciente del poderoso efecto de lectura que provoca, por eso incluye fotografías de su infancia, familia, casa natal, ciudad, para armar una especie de *patchwork,* que refleje su «sí mismo» escrito (155).

Esta feliz expresión será afinada por Paul Ricœur en su magnífico estudio titulado *Sí mismo como otro*[13]. Sus reflexiones en torno a la filosofía del sujeto resultan sumamente inspiradoras y casi idénticas a los derroteros a los que nos llevará la subjetividad poética oteriana de *ego*

13. Sostiene Ricœur que el término «mismo» tiende a «disociar dos significaciones importantes de la identidad»: el *ídem* y el *ipse* latino. La identidad como *ídem* permanece en el tiempo; la del *ipse* está sometida a la comparación con lo otro, lo inverso, lo diferente (1996: XII-XIII). Busca exhibir esta «equivocidad del término 'mismo'» en el título de su libro (en inglés es más fácil ver la diferencia entre «same» y «self»): «*Sí mismo como otro* sugiere en principio que la *ipseidad* del sí mismo implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra» (XIV).

y *alter*, *autos* y *graphé*, porque «la egología requiere el complemento intrínseco de la intersubjetividad» y «el sujeto es 'yo'», pero resalta «la problemática del *sí*», donde la alteridad y la diferencia son constitutivas (1996: XXXI). Ricœur enfrenta la tradición del *cogito* cartesiano con la que él denomina «el *cogito* quebrado», cuya «virulencia termina con Nietzsche, haciendo de éste el oponente privilegiado de Descartes». La *hermenéutica del sí* que propone le permite pensar al sujeto por fuera de ambas filosofías, sin perder de vista nunca «la relación con la persona de la que se habla, con el yo-tú de la interlocución, con la identidad de una persona histórica, con el sí de la responsabilidad» (XXII).

Por otras vías menos abstractas, Blas de Otero también articula un «*cogito* quebrado», como se ve en la trunca expresión que da a uno de sus poemas más elocuentes de esta etapa, y que hemos elegido para titular nuestro estudio: «*Ergo sum*». Las seguras afirmaciones de René Descartes –«*cogito ergo sum*»–, cuando enunciaba su principio en el famoso *Discurso del método* de 1637, son cuestionadas por el título de este poema, compuesto el 19 de julio de 1968. Otero mutila la sentencia cartesiana, eliminando el antecedente «*cogito*» y dejando el resto aparentemente incompleto: «*ergo sum*». Pero al final del poema la traduce y completa, otorgándole un sentido propio, que cifra la existencia en la cotidianeidad del vivir: «A los cincuenta y dos años, [...] me dedico fundamentalmente a silbar, a deambular y a pensar que existo, puesto que pienso que existo» (HMcLG 70).

Es el punto final de una operación (la del «*cogito* quebrado») ya iniciado explícitamente en un poema anterior, titulado «No quiero que le tapen la cara con pañuelos», de su libro *Que trata de España*. Contra el «*cogito*» y a favor del «*sum*», Otero había corregido por vez primera la sentencia para proponer como antecedente, ya no el pensamiento («pienso») sino la escritura («escribo»). Transforma el consecuente «ser» en un rotundo «existir» a partir del acto de escribir-se. Es decir que, frente a la tradición filosófica del racionalismo (razón y esencia), propone la alianza entre escritura y existencia, que es su modo inalienable de pensar y vivir –en *forma y acto*–, desde una historia y un territorio y un pueblo reclamados como propios: «Escribo; luego existo. Y, como existo / en España, de España y de su gente / escribo...» (QTE 48).

Primera parte

Autos

y yo, simplemente,
fecho y firmo, Madrid, diecinueve de diciembre
de siempre,
Blas de Otero

«Y lo encontró bien hecho»

Capítulo I

Auctor: *«mi nombre blas de otero»*

En la vida
hundí, enterré la pluma, removida
debajo de mi nombre, blas de otero

«Entre papeles y realidades», Esto no es un libro

La ficcionalización autobiográfica ubica el nombre de autor como el centro de una red de operaciones discursivas que, si bien remiten a posiciones de sujeto más que a individuos reales, no ocultan nunca su anclaje histórico. Philippe Lejeune en sus estudios sobre la autobiografía tempranamente postuló el poder del «nombre propio real», como una «fuerza magnética que comunica a todo lo que toca un aura de verdad» (188)[1]. Para él, el acto por el cual el autor «se aferra a su nombre» implica una «pasión del nombre propio que va más allá de la simple vanidad de la autoría», para convertirse en una reivindicación de su «existencia» (73). Por eso nos preguntamos con él: «¿Se leerá un relato de la misma manera si el personaje principal lleva un nombre diferente al del autor o si lleva el mismo nombre?» (182). Evidentemente no, porque el lector duda y vacila entre creer esos enunciados o ponerlos en suspenso, aunque no olvida que está frente a un poema y no a un acto de habla del autor real. Y aunque no pueda o no quiera confirmar el «parecido» (los contenidos enunciados), la «identidad del nombre» (anclada en la enunciación) proyecta un haz de realidad al poema, que provoca en el lector el «efecto de creencia», sobre el cual teorizara Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, al hablar de la «*illusio* realista».

1. Su conocido libro *El pacto autobiográfico* fue publicado en 1975, pero la primera versión del capítulo 1, así llamado, data de 1973. Lo citamos aquí por la edición de 1994 traducida al español por Ana Torrent.

1. Metapoeta y metapoema: del *nomen* al *omen*

> Así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban «los cuadros con gente», también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo, o el de al lado. Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto.
>
> Blas de Otero, Poesía con nombres

Para responder a la pregunta «¿quién habla en el poema?», cuando la voz se apropia del nombre del autor, debemos desmontar la falacia del borramiento absoluto del contexto de producción en el discurso, sin recaer en los mitos contrarios de la «falacia intencional y biografista», afortunadamente superada. Tempranamente, llamamos a esta operación «ficción autobiográfica»[2], pues construye en el texto una «representación verbal» análoga a la figura del autor empírico. Walter Mignolo define este proceso como «una semiotización del yo contextual de la enunciación» (1978: 237), al que de ningún modo podemos aplicar el principio de identidad propio de la convención de veracidad que rige los enunciados no ficcionales. En nuestra especulación denominamos a esta figuración como «correlato autorial», porque plantea un procedimiento de correlación de series (literaria/social), buscado deliberadamente por el autor para producir un efecto de verosimilitud[3]. Este proceso genera otro nivel sobreimpreso a la simple «función-autor», descripta por Foucault (1969), que llamamos «ficción-autor» (Scarano 2011b y c). En esta operatoria, los índices empíricos de la

2. Así lo propongo en mi Tesis doctoral (Scarano 1991). Hemos advertido que Antonia Cabanilles también utiliza esta expresión de «ficción autobiográfica» en 1989, en su estudios sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma, aunque no conocía su libro en esta etapa de mis primeras publicaciones (1989-1994).

3. Fue Walter Mignolo quien primero usó esta noción de «correlato autorial», en su artículo de 1982, al afirmar: «La estrategia de la construcción de la figura del poeta nos invita a ver su correlato autoral» (utiliza el vocablo «autoral», sin la «i», 134). Lo hemos usado nosotros desde 1991, para ilustrar esta autorrepresentación del autor en el poema. Vemos que mucho más tarde reaparece en un artículo de Lucía Montejo, con idéntico valor al que le dimos nosotros, cuando señala que Otero «localiza en las circunstancias biográficas el correlato autorial como estrategia de identificación del yo con el autor empírico» (2008: 121).

biografía del autor real, incorporados al texto, colaboran con el efecto de realidad que propicia el antropónimo.

En el terreno del género lírico, Antonio Pérez Bowie en un precoz trabajo de 1992, apuntaba ya como uno de los procedimientos metaficcionales propios de la lírica lo que denominaba «la ficcionalización del yo real»: «El enunciado poemático figura en boca de un personaje cuyo nombre coincide con el del autor empírico», lo cual rompe la convención del género que «tiende a preservar la frontera entre la voz que habla desde el poema y la del autor» (95-96). En idéntico sentido, para Antonio Gil, cuando el sujeto de la enunciación «se reviste de los rasgos que le son propios al autor de carne y hueso que firma el poemario y se construye a medida la máscara de poeta», estamos frente a «la autorreferencialidad metapoética –la personificación autorial», y ésta «parece demandar una lectura en clave intencional y, en este sentido, necesariamente autobiográfica» (2000: 299), porque «el componente metapoético se une al autobiográfico como procedimiento constructor de una imagen autorial» (293) [4].

En trabajos recientes, bauticé esa identidad autorial con una categoría apenas usada y mucho menos definida con rigor, la de «metapoeta», término indudablemente asociado al conocido concepto de «metapoema» (Scarano 2011b y c) [5]. Porque, si *metapoema* designa en la

4. También Alicia Molero de la Iglesia estudiará este procedimiento, definiéndolo como «modo narrativo-documental que recoge hechos de la vida del autor» y exige la identificación del pronombre yo con el sujeto civil que escribe; «la identificación por el nombre propio» y los distintos «biografemas» son «factor de autentificación que funciona en el lector que reconoce en el mundo poético el de quien firma el poema» (2000a:422-423).

5. Véase al respecto mi artículo incluido en el *Boletín Hispánico Helvético*, que recoge exposiciones del III Seminario de la Red de Metaficción celebrado en Salamanca en 2011 y el correspondiente a las Actas del II Congreso Internacional de Metaficción, realizado en Dijon en 2012. En ambos trabajos ahondo sobre este término que, lamentablemente cuando ha aparecido utilizado, lo hace rodeado de un halo de misterio y ambigüedad. Por ejemplo, existe un blog en internet denominado «Metapoetas», donde se enumeran diversos «metamitemas» acuñados por el Movimiento Internacional de la Metapoesía de la República Dominicana, tales como: «El Metapoeta es el poeta de los poetas», sin ninguna explicación mínimamente rigurosa o científica (Cfr. http: //metapoetas.blogspot.com.ar/2005/08/manifiesto-y-decalogo-de-la-metapoesa.html). Asimismo compruebo que se ha incorporado recientemente en la entrada de Wikipedia referida a *metapoesía* la siguiente definición: «Los '*metapoetas*' consideran que la poesía reflexiona, amplía su propia naturaleza discursiva, descubriendo el origen del poema», donde tampoco se explicitan los alcances de dicha categoría. De ningún modo estos usos del vocablo se relacionan con el «metapoeta» como figuración autorial que propongo en mis trabajos.

jerga teórica al poema que tematiza su propio estatuto como poema, *metapoeta* resultaría una noción operativa para señalar al yo lírico que se identifica explícitamente con el poeta-autor, en la línea del *correlato autorial*. Sería una puesta en abismo del mecanismo identitario del poeta como tal, asumiendo la referencia a la persona histórica que le da vida literaria. Estamos frente a una autorrepresentación del autor en el poema, de naturaleza ficcional (por incluirse en un texto literario), pero con efectos pragmáticos indudables.

Del mismo modo, he llamado «metapoema autorial» a esta modalidad autorreferencial, en la cual vemos otra suerte de *mise en abyme*, ya que el autor se introduce metalépticamente en el texto para autoaludirse, a sí mismo y a su contexto de producción (en ocasiones firmado y fechado). Dotar a ese deíctico impersonal –«yo lírico»: en su origen alemán *lyrische ich*[6]– predominante en el género, con un nombre reconocible del texto hacia afuera, buscando conjurar su dispersión, revierte en una subjetividad que se afianza en la dualidad: la del pronombre y la del nombre, la del *yo* y la de su *correlato autorial*. Frente a las abundantes tipologías propuestas, el «metapoema autorial» sería la especie que exhibe al autor en el texto alterando y transponiendo las fronteras tradicionales entre ambos universos. Y funde en la homonimia el horizonte biográfico del poeta con su realización textual. Se trata para Dominique Combe, de «un sujeto doble», que «supera el testimonio autobiográfico gracias a la fictivización alegórica», aunque «la significación más literal no desaparece nunca detrás de la figurada, sino que coexiste con ella», pues «la conciencia del lector va de una a otra en un movimiento de vaivén» (152). Sin esta remisión, el nombre de autor sería vaciado del componente pragmático que busca estimular y se asimilaría a cualquier nombre inventado y, por lo tanto, el «efecto autorial» se anularía totalmente.

Desde otro ángulo especulativo, podemos sumar a este apasionante debate los teóricos que abogan por imponer el rótulo de «autoficción»,

6. En algunos foros virtuales se puede encontrar una discusión en torno a las posibles traducciones de la expresión germánica «Das lyrische Ich»: «A fictional speaker or voice in a poem or (song) text (different from the author)», «lyrical self», «lyrical speaker», «poetic I», «persona», «lyric I», «lyrical I» o «the voice».
(http://forum.wordreference.com/showthread)

aunque casi nadie se ha animado a utilizarlo en el género lírico. Este seductor y novedoso marbete debe sin embargo revisarse en su aplicación a poéticas específicas, para sortear su encasillamiento original en una sola vertiente discursiva, ligada a los usos posestructuralistas del término y evitar las determinaciones deconstruccionistas que envuelven su nacimiento y desarrollo desde su creación en 1977, con la novela *Fils* de Serge Doubrovsky, que intentó llenar la famosa «casilla en blanco» del pacto autobiográfico propuesto por Lejeune (134) [7]. En su estudio *L'Autobiographie*, Jacques Lecarme dedica apenas un breve capítulo a la autobiografía poética y defiende el término «autoficción», como «variante» o «nueva edad» de la autobiografía convencional (1997: 267). Vincent Colonna escribe en 1990 su Tesis doctoral sobre la autoficción, bajo la tutela de Genette, y propone clasificar esta ficcionalización del autor real como «autoficción biográfica» (2004: 98). En el terreno hispánico, Ana Luengo se anima a utilizar el término en el género poético dentro de un libro muy interesante, donde las editoras proponen rectificar el vocablo y hablar de *auto(r)ficción*: «La autoría se vincula con la imagen de autor o escritor ficcionalizado, razón por la cual pusimos una «r» entre paréntesis» (Schlickers 51) [8], «para incluir aquellos relatos ficcionales en los que hay una intromisión del autor *in corpore* o *in verbis* en el mundo narrado» (Toro 20-21).

Para nuestro campo, la noción de «autoficción» –más allá de las modas críticas– puede resultar útil para aplicar a aquellos textos poéticos contemporáneos, que permiten establecer juegos de identificación entre el *yo lírico* y la figura del autor empírico, a partir de componentes marcados, que podríamos denominar «autorgrafemas» (mejor que «autobiografema», para ser consecuentes con nuestra propuesta de lectura

7. Véanse las alternativas de uso de este vocablo, discutidas por el mismo Lejeune luego de conocida la novela de Doubrovsky (y el desafío que entrañaba a su primitivo cuadro), en su libro *El pacto autobiográfico*, especialmente el capítulo 4, titulado «Autobiografía, novela y nombre propio» en su sección «El caso Doubrovsky» (incluida en 1986 en *Moi aussi*).

8. Del 6 al 8 de febrero de 2009 se realizó en la Universidad de Bremen el I Coloquio sobre Autoficción. Este libro reúne algunas de las exposiciones allí desarrolladas. De este modo, la auto(r)ficción impone «una situación de recepción con un anclaje textual», ya que se trataría de un fenómeno cuya constitución depende «de la reunión de ambas dimensiones: una textual y otra de recepción» (Louis 76). Si bien no demuestran a mi juicio las autoras una diferencia radical entre ambas nociones, suscribo su énfasis en *autor-* (como prefijo más exacto que *auto-*) para aludir a estas representaciones autoriales de pacto bivalente.

autográfica), que nos reenvían al sujeto que firma el libro, pero que siempre mantienen su carácter de representación retórica. La maquinaria autoficcional extiende la ambigüedad del género no sólo al juego de los planos intersectados (vida-escritura), sino que la intensifica en torno al nombre propio. Para Manuel Alberca, «sugiere una verdad inestable e incita al lector a un complejo escepticismo», produciendo «una persuasión ficticia contradictoria» (1996: 12). Por ello, «el papel del nombre propio no es cuestión baladí en la autoficción, sino posiblemente su pilar más importante» (1996: 17).

En la poesía de Blas de Otero este acto de autoalusión poética no supone la soberanía de un «padre-autor» que da nombre a su «hijo-personaje». No encontramos nunca en el bilbaíno esta rémora positivista, de un paternalismo autorial que se erige como dueño y propietario de sus entes ficcionales. No se trata de un movimiento sólo de «ida», por el cual el «creador» como omnipotente dios da nacimiento a su «criatura» verbal. El camino es siempre recursivo: Otero escribe a un «Blas de Otero» entrecomillado (sin nunca ignorar su naturaleza retórica), como un artificio ficcional que echa luz sobre su heterogénea identidad[9]. Lo escribe, lo inscribe, consciente a su vez de los evidentes efectos pragmáticos que genera su nombre en la lectura. La estrategia de rubricar su nombre de autor, más que asegurar su propiedad o paternidad, está orientado a simular un acto de habla, emular la conversación cotidiana entre amigos que se llaman por su nombre y se identifican en el diálogo.

Sabemos que en la poesía social el convencional *yo lírico* (en primera persona del singular) a menudo se colectiviza en un *nosotros* plural, para abarcar las figuraciones sociales más socorridas (el pueblo, «la inmensa mayoría», la España perseguida). Pero su potencial crítico no acaba en

9. En una breve reseña escrita al calor de la publicación de HMcLG en 2010, Benjamín Prado resalta como una veta digna de mención esta recurrente auto-nominación y cita gran parte de los poemas que aquí hemos reunido: «Todo lo que nos fascinaba de él está aquí», en este «personaje que usa sus dudas como laboratorio para poder ponerse como ejemplo; que se nombra una y otra vez en los poemas –«dónde está Blas de Otero»; «hay que vivir, Blas de Otero, tienes que seguir viviendo»; «qué más quieres, Blas de Otero, a ti te digo»; «hablo a los hombres, hablo a Blas de Otero»; «fecho y firmo, Madrid diecinueve de diciembre de siempre, Blas de Otero»; «para qué tanto libro, pobre Blas de Otero, contéstame, / para qué escribiste tanto»; «Blas cruza la vida»; «dentro de poco nos veremos, / Blas de Otero»; «puesto que estamos solos, / yo y tú, Blas de Otero»; «Blas de Otero, / que viene la muerte / y te coge desprevenido»– («Aún es pronto», en *El País,* 5 de junio).

esa modalidad. Blas de Otero lo sabe, por eso dota muchas veces a ese sujeto social de su propio nombre, consciente de su efecto «político», acortando la distancia autor-lector y presentándose en la escena de la escritura como un hombre común designado por su nombre de pila. Otero exhibe un particular interés por inscribir en su escritura la materialidad fáctica de esta clase especial de sustantivos, los nombres propios. Ya en 1963 publica *Esto no es un libro*, donde manifiesta la importancia del acto de nombrar. Sylvia Sherno, al estudiar esta antología editada en Puerto Rico, subraya el lugar central que ocupan los nombres en su obra, ratificado por la ubicación como pórtico del poema-homenaje de Rafael Alberti, donde el andaluz lo evoca cuatro veces como personaje del libro: «Blas. Sí, todo un hombre! Blas» (ENEUL 11) [10].

Esta figuración se alinea con su insistente predicación del poeta como una persona común, destacando su estatura simplemente humana, alejado tanto del «demiurgo» modernista o el «pequeño dios» de la vanguardia, como del inflamado portavoz de pobres y desamparados. Esta imagen de un hombre como todos, que acredita su identidad individual con su nombre civil, sin renunciar a su proyección social, resulta uno de los emblemas más provocativos del compromiso de su escritura [11]. Es este proceso de «objetivación del yo» en un personaje homónimo el que produce el desplazamiento enunciativo de un *yo* a un *él* [12]. Juan Carlos Rodríguez es uno de los pocos críticos que ha advertido la relevancia ideológica de esta persistente auto-nominación oteriana: desde la firma de su poema «A la inmensa mayoría» en 1955 («retórica testamentaria donde se rubrica y legitima» con un «prosaísmo técnico al que muy pocos se hubieran atrevido»), hasta el poema final donde se ausculta preguntándose por sí mismo: «¿Dónde está Blas de

10. Sherno, por su parte, sostiene que «*naming* is equivalent to telling the truth and is also an important way of defining themselves within a particular space and time» (1987: 769).

11. David Bary, en un trabajo temprano sobre el «nombrar poético», resalta esta preferencia nominal de poetas como Otero, Celaya o Hierro, ya que los nombres son también imágenes, que reenvían al lector al lenguaje cotidiano y prosaico, presentando «las cosas como son», como reza el título de un poemario de Celaya (172).

12. Fanny Rubio ha rozado el tópico nominal, al afirmar que «constatamos la creación de un 'doble' llamado Blas de Otero que le asiste en los poemas de mayor hondura metafísica, además del recurso permanente utilizado por el poeta que remite al niño de su infancia» (2008: 155).

Otero?». Es así como inicia «su propio proceso de individuación subjetiva [...] que tiene que interrogar e interiorizar», por el cual «irá poniendo en duda incluso el nombre propio que aparece en la firma: Blas de Otero» (2010: 206-207).

En 1977, Otero publica *Poesía con nombres*. Se trata de una nueva antología que absorbe buena parte de *Esto no es un libro*. En el prólogo explica la razón de su título, expandiendo lo afirmado ya en la antología de Puerto Rico: «He titulado a este libro *Poesía con nombres* porque confío en que el lector encontrará en él poesía –desde luego, con minúscula– y nombres propios» (7)[13]. Los poemas que aquí incluirá pertenecen tanto a poemarios ya editados como a otros aún inéditos, todos escritos durante veinticinco años (entre 1950 y 1976) y varios serán recopilados en la edición de HMcLG. Esta colección antológica exhibe la atracción de Otero por esta clase de palabra: la de los nombres propios, insertos en el poema con un fin específico. No se trata de un recurso retórico más, sino que potencia en el lector un determinado efecto figurativo del que el autor es plenamente consciente. Por eso continúa explicando en el prólogo que, «así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban 'los cuadros con gente', también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo, o el de al lado» (7). Esta naturalización de los personajes del poema –dentro de su proyecto anti-esteticista– conlleva un *ethos* autorial de indudable naturaleza política, que el bilbaíno reconoce: «Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto».

Al final del libro incluye un «Índice de nombres», donde consigna los 136 nombres propios utilizados. La lista conforma un universo nominal heterodoxo, en el cual conviven personajes bíblicos, literarios e históricos notables (Abel, Dulcinea, Carlos V o el Che Guevara); amigos, familiares y conocidos del autor (Carme, Lola, Laura, Monse,

13. La antología *Poesía con nombres* está dividida en dos partes. La primera, que Otero titula «Secuencia primera 1950-1963», recopila 49 poemas de sus obras de ese período aunque las toma de *Esto no es un libro* (ENEUL) como única fuente. La segunda parte, titulada «Sigue la secuencia 1964-1973», está dividida en cinco partes que se corresponden con cinco títulos de obras previas (éditas e inéditas): *Que trata de España, Mientras, Expresión y reunión, Escrito para* y *Hojas de Madrid con la Galerna*. Naturalmente podemos ver que en esta antología de 1977, ya al final de su vida, prima una deliberada selección del material; por ello no están incluidos aquí todos los textos en que inscribe su nombre.

Nico), e innumerables escritores y artistas de todos los tiempos, idiomas y latitudes (de Goya a Zurbarán, de Beethoven a Bob Dylan o Schönberg, de Berceo y el Arcipreste a Celaya, Whitman o Nazim Hikmet). Naturalmente, lo que aquí nos importa es la inclusión de su propio nombre, en un pie de igualdad con estos personajes citados: aparece en la «B» de Blas, por su nombre de pila (no por el apellido Otero) y anota allí cinco entradas (aunque incluirá seis poemas con su nombre en dicha antología).

Los textos que exhiben deliberadamente a su autor juegan con esta fuerte simulación de identidad, una vez más subrayando el «como si», y podemos considerarlos como «metapoemas autoriales», según lo expuesto arriba. Sabemos que en la cadena de sustantivos propios, el nombre del autor señala como una certera flecha al responsable del libro que el lector tiene en sus manos, aunque se esfuerza en convertirlo en otro nombre más en la galería de «personajes» que recorre su obra. En él está representado el hombre, que es en definitiva –como repite en el prólogo– «el nombre de alguien que puedo ser yo mismo, o el de al lado» (7) [14].

2. Poemas con nombre: *«con O de Otero»*

Díjeles mi apellido
y que me llamo Blas...

«Hasta luego», *Poesía e historia*

En algunos de estos metapoemas autoriales se produce una suerte de auto-diálogo, donde ambos protagonistas comparten el nombre de autor (el yo y el tú); en otros, «Blas de Otero» es un personaje referido

14. Ha sido una constante de la crítica oteriana la identificación de la persona real (autor empírico) con el yo textual. Críticos como J. L. Cano, Semprún Donahue, Carlos Barral atribuyen esto al silencio del que el mismo Otero se rodeó (añadiéndose al impuesto por el régimen), a su reticencia a difundir aspectos personales de su vida, a su aislamiento de la vida social y a su resistencia a participar en los círculos literarios (Barral 1978: 183). Pablo Jauralde señala que Otero en su poesía última «tropieza con su propia persona y la sitúa ahí, entre los objetos [como si fuera] algo más que se debe mirar cuidadosamente. El poeta social comienza a recuperar conciencia de su propia intimidad. De ese extraño personaje se trata la biografía», que «intenta trazar su historia para saber cómo ha llegado hasta el poema» (2009: 143).

que emerge en tercera persona y se convierte en objeto del que habla el yo-locutor, no sin irónicos guiños. Otra serie de textos rubrican el nombre como «firma», emulando moldes como el testamento, el epitafio, la carta. Finalmente, en una última serie de «poemas póstumos», Otero se exhibe en su condición de «muerto». En todos ellos la inscripción del homónimo («Blas de Otero», «Otero» o simplemente «Blas») como hablante, interlocutor o referente es explícita. También sus otros apellidos vascos, Murueta y Sagarmínaga, aparecen textualizados en el poema «Una especie de», incluido en *Mientras*: «¿Quién escribe, quién me coge la mano?», «Y si yo en vez de llamarme Murueta Sagarmínaga / me fuese y me llamasen unión, unión...» (176).

En la totalidad de su obra editada hasta el momento podemos pues encontrar veintiséis metapoemas autoriales. Seis aparecen en su antología *Poesía con nombres*: «Encuesta» (35), «*Ecce homo*» (38), «Epítasis» (38-39), y quizás su texto más reconocido: «A la inmensa mayoría» (81) (que olvida citar en el Índice, pero incluye en el libro). Los dos restantes, «Una luz anaranjada» (72) y «Cantar de amigo» (85), serán incluidos luego en HMcLG. Como otros precedentes, habremos de añadir la prosa «Papeles inéditos» (de *En castellano,* 17), la primera versión del poema «Entre papeles y realidades» (incluido en *Esto no es un libro* de 1963, 16); el poema «El semáforo» (incluido en *Expresión y reunión,* 259), y las prosas «Seguir siguiendo» (61) y «Mira» (67) de *Historias fingidas y verdaderas*.

En *Hojas de Madrid con La galerna* encontramos dieciséis poemas con nombre de autor, algunos ya incluidos en antologías anteriores (como dos de los ya citados en PcN). En *Hojas de Madrid* aparecen trece: «Sin saquear la verdad» (47), «Una luz anaranjada» (85) «León de noche» (93), «Cantar de amigo» (101), «Me complace más que el mar» (106), «Digo vivir» (110), «Gracias doy a la vida» (114), «El labio con que escribo» (221), «Y lo encontró bien hecho» (272), «Conmiseración y serenidad» (284), «Ya no existe» (293), «Semáforo de mi vida» (300), «León Felipe» (303). En *La Galerna* encontramos tres: «El canario canta» (327), «No me arrepiento» (341) y «Entre las sombras de la marea» (368).

Hemos tenido conocimiento además de un poema aparecido en

1958 en la revista *Verbo* de Alicante (en su número 31), paralelo a la composición de *En castellano*, que incluiremos en nuestro análisis [15]. Jesús Munárriz alude también a un poemita cubano de Otero titulado «Hasta luego», que se integró a la serie *Poesía e historia*, cuyo inicio remitía a una canción infantil [16]. Si consideramos esta versión perdida serían veintisiete poemas en la totalidad de su obra que ostentan su nombre propio. Debemos completar este recorrido, aludiendo a un poema inédito de un proyecto de libro que Otero llegó a terminar para entregar a la imprenta, en su primera visita a París, titulado *En el nombre de España*, con textos compuestos desde 1949, pero cuya edición no concretó finalmente [17]. El poema, si bien no exhibe su nombre, alude al mismo inequívocamente: «Vas a ignorarme, España, ya no sabrás de mí», «Vas a olvidar mis once letras, once / hilos azules de tu abecedario...» Son las once letras que forman su nombre completo, su nombre de autor.

Recorramos primero aquellos textos editados con anterioridad a la publicación de HMcLG, que nos introducirán en los usos y juegos establecidos por el antropónimo. La primera ocasión en que aparece consignado es, como ya dijimos, en el poema de apertura de *Pido la paz y la palabra*, que funciona como una dedicatoria, titulado «A la inmensa mayoría». En el final del poema, que sigue la fórmula testamentaria, el hablante «firma» su texto para inscribir una subjetividad territorial («Bilbao»), fechada («1951») [18] y dotada de nombre civil, que tiene como

15. Debemos a Lucía Montejo la noticia de este poema inédito, escrito hacia 1956 (2005: 246).

16. En la versión original, que musicalizó y cantó Munárriz, decía: «Díjeles mi apellido / y que me llamo Blas», aunque después Otero eliminó la mención a su nombre y reemplazó ese verso por «y mi nombre además» (2010: 355). Transcribe Munárriz el poema completo, «Hasta luego», que dice así: «Yendo por un camino / cansado de andar, / entrara en un bohío, / me puse a conversar. / El padre alto y cetrino, / mulata la mamá, / la moza, pecho erguido, / una palmera real. / Díjeles mi apellido / y mi nombre además [antes: y que me llamo Blas]; / quedéme muy tranquilo, / nunca oyeron nombrar. / Charlamos como amigos, / y esto es lo principal. / –*Hasta luego!* dijimos. / Seguí mi caminar» (2010: 355).

17. Esos textos con leves retoques terminaron en su mayoría en poemarios posteriores, aunque algunos permanecen inéditos. Una copia de aquel manuscrito la conservó Jorge Semprún y le permitió fotografiarlo a Elena Perulero, quien da cuenta del mismo en su Tesis doctoral, citando este texto titulado «En marcha», en la sección «*En el nombre de España*, un proyecto truncado» de su Tesis doctoral (2012: 141, 143 y ss.).

18. Ma. Teresa Gramuglio utiliza esta expresión («subjetividad fechada»), aunque hace referencia a la impronta histórica que emerge en la figura del autor, con estas palabras: «Las

centro el acto de *nombrar(se)*:

> Aquí tenéis en carne y hueso,
> mi última voluntad. Bilbao, a once
> de abril, cincuenta y uno.
>
> BLAS DE OTERO

(PPP 7-8)

Este texto genera dos series, la de los «poemas firmados» y la de los «poemas póstumos», según aclaramos al inicio[19]. Así pues la primera oportunidad en la que Otero rubrica su identidad autorial es en 1955, en uno de los libros que inaugura su voz claramente «social», y lo ubica como pórtico, dedicatoria y testamento. No se nos ofrece desde la muerte, pero sí desde su antesala, ya que opera como símil del epitafio, con la leyenda que el poeta quisiera ver labrada en su tumba: su cuerpo («carne y hueso») y su «última voluntad», firmada y fechada en el Bilbao natal. Lo que nos lega es lo que posee: el sí mismo «Blas de Otero». La ficcionalización de la escena de escritura y el momento de producción del texto (lugar y fecha) operan como fuertes índices de referencialidad, que acompañan ese antropónimo que el lector no puede dejar de leer como emblema del autor mismo[20].

El texto en prosa de *En castellano*, titulado «Papeles inéditos», nos introduce en el autoanálisis de un hablante, que enuncia su evolución desde el ejercicio material de la escritura («papel y pluma») a la acción en «el mundo». Por medio del desdoblamiento, el yo se bifurca y replica irónicamente a través del tú como segundo hablante: «Muy interesante su problema, señor mío, es asombroso lo que sabe Blas de Otero de sí mismo» (EC 17). Echa sombras sobre los alcances del autoconocimiento que el yo tiene del sí mismo. Toma partido por la intervención directa del hombre en el mundo, por encima de la salvación individual:

figuras de escritor remiten inexorablemente, por un lado a la constitución de *una subjetividad fechada*, y por el otro, al estado del campo literario al que pertenece el escritor» (4).

19. Pablo Jauralde los denomina poemas «recopiladores» o «testamentales» (2007: 45).

20. Biruté Ciplijauskaité, al analizar este texto en su decurso, entre la primera precisión deíctica y la firma, sostiene que aquí se resume la vida del poeta de modo inseparable de la del hombre escritor, ya que al final «no tenemos verso ni palabra poética, sólo un nombre propio, cuya rima (Otero-hueso) confirma que se trata de un ente verdadero» (1980: 22). Se trata de una equiparación demasiado literal, que ya hemos objetado.

«al fin he comprendido que aprovecha más salvar el mundo que ganar mi alma», «salgo del alma y entro en el mar, únicamente por publicar con el ejemplo lo que ya silencié con los papeles». Otra vez vida y literatura parecen oponerse, aunque desde el título, el carácter «inédito» de sus «papeles» parece eximirlo de la traición de la letra impresa y el libro cerrado.

En el libro editado en Puerto Rico en 1963, *Esto no es un libro,* se incluye la primera versión del poema «Entre papeles y realidades», donde aparece por primera y única vez su nombre propio en letras minúsculas (resaltamos en cursiva los versos que luego reemplazará):

> Toda la vida entre papeles. Pero
> papeles transparentes. En la vida
> hundí, enterré la pluma, *removida*
> *debajo de mi nombre, blas de otero*.

(ENEUL 16)

Un año después en 1964 lo incluirá en el libro *Que trata de España*, con una importantísima variante, donde elimina aquella potente imagen autorial y la reemplaza por otra más tópica, con connotaciones «bélicas» y sin rastro alguno de su nombre civil:

> Toda la vida entre papeles. Pero
> papeles transparentes. En la vida
> hundí, enterré la pluma, *dirigida*
> *igual que un proyectil, desde el tintero*.

(QTE 40)

En esta segunda versión, la analogía pluma/arma, de reminiscencias celayianas, (aquí condensada en el gesto revolucionario del proyectil), reemplaza la más sutil relación vida-poesía, presente en la versión primera, donde la pluma expresa su inmersión en lo real («hundida» / «enterrada» / «removida»), en lo más profundo del yo («debajo» de su nombre «blas de otero»). Lo más interesante de esta primera versión radica en la eliminación de la grafía mayúscula, hegemónica en los sustantivos propios de acuerdo a la norma gramatical. El uso de la minúscula para el nombre de pila y el apellido produce en la lectura un efecto

de cosificación, de minimización, de desacralización. El nombre propio es vaciado de solemnidad y legalidad, convertido en sustantivo común (normativamente escrito en minúscula). Y a ese fuerte efecto visual cabe añadir la equiparación por medio de la rima con el último verso de la siguiente estrofa, específicamente con el sustantivo común «otero»:

De tener que escribir lo que prefiero
es la página rota, revivida
no la blanca qué va que va perdida
como sombra de nube en el otero.

(QTE 40)

Ambos términos se escriben con minúscula, borrándose la distinción de clase de palabra (propio-común) y equiparándose «hombre (nombre)» a «naturaleza». La segunda versión, al eliminar el verso dotado de nombre propio, pierde este interesante retruécano. El juego de la silepsis «Otero»-«otero», presente en la primera versión, confirma su voluntad de proyectar ambigüedad al texto, haciendo uso del doble sentido de dos palabras homónimas (mismo significante, diferente significado). Así vemos que «blas de otero» es él mismo en tanto persona civil y autor literario, pero también se proyecta en la topografía, para la cual el «otero» es un «cerro aislado que domina un llano» (según versa en el Diccionario de la RAE)[21]. La idea de aislamiento del «otero»/«cerro» tensa el poema de connotaciones no sólo metapoéticas sino políticas; su página es la «rota» y «revivida», no la «blanca» que ha de errar «perdida», como «sombra de nube en el otero». La identificación del nombre del yo como poeta que escribe contra las normas de la institución (libro cerrado, obra autónoma, página completa) se expresa en esa metáfora tan repetida en su obra como meta de la escritura: una «página rota», hecha vida frente a la clásica página en blanco, sin destino ni motivación. La desorientación de una literatura sin compromiso vital

21. Destaca Sylvia Sherno, a propósito de este poema de ENEUL: «His own name, hidden in the image as a topographic indication, reaffirms his intention of avoiding his personal dreams. With some irony, the poet views himself quixotically marching through his country's landscape, making it come alive with his pen, which he flourish like a cavalier's sword to sign himself finally […] 'blas de otero'. He thus reduces his own name to a common noun: the poetic persona is no more and no less than another object (1987: 771).

y social es, como la analogía del verso lo expresa, apenas una «sombra», porque –como concluye el poema–: «entre papeles y realidades, / es la realidad la que prefiero».

Tres textos de *Ancia* muestran la vertiente existencialista y desgarrada con que Otero impreca a Dios, mientras se rebela contra el sometimiento religioso y dogmático a la voluntad divina. El titulado «Encuesta» apela a la enumeración de nombres propios reconocibles de la serie literaria para inscribir en esa cadena genealógica al propio autor:

> Quiero encontrar, ando buscando la causa del sufrimiento. […]
> La causa de las causas de las cosas
> horribles que nos pasan a los hombres.
> No a Juan de Yepes, a Blas de Otero, a Leon
> Bloy, a César Vallejo, no, no busco eso,
> qué va, ando buscando únicamente
> la causa del sufrimiento
>
> (*Ancia* 68)

La serie nominal apunta a destacar el carácter de «hombres» de los designados, entre los que se apunta el del autor con naturalidad, no para erigirlos en representantes del género humano en abstracto, sino precisamente al contrario, para universalizar el objeto de reflexión: «la causa del sufrimiento». El dolor no tiene nombre propio y es parte del patrimonio humano. No es a hombres individualizados a quienes les pasan estas «cosas horribles», para lo cual se incluye en una lista de escritores admirados: «...a Juan de Yepes, a Blas de Otero, a Leon / Bloy, a César Vallejo». «La causa a secas del sufrimiento» es patrimonio de la comunidad de los vivientes, los que no figuran (como señalará al final del poema) en la «biblia telefónica», a menos que cuenten esos nombres «mudos y flagelados a doble columna», que la frialdad de una guía o «encuesta» congela (68). Aquí «Blas de Otero» (aludido en tercera persona) es apenas un pretexto; la mención a San Juan de la Cruz por su nombre civil (Juan de) Yepes refuerza el carácter humano de los pares evocados. ¿Todos somos acaso culpables del dolor? Más bien víctimas aturdidas de «la sección de Inmortalidad», pues «según todas las pruebas nos morimos para siempre». No hay Biblia ni *Guía de peca-*

dores que responda «en materia de sufrimiento» al clamor del hombre, personificado por último en este yo que se rebela: «¡Desde los siete años / oyendo lo mismo a todas horas, cielo santo, / santo, santo, como de Dios al fin obra maestra!» (*Ancia* 69).

El siguiente soneto es «*Ecce homo*», donde el tono litúrgico recrea la plegaria de Jesucristo en su trance final, rubricado por la frase latina, construyendo un sujeto expuesto. Pero su descripción desmontará la silueta del Hijo sufriente clamando a su Padre. Por el contrario, el hablante se declara «huérfano nonato», se define por sus carencias y miseria y reemplaza el genérico «*home*» latino por su nombre de autor:

> En calidad de huérfano nonato,
> y en condición de eterno pordiosero,
> aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero,
> que algunos llaman el mendigo ingrato.
>
> (*Ancia* 54)

Los predicados del sujeto, que extienden el campo del nombre propio, condensan una réplica existencial afín a la modulación tremendista de sus primeras obras. Este «hombre» que yace («*ecce homo*») es «hombre o garabato», está «hecho un cristo, gritando en el vacío, / arrancando con rabia las espinas». La interlocución se tensa hasta transformar la plegaria en grito, el rezo en sarcasmo, frente a un tú («Dios mío») definido como «Dios de las ruinas» de «manos asembrinas»[22]. La asunción del nombre propio para el sujeto que eleva esta imprecación agudiza el clamor y le otorga rostro diferencial a «este hombre abierto en frío» que reclama «piedad». Su desconcierto es a la vez desconocimiento y rechazo radical, frente al reconocimiento de sí mismo: «no sé quién eres tú, siendo Dios mío».

De indudable parentesco retórico, el siguiente soneto de *Ancia*, titulado «Epítasis»[23], continúa el tenor de esta reflexión existencial, a través de la imagen del «hombre-ángel», encadenado a la vida terrenal. Como

22. En la edición de ENEUL decía «manos asesinas» (120).
23. El Diccionario de la RAE define el término «epítasis» como «parte del poema dramático, que sigue a la prótasis y precede a la catástrofe. Constituye el enredo, el nudo del poema de este género.»

en el poema anterior, el texto se aproxima a un autorretrato y describe al hablante como un ser para la muerte. El «*ecce*» al pie de esta figura formula su naturaleza mortal: «He aquí que me muero a manos llenas. / He aquí que me voy –de cuerpo entero» (51). La definición genérica del hombre en el primer verso («algo de luz y un poco de ceniza» como «pobrísimo tesoro») revierte en un final particularizado, que apela a la metáfora de sus alas como «trozos de cadenas», límite y lastre inevitable. Se cierra el poema con la declaración de identidad, utilizando el modelo del epitafio (discurso directo, uso del pasado verbal), como lema inscripto en la piedra de una tumba, para construir esa figuración. El nombre de autor congela al personaje en una tercera persona, objetivada en el gesto póstumo de nombrarse como el que «fue»: «A duras penas voy viviendo. Pero / algo de luz y trozos de cadenas / dirán: Esto que veis, fue Blas de Otero.»

Mencionemos a continuación el texto en prosa poética titulado «El semáforo» que, si bien pertenece a la serie de *Hojas de Madrid con La Galerna*, sólo es incluido en *Expresión y reunión*[24]. Aquí se enuncia el nombre de autor como remate final de una reflexión a manera de testamento. Parte de la exposición de la propia «conciencia» que, de inmediato, es contextualizada por su ubicación histórica y geográfica: «entre riscos de españa, esquinas de madrid» (EyR 259). El paso de «la excavación de la propia conciencia» (que «cierra el paso») a la emergencia de una «verdadera luz verde que nos conduzca a nuestro yo» autoriza la sumersión en el «residuo del subconsciente». El camino abierto por este símil del «semáforo», que el hablante realiza en su propia identidad, termina con un descubrimiento: el yo deviene en su «propia contemplación» «con un nombre en medio de la frente, BLAS DE OTERO», escrito en letras mayúsculas. Como si se tratara de un viaje por una calle cualquiera, donde nos topamos con la luz verde del semáforo, que autoriza nuestro paso hacia adelante, este itinerario concluye con la contemplación del sí mismo en tanto ser nominado e individual.

Dos prosas aparecerán en su libro *Historias fingidas y verdaderas* para refirmar esta pulsión autoficticia sellada con el nombre propio. Tal es

24. Al pie del texto se consigna que apareció publicado en *Trece de nieve*, 3, Madrid, primavera de 1972, 19-20.

la necrológica sobre sí mismo, titulada «Seguir siguiendo», que reescribe desde ese paratexto una expresión manriqueña, confirmada al final con la afirmación: «Consulten al médico, a Manrique, verán que todo es mentira…» (HFyV 62). La tensión vida-muerte recorre este texto, que comienza con una rotunda aseveración: «Ayer murió Blas de Otero, no lo sabe nadie todavía, pero es cierto» (HFyV 61). Una primera persona enuncia esta visión del personaje autorial en clave fantasmática, referido en tercera persona: «le vi pasar por la calle, iba como siempre, distraído y pensativo». A continuación, enfoca la causa de la muerte: «No, no ha muerto al lado de unos frascos y unas tabletas (ha muerto sólo de tiempo)», «No se sabe exactamente por qué ha muerto, las circunstancias últimas». Aunque el hablante en su rol omnisciente arriesga una respuesta: «se sabe sólo que unos minutos antes dijo, dijera: acerté el camino, con todos mis errores». Otra vez estamos frente a una simulación póstuma, donde el autor ficcionalizado no sólo muere sino que emite una declaración final, que justifica su vida. El texto continúa reforzando las razones y circunstancias de esta muerte, alejada de operaciones, cirugías y enfermedades (contexto biográfico claramente poetizado en muchos textos) para subrayar la elección libre de su forma de morir: «Nada de cajitas, pastillas de plástico, la cama, la tos del cura. Todo natural, abierto a la tarde, oyéndose casi a lo último siete palabras: *con todos mis errores acerté*…». El discurso directo resaltado en bastardilla, adjudicado al personaje de «Blas de Otero-muerto», abre un espacio en el texto a esta voz postrera en el trance final, ya enunciada en discurso indirecto anteriormente; las siete palabras que pronuncia resumen el sentido de su vida: «*con todos mis errores acerté (el camino)*…». Por eso argumenta al final que tiene razón Manrique: «verán que todo es mentira, la vida sigue, nada es más verdad que sigue siguiendo». Esta es la proclama vitalista desde la muerte figurada, que resume al hombre y su nombre: «Las nubes se levantan, yo sigo echado como un río pero no tumbado como un mar» (HFyV 62).

La otra prosa de este libro titulada «Mira…» establece un diálogo de dos voces (yo y tú): «Mira a ver si puedes hacer algo por mí, Blas de Otero» (HFyV 67). Vocativo repetido en el texto entre el reclamo de atención y la confesión íntima: «Blas de Otero, eres tú el único que

sabe lo que ha ocurrido en estos 52 años…». Muchos poemas de su última producción reiteran esta edad, contextualizando la fecha de producción aproximada del texto (1968), como si ese número hubiera significado un hito en su travesía vital (enfermedad, regreso de Cuba a Madrid, operación). Le proporciona la oportunidad de un balance, por eso el desdoblamiento del yo con su *alter ego* autorial insiste en esas premisas, en ese repaso paciente de quien mira hacia atrás y ve su vida: «anda, mira a ver si puedes distraerme un poco, pero sosegadamente». Una experiencia en la que este yo-tú fusionados contemplan «una nube cualquiera pensando cómo es posible que esté colgada tan alto»; no se queja porque «sólo quiero ver pasar un barco», ya que «lo único que interesa es que el barco llegue a buen puerto» (HFyV 67). Esta mutua confesión de sabidurías y perplejidades los hace confidentes: «a nadie se lo digas porque no van a entender y mucho menos a entenderte». «Llegar a buen puerto» es una metáfora más de la vida como río que desemboca en el mar de la muerte. Estamos otra vez en el trance final, con la imaginería manriqueña. Sin llegar a ser una confesión póstuma, este texto tan coloquial pero a la vez tan henchido de lirismo, sella ese tono de conversación íntima que el yo establece consigo mismo, para terminar confesando que llegar «a buen puerto, el suyo a ser posible» es lo único que importa, porque «no hay más base que ésta, las otras, que se las lleve el diablo cantando por soleares» (HFyV 67).

Como poemas previos a HMcLG, nos queda por citar el texto inédito ya mencionado antes, aparecido en 1958 en la revista *Verbo* de Alicante (n° 31), aunque Otero lo habría enviado al editor en 1956, paralelo a la composición de *En castellano*[25]. Aquí jugará con la sonoridad del fonema «o», que indica la inicial de su apellido, y su analogía gráfica con el número «cero», que denota negación y ausencia: «este soy yo. / Quizás con cero, / pero con O de Otero». La ignorancia de sí («me duelo de ignorarme tanto»), pero a la vez su persistente convencimiento sobre el yo, se exhiben como una trama compleja, donde el hablante se confiesa «preso de sí mismo». Transcribimos el poema

25. Poema sin título escrito en 1956 y aparecido en la primavera de 1958 en la revista *Verbo* de Alicante (n° 31), recogido como ya dijimos por Lucía Montejo en su artículo «Blas de Otero en las revistas literarias del 50» (2005: 246).

completo, dada la dificultad de su hallazgo:

Que no y que no. No es eso
la libertad.
Si dais con el camino, dad
una voz.
Uno es el preso
de sí mismo y de otras cosas.
No me valen aquellas
rosas.
Estaba escrito:
con el silencio, el grito
y todo lo demás.
Pero yo no sabía
que dentro había
otra soberanía
más dura. Me duelo
de ignorarme tanto.
Pero
este soy yo.
Quizá con cero,
pero con O de Otero.
Yo soy mi propio preso.
La libertad no es eso.
No.

3. Hojas firmadas: la rúbrica autoficcional

agur agur
dentro de poco nos veremos.
Blas de Otero.

«León Felipe»

Vayamos ahora entonces a los poemas incluidos en *Hojas de Madrid,* siguiendo el orden cronológico de composición y, por ende, de ordenamiento en el libro.

En la I Parte encontramos el poema titulado «Sin saquear la verdad», donde el hablante evoca a su madre llamándola por su nombre y se proyecta con el suyo de pila. La soledad del hijo ya adulto frente a la vejez de la madre imprime un tono altamente emotivo al poema, y el

hablante se reconoce en su filiación más atávica, mirándola desde el presente de la escritura: «Amatxo, ven. Estoy muy solo. Soy un emigrante que / aún no retornó a su aldea», «Estás muy anciana, / cargada de años y desgracias, / encorvada de tanta aventura de tu hijo Blas» (HMcLG 47). La evocación de Orozco, los giros coloquiales del hijo conversando con su madre «a la sombra del nogal», recrean un espacio / tiempo casi intemporal, vencedor de la muerte mutua: «Mamá, no hagas caso a nadie», «vamos a no morirnos, madre, / a inventar una perennidad para mí y para ti». Volveremos a este texto en el segundo capítulo de nuestro libro, pero cabe aquí subrayar las coordenadas autobiográficas que refuerzan la verosimilitud del nombre propio del autor frente al de su madre, primero en su juventud, llevando en su vientre a este hijo, hasta su decaimiento físico en la vejez. La relación afectiva y entrañable queda sellada por el uso del nombre de pila, apenas «Blas».

«Una luz anaranjada», aparecido antes en su libro *Mientras* y también en PcN (72), se abre con la presentación del hablante en tercera persona. Sigue la técnica del retrato, por el estatismo de la descripción y por el extrañamiento que proyecta el símil contemplado como su otro yo, a modo de fotografía:

> Este hombre
> es Blas de Otero. Pocas veces ha caído el dado y quedado de canto,
> como aquí. Este hombre
> es muy serio.
> Su frente muestra un profundo surco
> en forma de labio.
> Este hombre no habla,
> no contesta,
> no se da por vencido
> jamás.
>
> (HMcLG 85)

Pero a continuación el retrato se animiza y fragmenta esa imagen, ahondando la disyunción yo-él, por la aparición del hablante en primera persona: «Me está mirando, / está mirando a Blas de Otero». Ambas personas gramaticales se disputan el nombre y «en medio de los dos / hay quince años como zanjas de mina, / como galerías quebradas». Este

desdoblamiento enunciativo toma cuerpo en dos figuras, dos luces o caminos paralelos que eventualmente se cruzan: «ambos hombres avanzan / con una luz roja en la mano». El carácter onírico de la secuencia se agudiza al consumarse en el presente la anhelada fusión que da nacimiento a una nueva luz:

> En este momento las dos luces se juntan y brota un haz de luz anaranjada,
> hendiendo años y noches y años hasta hundirse en la matriz
> del día
> 15 de marzo de 1916.

El viaje al útero, el regreso a la matriz materna, coincide con la fecha de nacimiento del autor empírico y parece resolver la disyunción de la identidad. No hay pérdida ni mengua; sólo la lucidez del yo que se reconoce y desconoce alternativamente, sin olvidar nunca su nombre y sus signos más definitorios, con la rotundidad de la fecha legal de nacimiento [26].

En la II Parte aparecen cuatro textos. El titulado «León de noche (Sinfonía V)» sella su admiración por la música, en especial por Ludwig van Beethoven. La interlocución al tú lo empareja con el yo que enuncia y se identifican ambos por su nombre de pila, destacando la familiaridad afectiva por encima de la distancia cronológica: «Nada podrá contra los dos, tú / y yo: Ludwig / y Blas» (HMcLG 93). La música se revela como escudo ante el cual «no / podrá / el dolor, / la incertidumbre». Ambos actores coinciden en la lucha: «tú / protestas, pegas, llamas / en medio de las sombras», frente a «yo / doy con el puñal en el umbral, / pregunto, grito». Ambos personajes se convocan «con los labios, hablando, respondiendo, / tú / a mí, yo / a millones de hombres». La muralla que forman resultará indestructible («no / podrán contra nosotros»), apoyada en una música que va del autor al oyente («tú, / Ludwig, / yo»), ambos enlazados «ansiosos, solos, solidarios / más allá de la muerte y el dolor» (HMcLG 94).

«Cantar de amigo» (ya incluido en anteriores antologías) resulta altamente representativo por la insistente reiteración del antropónimo

26. En un poema de QTE ya aparecía rubricada su fecha de nacimiento y hasta su clase social: «Dejadme que os explique / por qué cayó en burgués mi nacimiento / (jueves 15 de marzo)» («Plumas y flores», 55).

once veces a lo largo del poema. La resolución de su auto-percepción, con la distancia dada por la tercera persona gramatical, es claramente visible en el estribillo interrogativo que abre cada versículo: «¿Dónde está Blas de Otero?» (HMcLG 101). Una enumeración paralelística y anafórica responde como una letanía que su lugar es ubicuo, disperso, desterritorializado: «Está dentro del sueño, con los ojos abiertos», pero también en la naturaleza: «en medio del viento», «rodeado de fuego», «en el fondo del mar». A su vez este personaje llamado «Blas de Otero» «está con los estudiantes y los obreros», «en la bahía de Cienfuegos» o «en Vietnam del Sur, invisible entre los guerrilleros». La localización es a la vez cósmica y política, espacial e histórica, y por último también circunstanciada en el autor que le presta su biografía (por la alusión a su enfermedad y su cirugía por estas fechas), de modo que el lector vea entre líneas la referencia explícita a la persona de carne y hueso nominada: «Está en el quirófano, con los ojos abiertos», «echado en su lecho, con los ojos abiertos». El remate idéntico en cada versículo fija la imagen de su hierática mirada hasta desembocar en la figura congelada del cadáver, que mira desde sus órbitas vacías: «¿Dónde está Blas de Otero? Está muerto, con los ojos abiertos». Otra vez emerge la identidad póstuma en una letanía laica que otorga al nombre de autor un lugar de privilegio para nombrar el yo.

El poema «Me complace más que el mar» (que había aparecido antes en *Expresión y reunión,* 257) se inscribe en la serie de recuerdos de Cuba. Otra vez simula un diálogo consigo mismo, desdoblando la enunciación entre el yo responsable de la voz y el tú a quien se adjudica el nombre propio: «Te veo allá recostado contra el malecón de La Habana / […] deben de ser las once de la mañana, qué haces ahí Blas de Otero» (HMcLG 106). Una serie de interrogaciones ausculta los pensamientos y actividades del aquel tú del reciente pasado, claramente identificado por su credo ideológico: «qué estás mirando», «en qué piensas, adónde irás». Un recorrido del personaje evocado por la ciudad cubana imprime un cariz casi cinematográfico a los versículos de amplio aliento, en una serie de imágenes enlazadas apenas por las comas como únicos coordinantes. Los predicados de este tú autorial refuerzan el efecto autobiográfico: «tú, trotamundos, poeta maldito de

la burguesía y de la policía y simplemente de la CIA», siempre «en el malecón, de espaldas a Miami». Este poeta, identificado por su lealtad a la ideología marxista, se emplaza «en medio de la Revolución», pero abre los ojos «para aprender todo lo bueno y tal vez lo evitable» (en una actitud matizada y crítica ante los posibles excesos de la experiencia comunista de la isla). Ya no aparece ante nuestros ojos un simple hombre, sino que los versos elevarán cada vez más el tono para cristalizar un ideal de militante más allá de las fronteras:

> Tú callas,
> tú sigues apoyado contra el malecón
> con tu camisa fuera
> y tu alma fuera
> y tu palabra siempre a punto de brotar para resguardar la vida
> y la justicia y la dignidad
> y la paz y la violencia que necesitan los pobres del mundo con los
> que hace ya muchos años echaste tu suerte para no
> retroceder jamás.
>
> (HMcLG 106)

Un poema con idéntico título a otro de *Redoble de conciencia*[27], «Digo vivir», representa una redoblada apuesta por la vida: «Hay que vivir, Blas de Otero, tienes que seguir viviendo. / Para enredarte en el aire, para laminarte al sol. / Tienes que seguir viviendo» (HMcLG 163). La repetición a modo de letanía de este llamado a la vida se comprende desde el contexto biográfico de producción del poema, relacionado con su enfermedad de esa época. Pero de inmediato podemos leerlo como axioma permanente de su poética vitalista de «seguir siguiendo», expresado ya en la prosa de *Historias fingidas y verdaderas*. Los versos despliegan mediante anáforas el para qué de la vida, su utilidad existencial, su compromiso humano, su intrínseca necesidad íntima y social: «para decorar el alma, para apoyar a los pueblos», «para recorrer los árboles», «para espiar a los ríos», «para mirarte dormida, desnuda junto al espejo». Para enfrentar al fin la muerte proclamando la vida: «para acompañar

27. La vieja antinomia entre realidad y lenguaje (persona y obra, vida y escritura) se resuelve dialécticamente en este poema homónimo: «Digo vivir, vivir como si nada / hubiese de quedar de lo que escribo». Porque el yo enuncia su último movimiento: «vuelvo a mi ser, torno a mi obra más inmortal», la del «vivir y morir. Lo demás sobra» (*Ancia* 163).

los pasos de mi madre ante el umbral».

El poema titulado «Gracias doy a la vida» resume a modo de balance tres lugares que le permiten al poeta calibrar el valor de su vida (libros, arte, naturaleza). En un nuevo diálogo con su *alter ego* autorial ubicado como interlocutor, el yo se anima incluso a un velado reproche:

> La Biblioteca Nacional.
> El Museo del Prado.
> El parque del Retiro.
> ¿Qué más quieres? Blas de Otero,
> a ti te digo: ¿qué más quieres?
>
> (HMcLG 114)

El universo desplegado ante sus ojos de «libros, cuadros, frondas» debería bastarle a este oyente, que parece resistirse al acto de gratitud por la vida recibida, de ahí el rezo del título. Todas estas sencillas razones («un pequeño volumen en pasta española», «unas mujeres hilando», «un árbol hermoso») deben ser suficientes «para apaciguar el alma», «recrear la vida» y «festejar los ojos», pues en suma, razona el hablante, «esto es todo». Termina el poema con un consejo final: frente a «esto» (la vida que fluye), «lo otro, / lo que no podemos remediar, / que siga su curso, imperturbable, / y sin perturbarnos» (HMcLG 114). Nuevamente la sombra amenazante del dolor, la enfermedad, la depresión, la muerte planean sobre el poema sin ser directamente aludidos; otra vez la proclama vitalista y la sabia aceptación del orden natural de la existencia son sus banderas más preciadas.

En la IV Parte aparecen seis metapoemas autoriales. El soneto titulado «El labio con que escribo» (ya incluido en *Todos mis sonetos*) reafirma la síntesis de escritura y oralidad (a la cual volveremos en la II parte de este estudio). Aquí me interesa subrayar el contexto en que el sujeto se inscribe con su propio nombre: «Hablo a los hombres, hablo a Blas de Otero», que reincide en la ecuación todos-uno, plural-individual, pueblo-individuo. No aparece aquí el antropónimo con ingredientes autobiográficos; por el contrario su equiparación al género humano como destinatario de esta peculiar «habla escrita» lo despoja

de sus señas particulares: «Aguardo a un hombre, una mujer. Y escribo / hablándoles despacio, como amigo». El destinatario es clave en su proyecto de escritura oralizada y en esa tensión hacia un lector identificado como hombre común. Por eso la enumeración continúa, desde el «hombre» en abstracto y el «Blas de Otero» individual a los trabajadores y su entorno, como oyentes privilegiados: «hablo a los aviadores y a los mares, / al campesino, al hierro y al minero». En esta voz, que al escribir habla y al hablar vive, reside esta metáfora de su poética vitalista: «Por eso escribo; por hablar. Y vivo / a viva voz, rondando los lugares / más hermosos del labio con que escribo» (HMcLG 221)

Otro poema emula una vez más la firma al final del poema, fechándolo y emplazando el contexto de producción, para acercarse al registro epistolar o testifical[28]. En «Y lo encontró bien hecho», paráfrasis del orgullo divino en el Génesis ante el espectáculo de la creación del hombre, Otero realiza una fuerte torsión del intertexto para contemplar a la mujer amada en el paisaje doméstico. El yo es mero testigo final que certifica los pasos y actos de esta «mujer de orejas de perfume» y «manos de miniatura» que tiene todo «bien hecho»:

> Dicen que una mujer rompió con el primer piso de una fábrica,
> se trasladó con su pequeña maleta llena de libros y ropa menuda
> a otro lugar,
> ah mujer que jugaste siempre en serio en esta vida
> y qué es la vida sin elección, decisión, corazón de baraja francesa
> con perfil castellano y democracia vasca,
> he aquí la cuidad rompecabezas
> hecha de anuncios, coches, grandes almacenes y pestilentes periódicos,
> mujer con orejas de perfume,
> manos de miniatura casi *sèvres*,
> eso hiciste, bien hecho, todo Sestao te resguarda en su inquebrantable regazo
> y yo, simplemente,
> fecho y firmo, Madrid, diecinueve de diciembre
> de siempre,
> Blas de Otero
>
> (HMcLG 272)

28 En otros poemas del libro reitera el recurso de la inscripción de la fecha, aunque sin la firma, como al final de «Twist...»: «en este momento del atardecer / del viernes 17 de junio de 1968». Al cotejar con la fecha consignada en el Índice comprobamos su coincidencia: 17/6/1968.

El siguiente poema de esta IV Parte se titula «Conmiseración y serenidad». De cariz autorreferencial, el hablante aquí se interroga una vez más sobre el sentido de su escritura: «Para qué tanto libro: Pobre Blas de Otero, contéstame / por qué escribiste tanto…» (HMcLG 284). El nombre ocupa el lugar de interlocutor en ambos casos, dando lugar a un tono de confidencia que, como hemos visto en anteriores textos, le permite emitir por medio del desdoblamiento, consejos, reproches, advertencias. La pregunta retórica referida a la pesada carga que supone tener tantos libros escritos es contestada por el propio hablante, que admite la necesidad de tenerlo en secreto: «ya sé para qué / y por qué / pero a nadie se lo digas. / Es un secreto profesional / que me llevaré bajo tierra». De inmediato aludirá a la reciente publicación de dos de sus obras, *Historias fingidas y verdaderas* y *Mientras*. Esta supuesta «inutilidad» de sus libros, aun los recientes, se inscribe en el proceso caro a Otero de desacralización de los circuitos reglados de lectura, del mercado editorial y de la institucionalidad literaria. No es que reniegue de ellos (de hecho sus cartas a editores y amigos dan prueba de su preocupación e interés por la edición), sino que –admitiendo la ironía y cierta doblez de esta actitud iconoclasta exhibida con tanto desparpajo–, el hablante reconoce en su correlato autorial el peso de la obra, la responsabilidad de la autoría y, en cierto sentido, el propio extrañamiento del padre ante sus criaturas ya liberadas al mundo. En forma de exhortación y rozando la hipérbole y la caricatura del oficio poético, el hablante con un dejo de «conmiseración y serenidad» (como apunta el título) reconviene a su oyente:

> Para qué tanto libro: Pobre Blas de Otero, contéstame
> por qué escribiste tanto, ya sé para qué
> y por qué
> pero a nadie se lo digas.
> Es un secreto profesional
> que me llevaré bajo tierra.
> Aquí ves recién surgidas *Historias fingidas y verdaderas* y *Mientras*.
> Me horroriza tanto libro.
> Mejor haber sido hojalatero.
> Ojalá, Blas de Otero, te vuelvas analfabeto.
> Lo único que me complace es mirar a través del ventanal
> y echar una mirada de mala leche a los edificios de ladrillo rojo de Madrid

y otra mirada de conmiseración y serenidad al lejano Guadarrama.

(HMcLG 284)

El poema «Ya no existe» recupera el registro epistolar ya aludido para escribir «una carta», insertando su nombre como firma al final del poema[29]. Aunque el núcleo del texto es una reflexión sobre el significado del molde, desemboca en la reproducción misma de una supuesta «carta» sin destinatario marcado, pero que adopta el tono coloquial y afectivo de las misivas familiares. Nos habla, como todas las cartas amistosas, de lo que pasa en el mundo («cuándo terminará esa puñetera guerra de Indochina»), pero nos cuenta también los avatares triviales del remitente («acaba de salir un libro»). Lo más importante de una carta es que las palabras «son puras, cristalinas / y la salud se refleja en ellas». Porque lo que vale de una carta es su estatuto ético más que estético, el sentimiento que condensa más allá de la correcta ortografía, la posibilidad de trasladar y repartir «besos y abrazos», para despedirse solamente con su nombre de pila, «Blas»[30]:

Pregunto qué es una carta, yo siempre pregunto
…….
pregunto por el papel que ponemos debajo de la mano, las palabras
debajo de la fecha,
una carta imprevisible es de lo más maravilloso,
…….
una carta perdura,
esas frases vulgares tan reñidas con la literatura,
poner la coma donde uno quiera,

29. Es evidente la preferencia de Otero por el molde epistolar que remeda en varias ocasiones. Vale recordar un poema anterior donde se transcribe una carta y se ubica al remitente y al destinatario, una joven llamada Carmen que escribe a su hermano encarcelado. El hablante oficia de cronista, con breves líneas aclaratorias, como apartes, y sitúa el discurso del «otro» en el centro del texto, respetando su nivel de lengua, sus faltas de ortografía, su jerga campesina, fechando el texto y reproduciendo lo más literalmente su disposición gráfica: «Orihuela 4-2-56 / Querido hermano...» (QTE 147-150).

30. Un detallado análisis de este poema aparece en el libro de Juan José Lanz, quien basa su interpretación en el juego contradictorio que se establece entre carta y literatura: «Si por una parte el poema afirma la distancia entre escritura literaria y epistolar, como forma de aproximación a la cotidianidad, por otra, niega dicha distancia convirtiendo la escritura literaria en epistolar, elevando la cotidianidad a un plano de significación artística, o viceversa, elevando la realidad artística a la existencia de lo cotidiano. En definitiva, el poema acaba negando la distancia entre literatura y carta-cotidianidad que el verso «esas frases vulgares tan reñidas con la literatura» afirma. El título («Ya no existe»), con su referencia negadora, apunta precisamente a ese proceso transformador por el que la carta cotidiana deviene escritura» (2008a: 370).

con muchos besos y abrazos
Blas

(HMcLG 293)

El breve poemilla sin título que comienza con la expresión «Semáforo de mi vida…» inmediatamente nos lleva a recordar el poema ya visto, que incluyera en *Expresión y reunión*, titulado «Semáforo». Se recrea ahora un similar juego de luces del objeto aludido (el semáforo antes en verde, aquí en amarillo), la misma metáfora del camino, pero en un estilo y molde antitéticos. Aquel en prosa poética explotaba un fluir casi onírico de imágenes, que emulaba el viaje hacia el inconsciente, buceando en los enigmas del yo, hasta acabar descubriéndose en la identidad del nombre propio. Por el contrario, aquí la ecuación semáforo-vida se libera de abstracción y se expresa a través de ligeros octosílabos, con sencillez de imágenes y una brevedad que emula el cantar. El poeta se deleita en incluir el nombre de pila del autor, distanciado en tercera persona, para expresar otra vez su profundo vitalismo:

Semáforo de mi vida
amarillo siempre siempre
Blas cruza la vida
iluminado por él
no hay noche que valga
ante la luz asombrada.

(HMcLG 300)

El texto titulado «León Felipe», dedicado al que denomina «poeta profeta», también rubrica su nombre a modo de «firma» final. Este «yo» se va autodefiniendo frente a su admirado interlocutor, en un intercambio epistolar, donde ambos sujetos quedan enlazados por su común actitud de lucha: «a ti león y tigre y perro presa / yo que no te conocí / yo que te envié desde La Habana una postal pocos días antes de tu muerte». Quedan así registradas las circunstancias biográficas de la relación de ambos poetas en calidad de «amigos». Ante su muerte, el hablante se confiesa con una serie de imágenes de rebeldía y precariedad: «yo pecador de mi patria / yo arrendatario de mi patria / yo

vagamundo con las ropas deshilachadas». Frente a su amigo muerto «al otro lado de la nada», cierra el texto con un saludo coloquial y amistoso rematado con su firma:

> te canto desde abajo
> te olvido para nunca
> aquí en México
> aquí en América
> aquí en mi desesperación habilidosa
> agur agur
> dentro de poco nos veremos.
> Blas de Otero
>
> (HMcLG 303-304)

Este texto, al que podríamos adjudicar el marbete de «poema firmado», se suma a los otros ya vistos que se cierran con su nombre («A la inmensa mayoría», «El semáforo», «Y lo encontró bien hecho», «Ya no existe»). Cabe hacer aquí una breve reflexión en torno a los alcances teóricos de la firma impresa. Sabemos que implica el acto de presencia o intervención física del firmante, confirma «la autoridad del *escriba*» y se exhibe como «marca de propiedad de un objeto», el nombre representado (Christin 20) [31]. A pesar de que ya Derrida, entre otros autores, ha insistido en que la firma supone la desaparición absoluta del sujeto firmante [32], en la vida práctica sabemos que representa la marca personal del sujeto, cuyo cuerpo está ausente, pero no su voluntad. Es pues «un vínculo entre el texto y el exterior como marca de su presencia enunciativa», que opera como una especie de «autorretrato», por un fenómeno de transferencia o traducción: «el nombre propio queda capturado en una vasta red de significaciones, donde adquiere una carga

31. Anne Marie Christin, al abordar la antroponimia (disciplina que surge de la fusión entre lingüística y antropología), define la categoría de *nombre propio* como «el instrumento que autoriza al individuo afirmarse como sujeto» (13), semejante a una «máscara»: «el nombre propio de alguien es un yo-objeto, una enunciación de indicios tanto como lo son las marcas inscritas o pintadas en un rostro». En las civilizaciones de la escritura que ella analiza, el nombre propio ha dado lugar a dos modos diferentes de autentificación individual: «el sello y la firma» (15).

32. Para Derrida, quien firma nunca es «yo» y en su firma no está el «yo», ya que su «iterabilidad» hace estallar su contexto (1989: 370). La «pseudonimia» es para él una empresa ilusoria, fracasada desde sus orígenes, ya que la «plusvalía de sentido» provocada se inscribe en una poética del simulacro: «Aquello que se atribuye al nombre propio no es atribuido jamás a algo vivo», sentencia de manera rotunda (1984: 62).

semántica por la cual el *nomen* puede funcionar como un *omen*» (Mourgues 310).

La importancia que Otero otorga al acto de «firmar» no sólo se expresa con estos ejemplos, donde el nombre aparece firmado como remate, sino en varias alusiones poéticas explícitas, como las que aparecen en otros textos de este libro. En una especie de autobiografía ficcional, en el poema titulado «Como hice yo» de la I Parte, pasa revista a sus años escolares, a su estancia en Madrid, a sus lecturas, amores e innumerables viajes, hasta llegar a un punto donde las perplejidades se adensan y acumulan a pesar de tantas experiencias vividas. Y vencido ante tanta interrogación sin respuesta, sólo le resta identificarse convirtiendo el poema en acto declarativo, rubricado y fechado, como si compareciera ante un juez: «Diversos enigmas se siguen ofreciendo a la inquietud del hombre, así que aquí mismo fecho y firmo y el que venga detrás que siga adelante como hice yo» (HMcLG 51-52). Esta necesidad de firmar el texto –que parece parodiar los actos jurídicos que exigen una constatación de la identidad legal de la persona– se impone como un modo de personalizar el poema, como lo expresa en «La madre del cordero» de la II Parte: «rayo el papel con mi firma prefabricada» (HMcLG 123); aunque también reconoce que a la hora de dar cuenta de sí mismo, responderá «no con mi firma sino con mi vida», y se permite dudar de la auténtica representatividad de la misma: «¿Se entiende bien mi firma?» («O nos salvamos todos, o que se hundan ellos», HMcLG 131).

En *La galerna*, los tres poemas que exhiben el nombre de autor comparten un estilo fluido, por el uso del versículo alternado con el apunte breve y la ligereza del verso libre, conversacional, en un deliberado tono menor. En «El canario canta», asistimos una vez más a un autodiálogo, donde se distingue en principio el yo del tú a quien se otorga el nombre propio: «yo y tú, Blas de Otero». El reconocimiento de la soledad y el abandono es mutuo y forma parte de una serie de presupuestos que enumera el hablante para propiciar el encuentro: «Puesto que estamos solos», «Puesto que yo me encuentro abandonado / y abandonado te hallas tú». Esta experiencia compartida que los identifica es correlativa a la necesidad de proximidad, intimidad y mutua

necesidad: «sólo los dos podemos ayudarnos», «seremos buenos amigos / estaremos de acuerdo con nosotros mismos». En esta fusión de las dos caras del yo, la enunciación adopta la primera persona del plural, que niega la disyunción pero mantiene la pluralidad de la identidad. Y es así como pregunta y respuesta, directamente transcriptas, como extremos de una estructura dialógica bivocal, ya no identifican a un solo locutor. Los actos rutinarios de la vida doméstica (desde el mágico canto del canario que evoca el título del poema) se ven henchidos de significación emocional por ser fuente de común-unión:

> Puesto que estamos solos,
> yo y tú, Blas de Otero.
> Puesto que tenemos tiempo
> y espacio para preguntar y responder.
> Puesto que yo me encuentro abandonado
> y abandonado te hallas tú.
> Puesto que sólo los dos podemos ayudarnos,
> dime, ¿qué haremos esta mañana, mañana por la tarde, dentro de nueve años?
> Te respondo: dormiremos, nos desayunaremos, saldremos a dar una vuelta,
> escribiremos, leeremos, escucharemos cantar al canario
> .....
> Tú me respondes: está bien, de acuerdo, y sobre todo, seremos buenos amigos,
> estaremos de acuerdo con nosotros mismos
> y con nosotros mismos recíprocamente.
> .....
>
> (HMcLG 327)

En «No me arrepiento», el coloquio íntimo consigo mismo otra vez otorga al interlocutor el nombre del autor, mencionándolo tres veces a lo largo del poema. Estamos ante un texto que reincide en la serie de «balances vitales», agudizados por la certeza de la muerte. Con un dejo paternalista el yo aconseja, compadece, consuela a este personaje que exhibe las marcas de su propia biografía: «Blas de Otero, cuánto has caminado…». Se resumen ciudades y países visitados («Bilbao, Madrid, París, / Praga, Moscú, Shangai...»), geografías y pueblos («llanuras, montañas, ríos», «hombres de frente y de perfil», «escuelas, hospitales»). La mirada comprensiva de quien enuncia este itinerario conoce el cansancio y agobio del otro yo como tú. El oficio de poeta

los une en una común vocación de vida, a pesar de que no desconoce el destino final:

> Blas de Otero, descansa
> un poco, cese el trajín
> de los años. Los azares,
> las luchas,
> papeles manchados, versos
> arrancados de raíz
> a la vida, Blas de Otero,
> que viene la muerte
> y te coge desprevenido
> que es como quiero morir.
>
> (HMcLG 341)

Por último, el poema «Entre las sombras de la marea», despliega una secuencia de raíz onírica y visionaria que encadena imágenes sin puntuación, en medio de las cuales aflora con ironía el nombre de pila del autor en minúscula, asociado a la niñez y al santo patrono que le prestó su nombre: «soy un chiquillo abandonado a las sombras de la marea», mientras «blasfemo contra san blas y cía». Esta fantasmagoría alucinatoria nos diseña el estado febril del paciente en «los días de Usúrbil», la clínica vasca donde Otero estuviera internado en su juventud por sus repetidas depresiones. Su nombre de pila aquí es un remedo de un santo de quien el paciente descree, frente a un inútil «cristo de plástico pegado a la pared». La marea, la enfermedad, la depresión, la fiebre, la muerte: todo queda entre sombras para este yo adulto que se aferra a la imagen de aquel niño que fue y donde proyecta un futuro (en primera persona) tan imposible como feliz:

> Los días de Usúrbil
> el cristo de plástico pegado a la pared
> mayo como un astrónomo
> yo en el lecho chillando chillando
> yo 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
> .....
>
> (HMcLG 368)

*

* *

En esta travesía realizada por la figura del *auctor,* hemos visto que la identidad del yo no elude la referencialidad autobiográfica del nombre propio civil, aunque nunca anula ese *plus* de significación que le otorga su estatura verbal. Otero nunca deja de hablarnos en nombre del hombre, pero esto no significa renunciar a inscribirse como nombre propio en la página. Por el contrario, la afirmación de su humanidad radica en su capacidad de autonominación. Como bien lo ha estudiado Amalia Rodríguez Monroy en la obra de un singular poeta estadounidense, Robert Lowell (con no pocas coincidencias con nuestro poeta bilbaíno), esta textualización del nombre de autor «proyecta una especie de duplicación aporética creando así una espiral que no agota todas las posibilidades de remisiones». Dicha estrategia instaura un «diálogo» (a la manera bajtiniana) con dos objetivos: «destruir los hábitos líricos del lector culto y abrir un espacio en el discurso literario para que todo lo excluido […] [como las experiencias de la vida práctica] sea capaz de hablar» (1997: 17).

Para terminar este capítulo, quiero referirme a un poema titulado «Último después» que, si bien no inscribe directamente el nombre de autor, recrea la circunstancia misma de composición del texto, en una seductora *mise en abyme*, y nos entrega a un Blas de Otero reconocible en su piso de Madrid, una tarde de enero de 1971. En el Índice del libro comprobamos que la fecha de composición allí consignada coincide con la que el poema relata: 19-1-1971. El lector reconstruye ante sus ojos a este *auctor,* como representación cercanísima del autor que firma el libro, por la explícita mostración de su «taller». Poema «fechado», poema «localizado» en un espacio concreto, poema como *work in progress.* El texto recrea la simultaneidad de escritura y lectura, aunque su rotunda evidencia final niegue el propio discurrir del poeta,

que afirma contradictoriamente haberlo dejado de escribir «para después»:

> Este es el último poema de mi vida,
> son las 7.20 de la tarde del día 19 de enero de 1971,
> estoy situado en Madrid,
> mi mano izquierda es una araña sujetando el papel,
> se oyen motores de coches, el ruido del ascensor, el boom de América latina
> ……..
> pero todavía no he comenzado el poema
> ……..
> comienzo a considerar la posibilidad de no comenzar el poema,
> dejarlo para después de mi muerte,
> para después del cierre,
> para después de desayunar
> para
> después

(HMcLG 281)

Capítulo 2

Byos: *«la historia de mi vida»*

…papel para escribir la historia de mi vida.
La historia de mis días infantiles,
la historia de mis noches juveniles,
la historia de mi madurez huida…

«Formas 3»

Blas de Otero ha construido a lo largo de toda su obra una explícita ficción autobiográfica, que insistentemente denomina «la historia de mi vida». Este relato del *byos* anuda en la página lenguaje y realidad, creando una ficción que seduce al lector con indudables guiños referenciales, sin suspender su evidente andamiaje verbal. Muchos críticos han rastreado esta operación y se han ocupado cuidadosamente de refrendar las innumerables alusiones poéticas con sus correspondientes correlatos empíricos. No es nuestra intención revisar aquí esos parámetros autobiográficos ni documentar ese universo textual. Más bien, nuestro interés radica en ver cómo este nuevo libro oteriano profundiza esa senda, atendiendo a la textualización de los territorios domésticos de su intimidad, a través de tres ejes: la escena arcaica, la flexión amorosa y la fase terminal de la vida frente a la muerte próxima, junto con el emblema de «la galerna».

Ya hemos hablado en otro lugar de esta intimidad verbalizada de su poesía, a partir de la expresión «la historia de mi vida», que anuda tanto la esfera privada como la pública[1]. Subjetividad e historicidad

1. Véase el capítulo de mi autoría, titulado «*Voy a contar la historia de mi vida*... La intimidad histórica de Blas de Otero», en el libro que compilé, titulado *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española,* donde se incluyen trabajos de miembros de mi equipo de investigación en Mar del Plata y otros colegas españoles invitados (Scarano 2010d).

son los dos ejes que traman el escenario intimista de su obra. En el espacio poético, esta propuesta de «contar la propia vida» establece una peculiar relación. Como simulación de un acto de habla, el poema nos convierte en destinatarios particulares, con el rol de «confidentes», estableciendo entre sujeto e interlocutor una relación de proximidad afectiva. Como bien señala Bajtín, «los géneros y estilos íntimos se basan en una proximidad interior entre el hablante y el destinatario», y «el discurso íntimo está compenetrado de una profunda confianza hacia el destinatario, hacia su consentimiento», por lo cual «el hablante abre sus profundidades interiores» e impregna de «una especial expresividad» su estilo (1985: 288). Esta actitud desencadena en nosotros la curiosidad, pero también la sospecha, conscientes de la dificultad, distancia y desplazamiento que entraña la «expresión» de esa experiencia.

La intimidad que nos cuenta el poema no es obviamente reflejo inocente de la del autor, sino la transformación de un material recreado estéticamente, aunque parte de su «efecto de lo real» (en palabras de Barthes) se afinque en la voluntad de articular en la escritura el material informe de la experiencia biográfica[2]. Presentar su vida como relato convincente, que pone orden al fluir temporal, y darle cuerpo por la palabra a ese torbellino, es la meta de estas escrituras en torno al «yo». Esta necesidad de contarnos «la historia de su vida» dibuja un yo abocado al auto-análisis, la confesión, el secreto, la explicación de sus móviles vitales, en suma una pulsión de autoconocimiento que busca vías de comunicación y articulación verbal. Escribir su historia es «iniciar el dibujo de la vida / debajo del papel», dirá Otero (HMcLG 243). *Escribir-se* es un modo de conocerse y hacerse legible para los otros: «comprender la vida de un servidor de ustedes», por eso afirma que «escribo / sabiendo quien soy / conociéndome perfectamente» (HMcLG 131). Casi siempre el discurso resultante nace de una mirada memorialista, que reconstruye su *byos* retrospectivamente, haciendo posible el tránsito desde ese pasado vivido y recordado al presente escrito y actualizado. Tal es el protagonismo de la memoria en este proceso de autorrepresentación del *byos* como figura discursiva.

2. Afirma con acierto Juan José Lanz que «el mero acto de *decir* que se cuenta la vida de uno mismo se transforma en el *acto de* contarla. Lo que confiere visos de realidad al acto enunciativo no es así *lo que se cuenta*, sino el hecho de *que se cuenta*» (2008a: 167).

1. La ficción autobiográfica: *«memento homo»*

Es el momento
de vivir, de vivir, de vivir. M*emento*
homo…

«El aire»

La memoria puede ser entendida como una función discursiva, que activa la maquinaria autobiográfica, se erige en motor de su desarrollo y en dispositivo selector de sus contenidos. Siempre se establece un juego dialéctico entre olvido, ocultamiento y develación de una vida convertida en materia narrable, dando como fruto una «versión» de esas experiencias. Así, la vida aparece como un «texto» interpretable, y su puesta en discurso se convierte en un «texto de textos». Muchos de los paratextos (títulos especialmente) consolidan esta pulsión de escribir/contar su vida, como la prosa titulada *Historia casi de mi vida* o *Mediobiografía*[3]. Sin duda, como bien ha señalado Fanny Rubio, «la estratagema lírica escrita en clave de sinceridad [...] nos permite leer en clave experiencial la poesía introspectiva y evocadora del tiempo interior de Blas de Otero», pero también «la reinventada en la ficción poética» (2009: 166). Y subraya «la calidad de memorialista íntimo de Otero, que construye dentro del corpus general la voz de un escritor de diario íntimo con una originalidad única en la poesía española de posguerra» (155).

El sintagma «historia de mi vida» se convierte pues en *leit motiv* por su recurrencia, y expresa no sólo su voluntad de comunicación íntima y testimonial, sino su conciencia de la necesaria factura discursiva de la experiencia comunicada. Quizás por eso Otero dejó tan pocas

3. De la primera podemos encontrar fragmentos transcriptos en la revista *Ancia* en 2004. Respecto de la última, se trata de la recopilación de sus textos autobiográficos realizada por Sabina de la Cruz y Mario Hernández (1997). El título es tomado de una prosa de sus HFyV, titulada «Mediobiografía 5-21», que evoca «el niño» en Madrid, en sus andanzas escolares y también «llorando en la terraza, sabiendo todo lo que le espera» (HFyV 62-63). En este libro recoge muchos incidentes biográficos, desde su nacimiento en Bilbao en la calle Hurtado de Amézaga (79), la muerte de su hermano a los 16 años (63), su experiencia en la mina de Vizcaya (64), sus amores juveniles, sus viajes por el mundo, etc.

páginas en prosa referidas a su biografía, ya que el «relato» fundamental sobre su vida (versión e invención) se iba a corporizar en los poemas mismos, otorgándose en ese acto una «identidad narrativa». Quizás las primeras pocas líneas explicativas datan de un breve texto que llamó «Así es la vida» (publicado en la revista *Mensajes de poesía* de Vigo, en 1952):

> Nací en Bilbao, dicen, el 15 de Marzo de 1916.
> A los diez años me llevaron a Madrid, pero mis primeros recuerdos son de Bilbao, cosa de los cuatro o cinco años. Así estoy viendo a Manuel Granero y a las mujeres llorantes la tarde del telegrama. Y a Mlle. Isabel, morena por más que le pese al endecasílabo.
> Dos años con los jesuitas. Bachillerato en Madrid. Asisto, como espectador de los de dentro, al incendio del Novedades; y, como hubiese querido M. Machado, a la Escuela Taurina de las Ventas. Vuelta a Bilbao. Después, de aquí para allá.
> Durante la guerra nuestra, en ambas zonas.
> (Lo demás está en los libros).

En 1969, poco después de regresar de Cuba, Otero escribe el pequeño libro en prosa titulado *Historia casi de mi vida*. Y así comenzaba este relato, poniendo en duda el propio mecanismo memorialista:

> Lo primero que recuerdo es que no recuerdo nada. Yo sé que había nacido, incluso que andaba a gatas o trepaba hacia el seno de mi madre, mas ignoro qué sentía, veía, escuchaba o vislumbraba por aquellos años. De pronto, aparezco en Hurtado de Amézaga, en el número 52, aquella casa con terraza y pérgola que construyó mi padre en los años de la primera guerra...
> Escribir la historia de mi vida podría resultar escandaloso para los demás, que no aman la terrible sinceridad, mas no para mí que toda mi vida me hundí hasta tocar el fondo con un lema único: Prefiero una verdad desagradable a una mentira agradable. [...]
> Yo diré siempre la verdad, no sé si toda y sin ofender a ningún hombre y mujer que se hayan cruzado o convivido conmigo. La verdad que no pretendo objetiva, pues esto ¿quién lo sabe? Seguramente no lo sabe ni dios (81-82).

Quien dice *yo* y cuenta su *vida* en la página exhibe su intimidad como objeto de un discurso que se hará público, aunque el lenguaje signifique al mismo tiempo expresión y ocultamiento, testimonio y elusión, como repite en el famoso poema «Biotz begietan», incluido en *Pido la paz y*

la palabra[4]. El texto (fechado el 23 de agosto de 1954) es parte de una serie textual que atraviesa toda su obra, donde el hablante nos impele a leer sus coordenadas biográficas al enunciar «su vida», pero en cifra social, eludiendo la impronta meramente confesional. Aquí da nacimiento esta expresión decisiva para nuestro estudio:

> 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.
>
> (PPP 53)

El doble juego implicado entre ambos términos, «escribir» y a la vez «callar» (sinónimos/antónimos), empuja al lector a leer entre líneas aquello que el hablante declara que no dice, como si estuviera escrito en tinta invisible (con las consecuencias de la autocensura sobre la propia escritura, que se complace en las elipsis, la sugestión, el decir indirecto)[5]. Pero también ese silencio dialéctico de la escritura pone límites al relato de la vida, pues la intimidad siempre se sustrae a su total desvelamiento.

En HMcLG vuelve varias veces sobre este sintagma, ahondando sus implicancias. En el poema titulado «Secuencia» expresa: «La historia de mi vida canta, cuenta / una secuencia en blanco y negro, inventa / rumor de mar en rauda caracola» (HMcLG 195). Fijémonos en dos matices: «cantar» es equiparado a «contar» (poesía como relato de vida), pero además la historia «inventa» una ficción de la vida. Lejos está Blas

4. Este poema está titulado en vasco (*biotz begietan,* que significa «en el corazón y en los ojos»), y la expresión procede de un libro de poemas así titulado de Xabier Lizardi (José Ma. Aguirre, 1896-1933). Sabina de la Cruz interpreta quizás mejor su sentido al traducirlo como «lo que entra por los ojos queda en el corazón». Ya había dado Otero ese título pero en castellano a otro poema del mismo libro, que rinde homenaje al paisaje machadiano y enarbola los topónimos más caros del sevillano (PPP 30).

5. Véase el artículo de Gonzalo Sobejano, que analiza detalladamente esta expresión y la relaciona con su «Poética» de «Escribo / hablando» (2003). Roberta Quance también dedica un artículo a esta expresión (2008), tras la estela de las primeras incitaciones de Emilio Alarcos, que en 1977 la refirió a la disyuntiva política del escritor en la España franquista, con el «aludo y eludo» (1977: 122). También analizan con fortuna este poema Sabina de la Cruz (1983) y Juan José Lanz (2001a).

de Otero de creer en el arte como reflejo mimético de lo real. Su alta conciencia del artificio implicado en el oficio poético no le impide sin embargo reafirmar ese equívoco vocablo «historia», resemantizado por su inclusión en el género lírico. Por eso, en el poema «Siemprevivos» confirma ese estatuto mixto y ambivalente: en el papel se expresa «mi mentira más grande y mi verdad a medias, / la historia de mi vida y el relato de mi muerte» (HMcLG 197). Tal fue el sentido también del título de su libro de prosas, que retomaba una expresión del Quijote, *Historias fingidas y verdaderas* (1970) [6]. Titula así también un poema, antes incluido en *Todos mis sonetos*, donde declara: «Estas historias que se acercan tanto / a la verdad, son puro fingimiento», «escribo y finjo que soñé», para concluir «Tal fue la historia de mi vida: imagen / real y semejanza de los sueños» («Historias fingidas y verdaderas», HMcLG 57)[7].

Como apuntamos en el epígrafe que encabeza este capítulo (tomado del poema «Formas 3»), ésta es la meta del «papel»: «escribir la historia de mi vida», que abarca desde su niñez a su edad adulta. Pero no a la manera especular, de una fotografía o un retrato documentado de los hechos empíricos, sino como elaboración estética de una versión del *byos* propio. Aquella a la que se aferra el hombre al convertirse él mismo en memoria material: «Es el momento / de vivir, de vivir, de vivir. *Memento / homo*…» («El aire», HMcLG 340) [8]. Paradójicamente el «momento de vivir» al que alude el poema se inaugura con la escritura de su historia, es decir de su memoria narrada, profundizando la equivalencia fónica «momento»-«*memento*». Y la locución latina actualiza ese

6. En la «Postcita» de HFyV, sostiene Otero que «con todas estas historias se llega también a las semifingidas tanto como a las medio verdaderas» (123), y en el epígrafe que abre su libro reescribe la expresión de Cervantes: «Las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della» (*Quijote* II, 62).

7. Señala Fanny Rubio que en ese acto de escribirse a sí mismo mediante «textos-vida», se construye un «doméstico *modus vivendi*», pues Otero «ha reconstruido desde dentro de la poesía lo que ha creído ser […] hasta reconquistarse a sí mismo» y develar «la escondida verdad que ha de salir a flote al tiempo que su autor conecta con el hombre que lo alimentó de vivencias» (2008:171).

8. «*Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*» es una famosa frase latina, que literalmente significa: «Recuerda hombre que polvo eres y al polvo volverás», y viene de la Biblia, aunque también cabe consignar el uso retórico de la primera palabra en el tópico latino del «*memento mori*» («Recuerda que debes morir») o «*memento novissimorum*» («Acordaos de las cosas últimas»).

imperativo: «*Memento homo*», «Recuerda hombre...»

Nunca duda el lector sobre la factura ficcional –en tanto construida y mediada por el lenguaje– de esta vida narrada, aunque el poema materialice episodios indudables de la biografía del autor. Un poema de este nuevo libro lleva precisamente como título «Historia de mi vida» y se inscribe en esta pulsión que lo obsede desde el principio de su obra: «A los cincuenta y tres años de mi vida / comienzo a caminar de otra manera» (HMcLG 328). Otra vez se equipara el tiempo de la vida con el tiempo del relato que la cuenta, aproximando ambos orbes, de modo que el acto de escribir el texto se revela análogo (y simultáneo) con el del hombre que se retrata. Otros poemas de libros anteriores ya reincidían en este recurso. En «El claustro de las sombras» de *Redoble de conciencia*, confesaba: «En este momento tengo treinta y tres años encima de la mesa del despacho» (*Ancia* 72). Más tarde, en «Noticias de todo el mundo» de *Que trata de España*, vuelve a aparecer este yo autoficcional que se aproxima al autor empírico por la coincidencia de edad (junto con otros índices) y no hace más que hablar de sí mismo a través de su mirada al mundo. Aquí se afirma la centralidad de ese referente («vida») en su formulación verbal («historia»):

> A los cuarenta y siete años de edad,
> da miedo decirlo, soy sólo un poeta español
> (dan miedo los años, lo de poeta, y España)
> de mediados del siglo XX. Esto es todo.
>
> (QTE 51)

En HMcLG reitera esta precisión cronológica a la hora de retratarse, pero ahora en consonancia con el tiempo de composición de estos poemas, cuando el autor ya ronda su cincuentena. El poema titulado «Sí» se abre con la afirmación autobiográfica: «Después de cincuenta y dos años y de dar la vuelta al mundo cinco veces» (HMcLG 152). Y en otro texto, apela a la contextualización del momento de la escritura, aportando la fecha exacta de su texto y de su vida: «me coloco en este 19 de febrero de 1969 / y me parece imposible haya conseguido arribar a él» (HMcLG 166).

Pero el texto más importante que nos permite cerrar esta introducción

sobre los contenidos relatados de su vida es el titulado «*Ergo sum*», de donde extrajimos la expresión latina que da título a nuestro libro, como ya anticipamos en la Introducción. Ese poema ya había aparecido en EyR (245) con una variante importante, pues se abría con un significativo epígrafe donde se establecía una analogía con el cine: «sin una idea preconcebida. Como una película de la Keystone: sin guión y con ganas de trabajar, entrevistarme, sorprender» (recogido también en la prosa «Del peligroso mando» en HFyV, 36), que nos mueve a comparar la vida afirmada desde el título («*ergo sum*» = «por tanto soy» o «existo») con el objeto fílmico en los orígenes del cine mudo. El «Keystone Pictures Studio» fue un estudio de cine fundado en Edendale, California, en 1912, y allí inició su carrera Charles Chaplin, cuando Mack Sennett (su fundador) lo contrató para hacer películas mudas. No es la primera vez que Otero hará mención del ídolo cinematográfico, pero aquí busca definir su poema pretendidamente autobiográfico, como un recorrido por su vida de modo no lineal ni lógico, sino más bien fluctuante, azaroso, experimental, sin plan previo, repentista, plagado de sorpresas, como las películas de Chaplin[9].

Si seguimos las incitaciones del título del poema «*Ergo sum*», veremos que este intento por romper la lógica y el orden (análogo a las películas de Keystone que admira), tiene un sustrato anti-racionalista, que juega con el famoso axioma de René Descartes: «*cogito ergo sum*»[10], pero mutila la parte más preciada por el filósofo francés y el racionalismo filosófico todo, el *cogito*. Recordemos que en su *Discurso del método* (publicado en 1637), Descartes proponía la «duda metódica» como sistema de análisis, con estos argumentos: «Notando que esta verdad*: yo pienso, por lo tanto soy* era tan firme y cierta, que no podían quebrantarla ni las más extravagantes suposiciones de los escépticos, juzgué que podía admitirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que estaba buscando». A partir de la desconfianza sobre la existencia misma llegaba a un punto indubitable, donde reconocía que del pensar

9. La versión incluida en HMcLG aparece sin esta leyenda inspiradora, aunque al incluir el poema en su libro *Mientras*, la había mantenido.

10. La locución latina «*cogito ergo sum*», que en castellano se traduce frecuentemente como «pienso, por lo tanto existo» es una traducción del planteamiento original de René Descartes en francés: «Je pense, donc je suis», en su famoso *Discurso del método*.

emana el «yo». Y si existe este «yo», entonces también existe la realidad que lo contiene, predicándose por ende la objetividad de la existencia.

Pero Otero reescribe el axioma cartesiano para cuestionarlo y desbaratarlo. En su expresión paratextual, no hay antecedente previo a esta partícula, «*ergo*»[11], y toda la fuerza de la aseveración está puesta en el consecuente, que designa no ya la «vida» sino el «acto de vivir», en una precisa forma verbal, conjugada en primera persona del singular del presente, «*sum*» / «existo». Esta omisión del «*cogito*» no significa que Otero defienda *per se* las corrientes de pensamiento de corte irracionalista (a menudo de cuño nihilista como la nietszcheana, y por eso alejada de su ideario positivo), tradición que Paul Ricœur ha denominado del «*cogito* quebrado» y a la que ya hemos hecho referencia en la Introducción. Más bien su negación del cogito cartesiano lo emparenta a Otero con la vertiente existencialista. En esta elisión radical de la razón o pensamiento como presupuesto previo a la vida, se apoya en una filosofía profundamente vitalista, que lejos de inscribirse en paradigmas teóricos autorizados, busca formular su *byos* como proceso, su *yo* como ejecución, siempre inacabado. Vimos cómo ya había jugado con la distorsión de la sentencia en un poema anterior titulado «No quiero que le tapen la cara con pañuelos» (con versos apropiados del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* lorquiano), de su libro *Que trata de España*, donde el antecedente cartesiano es sustituido por el oficio del poeta: «Escribo; luego existo. Y, como existo / en España, de España y de su gente / escribo» (QTE 48).

El molde elegido para el poema «*Ergo sum*» resulta coherente con el epígrafe citado y el símil de filme mudo: un encadenamiento largo de versículos cuyo denominador común (anafórico y paralelístico) es la afirmación de la edad del locutor que se autorretrata, rompiendo con los lugares comunes de la evolución: «A los cincuenta y dos años sigo pensando lo mismo que a los siete», «A los cincuenta y dos años, me planto en medio de los hombres y les espeto que me engañaron a los siete años, a los diecisiete y casi a los veintisiete» (HMcLG 69). Curiosa será la reiteración enfática del verbo «pensar», que en el título

11. En el Diccionario de la RAE, se define esta partícula: «*Ergo*: del latín 'por tanto', 'luego', 'pues'; utilizado en la argumentación silogística».

omitió con deliberación. No se trata pues de *no pensar*, sino de examinar los contenidos de su pensamiento y relacionarlos directamente con los episodios de su vida. No es una razón abstracta la que rige sus actos, sino una razón práctica, vital, cordial. De ahí que el segundo verso continúe deshilvanado dichos pensamientos: «[sigo pensando] que las nubes son grandes, los monopolios enormes, los vietnamitas chiquitos / e invencibles».

La acumulación de pistas biográficas no sigue un orden cronológico («sin guión previo»), y se complace en combinar arbitrariamente referencias apelando al humor, la ironía y los juegos de palabras. Están retratados sus pensamientos referidos a todos los estratos de su existencia, que dieron origen a actos concretos de su vivir. Por ejemplo, sus ideas políticas y su lealtad al partido y a su patria: «A los cincuenta y dos años, sigo pensando lo mismo que Carlos Marx, / con la única diferencia de que le copio un poco pero lo digo más bonito», «sigo pidiendo la paz [...] y la palabra», «me dedico exclusivamente a pasear, a leer, a trasladar maletas de un país a otro, y a conspirar. / (Esto lo digo para confundir a la policía)». Junto a ese credo y esos pensamientos militantes en acción, el hablante integra como razón de vida su oficio de escritor, sus libros, los problemas con la censura: «A los cincuenta y dos años, [...] escribo como un autómata, corrijo como un robot, y publico lo que pienso (es un decir)» o «me mutilan la lengua». Además, el contenido de esta vida también se apoya en sus sucesivos amores: «A los cincuenta y dos años, sigo enamorado de Carmencita, de Merche, de Carmela y de la Niña de los Peines». Por último, en el final del texto, queda enlazado aquel título mutilado con el axioma cartesiano, ya totalmente apropiado y resignificado según su particular visión: «A los cincuenta y dos años, [...] me dedico fundamentalmente a silbar, a deambular y a pensar que existo, puesto que pienso que existo» (HMcLG 70). La lúdica desmitificación del *cogito* racionalista recupera un pensar para la vida, que desautoriza el silogismo y entroniza el juego, la redundancia, la palabra no instrumental, abocada a existir, en la boca del hombre que la pronuncia.

2. La escena arcaica: *«había une vez un niño»*

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.

«Biotz Begietan»

Nicolás Rosa analiza en su libro *El arte del olvido* uno de los ingredientes fundamentales del dispositivo memorial, al que denomina «escena arcaica». Se trataría de un conglomerado de episodios, imágenes, sensaciones, recuerdos, que conforman «la escena primitiva que funda el acto autobiográfico» (59). Este *topos* del origen en el relato de una vida ocupa un lugar central para el despliegue del *autos*. Como *íncipit* de una ficción autobiográfica, es el punto de arranque de la escritura de la identidad y funciona como la unidad operativa de la memoria [12]. Para Rosa, «el recuerdo de la infancia es también una teoría del comienzo, y la infancia primigenia del recuerdo subsume al autor, narrador y personaje en su temporalidad retroactiva», ya que «el comienzo es la forma que cobra la utopía invertida del sujeto» (61-62).

La forma episódica de la «memoria del origen» volcada a la escritura se articula en un cronotopo específico, espacial y temporal. En el caso de Blas de Otero, estas coordenadas serán las referidas a su nacimiento y edad infantil en Orozco y Bilbao, cuyos protagonistas más relevantes van a ser ese «niño» y su «madre» en el paisaje natal. Niño y madre (en el trasfondo familiar y racial), Orozco y Bilbao como marco geográfico y espiritual (con breves alusiones al Madrid de la adolescencia o al San Sebastián de las vacaciones estivales), la casa natal como paisaje doméstico, el colegio de curas, los estudios y los recuerdos de los primeros amores, todos serán eslabones de esta cadena y a ellos nos referiremos seleccionando los textos más representativos.

Todo se inicia en el vientre materno. Citamos en el capítulo 1 el

12. Me he referido al tópico de la autobiografía y sus motivos, como éste de la fábula del origen, en mi libro *Los lugares de la voz* (Scarano 2000).

poema «Una luz anaranjada», que exhibe su nombre propio y la fecha de su nacimiento, en una suerte de onírico viaje al origen prenatal, y culmina con «un haz de luz / anaranjada, / hendiendo años y noches», «hasta hundirse en la matriz / del día / 15 de marzo de 1916» (HMcLG 85). Hicimos referencia además a otro texto que nomina al autor en su rol de hijo, frente a su madre, estableciendo la indudable relación autobiográfica: «Amatxo, ven...», «tu hijo Blas» (HMcLG 47). Pero interesa aquí subrayar que en esta relación con su madre, rememorada desde la mirada del hijo adulto, el hablante se imagina a sí mismo desde su estadio embrionario, en la matriz materna: «Déjame que me lleves en tu vientre / apenas palpitando». Y a partir de allí desenlaza –«inventándola»– la figura de su madre «con dieciocho años en la romería de Murueta», «rubia como este papel, de ojos claros...», «la más linda de las mozas de la aldea». Este retrato idealizado ha de ser contrastado con la realidad del presente, donde el poeta se conduele del paso de los años por el cuerpo agobiado de su madre, inscribiéndose a sí mismo en ese fatigoso envejecimiento: «Estás muy anciana, / cargada de años y desgracias, / encorvada de tanta aventura de tu hijo» (HMcLG 47). El peso y el paso de la edad han dejado en ella cicatrices que el hijo contempla con culpa. Desde el vientre materno la mira y se mira, «sin imaginarme siquiera todo lo que me va a suceder en el mundo»: «el cáncer que cercenó el bisturí» (enfermedad que no comunicó en su momento el Otero biográfico a su madre), los «fantasmas de mujeres» que pasaron por su vida adulta, «tanta desdicha y desolación después». Frente a ese torbellino, el hijo confiesa en tono íntimo que todo ante ella se desvanece:

> .....
> tú sola permaneces,
> tú sola llenas mis manos de versos y de pasquines,
> tú sola revisas el marxismo sin saquear la verdad,
> tú sola existirás más allá de mi muerte.
>
> (HMcLG 48)

En esta genealogía familiar que gusta de evocar, hay un lugar especial para su abuela: «Noche en Orozco. Qué solo / el nieto frente al ruinoso / muro del palacio hondo». El conocido verso lorquiano del

«Romance de la luna luna» aparece reescrito para evocar esa atmósfera de pérdida: «La luna va de la mano / de una nube [...]. / Qué lejos todo» («El nieto», HMcLG 68). Nostalgia de la madre, nostalgia de la abuela, la cadena femenina del origen es indudablemente la que más predomina en sus textos: «junto al palacio de Orozco, allá / la abuela escogía fresas en la primavera...» («Fresas», HMcLG 137). Nos relata en una carta personal Sabina de la Cruz el vínculo dual que Blas mantuvo con estas dos mujeres centrales de su vida. Su madre «era rubia y muy hermosa. Una niña rica de Orozco, educada en un colegio de monjas. Se casó muy joven con otro joven rico de Bilbao donde vivió desde entonces. Nunca fue una campesina, ni sabía euskera...». Por eso, «la imagen femenina añorada por Blas en la aldea es Doña Pepita, su abuela materna, personaje muy importante en la cultura y la mitología vasca».

Una última estampa de esta niñez anudada a las manos maternas se reitera en el poema «Últimas hojas», en el que pesan los estragos ocurridos en la vida, desde sus primeros pasos a los dos años, en que lo sorprendió la guerra «en 1918»: «cuando yo intentaba andar y levantarme y tender mis lívidas manos hacia mi madre, / la guerra me arrebató rápidamente de su regazo» (HMcLG 127). Ante la tragedia, admite que «tú no pudiste ya entenderme / ni aclararme / y me mirabas un poco asustada». La memoria se actualiza en la escritura, por eso el hablante contempla la «hoja de Madrid» que está escribiendo y reconoce en ella la imagen dolorosa de su madre: «tan parecida a tu rostro rodeado de lágrimas y versos» (HMcLG 128).

Pero el verdadero *íncipit* de su memoria comienza como las historias infantiles: «Había una vez un niño que tenía unos ojos muy grandes y unas manos muy dibujadas» (HMcLG 56). El uso de la fórmula cuentística tradicional, en un poema precisamente titulado «Cuento», es acompañado de un evidente prosaísmo, con la reiteración de tópicos y giros (desde el «había una vez» a después «un día», «pasaron los años» y «al final de su vida»). Estos conectores inscriben el relato en el molde autobiográfico, aunque el paratexto echa su potente luz sobre una historia que se reconoce mero «cuento». El niño pasa por distintas fases de su evolución: «lo mandaron al colegio y se le llenaron los ojos de tristeza», aunque «después fue creciendo por las calles de Madrid» y

«se le fueron limpiando los ojos»; después «conoció a una muchachita y los dos sonrieron como sólo saben sonreír los niños». El poema prosigue abandonando la imagen del niño y siguiendo tras los pasos del joven y adulto, «cuando vino la guerra con cara de malo de cine, pero incendiando de verdad...» (HMcLG 56).

Ese niño «triste» reaparece en otros textos, como postales que congelan su rostro en retratos estáticos: «En la playa de San Sebastián / hay un niño terriblemente serio, / apoyado en la falda de *mademoiselle* Isabel» (HMcLG 145). El título del poema fechado, «1921», permite imaginar al niño en sus cinco años, como correlato del autor, afianzado por la inequívoca presencia de su «nana» francesa, que tanta importancia adquiriría en sus primeros libros (recordemos el poema titulado «Mlle. Isabel» de *Ángel fieramente humano* [19]). La postal reúne a toda la familia bajo el «toldo» en una playa, mientras lo mece «la brisa verde y húmeda del Cantábrico». Aquí están María Jesús y Josechu, pero sobre todo preside el grupo su «mamá Concha –porque mi madre también fue joven así como yo fui niño–» (HMcLG 145).

Tristeza y seriedad en un rostro infantil que ya nos había entregado Otero en magníficos textos como el de «Biotz begietan», aludido en el epígrafe de este capítulo. Una de las causas de ese «rictus» se debe a la rígida educación clerical recibida, que reaparece en este libro también, con un tono evidente de crítica y rechazo, aunque el tenor de crónica objetiva y recuento desapasionado disfraza la carga emotiva implícita:

> El niño está sentado en la capilla.
> Oye 'eternidad', 'castigo', 'infierno', 'desesperación', siempre,
> siempre, siempre.
> El niño siente escalofríos.
> .....
> El niño suda y tiene frío y siente rabia y deseos de llorar.
> .....
>
> («I.H.S.», HMcLG 155)

Progresivamente, el retrato de ese niño inmóvil y hierático se dinamiza con una serie de acciones que revolucionarán su rostro y comportamiento, mientras suenan al fondo los cantos litúrgicos, intercalados como versos: «Cantan 'perdón oh Dios mío / perdón e

indulgencia'» El niño contempla a la Inmaculada y «le parece una jovencita casquivana»; «se levanta» sin permiso antes que sus compañeros, y se le atraganta en la boca «un caramelo de colores»; finalmente «está intensamente cabreado» y «el padre prefecto le parece un perfecto hijo de puta». Este niño «serio» se rebelará contra las normas del perfecto alumno católico. En un escenario casi teatral, en la capilla, frente a la imagen de la Virgen, los rezos y la procesión, estos niños obedientes «arrastran los pies». El simple retrato se convierte en alegoría de una rebeldía existencial, que nos recuerda la imprecación y desgarro de los primeros libros de Otero, sin su tono tremendista, pero fiel a los contenidos de ese grito: «Anochece húmedamente, no hay estrellas que valgan, no hay salida, no hay Dios». El niño-ángel ha desaparecido, tras otro que «siente un deseo irreprimible de juntarse a los niños de la calle, de tocar el culo a Rosita», acciones que desatan la irónica acidez de un hablante que remata el texto con un rezo irreverente que parodia el slogan jesuita: «Todo sea *a mayor gloria de Dios* y de las acciones de los bancos bendecidos siete veces siete» (HMcLG 155, con el subrayado destaco el lema parodiado).

Sin duda, el ciclo completo de su educación es un capítulo que Blas de Otero se cuida siempre de recordar al volver sus ojos a su pasado. De modo casi documental enuncia en un poema: «Me mandaron al colegio, primero al de María de Maeztu y luego a los jesuitas», «Después vine a Madrid y estudié en la calle de Atocha», y «luego volví a Bilbao y me pasaba el día estudiando Derecho Romano y después Derecho Mercantil» («Como hice yo», HMcLG 51). En el texto titulado «La vaca ciega», recuerda sus andanzas escolares madrileñas: «Recuerdo mi niñez, mi adolescencia en Madrid [...] en la calle de los Caños, esquina a la plaza de Isabel II». Menciona su domicilio y el memorizado camino desde su escuela: «el niño [...] tira por la calle Moratín, toma el paseo del Prado y sube por la calle de Alcalá / hasta Jorge Juan 57», donde le espera «una cena escuálida y casi fría». En ese espacio urbano recuerda el tedio de las clases escolares, «estudiando gramática española» y leyendo obligado reglas y normas, que finalmente abandona para ser atrapado por unas páginas tituladas «La vaca ciega» del libro *Tesoro de la juventud*, que encuentra en la biblioteca de su padre. Frente a la

institución, opone estas lecturas autodidactas dictadas por el placer, que «lee lentamente, / un poco emocionado...» (HMcLG 168).

En general, suele oponer al recuerdo amargo de la educación clerical en el País vasco, la libertad experimentada en sus años escolares madrileños: «Fui niño pisoteado por una cruz de palo, / muchacho alegre entre las calles de Madrid» («No me moverán», HMcLG 262), «Madrid, mi adolescencia / fuiste tú y serás tú hasta más allá de mi muerte» («*Twist*...», HMcLG 40). La carga más pesada la recibe el niño en su ciudad bilbaína, resumida en «diez años de sufrimiento», que lo transformaron en «un niño / mal educado: / no es buena la escuela del dolor / cuando se tienen tan pocos años», por eso reconoce que «mi niñez está hundida / en el lodo de mi Bilbao maldito». Y sus años juveniles, a pesar del aire de libertad que le significó Madrid, fueron también trágicamente truncados: «Mi juventud está perdida / entre los escombros de una guerra» («A Elena Clementelli», HMcLG 124) [13].

Pero la infancia es reconstruida también como «paisaje interior», que encuentra su correlato en la geografía idealizada del valle de Orozco, y en ella el valor atávico de su casa, a menudo identificada con el amparo materno, hogar final al que llega el sujeto después de tanto camino andado y en el que sueña reposar al final de su vida: «Una casa para tus manos tan pequeñas...», «Una casa para morir en el campo bajo la lluvia liviana del valle de Orozco» («La vuelta al mundo», HMcLG 295) [14]. Orozco es ante todo paisaje filial: «El valle donde mi madre / me llamaba entre la niebla», «valle del río perdido / donde me

13. Sabina de la Cruz, en su trabajo «Blas de Otero en su adolescencia madrileña» comenta las diferencias entre el colegio de Bilbao y el de Madrid y cita palabras del propio Otero, quien explica: «Fui a un colegio de la calle Atocha, regentado por un cura castizo de la Mancha. Desde el balcón veía a los estudiantes de Medicina embozados con pañuelos disparando contra la fuerza pública. Hice todo el bachillerato en Madrid y lo recuerdo con agrado». Para Sabina de la Cruz, «es aquí, en Madrid, donde Blas de Otero lee a los poetas por primera vez y escribe ('Aquí junté la letra a la palabra / la palabra al papel' [de Biotz-Begietan]) ingenuas o cómicas dedicatorias a sus amigos, remeda la 'Fiesta de Toros en Madrid', de Nicolás Fernández de Moratín, o asombra al profesor de Literatura con la elegía a la muerte de su hermano. '¡Oh, aquel Madrid literario y bohemio donde un niño-poeta no es el hazmerreír de toda la clase!», como inevitablemente lo hubiera sido en Bilbao» (1984: 4).

14. Nos comenta Sabina de la Cruz en una de sus cartas que este poema recrea el sueño de la pareja en sus años finales compartidos: «Ambas referencias («*manos pequeñas», «una casa para morir en el valle de Orozco*»), se refieren a nosotros, y al proyecto de tener una casita en Orozco, para retirarnos al campo cuando yo me jubilara. Él no llegó a tiempo. Yo he cumplido su deseo, por eso vivo en la zona rural que rodea Bilbao» (correspondencia personal).

bañé de niño», «valle / de mi incierta adolescencia, / brincando sobre el frontón» o «deambulando por la plaza» («Ramas de niebla», HMcLG 138). Esos «atardeceres amarillos» con sus «chopos tintineantes», «el camino / ondulado hacia el Gorbea», «Santa Marina / ladeándose violeta», forman parte de una geografía distintiva a la que se agrega un plus de significación por la acción personalizada de la memoria autobiográfica, con imágenes perceptuales y a la vez afectivas: «la falda de la montaña / infantil, de ramas tiernas». Orozco es el recuerdo de sí mismo, «envuelto en ramas de niebla» (HMcLG 139).

Junto a este idealizado Orozco, de la casa y aldea materna con su valle y su montaña, aparece el contundente perfil urbano de su propia ciudad natal, Bilbao. No sólo es su lugar de nacimiento y residencia durante parte de los años escolares, sino que –como muchos críticos han analizado con certeza– es el emblema de su contradictoria relación de amor y odio con la dimensión social, política y cultural que representa. Innumerables son las menciones a su ciudad en sus obras anteriores, ya suficientemente estudiadas, así que aquí sólo destacaremos la continuidad de esa relación tensa y compleja en un par de textos paradigmáticos, algunos ya aparecidos previamente en antologías. El titulado «Bilbao» nos arroja a esa historia de odio y resentimiento desde su inicio:

.....
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...

(HMcLG 65)

La alusión a sus derroteros posteriores de adulto (Madrid, París, Moscú, Shangai, La Habana) no hace más que fijar la persistente obsesión que le trae una y otra vez su recuerdo:

.....
me asalta el tiempo huido entre tus calles,

y te llamo desoladamente desde Madrid,
porque sólo tú sostienes mi mirada,
das sentido a mis pasos
sobre la tierra...

Aunque afirma y fundamenta su rechazo a esta «ciudad de monte y piedra, con la mejilla manchada de la más burda hipocresía», cada nuevo escenario visitado se ve invadido por las resonancias bilbaínas: «en París aún me ahogaba tu cielo / de ceniza», en Moscú «el resplandor de tus fábricas» y los muelles de Shangai «se llenaban de barcos del Nervión», e incluso en Cuba, «en medio de la Revolución», «tenía necesidad de recordarte y no perderme» (HMcLG 65).

Se trata pues de la asunción de una identidad rasgada, expandida desde aquella escena arcaica del origen a una recursiva vuelta adulta que no se detiene. En el último regreso, tras casi tres años de ausencia, recupera esa dramática disyunción: «regreso a ti, ciudad maldita y metida en lo más hondo de mi pecho», «cada vez más próxima, / más adusta y oxidada, / más / entrañable, BILBAO» («El antillano», HMcLG 80). Su rechazo se dispara contra el conservadurismo político, su clericalismo hipócrita, su chatura cultural y la pedantería social de sus clases acomodadas: «Ah este Bilbao puñetero que si no fuese porque llueve nos ahogaríamos todos de aburrimiento, / humo y beatería» («Parece que llueve», HMcLG 105).

En una significativa reescritura del luminoso poema de Juan Ramón Jiménez «El viaje definitivo», Otero se apropia de un verso para titular su texto como «Y yo me iré». De donde se marcha el hablante es de Bilbao, muy diferente de la despedida del pueblo blanco y añorado del moguereño. Y se va resuelto a «no volver»: «Bilbao, me voy ya pronto / y no sé si volveré» (HMcLG 102). La partida no genera nostalgia anticipada, sino resolución a romper con una carga insoportable, la nacida de «tu cielo, tus casas / negras. Y tu hipocresía». La experiencia de vida asociada a la ciudad que lo vio nacer es relatada aquí como devastadora: «Te padecí hasta el ahogo, / Bilbao», «quemaste mi juventud / como un trapo viejo», «me laceraste hasta el fondo / del alma...» Su obstinación y terca perseverancia le abrieron las puertas a la liberación: «Insistí hasta lo inverosímil. / Eso me salvó. Rompí / la puerta, y me fui.» La perso-

nificación despiadada de la ciudad y su imaginería como casa maldita y tumba fatal se complementan con el ruego final del hablante a sus interlocutores: «Labrad, amigos, / un túmulo a mi ausencia», ya que esa tierra no verá su cadáver ni erigirá un sepulcro donde recordarlo. Nada más certero que este propósito repetido: «Pero lo que sé / seguro, es que me voy. Y / no volveré» (HMcLG 103).

Esta especie de ensoñación sobre el lugar de su futura muerte (a la cual volveremos al referirnos en este capítulo a su fase terminal) encuentra su culminación en el poema ya editado y ampliamente citado, titulado «Morir en Bilbao», aunque aquí parece establecer una suerte de tregua en su cruzada anti-bilbaína. La enumeración de las ciudades de adopción, visitadas y habitadas (Madrid, París, Moscú, Pekín, La Habana), sirve para retrotraer a este sujeto a sus orígenes y recuperar su lugar de nacimiento: «Mira por dónde, estás en Bilbao». Y a pesar del amor repartido por aquellas otras geografías remotas, ninguna se le compara, porque «Bilbao soy yo de cuerpo entero» (HMcLG 83).

Blas de Otero inscribe su identidad en estos espacios geográficos y culturales, que operan eficazmente para su reconocimiento personal, familiar y también racial. De Orozco a Bilbao, su memoria acoge también a su amado mar Cantábrico, al que rinde emocionado homenaje en el poema «Desde el fondo» («Mar mía, / mar de los cántabros, / fieramente independiente», HMcLG 81). Y manifiesta la querencia de la lengua euskera, aprendida de su madre y evocada en su geografía rural («labrando en el lodo / ancestrales letras éuskaras», HMcLG 138). Un poema fundamental en su relación con la lengua es el titulado «*Euskera egin dezagun*», que significa «Hagamos el euskera» (al que volveremos en el capítulo 5). De claros ribetes políticos, Otero por primera vez enarbola con contundencia la identidad lingüística, denunciando la persecución de la que es objeto: «Al nacer, lo primero que hicieron fue cercenarme la lengua». Reivindica el euskera como lengua familiar, la que aprendió de su abuela siendo niño en Orozco: «Tenía perfecto derecho a disponer del idioma de mis antepasados», «el que oía a mi abuela entre los manzanos y cerezos de la huerta.» Y reclama su restitución: «Protesto. / Yo reclamo una letra impaga», «Devolvedme mi herencia». A la vez confiesa un anhelado bilingüismo poético: «Y sigo

traduciendo del euskera / cada vez que hablo, cada vez que escribo», aunque admite «escribir, hablar en castellano» (HMcLG 97).

Estas son señas de identidad que reconoce con orgullo. Escondido tras la humorada del título, «Si yo hubiera sido austríaco», se interroga en otro texto: «por qué he nacido en esta inarreglable [sic] tierra», para responder con la reivindicación de su linaje vasco: «eres un descendiente de la lejanía del tiempo, / mi primer antepasado y el siguiente y subsiguiente fueron vascos». Vuelve a evocar la estampa del origen, donde «se recorta una carreta de bueyes, / el huerto de la abuela, / las piedras del río...», imagen rematada en el verso final con la corrección del título: «ah si yo hubiera sido austríaco qué desolación» (HMcLG 280). La identidad racial es asumida abiertamente también cuando se designa como «vasco universal pero sin presumir tanto como el moguereño» («Me complace más que el mar», HMcLG 106). En alguna ocasión, su tierra vasca aparece idealizada por el recuerdo de la madre que la habitara, refugio final de tantos tránsitos de quien se llama a sí mismo «El emigrante»:

> Yo quiero mi cielo gris
> sobre mi valle velado,
> mi mansa lluvia, mis montes
> suaves del país vasco,
> y unas palabras de madre,
> porque vengo muy cansado.
>
> (HMcLG 64)

Asimismo, los lugares de su niñez ofician de marco para sus primeros y titubeantes escarceos amorosos. En el Bilbao lluvioso de la adolescencia, se reconoce a sus «trece años [...] cuando no te atreviste a decirle a Charito que la querías», o se contempla a sí mismo «aquella mañana en que no te decidiste del todo en Herrera de Pisuerga junto a sus senos tan frescos» («Parece que llueve», HMcLG 105) [15]. Pero es en Orozco donde ubica el primer despertar al amor. En su memoria se trata de un lugar oculto y apropiado, donde el primer beso se alía con el secreto y el ruboroso descubrimiento de la sexualidad, cerrado

15. Se refiere a una prima de Barambio (junto a Orozco) y en Herrera de Pisuerga a la hermana de la Montse, según nos detalla Sabina de la Cruz.

a la mirada ajena. El breve poema «Nadie» (elocuente negación de la presencia vigilante y censora, frente a una identidad sumergida en el anonimato de la especie) resulta el mejor ejemplo para cerrar este recorrido por esta «escena arcaica», e introducirnos a continuación en la madurez del amor poetizado, que tanto peso ha de tener en su última obra:

Hay un rincón en Orozco
que no lo ha pisado nadie.
En este rincón te di
el primer beso una tarde
de octubre, cuando las hojas
eran de color de carne.
Tú entrecerraste los párpados,
arriba cantaba un ave,
adentro, tu corazón
un poco asustado. Nadie
ha pisado estos helechos
esta hierba fina y suave
como tus dedos que tiemblan
al rozar el aire, el aire...

(HMcLG 149)

3. La flexión amorosa: *«vivir contigo»*

A ti, mujer, amor de mis amores...
«Mujer»

En este itinerario del *byos,* donde Blas de Otero afirma «contar la historia de su vida», el imaginario amoroso aparece sin duda como pilar angular dentro de los territorios de la intimidad. Ha sido un eje presente de modo indiscutible en toda su obra. Carlos Sahagún recopiló en una cuidada antología 103 poemas amorosos (en 1987) y Sabina de la Cruz le ha dedicado un interesante estudio al erotismo de su poesía (en 1989) [16]. Aquí no me interesa auscultar la mera configuración temática

16. En la Introducción de la antología *Poemas de amor*, Carlos Sahagún confirma que «la amada no tiene connotaciones simbólicas, sino que es un ser real y concreto» (9). Lejos de la doctrina neoplatónica sobre la belleza y de la ortodoxia mística, «su frenesí pasional desemboca casi siempre en el fracaso del impulso erótico» (10). Destaca «el erotismo entre gongorino y albertiano de 'Mira' o la concreción del acto sexual en 'Un momento estoy contigo'». Pero

de este tópico tan socorrido (vicisitudes del amor, fases, amantes), ni tampoco corroborar todos sus correlatos biográficos [17].

Este complejo imaginario se articula a través de otras instancias más pertinentes que aquí proponemos revisar. En primer lugar, veremos cómo se despliega el vínculo del amor con el compromiso social, anudando inequívocamente la intimidad privada con la esfera civil y pública, y tensando el sentimiento de un genuino valor político. En segundo lugar, veremos la construcción de un escenario doméstico y urbano (especialmente madrileño) para la realización cotidiana del amor y la convivencia en pareja (lejos de las abstractas idealizaciones de la tradición lírica amorosa). Por último, daremos cuenta de la evidente ficcionalización autobiográfica de sus sucesivos amores, aunque sólo me ocuparé –siguiendo la línea del primer capítulo– de la serie de poemas con nombre propio referidos a su esposa Sabina (llamándola también por sus diminutivos «Sabi» o «Sabin»), que ocupan un lugar importante en esta etapa de su obra.

La dimensión profundamente política del amor humano en su producción final ahonda una de las premisas más originales ya inauguradas en sus libros de los años 50. Este cruce incesante entre esfera privada y esfera pública, intimidad e historia, que aquí suscribe con decisión, nos recuerda un texto anterior titulado «Poema sin palabras» (del libro *En castellano*), donde el *yo* sostiene un coloquio con el *tú*, produciendo el efecto de confidencia en voz baja, intimista, de fuerte coloración afectiva. Se trata de un texto ambiguo que no da nombre a ese interlocutor ni marca de género. Pero aún cuando decidamos leerlo estrictamente

hace hincapié también en «la apertura amorosa a la realidad social» (10). En su última producción, Otero reúne todas las perspectivas anteriores y «las concreciones eróticas referidas al cuerpo de la amada» surgen de nuevo, «incluso en momentos de una serenidad casi hogareña» (13).

17. Señalan Sabina de la Cruz y Lucía Montejo que habría tres constantes en el tratamiento del amor en la obra de Otero: «el marcado tono erótico en la descripción del cuerpo femenino, la ausencia de alusiones o imágenes directas de los órganos sexuales y la ensoñación del sentimiento amoroso que acompaña siempre la descripción, llegando a impregnar de erotismo los lugares donde se vivió el episodio amoroso». Se establecen con la amada «varios tipos de relación»: 1.– la «posesión», predominante en la etapa «existencial», con imágenes de «crispación y furia», «al quedar frustrado su deseo» y una «vuelta a lo humano» de lo religioso; 2.– el «encuentro gozoso de los amantes»; 3.– las «figuras femeninas del pasado» con una «galería de retratos» (como Mme. Isabel, Jarroncito de porcelana, la hermana de la Montse); 4.– las «figuras femeninas extraídas de la marginación social» y 5.– «la mujer como compañera» de la lucha desde EC y «la convivencia del amor cotidiano» (1995: XL-XLI).

como discurso amoroso, su proyección social trasciende la relación de los amantes para expandirse a una actitud abierta al mundo que los contempla, afín a tantos poetas latinoamericanos como Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Nicanor Parra o Juan Gelman. La figura de la mujer amada se apoya en la comunidad de ideales, que la convierten en camarada de lucha, compañera en el debate y el compromiso, amiga en la rutina diaria, cómplice y par:

.....
Tú.
El cabello
luminoso.
Roja bandera herida por el alba.
Cuando me miras, no hay palabras.
El mundo
tiembla un instante

Y sé que es bello combatir unidos.

(EC 116)

La serie semántica del «combate» se corresponde con la «roja bandera» y la acción sobre el mundo, asimilado sugestivamente al gesto de la lucha: «como cierras el puño, abriendo el aire». La especularidad del poema, evidente desde el mismo título, se afianza en una paradoja cara al bilbaíno: decir al no decir, escribir sin palabras: «Palabras para ti. No las pronuncies. / Cierra / los labios». El término final del afán del sujeto por contarnos su vida, no es pues producir un texto sino un acto; conjurar el lenguaje como mero artificio, frente a la rotunda evidencia de la realidad: «No quiero / palabras. Espuma / contra el cantil radiante / de la realidad» (EC 116). Ese imposible «poema sin palabras» (lo que calla el poeta al escribir) es finalmente un gesto íntimo y social, tanto ético como estético.

En la entrevista que le hace Eliseo Bayo en 1968, Otero sostiene: «Creo que no debe haber compartimentos estancos en el hombre, entre temas estrictamente subjetivos y los comunes. Puede ocurrir que un poema toque temas personales, pero en distintos momentos aparecen referencias al mundo común y viceversa» (189-190). En HMcLG, este

vínculo entre esferas se afianza y la mutua relación afectiva se apoya en una comunidad de ideales, expresado con insistencia y hasta humor: «Paloma, no te enfades, / tú y yo estamos de acuerdo en la libertad de los prisioneros políticos» («Que ya Melisendra se ha olvidado», HMcLG 53); «deja al aire tu pequeña fachada de guerrillera» («Ponte unas ajorcas», HMcLG 49). En «Las fachadas de Río Piedras», el inicial paseo por Madrid y la mirada amorosa se contamina de un alegato político que salta al otro lado del Atlántico: «Sé libre como Puerto Rico, / al menos en apariencia», «Dentro de poco va a salir el sol, las fachadas de Río Piedras se tiñen de neocolonialismo y tu falda adquiere un ligero tono comprometido» (HMcLG 54). En el poema titulado «Un pañuelo perfumado con dinamita» dirige su voz a una mujer, enlazando su figura con la lucha compartida: «Matilde, píntate los ojos con una varita de bambú, ninguna tan esbelta y luminosa como tú», «Vámonos, Matilde, coge el paraguas, la metralleta, la barra de los labios y un pañuelo perfumado con dinamita» (HMcLG 253), reincidiendo en ese particular cruce entre amor y militancia de modo casi lúdico.

Una serie importante de estos poemas amorosos nos entrega una meditación circunstanciada sobre los sentimientos humanos que unen al hombre y la mujer. «Vivir contigo» es la expresión que se repite al final de cada estrofa, estableciendo el *locus* ideológico de esa existencia compartida, en el poema titulado simplemente «Vivir»:

.....
Entre luchas sociales incesantes,
encendiendo la pluma por testigo:
entre guerrillas y panfletos y...:
vivir contigo.

Entre papeles que patinan, suben
al techo, entre cuadernos y entre libros;
entre palabras y poemas, siempre:
vivir contigo.

(HMcLG 172)

El ya conocido poema «Lo fatal» –que evoca «los buenos hados», aunque un lector atento no puede eludir el recuerdo del texto

homónimo rubendariano– exhibe la intimidad amorosa ante la proximidad de la muerte, con un tono elegíaco que evita el dramatismo del par nicaragüense, pero convierte la intimidad tanto en meditación metafísica como en relato existencial:

> Entre enfermedades y catástrofes
> entre torres turbias y sangre entre los labios
> así te veo así te encuentro
> mi pequeña paloma desguarnecida...
>
> (HMcLG 353)

«Obispos», «escuelas», «anuncios depresivos», «desastres incorruptibles», «muelles desolados» son algunos de los íconos que construyen en este poema un escenario desolador, en el marco del cual se produce sin embargo el encuentro amoroso: «así te veo así te encuentro / y pierdo cada noche caída entre alambradas / irradiando aviones en el radar de tu corazón...» El juego metafórico establece puentes entre un mundo devastador y las prendas del amor: «así te encuentro en mitad de la muerte [...] / descendiendo las gradas de mis versos» (HMcLG 354).

Las palabras cumplen pues un rol esencial para simbolizar esta relación, afincada en el poema con plena autoconciencia de su estatuto verbal:

> Estas palabras que te hablo, amor,
> son mi vida volcándose en la tuya.
> Acógelas entre tus brazos, éntralas
> al fondo de tu alma.
>
> («En una vida única», HMcLG 210)

Las «dos vidas» fundidas «en una vida única» caminan juntas: «en tu vida, mi vida; en mi vida tu vida» (HMcLG 210). La soledad amenazante se remansa por acción del amor presente: «Cuando tú estás / a mi lado, / el mundo rebosa, palpita, se desborda», mientras que en su ausencia «es un cántaro vacío, / a punto de quebrarse» («Las paredes», HMcLG 231).

Esta retórica amorosa, antaño cruzada de desgarradas imágenes

tremendistas (tales como los poemas amorosos de *Ángel fieramente humano* o *Redoble de conciencia*), se funda aquí en el tono menor, meditativo y sobrio, inaugurando una imaginería doméstica, basada en la difícil estética de «lo sencillo», donde las cosas del amor vuelven a encontrar sus nombres naturales. Tal el poema titulado «Mujer», cuyo verso final elegimos como epígrafe de esta sección:

.....
Y volver a nacer. Y arar la tierra
del amor, y encontrarse una mañana
que el surco el fruto del amor encierra.

Canta, canario, canta. Reíd, flores
azules, amapolas de oro y grana.
A ti, mujer, amor de mis amores.

(HMcLG 190)

Esta expresión minimalista del amor está sintetizada en la frase «amor en voz baja», que recupera no sólo el tono sino la naturaleza cotidiana de la relación («Siete», HMcLG 91). El poema «Juncos» es una bella albada que cifra en tono doméstico el legendario motivo del amante, contemplando el sueño apacible de su amada: «No te despiertes», «asciende entre la niebla», «contémplate en el espejito de la fuente». El deambular de la mujer dormida no es imaginado entre brumas incorpóreas y abstractas, sino en tierras propias reconocibles: «únete a la cuadrilla de segadores que camina hacia Covarrubias», «y penetra entre los juncos del Arlanza, / húmeda de rocío y desnuda de luna (no te despiertes)». (HMcLG 134). Los consabidos giros y expresiones de esa lengua ancestral que profiere el amor no son meros lugares comunes, cuando el poema los reescribe desde la experiencia efectiva de un sujeto:

.....
A la noche se enciende la lámpara y se apaga el tocadiscos y se recoge el canario.
A la noche caen copos de sueño por dentro de la frente y se enturbian las paredes
y se escucha el rodar de un coche.
A la noche, estudias Filología y yo leo a Rimbaud y desciende un círculo
desde la lámpara pronunciando en voz baja te quiero.

(«En voz baja», HMcLG 184)

Palabra y silencio son las contracaras de una experiencia que encuentra en ambas su momento de despliegue, en el acto de la declaración amorosa: «Mi silencio dice todas las palabras en una sola: / te amo / en silencio» («Mi silencio», HMcLG 171). La acción benéfica del amor se proyecta al oficio poético: «mi escritura se descorre hacia tus dedos y tú la desenredas / y sólo sé escribir siguiendo la línea de tus labios» («La palmatoria de cobre», HMcLG 274).

El amor oteriano encuentra su cobijo en el cuerpo como ámbito de manifestación. Ya el recordado soneto que comenzaba «...cuerpo de la mujer, río de oro», como un quevediano «Tántalo en fugitiva fuente oro», de *Ángel fieramente humano,* describía en tono expresionista el cuerpo de la mujer deseada, repartido en «manos», en «senos como olas», en «remos de brazos». La fusión corporal era «un relámpago azul», que hendía al amante en un torbellino, para comprobar luego que «de Tántalo es la pena», «fuente de llanto» y «soledad de dos» (*Ancia* 94). Otros poemas de este libro temprano profundizan la veta erótica y corporal, aunque en general suscriben esa angustia del deseo y la desposesión, como en «Mira» (90), «Un relámpago apenas (95), «Ciegamente» (96), «Sumida sed» (97), entre otros.

No encontraremos una vertiente abiertamente erótica en esta poesía amorosa de madurez, pero sí una minuciosa insistencia en la valoración del cuerpo femenino. En el poema titulado «Ritmo de ola», se describen «los senos como palomas» y «la curva» y «el meneo» «sugiere el ritmo» del mar. Su amor adulto, «habiendo ya perdido mi juventud», lo mueve a revalorizar el cuerpo amado, henchido de futuro: «escojo tu cuerpo porque predice el día siguiente» («Vestida de osadía», HMcLG 89). El poema titulado «Azulear» nos presenta el amoroso recorrido amante por el cuerpo de la mujer amada: «Para jugar con tus senos. / Para alisar tus cabellos». Se trata de una erótica expresada en tono menor: «Para tocarte aquí mismo. / Para penetrar despacio...» (HMcLG 164). El cuerpo femenino aparece como objeto de contemplación distanciada, más que como instrumento de goce sensual. El hablante compara con ironía las edades de los senos («leves senos de niñas de quince años», «directamente agresivos de las doncellas»,

«llenos de las casadas»), para concluir sentenciando con humor: «Si las mujeres no tuvieran senos, el mundo sería una leche» (HMcLG 143).

En la presencia corporal de la mujer amada se concentra la mirada del sujeto amante, cuyo amor ilumina «tu cuerpo desde las cejas hasta las rodillas», «más bella y esbelta y decidida» («Vestida de osadía», 89). Dedica un poema a «Tu seno izquierdo», delatando sus preferencias ideológicas con ese adjetivo tantas veces repetido: «Yo amo los problemas como a tu seno izquierdo. / Sólo para acariciarlo» (282). Otra parte corporal, a menudo focalizada por la mirada amorosa es el vientre, y desde él se eleva a «tu piel de seda / tus senos uno al sol otro en la sombra» («Tu vientre y otros resabios», 367). El amor físico produce en el amante una experiencia de apaciguamiento de todas las violencias del mundo y los ahogos vitales:

.....
pero falta
espacio
sólo tus manos con una rama de espliego
tus manos de tomillo
recogen mi inquietud y la inclinan hacia el valle
se enreda entre la niebla
de Arcos de la Frontera
a las doce el sol
mar redondo
y sólo
la serenidad se extiende hacia la carretera
un olivo otro olivo otro perfume de habar
nervios de las viñas
plenitud de hombre en su centro inmanente

(«Su centro», HMcLG 378)

Varias mujeres reaparecen en este libro, aunque en menor proporción que su esposa Sabina. Recuerda en el poema «*Ergo sum*» sus sucesivos amores: «A los cincuenta y dos años, sigo enamorado de Carmencita, de Merche, de Carmela y de la Niña de los Peines» (HMcLG 70). En el poema «Obras completas», evoca a su amor cubano (Yolanda Pino): «Aquella muchacha que se casó conmigo, / un poco mulata y muy sentimental, / se compró las obras de Platón». Sus «labios de mulata» lo cautivaron desde «el día de nuestro encuentro»

en «La Habana vieja», en «el Malecón». De ella sólo retiene, tras la reescritura coloquial del verso nerudiano «*Yo la quise*, muchachos», la imagen de «aquella pobre muchacha, que escribía versos y era mulata y muy sentimental» (HMcLG 129) [18].

Una particular forma de atracción (puramente estética) aparece en el poema «Figurilla», en el cual es «la mujer de bronce tendida sobre mi mesa de escritorio» la que acapara su atención. Una detallada descripción de ese cuerpo escultórico la dinamiza: «reclina su mejilla», «entrecruza sus piernas» y ostenta «un lindo y curvado culo». Esta pequeña estatuilla, que había pertenecido antes a su padre, es su musa inspiradora pues «vigila mi bolígrafo» «trenzando versos». El poeta en su taller la mira y reconoce: «estoy un poco enamorado de la mujer de bronce» (HMcLG 158).

En algunos textos podemos ubicar un episodio amoroso inaugural, propio de todos los cancioneros: el momento del «encuentro» de la pareja. El poema titulado «Calle del Amparo» nos ubica en el escenario madrileño, para presentar a un sujeto *flâneur*, que deambula solo por «la Puerta del Sol», sube «hacia la calle Atocha» para comprar «algo en fin de comer», enfila luego «hacia la calle Toledo» y entra en un «bar, porque las tabernas se las llevó el diablo». Este relato coloquial y narrativo de acciones intrascendentes se ve interrumpido por un núcleo que transforma el argumento en historia amorosa: «Después, te vi» (HMcLG 66). Y la imagen dibujada emula los rostros de las «pinturas de Goya»: «esbelta como el girasol», «potente como una central eléctrica», vestida «con jersey azul / y falda ligeramente gris». La mirada del fulminante enamorado se prende de ese cuerpo: «Tus senos parecían fugarse / y tu sonrisa era blanca...» (HMcLG 66).

No estamos frente al idealizado encuentro de los amantes de la

18. Fernando Valls incluye una nota al pie, en su trabajo de 2010, donde resume las noticias biográficas de este matrimonio, del que poco se sabe: «Lo único que he logrado saber es que Yolanda Pino era una joven de 26 años que trabajaba como bibliotecaria en la Unión de Escritores, escribía poesía, cuentos y guiones de televisión, pero que ni estaba afiliada al Partido Comunista ni se mostraba complaciente con el régimen cubano. Carlos Franqui la tacha de 'disidente'. Tras la boda civil, celebrada en La Habana el 25 de marzo de 1964, el 12 de agosto del mismo año, se casaron en la parroquia de San Antonio Abad de Bilbao y se divorciaron en La Habana el 20 de noviembre de 1967» (2010: 156). Cita Valls la opinión de Pepe Caballero Bonald que la conoció: «Blas se había casado con una cubana más bien intratable y aquello acabó siendo un desastre» (Ruiz de Huydobro 2004: 80).

tradición petrarquista ni al codificado marco de sus escenas de lance y conquista. En los pocos casos que adopta tópicos del amor cortés, inmediatamente son naturalizados por el contexto cotidiano y el lenguaje coloquial que los describe: «Dame un poquito de agua / que vengo *herido de amor*» (HMcLG 170). La experiencia de las relaciones afectivas basadas en un conocimiento trivial y fortuito, sujeto al azar, dentro de los anonimatos de nuestras despersonalizadas ciudades industriales, otorga actualidad a estas estampas poéticas que Otero gusta tanto de evocar. Mayor cauce se le otorga en este libro a las características más cotidianas de la relación, apoyadas en el espectro menos «literaturizado» de la lírica amorosa: la convivencia diaria, la rutina del vivir, los vaivenes del trabajo, el estudio y las lecturas comunes, los paseos urbanos, el piso compartido, los animales domésticos, las enfermedades sufridas. Este es el universo amoroso que consolida su escritura final.

La apacible convivencia, largamente esperada por un personaje viajero y trashumante, es el fruto de este amor de madurez, como lo expresa en el poema «La palmatoria de cobre»: «Después de tanto caminar por la tierra [...] / aparece el centro de tu cuerpo, / tú...», porque «a las once del día estás recogida en mi brazo dondequiera / te encuentres». Esta garantía de continuidad, la fidelidad de la repetida presencia que se hace tan habitual como necesaria, relativiza todos los afanes anteriores. Y esta experiencia del amor le otorga la visión de los auténticos valores:

.....
tú
sostienes mi alma como una sábana pequeña,
tú sola
sabes y traduces la postura de mi silencio,
mi escritura se descorre hacia tus dedos y tú la desenredas
y sólo sé escribir siguiendo la línea de tus labios,
todo es literatura
menos morirnos juntos,
.....
claras
realidades,
el resto es literatura,
inútil

literatura para apagar los ojos como esta vela roja que se alza en
la palmatoria de cobre.

(HMcLG 274)

Sin duda, Madrid es el escenario preferido para describir esta relación de madurez. Una serie de poemas breves, muchos sin título, aluden a la convivencia mutua, que les permite a los amantes compartir sus labores diarias; es la base de esta sabiduría del amor que perdura en la vida cotidiana y que denomina «la convivencia elemental». Se trata de compartir un mismo techo, los afanes y tareas diarias, la trivial cadena de acciones que asegura la supervivencia: «Aquí se está bien, contigo / mujer de vida incesante / entre las ondas del río» (HMcLG 258). En muchos casos se especifican los estudios de ella en la universidad (en obvia alusión a Sabina de la Cruz, que cursó estudios de Filología en Madrid): «Ella está estudiando Literatura Hispanoamericana», «Ella estudia echada en la cama» (HMcLG 176), «Péinate despacio, / estudia echada en la cama bajo una lámpara violeta» («Jimena», III, HMcLG 88). Otras veces, la ausencia de la mujer deja huellas tangibles y metonímicas en «la casa vacía»: «Veo tu *Gramática histórica*. / Toco tus apuntes» (HMcLG 186).

Estudios y paseos van jalonando esta relación doméstica, donde cada miembro de la pareja tiene su agenda diaria, respeta sus compromisos, mantiene su «distancia» e individualidad: «Rondo la Plaza / Mayor, bajo por la calle / de Toledo, mirando / vitrinas...», mientras tanto: «Tú estás en la Facultad» («Distancia», HMcLG 200). La vida en común, con su espacio doméstico y sus rituales, tendrá además dos espectadores entrañables, un perro llamado Bladi y un canario llamado Irrintzi, incorporados a la escritura por sus nombres propios. Su perro Bladi (nombre en euskera de Blas) aparece dos veces, incorporado a la escena conyugal: «Bladi se ha dormido sobre la alfombra» («Las islas afortunadas», HMcLG 296) o «el ladrido de Bladi» («Poética», HMcLG 379) [19]. El canario «*Irrintzi* vive en una jaula / de madera», «va viene salta», y «mira con sus ojos de alpiste»; «*Irrintzi* es amarillo / y gris y

19. Señala en el prólogo Mario Hernández que «el poeta decidió bautizar al perro con su propio nombre. Para evitar extraños equívocos en medio de la calle, Sabina de la Cruz le sugirió la versión en euskera del nombre personal» (2010: 25).

naranja» y su nombre en euskera designa un grito de aliento (HMcLG 175) [20]. Como un hijo adoptivo, el pájaro abandonado fue acogido en el seno de esa cotidianeidad, atraído apenas por una «hojita de lechuga» en la terraza, hasta incorporarse a la familia: «*Irrintzi* se hizo amigo de Sabin y del poeta» (HMcLG 182).

El sublimado amor cantado por los trovadores se vuelve real y limitado, con sus altos y bajos, hecho de despedidas, discusiones, citas, besos, tristezas, reencuentros y soledades, conservando siempre su poder sobre almas y cuerpos, como tan bien lo resume este breve texto denominado «Potestades»:

> Estoy triste porque te he hablado
> confusamente. (Hace frío
> en la acera encharcada). Porque no te di un beso
> al despertarme. (El aire
> viene húmedo y desflecado.)
> Ahora tú estás en la Facultad
> de cristal y ladrillo. Yo leo
> distraídamente.
> Estoy triste de mí mismo
> y un poco de ti. Después, irás
> a la peluquería. Yo estaré mirando
> por el cristal amarillo; o recorriendo
> el mundo ancho y ajeno. Ven pronto.
> Aparezca tu cuerpo,
> tus míos labios,
> tus brazos rodeándome de acero y potestades.
>
> (HMcLG 236)

El amor es para Blas de Otero escudo y coraza, potencia vital; el amor es vivido también como verbo, eco y reescritura de otras voces; el amor es aceptación de la naturaleza humana contradictoria, de sus imprevisibles derroteros. Mientras está, el amor no es más que «una palabra / escrita en silencio: *amor / mío de siempre*» («...Ahora», HMcLG 251). Y cuando el cuerpo que lo cobija ya no esté, Otero profetiza una

20. Mario Hernández explica que *Irrintzi* «es una palabra vasca, la que sirve para designar los gritos de ánimo o exaltación que acompañaban en el mundo rural acciones esforzadas o cantos»; como variante en castellano de *relincho* o *ijujú*, a Otero el nombre «le traía recuerdos de la tierra natal» y «le alegraba el día desde su clásica jaula de madera, cantaba 'con voz de *txistu* y son del tamboril / en siete tonos / y trece variaciones'» (2010: 25-26).

sobrevida tan probable como modesta, jugando con una previsión autobiográfica que las vueltas de la vida le iban finalmente a conceder: «Cuando yo muera, tú te sentarás a mi mesa con el pelo entrecano y releerás mis papeles, mis cuadernos, mis desdichas» («Cuando yo muera, chambelonas», HMcLG 181).

Esta imagen de una mujer revisando sus manuscritos nos obliga a introducirnos otra vez en el vaivén impuesto por unos textos que juegan en ese borde borroso entre el libro y la vida, o como lo dijo en otro poema el bilbaíno, «entre papeles y realidades». Esa mujer amada y evocada va a recibir un abanico de nombres que, como el suyo propio, buscan fijar un rótulo para una identidad heterogénea y proliferante: Sabina, Sabin, Sabi. Todo lo argumentado por el propio autor en el prólogo a la antología *Poesía con nombres*, analizado en el primer capítulo de este estudio, como aquello que desarrollamos allí acerca de los efectos de cercanía y verosimilitud buscados, vuelven a actualizarse en este puñado de textos (ocho en total) que dan nombre a la última compañera del poeta, Sabina de la Cruz.

Su nombre de pila es recreado varias veces; en dos breves poemas se la ubica como interlocutora de la enunciación. Asimilada a una niña que recibe una lección en «Primer grado», el hablante alecciona a su alumna sobre «los pensamientos, los atardeceres, la avitaminosis. / Con sencillez, / así, Sabina, / con sencillez...», para suplicarle al final: «No compliquemos la vida, / te lo ruego» (HMcLG 144). En un paseo por «Segovia», que da título a su vez al poemilla, se enciende la mujer como el paisaje ante la mirada enamorada del yo: «Eres bella, Sabina, como una callejuela de Segovia», «laboriosa y acogedora como las márgenes del Parral» (HMcLG 147).

Un poema sin título, que la nombra, la ubica como personaje referido, en la figura de la mujer que es esperada, mientras palpita el corazón de su amante. Lejos de la retórica cortesana sobre estas escenas, la reescritura del verso popular dentro de una factura poemática coloquial y abreviada, asimilada a la tradición del cantar oral y folklórico, le otorga al nombre (repetido dos veces) una humanidad inusitada:

> Esperando a Sabina
> bajo un olmo,

con hojas pequeñitas
casi de oro,

mediodía de Cuenca,
esperando a Sabina,
nél medio del pecho
se me clavó una espina.

(HMcLG 316)

«Sabi» es uno de los diminutivos con que también se la nombra; aparece en el título de un texto que recorre la escena familiar desde su lugar más transitado, el del «apartamento» compartido, «la cocina de azulejo y metal», «el estudio de madera», «las sábanas azules» y la «mesa de paja». Todos estos índices construyen metonímicamente el ámbito del hogar: «Un apartamento en mi vida. / Un apartamento frailuisiano», donde la mujer es presentada con su nombre de pila: «Y Sabina laboriosa / y Sabina estudiosa / y cariñosa» («Sabi» 140).

Por último, también aparece el nombre «Sabin», aludido en tercera persona. En el poema «Sol y viento» se retratan las habituales caminatas de la pareja (justamente en el día del cumpleaños del autor): «El día 15 de marzo / bajé con Sabin al centro / de la ciudad. Viento y sol». Otra vez es el hábitat madrileño el que los ve juntos, deambulando por las calles, compañeros y cómplices del amor en la ciudad: «Sabin me mira / de soslayo», «Sabin sonríe» (HMcLG 189). En el poema «...Ahora», el nombre propio acompaña una simulación de diálogo entre el yo y el tú: «Quién sabe, / Sabin, lo que quiere decir / mi silencio», «Quién sabe, / Sabin, si el amor es algo / que obligue a callar» (HMcLG 251). Otro poemilla sella este coloquio con su nombre de pila, trascendiendo la separación del número dos, en la unidad del uno, como amor compartido y «merecido»:

Sabin, el día es nuestro,
las noches, un poco cuadriculadas,
son tuyas y mías, de los dos.
Porque tú las ganaste hasta tenderse
sobre este niño cuaderno de Orihuela,
como este amor que merecimos
por amor
sólo por amor.

(HMcLG 318)

4. La fase terminal y el emblema de *«la galerna»*

algo falla en el aire
será el empuje de la galerna removiendo la espalda del mar
amiga galerna...
ahora atacas sin compasión

«Las cortinas»

En el poema «Penúltima palabra», incluido en *Expresión y reunión*, como parte de *Hojas de Madrid con La galerna*[21], Otero consignaba en el epígrafe las condiciones de su anhelada muerte*: «nada de cajitas, pastillas de plástico, / la cama, la pared, la tos del cura»,* con palabras idénticas a las que ya había incluido en la prosa «Seguir siguiendo» (la cursiva es del autor, HFyV 61). Expresaba así su agudo sentido de la muerte, quizás por estas fechas en relación con su tumor y posterior operación, al volver de Cuba, pero bien puede expandirse esta reflexión a lo que hemos llamado tópicos terminales:

Dentro de poco moriré.
El zafarrancho de mi vida
toca a su fin. El alma está partida,
y el cuerpo a punto de partir. Lo sé.

(EyR 249)

Sin duda, su agudo sentimiento de la mortalidad humana y la incansable lucha espiritual contra la amenaza de la muerte en su obra no es exclusiva meditación de esta última etapa, ya que podemos encontrar similares afirmaciones desde sus primeros poemarios. Pero en HMcLG veremos un acrecentamiento significativo de esta fantasmagoría que lo acosa. Esta «penúltima palabra» a la que alude en el título arrastra una dimensión de fin y cierre que no anula la continuidad de la lucha:

21. Aunque Otero apunta allí que forma parte de HMcLG, se trata en realidad del penúltimo poema del libro inédito *Poesía e historia*, fechado en La Habana el 28 de abril de 1968, según lo refiere Elena Perulero, honda conocedora de las alternativas de composición de su obra, en especial de este libro inédito (véase su artículo de 2008c y su Tesis doctoral en trámite de aprobación).

«Aunque me expulsen de la vida, lucho / aún. Ancho el amor y el dolor largo» (EyR 249).

Más de cuarenta poemas recorren en este último libro este escenario de decadencia y finitud. ¿Cuáles son los componentes de esta poesía «terminal» –si fuera posible aislar un repertorio común– y cómo aparecen en este singular libro? Es difícil separar aquellos que aluden a sus cíclicas depresiones –mayoritariamente incluidos en la serie *La galerna*–, de los que recrean el clima opresivo general de la muerte próxima, con su secuela de enfermedades, deterioro físico, tratamientos médicos, temor a la vejez, y también la persistente necesidad de hacer balances, aludir a formas testamentarias, jugar con epitafios, túmulos, últimas voluntades. Abordaremos antes estos tópicos terminales, para luego dedicarnos a los referidos específicamente a sus ciclos depresivos simbolizados en la imagen de «la galerna» (mayoritariamente de la serie final), dado el peso que adquieren en la comprensión de este estadio final del bilbaíno.

Pero antes quisiera meditar sobre la posibilidad de incluir este conjunto de textos bajo la luz de una seductora categoría, la de «poesía de senectud», adaptándola a nuestros intereses. Como bien la estudia Francisco Díez de Revenga en su libro de 1988, esta noción generalmente es usada para describir la obra de aquellos poetas que se han dado a conocer al final de su vida, aunque también se aplica a aquella obra final de poetas ya conocidos con obra desde su juventud, pero cuya producción última ha sido más desatendida por la crítica [22]. En el caso de estos textos de Otero, no habría desatención de la crítica, sino desconocimiento, porque estamos –aunque parcialmente– frente a una producción nueva recién editada. Para Díez de Revenga es «esa poesía escrita en los años de la vejez, la que designamos con el término de poesía de senectud» (11), pero más que la edad del autor importa lo que él designa como «principales inquietudes de una poesía de senectud»: la presencia de la vejez como motivo de reflexión, el reconocimiento de la propia identidad como escritor mayor, las reacciones ante

22. Díez de Revenga toma como modelo a Jorge Guillén, uno de los más longevos poetas españoles del siglo XX quien, al publicar en 1981 *Final*, daba a conocer poemas escritos entre los ochenta y los ochenta y ocho años.

la juventud ya distante, pero admirada y añorada, las mutaciones de la naturaleza y el cuerpo (16), tópicos que como veremos están muy presentes en HMcLG.

Sin duda, no es totalmente exacto hablar de «senectud» en un poeta como Otero, que no murió de «viejo», sino a los 63 años, e inesperadamente. Con razón señala Sabina de la Cruz que en esa década final Blas no estuvo «enfermo»; había superado perfectamente «la operación que eliminó el tumor y las consiguientes radiaciones, la parte más dura». Y los poemas de *La galerna* se gestan desde 1971, «a raíz de un tratamiento que siguió en un sanatorio de la Seguridad Pública, donde existía un equipo de jóvenes e innovadores psiquiatras» que lo trataron exitosamente. Como forma de objetivación de los estados depresivos vividos, Blas comienza entonces a describirlos en varios poemas. El primero fue «El aire» (escrito el 16 de enero de 1971). Relata Sabina que cuando le contó a su médico que estaba escribiendo estos poemas, éste le dijo: «Blas no volverá a un sanatorio psiquiátrico». Y así fue, pero «el vocablo-símbolo no llegaría hasta 1973. En realidad, *La galerna* se instala en la memoria para revivir, ya sin miedo, el pasado. Y fueron los años más apacibles de su vida [23]». Pero, precisamente a causa de esa especie de exorcismo y sublimación que la escritura supuso para Otero, los tópicos terminales que vuelca en los textos y que aquí recorreremos, pueden insertarse con coherencia en la perspectiva temática que implica la categoría aludida.

También sería posible alinear la atmósfera general de estos poemas

23. Agradezco a Sabina de la Cruz los pacientes comentarios y respuestas a mis interrogantes sobre esta última etapa de su vida. A pesar del clima angustioso que emerge de *La galerna*, ella enfatiza la vitalidad de estos años de Blas con estas palabras: «Publicó varias antologías y escribió cada día muchos poemas, los de HMLG. También participó activamente en la lucha por la democracia, incluso recitando poemas en los mítines del Partido Comunista, en Barcelona, Madrid y Córdoba. Y escribió y recitó poemas escritos para los homenajes a Lorca, en Granada y en Fuentevaqueros; a Miguel Hernández en Alicante, y a Dolores Ibárruri, *La Pasionaria,* en Bilbao. Estuvo muy extrovertido, activo y feliz. Franco había muerto en 1975 y todos los españoles estábamos esperanzados, inmersos en la transición. Desde 1971 hasta el año anterior a su muerte me acompañó en los Cursos de Verano de California University, como profesor-consorte (en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander y luego en San Sebastián.)». Asimismo destaca que su muerte fue inesperada: «Blas era un fumador empedernido desde los *once años* (decía él, exagerando) y se ganó a pulso un enfisema pulmonar. Pero el deterioro en sus bronquios apareció casi de repente y su evolución fue rapidísima. No estuvo enfermo. Le mató una inesperada embolia pulmonar, cuando conversaba apaciblemente en casa con un primo nuestro. El día anterior aún participó en un campeonato de mus» (extraído de una de sus cartas).

escritos con lo que algunos críticos han identificado como ecos de la llamada «voz abismática» de César Vallejo, tan importante en las lecturas de Otero, consolidando un «sujeto moral» atravesado por «la vivencia de lo trágico» (López Castro 2010: 103). En esta vertiente vallejiana adquieren sentido muchos de los tópicos terminales visitados, aunque debemos añadir la impronta irónica y a menudo sarcástica que le agrega Otero. Por ejemplo, una primera impresión es la recurrencia semántica de muchos de los títulos elegidos en este libro, convocando al lector, desde ese espacio paratextual de inicio, a una indubitable concentración temática en torno a la muerte y el fin: «Cuando yo me estoy muriendo» (38), «Morir en Bilbao» (83), «Morir tiene sus ventajas» (112), «Luz de quirófano» (117), «Cuando yo muera, chambelonas» (181), «Que es el morir» (220), «La gripe» (266), «En la muerte de mi amigo...» (315), etc.

La obra nos instala desde el primer verso en el espacio de alusiones a la enfermedad en general y al cáncer en particular, con su secuela de tratamientos médicos y espacios hospitalarios. Aunque no sea un orden elegido por el autor, el primer texto escrito cronológicamente y pensado para este «cuaderno» es una presentación realista y coloquial sobre su condición de enfermo internado: «En una clínica. / Recién operado en una clínica, / fumo, me peino...» El título «Cojeando un poco» focaliza los estragos de la enfermedad y operación en su cuerpo: «y saldré de la clínica silbando / y cojeando un poco». Entre ese inicio y este final, se desgranan los componentes de la escena hospitalaria: «Entran dos enfermeras», «vendrá el médico, me dará de alta» (HMcLG 37). La experiencia biográfica de su operación de cáncer se repetirá innumerables veces, inmersa por lo general en reflexiones de diversa índole, muchas veces alejadas del tópico en sí mismo: «¿Qué hacer cuando han sido barridas las barricadas y extirpado el único cáncer que me quedaba'» («Bajo el sol de las doce», HMcLG 44); «tú no sabes: el cáncer que cercenó el bisturí instantáneamente...» («Sin saquear la verdad», HMcLG 47); «aquel cáncer que cercenó el doctor a pulso, / y que si se reproduce peor para él» («Tímida pekinesa», HMcLG 59); «a ratos me acomete el pensamiento del posible avance del estigma que segmentó mi ingle y pone definitivamente ante mis ojos la eventualidad de un corte de la película, / cual si me hubiese correspondido en esta vida mi

pequeño lote de napalm» («La eficacia y el aire», HMcLG 55).

Un carácter escenográfico preside muchos de los «relatos» sobre ese episodio biográfico reescrito: «Terminada la operación, el cirujano se lava las manos / y la enfermera siente que se le estremecen los senos», aunque siempre se disuelve esa distancia objetiva con la resolución personalizada: «debo deciros que dejéis de fumar porque el humo se transforma en estalactitas» («Falta de información», HMcLG 212), constatado por el propio hablante: «Fumar es un placer antisalúbrico» («Porque estoy un poco triste», HMcLG 270). Las alternativas del tratamiento médico, sus remedios y efectos invasivos en el cuerpo y sus internaciones en clínicas forman parte de este horizonte poetizado: «estando en el sanatorio», «jadeando entre dientes», «con los cinco sentidos resbalados / doliéndome como un caballo», «todo lo veía como si hubiera tomado ácido» («Ni Vietnam», HMcLG 355). En el citado poema, que recrea no ya el episodio de su enfermedad e internación adulta sino su estancia de joven en la clínica de Usúrbil[24], la enfermera aparece nombrada como «la hermana rosa». Lo inyecta y le da agua para tomar, en una habitación donde el enfermo se revuelve «en el lecho chillando» y llorando «con las manos crispadas» («Entre las sombras de la marea», HMcLG 368). Esta asistencia al desvalido viene de la mano del personaje de la enfermera, que le trae con su «falda carmelita» la presencia femenina, más que religiosa: «ven Hermana Rosa», «acude con el café con leche», «no estoy para visitas», «Hermana Rosa rodéeme tu cintura», «dame la mano» («Aventando», HMcLG 373).

El poema titulado «Luz de quirófano» presenta el desdoblamiento del locutor, que permite el coloquio entre el yo y el tú: «Puesto que estás en una clínica, / que es como estar al borde del confesionario». Recuerda Barcelona, cuando la visita para una segunda operación, mientras padece el encierro del convaleciente: «afuera late Barcelona como un fanal mitad progresista y mitad fanático». Superpone el recuerdo reciente de la isla cubana, con la ciudad catalana que lo recibe: «estás fumando este impertinente calor húmedo que, de momento, es

24. Usúrbil es un pueblo guipuzcoano donde estaba el sanatorio psiquiátrico, al que Otero fue a recluirse voluntariamente en 1945, cuando sufrió una crisis depresiva.

lo único que asemeja La Habana a Barcelona». Mientras tanto, vuelan los pensamientos en la mente aturdida del convalesciente; observa «la marcha del líquido que te están inoculando en el pie derecho / y en el pie izquierdo», y mira hacia un imaginario mar «con los ojos asombrosamente abiertos, / igual que ayer en el quirófano» (HMcLG 117).

Un significativo título, «El desgarrado», nos enfrenta al espectáculo del hombre yacente, a merced del agobio y el dolor de la enfermedad: «se le cerraban los ojos desvencijados / la maldita insulina / y todo sucedía en un túnel / atroz». A pesar de los cuidados de «la enfermera mulata / con sus senos de framboyán», el hablante experimenta el sinsentido, el vacío de su mente confundida, el desasosiego de su espíritu «entre sábanas desgarradas»: «pero a pesar de los pesares / la vida es bella ya verás / y me clavaron la inyección y me reconocí» (HMcLG 356). La consabida cosecha de dolor, agotamiento, tristeza es el resultado de esa insensata e incansable lucha contra el cuerpo enfermo y los no menos agresivos y extenuantes remedios a los que se recurre. El hombre retratado al final de esas experiencias límites está invadido por la tristeza: «esta persona a veces no puede entreabrir los labios / apenas tiene ganas de fumar / se siente tremendamente solo» («Los apolíneos», HMcLG 348).

Sólo una vez encontraremos ironía y humor referidos a este tópico de la enfermedad. El poema titulado «La gripe» recrea un diálogo, personificando esta dolencia circunstancial y pasajera: «¿Y nadie te ha cantado a ti, puñetera, que hace cientos de años no haces más que estropear al hombre / durante unos días?», «Basta, no quiero nada contigo / No mereces unos versos», aunque, si llega a su cuerpo, le ruega en tono lúdico: «procura ser benigna, suave como un perfume francés» (HMcLG 266).

Paralelamente, un campo semántico alternativo queda configurado en torno al valor de la «salud»[25]. Un logro tan grande como «Ganar la guerra» es equiparado a la paz que significa el descanso de los tratamientos médicos: «Estar alegre es descansar entre tortura y tortura, es

25. En HFyV dedica una prosa al tema, titulada «La salud», donde la define como un «estar dentro de nosotros mismos»: «me encuentro bien, estamos bien, gracias, tenemos salud». La lectura en su infancia era una forma de salud, pero «ahora todo es distinto, el tiempo es irreversible [...]. Pero dejadme la salud, la enfermedad infantil de intentar que ustedes sigan bien» (72-73), incorporando al concepto una dimensión social no sólo individual.

todo lo que puedo hacer: / no pensar en nada, abandonar los brazos y casi recostarse». Ganar esta guerra física supone «no sentir el cuerpo, sentir plenamente la salud» y finalmente poder «dormir» (HMcLG 95). En el poema «La madre del cordero» se recrea explícitamente este tópico, desde su apertura: «Volvamos a ocuparnos de la salud». Con ironía recrea sus ventajas: «apoyados en la salud, sonreímos con fuerza, alzamos el puño, conquistamos la Luna»; por consiguiente «cuando la salud falta» todo se desmorona y «caminamos a tientas». La salud «física» «se arregla con radiaciones de cobalto» y, como es la que le falta, se aferra a la salud «espiritual», que se arregla «escribiendo un buen poema», «conquistando así la salud que tanto echo de menos» (HMcLG 123).

Enfermedad y salud suelen presentar en estos textos un correlato natural, «vejez» frente a «juventud»: «Eh, juventud. Pisa largo, fuma hondo, pega con todo el brazo...», «Salud. Juventud. Y allá a lo lejos la decrepitud, la senectud, el ataúd». El juego fónico aligera la atmósfera depresiva del texto, y el repetido vocativo evoca una vez más a su admirado Rubén Darío («Juventud, divino tesoro, te vas para no volver...» de su poema «Canción de Otoño en Primavera»). Este modesto pero moderno *carpe diem* exorciza la amenaza del *tempus fugit,* que se llevará irremediablemente, no ya la belleza y lozanía del cuerpo, sino la voluntad de acción de mente y espíritu. La pérdida de la juventud dejará apenas «un atáud de dos colores» y «el rostro bastante antipático, ético, de cera». El texto se resuelve con un giro doméstico y trivial, que acentúa el prosaísmo y el humor frente al tópico convencionalmente trágico: «Y malditas sean la guerra, el dolor, las enfermedades, la tiranía y el lunes por la mañana» («Lunes», HMcLG 255).

En otras ocasiones, el hablante no duda en autorretratarse como si fuera un anciano, con las típicas posturas de la vejez, tanto mentales como físicas:

> Cuando se alcanza la edad de los libros un poco amarillentos y manoseados,
> y el cuerpo comienza a tropezar consigo mismo si intenta adelantar
> un paso más de lo establecido,
> y hablamos con cierta gravedad y un poco de escepticismo y resignación...
>
> («No me moverán», HMcLG 262)

Es precisamente en esta edad que tanto repite, en su cincuentena, cuando profundiza esta especie de balance vital. Y no es casual que la titule con esa recurrente expresión que ya analizamos al comienzo de este capítulo, «Historia de mi vida»: «A los cincuenta y tres años de mi vida / comienzo a caminar de otra manera: / el paso tardo y la esperanza fuera». Pero aún así persiste en mirar su futuro de frente: «Viviré con los ojos bien abiertos / entre golpes de olas y de azadas. / Como escuchan los hombres. Como miran los muertos» (HMcLG 328).

Juventud y vejez forman parte de un espacio temático indiscutible en la poesía del bilbaíno desde sus inicios: la dimensión del tiempo. Ya había diferenciado en HFyV el «tiempo» de «los días»: «El tiempo es largo, no tiene fin, contra relojes, muerte, claudicaciones y otras cortaduras. Y son los días, cada uno de ellos y su sucesión impensada, quienes imprimen su paso en el espíritu.» (HFyV 107). En HMcLG, en una evocación del admirado Quevedo, reescribe su fatalista meditación: «Cómo de entre sus manos se desliza / el tiempo carcomido en tinta roja», un tiempo simbolizado en el fatídico «reloj que es desconsuelo y es arena» («Francisco de Quevedo», HMcLG 187). Pero generalmente, la poética de Otero se afianza en la afirmación del presente, frente a una añoranza inmovilista del pasado y una utópica proyección al futuro, a pesar de los desafíos que éste represente, como lo expresa el breve poema «Hoy»: «Entre el ayer y el mañana, / está el hoy contradictorio». De cara al futuro que se preocupa por construir, el hablante ratifica la centralidad del tiempo actual: «el hoy es otro / ayer luchando hacia el mañana» (HMcLG 201). Por eso, afirma que «el tiempo es bueno, como hay dios» y la vida palpita bajo su ritmo irrefrenable: «pasan los días y pasamos», «ayeres y hoyes ya desvanecientes, / en mortal, rapidísima carrera» («Libro de memorias», HMcLG 276). Sólo se trata de comprender el paso del tiempo como un acontecimiento natural, como un «capítulo comprensible» de nuestra existencia, que se despliega: «y viene febrero y luego marzo y luego mayo con abril entre una página de viento y un arroyo de alegría» (HMcLG 344).

El ciclo de la vida es continuamente reafirmado: «andar desde el vientre materno hasta debajo de la tierra» («Hacia el XXI», HMcLG

286). Las resonancias de la incógnita existencial que tan bien expresara Rubén Darío en su poema «Lo fatal» (del cual se apropia para titular uno de sus poemas de esta serie final, ya citado) se hacen oír a lo largo de sus páginas, como aparece en el poema titulado con un curioso neologismo «*Avinacithur*»[26]:

Dijo alguien y luego el siguiente y después otro y otro
de dónde venimos
qué hacemos aquí
adónde va este avión
preguntas lo que se dice metafísicas inquietantes misteriosas casi
así que yo respondo lo único que está claro
es que provengo del vientre de mi madre
y al final descenderé bajo tierra
no os preocupéis por lo demás

(HMcLG 287)

Esta interrogación no siempre deriva hacia el tópico de la muerte. Le interesa también la cuestión del origen, no las teorías científicas como la del *Big Bang* o la versión simplista del Génesis, sino el enigma de la materia de la que está hecha la humanidad, la historia de la especie dentro de la larga cadena biológica. Como un nuevo Manrique, Otero cifra la metáfora de la vida, ya no en el «río» que va a dar al «mar», sino en la moderna y tecnológica imagen de un «avión», que atraviesa el espacio dejando apenas una estela de humo hasta desaparecer de nuestra vista:

el espacio es grande como el tiempo
el tiempo ancho como el espacio
sucedió que de pronto –o poco a poco según se considere–
comenzó a girar un planeta
y en ese planeta a surgir unos seres
que al cabo de millones de años
les dio por pensar
y preguntar
a dónde va este avión
quién construyó este aeródromo
como llegué hasta aquí

26. Juan José Lanz aventura una interpretación para el neologismo del título («Avinacithur»): puede indicar un juego léxico entre palabras repetidas en el poema: el avión («*avi*») y el nacimiento («*nascitur*», en latín).

pensamientos inquietantes misteriosos casi metafísicos
mientras el avión cruza velozmente el espacio dejando un rastro de humo
que fugazmente desaparece

(HMcLG 287)

Coexiste en su libro una perspectiva de asumida serenidad y contención, en la cual encontramos muchas referencias a la «buena muerte», como corolario de la vida: «Maravilloso mar el de la muerte. / Tocar el fondo, al fin, tocar el fondo» («Invasión», HMcLG 100). Muerte que «en su fondo» no es más que «descansar. / Un lecho de hojas verdes», «El alma se hunde en su fondo. / El aire va y viene y va. / Descansar...» (HMcLG 161). Los ecos de las coplas manriqueñas acuden a cimentar esta certeza, en el poema titulado tras su expresión «Que es el morir»: «aunque, en el fondo, bien sé que he de irme / en el río que arrastra nuestras vidas» (HMcLG 220). Una paráfrasis de este poema aparece como título en un soneto de *La galerna:* «El hombre que era un árbol ya es un río», repitiendo un verso propio de un antiguo texto de AFH, titulado «La tierra» (*Ancia* 31) [27]. El proceso por el cual Otero opusiera antes –a la tradicional metáfora de la vida como «río» que muere en el «mar»– la del «árbol» arraigado, sufre aquí una reversión, ya que la cercanía de la muerte le renueva la conciencia de su carácter fatalmente mortal. Aquella concepción medieval que las coplas manriqueñas recogían sobre la finitud humana, se suscriben sin su pasiva y cristiana resignación. La transformación que describe el título –de «árbol» a «río»– se ve refrendada por las alusiones en el poema al sinsentido existencial (otra vez tras los ecos del texto dariano «Lo fatal»):

En el espacio gira rosa abierta
entre azules hermosamente huidos
mitad mar mitad tierra mitad ruidos
débiles de la ola cenicienta.

Y millones de estrellas y de incierta
materia modelándose entre hendidos
átomos nebulosas confundidos
entre un fuego azulado que despierta.

27. En el primer terceto dice: «Pero viene un mal viento, un golpe frío / de las manos de Dios, y nos derriba / y el hombre, que era un árbol, ya es un río» («La tierra», *Ancia* 31).

En medio el hombre sin saber de dónde
cómo ni cuándo ni por qué se tiende
junto a un río una sima que se esconde.

Guerras hambres historia hacia un final
desconocido que ni dios entiende
sueños que desmorona el vendaval.

(HMcLG 380)

Tras el evidente legado de Manrique, aunque exhibiendo su disidencia, Otero titula otro poema «Tan callando», pero elide el inicio de la expresión original de las *Coplas*: «cómo se viene la muerte tan callando...». Parece reafirmar con estoica aceptación el carácter irremediable del tiempo que nos arroja a la muerte, aun cuando sugiere que en esa noche negra puede encenderse una «lámpara maravillosa» (evocación del título del libro de Valle-Inclán). El poema en verso libre representa una formulación actualizada pero dramática de la cita manriqueña (esa muerte que llega silenciosa y callada), pero involucra en un plural colectivo, propio del tono meditativo dominante, esa experiencia humana radical y atemorizante:

El reloj da vueltas en la noria del tiempo
estira los brazos los alza los abate
entonces encendemos la lámpara maravillosa
y cenamos
tragamos polvo y bebemos viento
viento del molino del tiempo
tiempo del molino del reloj
enjugamos los ojos y extendemos la sábana
de la vida la sábana de la muerte
y enterramos minutos niños girasoles
mientras el reloj da vueltas a la noria
de la noche...

(HMcLG 232)

Otras veces, el tópico de la muerte es abordado desde la ironía y el humor, como si fuera una especie de *ataraxia* que se le concede al hombre al fin. El poema titulado «Morir tiene sus ventajas» reduce la afirmación a un núcleo principal; tales ventajas residen principalmente en

la negación de todo saber, sufrir, sentir, pensar:

> Morir tiene sus ventajas. Ante todo, dejar de sufrir.
> Impasible, impávido, muy interesante, no se siente, no se piensa,
> no se sabe.
> Tranquilo, equidistante, el cuerpo descansa, se desintegra, evade.
> Vuelve el polvo al polvo. (Hoy se dice, se reintegra la energía).
> Sin energías, exánime, inanimada, el alma ni rastrea, ni vela, ni vuela.
> Morir tiene sus ventajas. Se acabó el juego, las honras fúnebres,
> el entierro civil.
> Cuando yo muera, estaré muy atento para cerciorarme de que
> todo esto es verdad.
>
> (HMcLG 112)

La muerte es bien recibida pues cuando otorga reposo y cierra un ciclo vital extenuante: «Blas de Otero, descansa / un poco, cese el trajín / de los años...» («No me arrepiento», HMcLG 341). La palabra «serenidad» se repite a menudo enlazada con esta espera del final, como si vida y muerte estuvieran «por sabia mano gobernadas» (como expresara el místico sanjuanino): «Serenidad, seamos siempre buenos / amigos»[28]. Así, en esa especie de mortal «noche oscura», permanece el alma «siempre sosegada», «el aire se serena» en tal espera, «perennemente unida / al árbol de mi vida a contra viento» (HMcLG 198). También evoca a San Juan de la Cruz a través de otro de sus versos, titulando el poema «En par», para aludir a la ansiada serenidad del espíritu (aquí fundido con un cuerpo que subraya su carácter humano y mortal): «Contigo, la casa sosegada, en par de los levantes de la aurora, el silbo de los aires sucesivos». Pero esa «casa sosegada» aludida, más que una entidad abstracta (el alma), deviene el hogar natal en su recuerdo personalizado (con su «pared enjalbegada»), que lo ampara de la muerte y sus acechanzas: «Contigo, la vida tan parecida a la muerte en la misma proporción en que la muerte semeja y se hace y restalla vida» (HMcLG 237).

Mientras la vida espera su término, el hablante aconseja y se prescribe con un dejo de humor: «suprímanse, / arránquense / de / raíz /

28. En HFyV en la prosa titulada «Del peligroso mundo» reitera su súplica, acorde con este estado de su espíritu: «Yo ahora pido un momento de tregua, un tanto así de serenidad, de silencio, a ser posible. Por mi cuenta y riesgo» (37).

las preocupaciones», porque sin duda «yo prefiero morirme pero morirme tranquilo» («Tímida pekinesa», HMcLG 59). Empeñado en su lucha por la vida, este hombre en trance de muerte, reivindica siempre una conciencia en paz consigo misma: «El alma está serena» porque «este hombre vivió jugando y puso / su vida al tablero». La muerte lo encontrará con su «alma libre, tranquilizadora»; así se dejará llevar, fluyendo «serenamente», «viendo pasar los ríos y las nubes, / hacia la muerte en cauce de dolor» («Cardo amarillo», HMcLG 233).

Otro matiz de serenidad lo imprime la visión cotidiana y doméstica de la vida posterior a su muerte. Un tono carente de dramatismo dibuja la realidad en su permanente devenir, tras la partida del yo, que imagina el hueco de su persona como algo sin importancia: «Cuando yo muera continuarán saliendo los periódicos...», «Y nadie me mirará a la cara», «Y habrá gente por la calle»[29]. Concluye ese imaginario escenario con la amorosa estampa ya aludida, donde se siente aún vivo en sus poemas, pacientemente leídos por la mujer amada que lo sobrevive: «Cuando yo muera, tú te sentarás a mi mesa con el pelo entrecano y reelerás mis papeles...» («Cuando yo muera, chambelonas», HMcLG 181).

Lejos está Blas de Otero de suscribir la metafísica fe modernista en una sobrevida por el arte, que justifique todos sus afanes mortales. El arte y la poesía son una compañía apreciada y un instrumento valioso, pero nunca transforman al poeta en un ser superior, vencedor de la muerte, ni hacen de su quehacer un camino al absoluto trascendente. No obstante, y atendiendo a la precariedad humana del oficio, ante la cercanía de la muerte, se consuela con lo que significará su legado:

> Seguiremos hablando hasta en la muerte.
> Después de muerto, mis papeles, vivos,
> prorrumpirán a hablar como un cadáver

29. En HFyV dedica una prosa titulada «Finito» a esta fantasía del yo-muerto, así como la necrológica donde se autonomina, titulada «Seguir siguiendo» (61), como ya vimos en el capítulo 1. Nuevamente afirma que nada perturbará su deceso: «Cuando yo muera el mundo seguirá dando que hablar con sus pequeños sucesos y sus grandes problemas, y yo susurraré bajo la tierra...» (70). Y en la prosa «Desterrados» evoca un códice del siglo XIII que termina «*Aquí iaz fulano*», desdramatizando la muerte: «No quiero que me entierren con la bandera ni el ataúd. Simplemente me metan dentro de la tierra, bien enterrado, para siempre, en mi tierra» (85).

que se pone de pie, y dice: Un día...

(«Un día», HMcLG 213)

Sin embargo, sobre todo cuando refiere la muerte de sus amigos y escritores o poetas más admirados, parece encontrar en la obra que los preserva una forma de consoladora sobrevida, sin engañarse sobre la irremediable pérdida de la persona. Se identifica con «Pablo Neruda / Miguel Ángel Asturias / [que] amaron / y un día de estos han muerto», pues como ellos admite, apropiándose de los versos juanramonianos que tanto admira: «y yo me iré y se quedarán los pájaros / cantando». No obstante confía que a su muerte «revoloteará un verso de mi juventud / que llevará a un porvenir / de muchachas y muchachos», tras la imagen de Miguel Hernández (en «Beso verso», HMcLG 312).

Cuando recrea la muerte injusta, en el poema dedicado a Víctor Jara, admite que «ha muerto Pablo / y agoniza Chile»; el verso lorquiano (en su *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*) se transforma de aquel «porque te has muerto para siempre» a su «te han matado / para siempre». Y aunque su obra siga viva («nos queda tu ancha voz») y su rebeldía siga intacta («yo quiero refundir una campana»), admite al terminar el poema: «pero (creen ellos) / te han matado//y es verdad» («Sólo tu voz», HMcLG 313). Esta muerte es la más imperdonable de todas.

No hay duda de que la muerte, cuando aparece rescatada como descanso y cese del dolor, es apenas una coartada para conjurar sus temores más humanos, su angustia a menudo exasperada. Una especie de auto-persuasión, ejercida como una disciplina ética, lo libera momentáneamente de sus demonios. Por eso, debemos atender a otra serie de textos que construyen un dramático, y a veces prosaico, recuento de las «calamidades» que la muerte trae.

Una primera expresión claramente identificable es la fantasía sobre su propio fin, ya aludida en la serie de poemas póstumos que llevan su nombre, en el primer capítulo o bien en la prosa que emula su propia necrológica «Seguir siguiendo» (HFyV 61). El ya citado texto «Cantar de amigo» concluye focalizando al personaje, aludido en tercera persona, como muerto: «¿Dónde está Blas de Otero? Está muerto, con los ojos abiertos», no sin antes describirlo en su enfermedad: «Está en

el quirófano», «Está echado en su lecho» (HMcLG 101). En el poema titulado «El obús de 1937» (magníficamente analizado por Juan José Lanz en 2008a) fantasea con una improbable muerte propia, en su cocina de la casa de «Hurtado de Amézaga 36», marco donde se retrata leyendo y escribiendo poemas, acentuando la índole doméstica de su existencia. El verso final admite la soledad constitutiva, ya no de una muerte abstracta y lejana, sino de los vivientes, reescribiendo un verso machadiano («Un golpe de ataúd en tierra es algo / perfectamente serio»): «Dios mío, qué solos se quedan los muertos. / Un muerto en la cocina es algo perfectamente serio» (HMcLG 141).

La contemplación del yo muerto es una visión macabra que acosa al yo vivo como una pesadilla: «El día dice a veces que estoy muerto, / a veces dice sólo sí, sí, sí: / entonces doy un grito y me despierto» («El grito», HMcLG 331). Ante la evidencia de la muerte reconoce que «incomprensible es el sentirse vivo», «extraña es la salida, / incomprensible el rumbo y el arribo», porque no hay razonamiento humano que alcance a justificar esta injusticia: «El cristal de la vida se hace trizas / incomprensiblemente derribado» («No me expliquen nada», HMcLG 243). En un poema titulado «Sí», se ubica con su edad al momento de la escritura («cincuenta y dos años») y realiza un balance de su trajinada vida (viajes, libros escritos, guerras y luchas), para fantasear con la imagen del instante preciso de su muerte: «después de mi última sílaba, junto los brazos, digo serenamente 'sí' y expiro» (HMcLG 154).

El hablante reconoce que, después de tanto andar, «dentro de poco haré un viaje desconocido», y se conduele porque habrá de dejar «tantas tiendas, tantas calles, tantos hombres». La imaginación de su muerte supone una pérdida, referida en términos menores, que rompen con la consabida tragicidad del tópico: «no podré comprarme un par de alpargatas, / ir a los toros, / mirar el río». Esta certeza de estar «ya cerca de la muerte» (siente que le «quedan sólo tres, cinco años de vida») lo impele a fundirse con la vida en sus actos más triviales, como ir «al cine», «deambular» por Madrid o «desayunarme un rico café», mientras evoca el canto del pájaro cubano en el cantar popular «*Ay palmarito. / Cuando yo me esté muriendo / cruce volando el zunzuncito*» («Cuando yo me esté muriendo», HMcLG 38-39).

Su empeño en vivir revierte en una profesión de fe que niega la muerte como acabamiento de sus afanes, aun los más políticos, expresados en su rabiosa negativa a «morir en Bilbao»:

> y voy a llorar pero de repente me pongo terriblemente serio y violento
> y dispuesto a todo,
> menos a morir de balde,
> menos a morir en Bilbao,
> menos a morir sin dejar rastro de rabia, y esperanza experimentada
> y hasta luego y palabra repartida.
>
> (HMcLG 83-84)

Otra vez esta fe militante, un credo en la persistencia de la vida como lucha, troca la muerte en enemiga: «Muertos del mundo uníos», «Renaceré yo, mar, en las arenas / de Playa Larga, rotas las cadenas / de las olas que invaden nuestras vidas» («Invasión», HMcLG 100). Porque si de algo está seguro es que la vida «restalla» vida y acomete a la muerte, ya que nacimos para ella: «Cuerpos para la vida...», «cuerpos contra la muerte». Frente al espectáculo inevitable de montones de cadáveres acumulados por siglos («ametrallados», «abatidos», «torturados»), el hablante opone la rotunda evidencia de esos cuerpos «para la vida, sobre la muerte»: «mientras la vida grita y glorifica y adelanta su pecho indestructible» («Lo indeleble», HMcLG 239). En ocasiones aparece el hablante consustanciado con la vida, aunque reconoce su sustrato de muerte: «Sentado sobre los muertos / estoy cada vez más vivo...» («Irrefrenable», HMcLG 366).

Esta rebeldía vitalista adoptará distintas formas. Destaquemos en especial un significativo poema, titulado «El más alto papalote», donde la muerte se convierte en interlocutora del hablante, en clave tradicional, apelada como presencia femenina, y en referente central de su meditación. La imagen del barrilete –mediante el cubanismo «papalote»– le agrega una nota aérea y juguetona a su descripción de esta «muerte» personificada como «impasible», «antipática» y «muda». Ella es la enemiga cercana, que acecha desde todos los rincones; aquella a quien el yo dirige sus reproches, el ruego y la demanda. Después de una serie de versos de arte menor, el poema termina con un versículo que parece conjurar la inminencia de su llegada con la actitud vital que

le opone el sujeto:

> Ahí está ella
> con sus ojos de aguja y sus pies intransitables,
> ella, llevándose a todo el que pueda
> impasible,
> antipática,
> muda
> de nacimiento,
> ahí mismo está, la llamo por su nombre:
> muerte,
> aguarda, no pretendas negociar conmigo,
> no me entretengas,
> tengo aún mucho que hacer, vete a dar una vuelta
> alrededor del mundo,
> olvídate
> de mi vida, y cuando regreses
> no me reconocerás,
> mis manos
> estarán atareadas entre cuadernos, cucharas y otras manos
> iguales que las mías,
> y mi pensamiento seguirá laborando y mi imaginación sembrando
> en el vacío, hasta llenarlo de espejos, sábanas, colmenas y papalotes.
>
> (HMcLG 61)

Como ya anunciamos, la otra vertiente de esta fase terminal es la referida a la depresión, simbolizada con la imagen de «la galerna», una súbita tempestad marina frecuente en el mar cantábrico, como ya la definiera Sabina de la Cruz en las palabras preliminares a la edición de HMcLG. También allí afirma que Otero fijó en 1973 «el título definitivo *Hojas de Madrid con La galerna»,* pues decide ampliar la primera serie «con un nuevo libro en que describe los estados de ánimo que le generan las depresiones cíclicas que sufrió desde muy joven, simbolizadas en la palabra 'galerna'» (2010: 27). Esta nueva serie de *La galerna* constituye la parte final del poemario, con textos compuestos entre 1969 y 1974.

La depresión asoma entre sus versos, generalmente asociada a los tópicos terminales ya revisados. Uno de sus efectos más extenuantes es el insomnio y el agotamiento que significa la larga noche sin dormir: «Qué cansancio cuando el vacío se interpone entre el cuerpo y el

sueño», «Miro el reloj, me dice las cuatro menos veinte», «Quién me cambia residencia en la tierra por nueve horas de sueño» («Por allí asciende el papalote», HMcLG 349). En esta especie de duermevela, el hablante relata muchas veces sus pesadillas entre el sueño y la vigilia, como una mezcla de visiones oníricas, de fantasmagorías espectrales, donde se confunden, como en un escenario «buñuelesco», todo tipo de imágenes: «He tenido un sueño espabilado e intrépido», «pisaba despacio en el aire / cucarachas carmelitas por las rodillas / la cara cicatrices ensangrentadas». Los peligros y terrores nocturnos se entremezclan con imágenes de amparo, como la que evoca a su madre, aunque aparezca inmersa también en esa atmósfera aterradora: «aparecía mi madre entre las ropas del armario / intensamente pálida / la garganta agrietada...» («La lúa del espejo», HMcLG 362).

En el poema titulado «9 de junio, 3 madrugada», el insomnio construye en la mente imágenes del vacío y la caída en la nada, reproducidas sin orden, en verso libre, con ausencia de signos de puntuación para emular ese estado agudo de vacío, entre la depresión y el desasosiego:

> Y sacaba arena con una pala enorme
> dentro del alma
> otra palada otra palada
> poco a poco aparecía el hueco
> no estaba Dios al otro lado
> era la nada
> nada más
> y me sentí ágil grúa cigüeña
> escucho a Carmela
> ese mar que ves tan bello
> es un traidor
> la pala del niño tirada en la arena
> el toldo de colores sobre su traje marinero.
>
> (HMcLG 363)

Esta imagen infantil ya aparecía en poemas que rememoraban los veraneos en las playas de San Sebastián, bajo el toldo con su madre y hermanas. En sus depresiones e insomnios vuelve a su mente aquel niño que fue, como si aferrarse a ese pasado, con la mejor memoria de sí mismo, pudiera preservarlo de la angustia de «la galerna», que lo

invade como un mar ventoso, huracanado, arrastrándolo a «la nada». Otro texto que invoca la infancia como exorcismo es el titulado «Trompo de colores», donde a la espera del amanecer, el sujeto borra casi por completo las marcas gramaticales de su enunciación (apenas dibujadas por los dos únicos verbos conjugados en primera persona: «como» y «mastico»), otra vez en una secuencia sin puntuación y verso libre. Nos enfrentamos al espectáculo impersonal de una noche detenida, cerrada y sin estrellas, hasta que el amanecer la conjura con la música de Schubert, que gira en el disco como el movimiento circular del trompo infantil:

> La presunción de la aurora
> cuando el atardecer ataca con brazos coloreados
> cenicero del mediodía
> el mar chispea como una fragua bolbolleante
> el mar en toda la extensión de la palabra
> noche
> cerrada
> no hay estrellas no hay pan no hay abrigo
> como sombras
> mastico
> sombras
> la aurora presenta su tarjeta de visita
> iris de Schubert girando alrededor
> de un trompo de colores
>
> (HMcLG 374)

El poema «Entre las sombras de la marea», ya citado en el primer capítulo, recrea su experiencia en la clínica, en «los días de Usúrbil», donde el yo se aferra al recuerdo del niño que fue: «soy un chiquillo abandonado en las sombras de la marea». El hablante se sumerge en este mar enfurecido que lo invade y lucha contra las olas, tratando de llegar a la orilla donde lo espera el niño con su pala bajo el toldo de la infancia:

> .....
> 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 toldo de colores.

(HMcLG 368)

La imagen de la galerna fusiona viento y mar, olas huracanadas y tempestades marinas y le permite connotar esa furia arrebatada que desencadena la llegada de la depresión en la mente y espíritu del hombre. Primero se anuncia como una premonición, contemplando su avance lento, desde lejos: «diviso la galerna / sus aspas marrones y su percal de nubes». Paulatinamente, se transforma en un espacio opresivo que lo circunda: «el horizonte se ahoga / el mar se arruga...», «salta el viento». Para quien la padece, «no hay salvación», y el temporal espiritual desata un confuso torbellino de recuerdos: «mi vida pasada surge como una diapositiva», «en el fondo de la memoria agua azul de mi niñez» («Sol redondo solo», HMcLG 360). El ambiente marítimo que acompaña a la galerna otorga un fuerte marco visual a sus alucinaciones: «el empuje de la galerna removiendo la espalda del mar» («Las cortinas», HMcLG 372), «Hace un extraño viento, las paredes / del día han vacilado...» («El grito», HMcLG 331), «la galerna desparramándose por el acantilado» («Versos», HMcLG 382). Frente a este viento y este mar, el hablante espera resignado, especialmente en ese fatídico día dominical, tan propicio a la pesadumbre espiritual y el desasosiego:

Hoy es domingo y por eso
decía César Vallejo por eso
.....
furia del ángel fieramente humano contra las altas olas
yo dije España está perdida dentro de su nombre
llamé a la paz con los labios desgarrados
pero hoy es domingo y por eso
me serené como una verónica de Gitanillo de Triana
seccioné mi angustia la guillotiné en despiadados versos
pero hoy es domingo y por eso
a lo lejos ya vuelve la galerna
la espero a pecho descubierto
.....

(«Tiempo», HMcLG 369)

También «la galerna alborota la frente» y la depresión trae los desvaríos de la mente: «Las alucinaciones / el viento quebrándose / dentro del espíritu...», «la habitación gira lentamente como una alta grúa», «tiemblo como un cable de telégrafos», «la debilidad da vértigo se agita la garganta» («Aventando», HMcLG 373). El hablante es impotente ante su invasión: «amiga galerna / allá en Zarauz ponías azules mis ojos / ahora atacas sin compasión» y sus esfuerzos por sobreponerse parecen inútiles: «yo te paro con las manos / mientras ellas colocan las cortinas» («Las cortinas», HMcLG 372).

Finalmente, podemos sintetizar estos estados en uno de los textos más representativos de la serie, que Otero titula precisamente «La galerna». Aquí se reproduce de modo figurativo, aunque intensamente metafórico, el avance de la depresión sobre el cuerpo insomne del hombre, que se refugia una y otra vez en recuerdos fragmentarios, como trozos desesperadamente arrancados del álbum de la infancia, fusionando espacios y tiempos, el ayer con el hoy, mediante versos libres sin coordinantes, apenas dispuestos como líneas quebradas en el espacio blanco de la página. Con este fluir neosurrealista, queremos terminar este capítulo que fundamenta su título –«la historia de mi vida»– con la escritura anticipada de su último episodio, la muerte, prefigurado en la desolación existencial y la angustia intermitente que le produjo a Blas la extenuante y reiterada experiencia de la «galerna»:

Campanas rojas llamaban a homicidear
yo estaba echado en la cama
cada nervio como una púa
a lo lejos ya viene la galerna
niño mío
atravesando la pasarela de la muerte en traje marinero
las esposas de los funcionarios
freían berenjenas
yo seguía angustiado con una hoja de afeitar en la oreja
la galerna invadió las paredes
me sumergí en mí mismo
                da lo mismo vivir
que caminar en una lancha
la galerna la galerna
se hundían mis manos en el cieno

las olas turbias tal un espejo entre humo
dios mío
el niño en traje blanco intentando llegar hasta mí mismo.

(HMcLG 359)

Capítulo 3

Alter: del *«yo vagamundo»* al *«yotro»*

> Qué vida tan extraña la de este vagamundo. Doblad la frente ante su paso
> pues se trata de un ser magnífico y misérrimo...
>
> «Viaje hacia atrás y hacia lo lejos»

Como anunciamos en la Introducción, el eje correspondiente al *autos* despliega también otras *alteridades* que articulan la subjetividad discursiva, más allá de la instancia referida al *auctor*. Veremos en este capítulo las modulaciones intersubjetivas de la voz poética oteriana que, aunque señalan al *yo* como individuo histórico (por la abrumadora cantidad de índices biográficos), al mismo tiempo lo proponen como figura representativa de una instancia plural y colectiva: el *ego* como *alter ego*. Fiel a su credo «social», Otero nunca dejará de tener presente el grado de generalidad necesaria que hace de su personaje poético una instancia de reconocimiento y proyección para sus lectores.

La primera alteridad es la construcción de un «*yo vagamundo»,* por el cual se propone una militancia itinerante, que exhibe al poeta como un caminante que recorre el planeta, especialmente el orbe comunista, para construir «experiencias» donde vida y relato, ideología y existencia poética se fusionen. Del mismo modo, aflora el rostro de un sujeto consustanciado con España, como *locus* ideológico y espacio de lucha,

a menudo evocada contradictoriamente, blanco de sus ataques y objeto de su amor filial. Aparecerá otra «españa» en minúscula, la de la resistencia, que Otero ya había opuesto a la España dictatorial con letra mayúscula, con el neologismo *españahogándose,* acuñado en *Pido la paz y la palabra.* Por último, otra serie de figuraciones complejizan aún más el estatuto del yo, a través de mecanismos de colectivización de la enunciación, objetivación, mediaciones narrativas, microhistorias de personajes, etc. La veta meditativa de la escritura se profundizará, integrando interrogantes metafísicos que lo inscriben en las cercanías de la llamada «poesía del pensamiento», desde la construcción de una fuerte «intersubjetividad» donde *autos* y *alter* se armonizan.

1. Una cartografía militante: *«valiente paseo el mío»*

Yo pecador de mi patria
yo arrendatario de mi patria
yo vagamundo con las ropas deshilachadas
te canto desde abajo

«León Felipe»

La figuración del *vagamundo* se consolida en su etapa final. El rótulo repone un término alternativo basado en la fusión de «vagar y mundo». Seguiremos aquí sus travesías y viajes por España, su filiación con Madrid, pero sobre todo su proyección sobre el orbe comunista, concretamente Cuba (llamada «solidaria Isla»), que colaboran con la construcción de un yo itinerante, que rescata autobiográficamente sus andanzas planetarias.

El vocablo forma parte del campo semántico del *homo viator*, aunque no recupera sus contornos míticos. Como afirma Mario Hernández, «Otero se vio a sí mismo como perpetuo *viajero, caminante, paseante, peregrino, vagamundo* o *vagabundo, emigrado* y *antillano*. Son denominaciones con las que se autonombra a lo largo de toda su obra, a veces desde el mismo título de los poemas». Le sirve para incluirse en la estirpe del «poeta que camina por pueblos, ciudades y países», como «Whitman, Baudelaire y Machado» (2008: 69-70). El término *vagamundo* ya era cen-

tral en *Historias fingidas y verdaderas*, para señalar a un trotamundos peculiar, ocupando un lugar central. Sabina de la Cruz, en su Introducción a este libro, define esta figura que aquí aparece con tanta insistencia: «Porque el hombre, en este caso el poeta con su nombre y apellido, es un vagabundo («el vagamundo») por ciudades, por calles, por mares, por recuerdos. Siempre solo. Con la mirada perdida, el gesto cansado» (1980: 23). No es éste el lugar para detenernos en la singularidad de este librito de prosas poéticas, tan difícil de encasillar en un género acotado, pero cabe señalar, por la proximidad del tiempo de redacción con los textos de *Hojas de Madrid con La galerna*, la cercanía temática e ideológica que comparten en muchos sentidos [1].

La II Parte de HFyV se abría con su itinerario biográfico militante: el mar Cantábrico lo arrojó al Mediterráneo, de ahí «a los mares de China», para recalar luego en «el mar Caribe» (HFyV 55); después «vinieron las ciudades»: la «pura» Madrid desde la «ciega» Bilbao, y de ahí a Zamora, Palencia y más allá París, Pekín (HFyV 56). Siempre el sujeto de la travesía era «el vagamundo [que] otea la lejanía, tras la que el mundo abre sus ciudades de espejos y sus islas de verdor recién escrito» (HFyV 67). Su peregrinaje parece errático, pero deviene escritura: «el vagamundo camina al azar, como hizo en tantas ciudades del mundo, mirando sin ver y, a veces, viendo sin mirar: así vinieron muchas claras adivinaciones que luego fueron versos» (HFyV 92). La sección VI de la III Parte se titulaba precisamente «El vagamundo» y aquí era presentado como lector y paseante contemplativo de una naturaleza que nos recuerda sus paisajes natales, de río y montaña: «El vagamundo está tendido en un ribazo, las manos en la nuca: contempla el lento trashumar de las nubes» (HFyV 115). El apacible cuadro y la

1. Recordemos que fue en Cuba donde Otero escribió o por lo menos empezó a escribir «las prosas poéticas». Señala Philip Silver que la curiosidad de este libro reside en que «no es ni un testimonio directo de la estancia de Blas en la isla ni el relato de un testigo ocular de la revolución. Es en cambio, una meditación del poeta sobre sí mismo y su función histórica y, por lo tanto, sobre la poesía» (212). Respecto a la polémica ideológica que suscitó entre sus críticos, véanse los artículos de Carlos Blanco Aguinaga, que reivindica la preocupación estética de Otero como parte de su teoría política de la poesía, y Geoffrey Barrow, que adjudica al autor un alejamiento de sus posturas socialistas acerca del arte, ambos en un número de la revista *Papeles de son Armadans* (1977). Véase también una acertada lectura de este originalísimo libro tanto en el artículo de Marta Ferrari de *Ínsula* (2003), como en el capítulo de Fernando Valls, que actualiza todas las lecturas hechas sobre el libro a la fecha (2010).

aparente inmovilidad del personaje se truecan sin embargo, por la índole de las asociaciones desatadas, al mirar el cielo, cuando «una nube morada» parece adquirir «una fugaz semejanza con Vietnam» y «el viento brusco revuelve las ramas, la luz se torna cárdena». La pintura idílica culmina con este vagamundo como pastor, que «se incorpora lento y va descendiendo junto al regato que brinca como un guerrillero». Se presagia una tormenta y el texto concluye con inequívocas referencias bélicas: «La paz se ha destrozado, y el cielo es una lamentable tienda de campaña» (116).

Por medio de este rótulo caracterizador, en HMcLG Otero va a desplegar una serie de predicados y relatos que consolidan esa faceta del yo como *flâneur*, aunque se trata aquí –lejos del benjaminiano transeúnte urbano– de un callejeo político, que repite insistentemente los nombres de las ciudades y países visitados, claramente insertos en su credo ideológico. Este peculiar retrato de sí mismo como «vagamundo» nos permite entrever la significación colectiva que alienta su voz, consecuente con la concepción «comprometida» de su escritura. En el poema «Twist...» se define la existencia trashumante del hablante en estos términos: «mi vida / deambulando, callejeando, vagamundeando...» (HMcLG, 40). En ocasiones, Otero parece olvidar el nuevo término y reaparece el vocablo convencional: «hombres del mundo, mirad / a este vagabundo» («La jaba», HMcLG 71). Aunque es recuperado en general para subrayar su condición diferenciada, tal como aparece en el epígrafe con que comenzamos este capítulo: «Qué vida tan extraña la de este vagamundo» (HMcLG 347). En este poema citado, titulado «Viaje hacia atrás y hacia lo lejos», resultan muy interesantes las fluctuaciones enunciativas. El yo se retrata con una modalidad que fija la distancia por medio de la tercera persona gramatical y lo convierte en personaje de su relato: «se trata de un ser magnífico y misérrimo». Pero luego continúa, otorgándole el estatuto de interlocutor, a través de la segunda persona: «Habla con libertad, estás solo en medio de esta ciudad alocada...» Lo impele a recorrer en su memoria tantos viajes hechos: «Recuerda en estos momentos tu viaje a Singapur...», pero de inmediato revierte el enunciado a la primera persona: «[recuerdo] mis filtraciones en las gigantescas o mínimas manifestaciones

comunistas» (HMcLG 347). El personaje del «vagamundo» absorbe al mismo tiempo el ego y sus alteridades, al tiempo que coagula el tránsito del sujeto hacia una intersubjetividad social.

Repasemos brevemente los itinerarios políticos que recorre el personaje como viajero planetario, firmemente convencido de la dimensión activa de su rol, lejos del turista curioso o el visitante neutral de esos parajes. Su naturaleza se caracteriza por esta trashumancia existencial: «Toda la vida yendo y viniendo, dios mío, / llegando y volviendo, demonio», para siempre «marcharse, y retornar y repartir sus días sobre la tierra» («La jaba», HMcLG 71-72), «en Cuba, en Madrid, en Moscú, en París» («Y yo me iré», HMcLG 103). Son múltiples las referencias a dichos viajes, a veces de manera resumida: «valiente paseo el mío, / después de recorrer cinco países socialistas / y divisar siete mares» («Calle del Amparo», HMcLG 66). La experiencia viajera es una forma de «perdurar» más allá de su patria: «marcharme otra vez a Cuba y regresar por Moscú y pararme en la fila del mausoleo a Lenin», para «darme en parte a los otros y perdurar del todo sobre la tierra» («Gracias por perdurar», HMcLG 111). Pero también este «trasiego» define su compromiso: «A los cincuenta y dos años [...] me dedico exclusivamente a pasear, a leer, a trasladar maletas de un país a otro y a conspirar» («*Ergo sum*», HMcLG 69). Los recuerdos de sus estancias fuera resumen su existencia: «Blas de Otero, cuánto has caminado. / Bilbao, Madrid, París, / Praga, Moscú, Shangai, / La Habana, Zúrich». Toda esa geografía vital está viva en su recuerdo, no como meros nombres sino como espacios henchidos de realidad material: «pueblos, llanuras, montañas, / ríos / mares» y «hombres de frente y de perfil, / escuelas, hospitales, / calles y plazas sin fin» («No me arrepiento», HMcLG 341).

En un poema que, a modo de autorretrato biográfico, desenvuelve sus numerosas andanzas, reafirma como otro valor obtenido las lenguas de sus pueblos, base del capital cultural que Otero reivindica: «He viajado mucho, he oído conversar en ruso, en francés, en chino, en euskera, en sueco y en leonés» («Como hice yo», HMcLG 51). Todo suma para dar sentido a su vida y a su escritura:

...cuántos naufragios
cuántas paredes humanas
países
París
Praga
Moscú
Pekín
La Habana
Londres
esto es escribir llorar a cal y canto
con el canto en mitad de la frente

«Canto», HMcLG 357

Los nombres de los lugares visitados constituyen sus señas de identidad. Y a cada uno le dedica textos individuales. Por ejemplo, en el poema «Un instante» evoca su estancia en China (en Wuhan, en Shangai, en Pekín), donde «presentí unos años inminentes y terribles y desconsoladores», tras la imagen de «una niña con el porvenir en la punta de los cabellos» (HMcLG 230). En el poema «No le valdrán» evoca la tensa coexistencia racial de América del norte: «un negro *jazzeando*, / una negra cantando *spirituals*», «un yanqui tal y cual», para denunciar los abusos imperiales de esa «América histérica imperando / en lo oriental y occidental». Frente a ese «coloso con pies de barro y balas en la mano», se pregunta el hablante por el destino político de América Latina: «dónde los tupamaros, el rabioso / brasilero, / el tenaz venezolano». La denuncia se reviste de tonos militantes que llaman a la acción y a la resistencia, punto clave de su credo marxista, pero ahora sin consignas tipificadas sino mediante una metáfora elocuente: «No le valdrán. Un vendaval se agita» (HMcLG 245). Latinoamérica es visualizada como compañera de España, cuando con ironía el poeta juega con las posiciones espaciales; un mismo mar las separa y al mismo tiempo las une: «El mar está sentado entre Latinoamérica y España», y ambas personificadas deben contribuir en su lucha por la liberación, ya que «encienden el último reducto de la historia con una alta llama que irrumpe» («Jimena» I, HMcLG 86).

Cuba ocupa un lugar preferencial en este itinerario, desde unos textos que recuperan la temperatura de su larga estancia en la isla, paralela a su consolidación como referente público del orbe comunista. Señala

Leopoldo Sánchez Torre que «en la reafirmación de la fe social tuvo mucho que ver, sin duda, la experiencia cubana, que sitúa a Otero frente a un caso de socialismo real en el que ve materializados juntamente sus programas vital y social» (2010: 121). Cuba aparece como topografía, una más de las «islas» que atesora su memoria de viajero: «En Cuba les llamaban los isleños», junto con las españolas («Gran Canaria Tenerife Fuerteventura Lanzarote Hierro La Palma...») («Desmemoriada España», HMcLG 283). Cuba se resume en todas las ciudades que lo acogieron: «Camagüey, / y Matanzas y Las Villas,// La Habana, Pinar del Río, / y Santiago con su luna» (HMcLG 108-109). Es el capítulo quizás más decisivo de sus viajes, ya que allí se afincó por tres años y la recorrió de punta a punta, hasta sentirse un cubano más, como lo relata en tercera persona adoptando el tono de una historia de vida: «Al ir llegando al final de su vida, recorrió Cuba en guagua, otras veces en avión, incluso en la máquina del ICAP. / Se puso moreno, se blanqueó su sonrisa» («Cuento», HMcLG 56). Incluso asumirá como propia la vestimenta típica de la calurosa isla caribeña: «lloro a través de mi camisa cubana», «vuelvo a gemir a través de mi camisa guajira» (HMcLG 83) [2]. El poema «El antillano» (HMcLG 64), como bien lo analiza Evelyne Martín Hernández, parece «un desafío lanzado a quienes, cariñosa o irónicamente, le veían volver de Cuba después de algún tiempo («dos años y siete meses», dice el poema), y no se descarta la posibilidad de que recoja el apóstrofe que le pudieran dirigir entonces sus amigos o conocidos» (1998: 46) [3].

Como recuerdo doméstico, Cuba pervive en la memoria nostálgica

2. En la entrevista con Antonio Núñez en 1968, Otero relata: «Yo he recorrido la isla varias veces dando lecturas de mis poemas y, sobre todo, conversando con los distintos tipos de oyentes que han acudido, desde estudiantes universitarios o compañeros de granjas o planes agrícolas. En todos los lugares se hablaba con entera libertad de los más diversos temas, unos estrictamente culturales y otros políticos» (3-4).

3. Relata Martín Hernández que «la *Vida-Isla* en Cuba de Blas de Otero (título de otro texto de *Historias Fingidas y Verdaderas*, casi 'mot-valise') se trasluce en breves alusiones, en un relato a retazos cuya materia está formada por poemas dispersos, en verso y en prosa, un relato que podemos reconstituir, a partir de algún objeto, una 'camisa guajira' ('Mira por dónde, estás en Bilbao'), libros 'que se salvaron del ciclón', como la Antología de León Felipe, 'que encontré en aquella sucia librería del mulato', música: 'Escucho un disco del Caribe, canta / un guajiro rasgando la garganta, / incendiando la décima española', mediante unas evocaciones directas, escenas recordadas, o recuerdos presentados como recuerdos anticipados» (1998: 47).

de su «casa en La Habana, en el reparto Santos Suárez, donde vivía con Fernanda y Jorgito», casa perdida y «aventada por un golpe de dados». La imagina, desde su regreso a España, intacta en su memoria, «amarilla», «incomprensiblemente silenciosa», «la habitación sin espejo. El colchón sin sábana». Pérdida y abandono que busca conjurar: «Sepa todo el mundo, de un lado a otro del Atlántico, que yo recojo mi casa entre las cenizas y la pongo en el sitio de mi corazón» («Bajo el sol de las doce», HMcLG 44-45)[4]. Sin duda, la rememoración de la isla tiene que ver con sus afectos, su primera esposa, su vida cotidiana. Pero el amor se experimenta a la par del compromiso, y el lugar evocado se convierte en objeto amoroso: «la alegría se parece a ti cuando te contemplas en el espejo», y «el espejo es el mar y la muchacha es Cuba» («Novena sinfonía», HMcLG 104).

Su repetida imagen frente al malecón de La Habana, en medio del escenario típico de la capital cubana (el Morro, la calle del Prado, la Rampa, el Habana libre, el Riviera, Copellia), lo retrata en su dimensión de *flâneur*, como un distraído turista, «mirando un poco ladeado hacia las fachadas carcomidas por el salitre», pero de inmediato desecha esa pintura neutra para definirse con ironía, como «trotamundos, poeta maldito de la burguesía y de la policía y simplemente de la CIA», y defiende su postura antiimperialista, ubicándose «de espaldas a Miami» y «en medio de la Revolución» («Me complace más que el mar», HMcLG 106). En la entrevista que le hace Aníbal Núñez en 1968, Blas de Otero da cuenta de su experiencia en la isla y su relación con intelectuales y trabajadores: «Se trata de una auténtica interpenetración, pues la conciencia la talla la existencia y por ello, el intelectual cubano está no sólo en contacto con el pueblo [...], sino que es pueblo y labora con él no solamente en la enseñanza, charlas, lecturas que de su obra hace al obrero o al campesino cubanos, sino además cuando se incorpora al trabajo fundamentalmente en el campo (19)»[5].

4. En la prosa de HFyV titulada «Adiós Cuba» Otero reafirma este vínculo, nacido de su larga estancia en la isla: «Estas son las líneas más serias que he tenido que escribir en mi vida [...]. Hay que haber vivido por lo menos tres años en Cuba...», para entender el dolor de esa partida: «Adiós Cuba», «Mucho me enseñaste, mucho descubrí por mí mismo. Que mi despedida salga a la calle, que sea publicada y recogida por el mayor número de lectores posibles» (HFyV 96).

5. Fue en Cuba donde se editó sin censura *Que trata de España* en 1964, gracias a Heberto Padilla y Alejo Carpentier, en el mismo año que la edición francesa de Ruedo Ibérico. Luis

Su estancia en la isla aparece también relacionada con su admiración por su héroe revolucionario, José Martí. Con él como modelo poético y humano, se amonesta: «escribe versos sencillos / como Martí. Sé sincero...», evocando su obra señera y sus versos en el título del poema, «Echar mis versos del alma». Aquí reescribe el tópico de la nostalgia del terruño en cifra social: «Sí, Cuba. Quién te tuviera / siempre delante», «Tres años te tuve. Luego / dije: '¡hasta luego!'». Ante la distancia, al sujeto le «obsesiona este *hasta luego* / y todo se me desmorona». Cuba es predicada desde la pasión: «bandera / que es venda para mi herida», «hundida en el corazón» (HMcLG 108-109). En idéntico sentido, la imagen del Che es consustancial con la imagen de esta Cuba revolucionaria, y su gesta libertaria se imprime en los «trozos de página» que «tornan a mi mano», «donde el rostro del Che me escucha desde el fondo» («Desde el fondo», HMcLG 81). Su evocación le permite repetir el alegato de la liberación bolivariana de América del sur: «Latinoamérica, qué haces que no escuchaste al Che. ¿No luchas hasta partirles la cara?» («Jimena» I, HMcLG 86).

Pero de todas las geografías asumidas por el *vagamundo*, la propia es sin duda la que más espacio ocupa en su obra. España va a estar aludida no sólo como concepto abstracto sino como territorio múltiple y variopinto, por el cual el *vagamundo* transita, deteniéndose en sus pueblos, ciudades y provincias, resumidas en la lexía «patria»: «pueblos de cal y torres / oh llano oh sierra oh siempre patria mía» («Sierras de Andalucía», HMcLG 306). Recordemos que después de residir en París en 1952, decide recorrer España y «para ello viaja en el verano de 1954 por las tierras altas de la meseta castellana y aquí van saliendo los poemas que nombran los pueblos, las esbeltas espadañas, el rostro curtido de los campesinos» (De la Cruz y Montejo 1995: XV). Después entre 1956 y 1959 residirá en Barcelona y a partir de 1960 comienzan sus viajes por los países donde ha triunfado la revolución socialista.

Dentro de esta cartografía española, el lugar más intensamente

Suardíaz y Heberto Padilla dan testimonio además del trabajo voluntario de Otero al lado de los campesinos cubanos durante su estancia en la isla. Su participación en la vida cultural cubana de esos años fue también importante. En 1964 formó parte del jurado del Premio de Poesía de Casa de las Américas, junto con Juan Gelman, Ida Vitale, Heberto Padilla y Marc Schleiffer.

reiterado en este libro es el de la ciudad de Madrid, desde la elección del título de la serie, y porque la identifica como núcleo central de su última travesía, tanto política como existencial. Madrid es definida como el «corazón de España» (HMcLG 151)[6]. Si bien hemos aludido a esta ciudad al referirnos a su adolescencia, a los años de su formación y a los avatares de su último amor y enfermedad, quisiera detenerme aquí en el lugar que ocupa Madrid dentro de su itinerario militante. Su reiterada decisión de vivir su adultez en Madrid, cuando regresa de Cuba y de sus incesantes viajes, lo sumerge a menudo en la duda, por la naturaleza andariega y trashumante ya tan arraigada en su personalidad: «Cuando se vive en Madrid sin decidirse a vivir invariablemente en Madrid». La elige porque además se le ha hecho necesaria por las demandas de su salud: «continuando en Madrid por el simple hecho de continuar en Madrid y la relativa necesidad de las radiaciones» (HMcLG 130-131).

Otero mantiene con esta ciudad una contradictoria relación de amor-odio. Madrid es una ciudad en muchos sentidos detestada: «Madrid. Las dos / p.m. / Horrible / calor». Ejemplo urbano de las modernas ciudades industriales, caóticas y contaminadas: «un carro / ardiendo, / un taxi / en llamas / y un autobús / bufando» (HMcLG 76). Es odiada porque también representa el triunfo de un sistema de vida capitalista que el poeta rechaza ideológicamente: «No. Yo no aguanto Madrid.[...] A mí no me pilla / la sociedad de consumo» (HMcLG 132); «Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la sociedad de consumo» (HMcLG 60). Con el corolario de décadas de dictadura política: «Madrid ahumado por cuántos años de inmovilismo» (HMcLG 60). Impugna la ciudad de cemento porque el mercantilismo se ha apropiado de su paisaje, transformándolo y reduciéndolo a valor de cambio:

6. Otero vivirá intermitentemente en la capital española. Recordemos que ante la quiebra de su negocio, el padre se traslada con toda la familia a Madrid en 1927. Blas asiste al Instituto cardenal Cisneros y recibe su título de bachiller, pero a los 15 años regresa a Bilbao con su madre y hermanas. Tiempo después «de madura reflexión abandona la fábrica y en noviembre de 1943 se traslada nuevamente a Madrid a estudiar», aunque muy pronto deberá volver a Bilbao por la enfermedad de su hermana. Luego de sus numerosos viajes por el orbe comunista en la década del 60, volverá enfermo a Madrid el 28 de abril de 1968. (De la Cruz y Montejo 1995: XII). Recuerda Fanny Rubio su «discreta existencia en la ciudad de los poetas, llamada vulgarmente Saconia, dentro del espacio verde de la Dehesa de la Villa, a veinte minutos de paseo de la ciudad universitaria de Madrid» (2010: 443). Y es en Madrid donde finalmente muere, de una embolia pulmonar, en su piso de Majadahonda el 29 de junio de 1979, a los 63 años.

«Periódicos, gasoil, inflamatoria / atmósfera del diablo decadente», mientras «los hombres pasan con el gas al cuello» y el «mundo es horroroso [...] / como un *slogan* en letra amarilla» («Compre o le mato», HMcLG 338). El tren aparece mencionado como vía de escape del trajín urbano hacia la naturaleza: «Deja el ladrillo, el humo, los semáforos. / Vamos a tomar el tren», «La vía va directamente al campo, / cimas azules, flores...» Frente a «las muchedumbres de árida piel» y «los periódicos usados» prefiere las «aldeas con un triste campanario», el río y «los campos de violeta» en ese imperativo colectivo que nos dirige: «Dejemos la ciudad, sus calles locas» (HMcLG 174).

Pero simultáneamente Madrid es la ciudad que más ama, porque el afecto se afinca en el vivir cotidiano: «este Madrid hermoso a pesar de mi escritura» (HMcLG 371); en la apropiación de sus calles y parajes: «veo Madrid como la espalda luminosa de una muchacha» (HMcLG 38); «He aquí Madrid [...] Sólo los árboles, los hermosos árboles. Las luminosas nubes» (HMcLG 58). A pesar de expresar «qué bonito es Madrid. / Como mi madre cuando tenía diecicinco años», se conduele de su pasado, reescribiendo los versos de Dámaso Alonso en su poema «Insomnio» de *Hijos de la ira*, que refundaron la ciudad como nicho de muertos en vida: «Nuevamente en Madrid. / ¿Tres millones de cadáveres según las últimas estadísticas? / No. Ni un cadáver siquiera». Porque Madrid es recuperada para los vivos, para los «otros», que laboran sin desmayo en ella, expresando el «abrazo partido» del título del texto con una ingeniosa ruptura de la frase hecha. La ciudad que ama es la de «los que trabajan en Madrid, estudian en Madrid, / esperan a brazo partido en Madrid» («Abrazo partido», HMcLG 121-122).

Madrid también se suma a la rebelión ante la guerra y la injusticia, reivindicando su pasado de resistencia popular, como lo muestra en el poema «No olvides Madrid el día»: «Madrid se encuentra en peligro, / Madrid defenderse quiere», para evocar la gesta madrileña «de bravas mujeres / y niños que irrumpen», «el día / en que asaltaste de frente / el cuartel de la Montaña / con un cuchillo en los dientes». La personificación de la ciudad como camarada de la lucha aparece acentuada por un discurso claramente encendido: «Bandera roja, te juro / que he de llevarte por siempre / entre estudiantes erguidos / y obreros de

brazo ardiente» (HMcLG 151-152). En la atmósfera rebelde que inaugura en Europa el mayo francés, recrea su ciudad en «Febrero 1969» como parte de ese levantamiento popular: «Di que sí, Madrid, sí a los estudiantes», «a las comisiones obreras juveniles», con «un himno revolucionario», sumándose «a la huelga de los Altos Hornos de Vizcaya», para concluir en un grito de denuncia: «ay del tirano, ay del alevoso / ay del traidor y del torturador, / sol de Madrid infantilmente alegre...» (HMcLG 136) [7].

Por último, esta cartografía bien puede terminar con la evocación de un soneto que resume paradigmáticamente esta mirada territorial del sujeto sobre la ciudad, en su expresión urbanística. El «Plano de ciudad», que aquí nos muestra, representa todas las ciudades recorridas, dentro de un imaginario urbano moderno e industrializado, pero a la vez repudiable, como «campo de batalla» y sepulcro de vivos y muertos [8]:

Las ciudades del mundo reaparecen
reagrupadas en torno al gran estrépito.
El campo, alrededor: mudo, decrépito,
en tanto campos de batalla crecen.

Esta ciudad que toco y llueve y mecen
misiles de éste y aquel lado: escéptico
sitio del hombre, retumbar patético
de puentes, plazas, mar que se estremecen.

Ciudades que yo he visto, aldeas, puertos,
aeródromos de chicle y pus errante,
árboles con un niño entre las hojas.

Cauce de vivos caminando muertos,
el hoy chascado y el ayer delante,
huecos los ojos y las manos rojas.

(HMcLG 336)

7. En QTE naturalmente Madrid ocupa un lugar central de su cartografía emocional. En un poema exalta la ciudad: «Madrid, divinamente / suenas, alegres días / de la confusa adolescencia», «puro, heroico Madrid, cuna y sepulcro de mi revuelta adolescencia» (26).

8. Juan José Lanz ha realizado un estudio atento de la vertiente urbana de la poesía de Blas de Otero en artículos que luego recoge y actualiza en su libro *Alas de cadena* (2008a).

2. De España a *«españa sin lepra mayúscula...»*

...saldré de España con españa a cuestas,
a recontar palabra...

«(Viene de la página 1936)», *Que trata de España*

Otro punto central en la configuración política de este personaje itinerante es su dilatada reflexión sobre España, no ya como mero escenario de su biografía, sino como el potente «ideologema» político que le da su razón de ser. El vocablo «patria», emparejado a la dupla «España» / «españa», como locus privilegiado de la lucha y el compromiso, han sido sin lugar a dudas basamentos claves para su repetida caracterización como poeta social. Como ya lo había expresado en el poema «Impreso prisionero» de su libro *Que trata de España*, el móvil de su escritura es «Buscar españa en el desierto / de diecinueve segadores años.» (QTE 31-32). Y allí también consolidaba esta doble categorización gráfica de su patria, como aparece en el poema titulado «(Viene de la página 1936)», donde juega con un abanico de imágenes simultáneas (a partir de esa fatídica fecha de inicio de la guerra civil) que, sin embargo, el lector diferencia con claridad. El uso de mayúscula y minúscula es la marca que bifurca las dos patrias, como consignamos en el epígrafe: «...saldré de España con españa a cuestas...» (QTE 60).

Esta doble formulación se hace evidente desde el comienzo de su explícita fase social, consolidada en lo que Emilio Miró denomina «trilogía cívica» (45) [9]. Otero busca reescribir el tópico noventaiochista del «problema de España» a través de la circunstanciada denuncia del régimen franquista y sus estragos. Para ello reelabora la dicotomía «España/españa»: a la que representa el poder dictatorial (con letra mayúscula) le opone la otra clandestina de oposición al régimen (con letra minúscula). Esta última funciona como contenido nuclear del neologismo *«españahogándose»*, que aparece por primera vez en el poema

9. Véase el artículo de Emilio Miró y su propuesta sobre la trilogía social, que abarca *Pido la paz y la palabra, En castellano* y *Que trata de España*, en el completo monográfico sobre Otero editado por la revista *Ínsula* y dirigido por Juan José Lanz en 2003.

«Un vaso en la brisa» de *Pido la paz y la palabra*: «Para qué hablar de este hombre cuando hay tantos que esperan / (españahogándose) un poco de luz» (PPP 56). El hablante se pregunta allí sobre la meta de una palabra que apenas alcanza a mitigar lo que los ojos arrasados contemplan: los que esperan «un vaso de luz / que apague la sed de sus almas». Su mandato al lector («Ven. / Asómate a la ventana») refuerza su convicción: «No esperéis que me dé por vencido. / Es mucho lo que tengo apostado a esa carta» (PPP 56). Poco después, «Españahogándose» será el título de un poema de *Que trata de España*, donde el hablante rompe la secuencia rítmica del verso y busca desenlazar su voz del metro fijo (como de la España ahogante que motiva su denuncia): «Cuando pienso / en el mar es decir / la vida que uno ha envuelto, desenvuelto...» (QTE 33) [10].

El acierto de esta disyunción gráfica que funda una nueva «españa» radica precisamente en que marca, con esa diferencia visual, la experiencia del sujeto que la vive: «Esta / es mi patria. / Horadar / dormida piedra, hasta encontrar españa» (EC 22); también su «pecho / tiene forma / de españa» (EC 92). Esta especie de bautismo nominal será su modo de abrir una brecha en la tradición discursiva del transitado tópico de «las dos Españas»: «Dos espumas frente a frente», «Dos Españas frente a frente», «Aquí yace / media España. / Murió de la otra media» (EC 30). En HFyV dedica una prosa a elucidar el topónimo, con un lúdico título «L'Espagne *es* tres diffícile *pero* in *diferente*» que juega entre el idioma francés y el castellano; allí razona que «España es diferente», es «mi tierra y cualquier otra también, pero yo vine a ver la diferencia, si es que España existe como tal». Ante la disyuntiva de las dos Españas, se alerta: «¿si ya empezamos por quitarle la mayúscula pero jamás la voluntad? Que ella misma decida» (HFyV 81).

En su reflexión social, como ya lo expresara en el «Manifiesto» de HFyV, el sujeto implicado en esta relación no aborda el tópico desde una postura abstracta o distanciada, sino que él mismo se identifica

10. Como señala Germán Yanke, el primer viaje de Otero a París en 1952 y sus tempranos recorridos por ciudades españolas, dando conferencias y recitales, hospedándose en viejas pensiones y alternando con obreros (especialmente en su experiencia en la mina de hierro de Vizcaya) serán el basamento de esta expresión: «De todas estas experiencias nace el neologismo *españahogándose* y, rompiendo con el tono de sufrimiento existencial de sus libros anteriores, Otero se adentra sin ambages en la poesía social» (46).

con ese colectivo (con inconfundibles ecos del *Manifiesto comunista)*: «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» (HFyV 106). Su militancia marxista, evidente en consignas claramente identificables de partido, selladas con la imagen, a menudo censurada, de «la hoz y el martillo», junto con la reivindicación de las clases trabajadoras, del minero al campesino, son todas líneas de fuerza de un discurso que retoma en su etapa final, quizás con menos inocencia. No habrá radicales novedades en esta instancia de su obra, pero vale la pena detenerse en algunos matices significativos que podemos advertir en el nuevo libro, referidos a esta constelación.

Primero, España es sin duda su lugar de nacimiento, un espacio connotado por el lema goyesco donde «el sueño de la razón engendra monstruos»: «Nací en España, y en España apenas / engendra la razón sino hórreos sueños / y lo que existe, existe a duras penas». No sólo reafirma su nacimiento civil, sino una historia individual cruzada por un destino colectivo: «Tal fue la historia de mi vida: imagen / real y semejanza de los sueños / de mi patria» («Historias fingidas y verdaderas», HMcLG 57). España es simultáneamente objeto de amor y causa de dolor. Su relación es por naturaleza contradictoria, cuando se la propone como objeto de discurso: «Ahora hablemos de España». La define con atributos femeninos y amorosos, aunque siempre contradictorios: «Mi patria es hermosa y horrible como un niño vietnamita abrasado por el napalm», «desnuda / y libre / y encadenada en tus brazos», «para mí no hay más libro, ni mujer, ni más rosa que España». El coloquio íntimo desdobla al hablante en una auto-interrogación que expone su preocupación circunstanciada: «¿Tú quieres a España? / ¿Tú luchas por España? / ¿Tú te pareces a España?». La analogía amante-patria la equipara a una mujer amada, «cual si mi patria fuese un resquicio de tu sonrisa / cuando te quedas pensativa...» («Jimena», II, HMcLG 87).

Por otro lado, la acusa de «desmemoriada España» (283) y llama a cantar a las «jóvenes voces» «contra el muro de España», «contra el muro jadeante de mi patria», personificado en «mercaderes / incendiarios» («Aguaviva», HMcLG 297). Alude en ocasiones a «mi desconsolada

España», aunque confiesa que «tu nombre está borroso», ya que el objeto de su amor no reside en la abstracción del nombre propio de un país, sino en sus provincias y ciudades recorridas y apropiadas: «Galicia / Andalucía, Valencia, Cádiz / patria de mi vivir errante» («Mi escritura», HMcLG 371).

Esta España «horrible», en obvia alusión a la dictadura franquista y a su secuela de guerra, persecución y censura, está señalada por lo general con la letra mayúscula: «España trenzada en llamas», «traición a un pueblo», «lóbrega historia de España» («Orquesta quemada», HMcLG 160). Frente a ella se yergue la otra «españa», escrita con letra minúscula, claramente identificada con el pueblo, las víctimas, la resistencia. La disyunción gráfica marca la distancia entre ambas figuraciones: «Pasemos revista a la malagueña y a la noche en los jardines de España, / mientras la avispa como otra mínima españa clava su aguijón en mi espíritu» («La avispa», HMcLG 229). Al homenajear a Rafael Alberti, compara su poesía con la imagen bélica: «De pronto, un disparo en la pared / de españa» («Historia de una palabra», HMcLG 160). En otras ocasiones, esta «minimización», que convierte el sustantivo propio en común, no conlleva claras connotaciones políticas, pero colabora en establecer esta relación familiar entre sujeto y objeto: «A través de la lluvia miro la vuelta ciclista a españa como una rosa de radios...» («Mirad», HMcLG 234). A veces, la simple referencia a los elementos del ámbito doméstico, como una silla, funcionan como correlato objetivo del yo que medita sobre su circunstancia: «Una silla está pensando / sentada en sí misma medita en el maleficio de españa» («La silla», HMcLG 376).

Un último ejemplo de su uso corrobora la significación política de esta «españa», a través de la metáfora de «la lepra», con evidente juego fónico con la «letra» cambiada, que carcome a su patria injustamente avasallada. El poema no tiene ninguna mayúscula y acompaña así el proceso de materialización de la lexía, con versos libres sin puntuación, que recorren el volumen total de su patria, sus enfermedades congénitas y sus lacras históricas, su viejos caseríos y sus modernas urbes, sus falsas instituciones y la paciencia inmemorial de sus ciudadanos:

españa sin lepra mayúscula
sin lepra en los discursos fraudulentos
en las oropéndolas condecoradas
en los consejos de administración
en la mina y en los pozos
en los pueblos abandonados
en los lazaretos y en los seminarios
en los periódicos
sin lepra en la tv
en los anuncios y en las estatuas
en el calendario y las fiestas de guardar
en las celdas de castigo
en su historia adulterada
en los precios y en el pan
en la paciencia de los españoles
españa sin lepra y sin remedio

«La lepra», HMcLG 31)

En cuanto a los contenidos de su meditación en torno a la patria, las referencias al pasado bélico, la dictadura franquista y la historia española de pre y posguerra continúan, aunque generalmente fusionados con otras preocupaciones de índole existencial. En consonancia con el uso del versículo y el verso libre, muchos poemas yuxtaponen largas tiradas referidas al territorio doméstico de la intimidad con alusiones a la dimensión política, como ya lo vimos en la construcción de la flexión amorosa. Es una prueba más de que, a medida que avanza su vida y su obra, Otero fusiona ambos ámbitos (privado y público) y descree de una escritura volcada sólo a cantar gestas civiles o consignas partidarias. Por ejemplo, en el poema titulado «Indemne», el sujeto contempla el triunfo del ciclo de la naturaleza por sobre las catástrofes humanas: «Una vez más, amanece. / Pasó la guerra, pasó la enfermedad, el hambre...», «cayeron ciudades, cayeron B-12, zares...», «sucedieron naufragios», pero «la humanidad siguió impasible refugiada bajo el alba» (HMcLG 67).

En este credo militante, la guerra es un núcleo disparador de motivos del repertorio testimonial. No fue para el Otero biográfico un concepto abstracto, ya que como señalan Sabina de la Cruz y Lucía Montejo, ni bien se desata la guerra civil, Otero «se incorpora a los batallones vascos como sanitario y, cuando las tropas del general

Franco entran en Bilbao, es enviado al frente de Levante» (1995: XII). En primer lugar, la memoria actualizada de la guerra civil española sigue ocupando un lugar central: «Vino la guerra con sus manos / llenas de pelos y un fusil / entre los dientes». Guerra que destruyó un pasado individual y colectivo esperanzado, vivido y rememorado por el adulto: «Los años treinta, la República, / su alegría casi infantil», guerra que «vino matando niños, desterrando / la libertad...» . La efusión sentimental marcada por el llanto en el título de este poema («Y lágrimas en los ojos»), se contiene en la meditación posterior, aunque el yo no elude su ubicación en medio de esa tragedia: «Ando buscando entre estas calles / los verdes años que perdí» (HMcLG 150).

En general, la lexía «guerra» exhibe una notable recurrencia, no sólo para referir episodios históricos puntuales, sino como blanco que le permite a Otero reafirmar sus posturas pacifistas. Cuando indaga los contenidos del «soneto», se exige darle una «extensión» que refiere en términos políticos: «Hablemos de la guerra, esa gran cabronada, / la lucha de los pueblos, la inseguridad del futuro, / y maldigamos una y cien veces al imperialismo imperante» («Hagamos que el soneto se extienda», HMcLG 307). Este «hablemos de la guerra», como aquel «hablemos de España» (HMcLG 87) antes citado, usa necesariamente el imperativo en su forma plural, porque es su propósito expreso incluir en la «agenda» de la poesía la denuncia antibélica.

Pero también la alusión a la guerra adopta tonos humorísticos: «Pasaron los años y vino la guerra con cara de malo de cine, pero incendiando de verdad los edificios más bonitos del niño» («Cuento», HMcLG 56). En el poema «Últimas hojas», se dedica a repasar el acontecimiento de la Primera Guerra mundial, en un discurrir que fusiona memorias infantiles, mujeres amadas, líderes revolucionarios: «de todas las guerras [...] hay una que me llama, que me atrae particularmente la atención, / es la guerra del 14, la primera hecatombe del siglo, / pues tú aún no habías aparecido sobre la tierra». Esta peculiar referencia a sí mismo en relación con 1914 (dos años antes de nacer) continúa con el inventario de otras guerras posteriores, que sacudieron el planeta, cuando él comenzaba a caminar: «La guerra es diferente, recuerdo que la sorprendí a mitad de camino / y en 1918, cuando yo intentaba andar

y levantarme y tender mis lívidas manos hacia mi madre». Esta Primera Guerra mundial impactó en esa temprana niñez de sus primeros pasos: «la guerra me arrebató rápidamente de su regazo / y me lanzó contra la pared como un tintero». El recuento continúa con el saldo de muerte que las guerras conllevan: «con veinte millones de soviéticos muertos en la segunda guerra mundial, / sin contar el millón de fratricidas en defensa de la ley o de la fuerza» (HMcLG 127-128).

Otras veces la guerra es reivindicada, como en el caso de las referencias a la «guerrilla» de izquierda, en Cuba o en distintos puntos del planeta, como lo expresó con firmeza en algunas prosas de HFyV: «las zarandeadas guerrillas» son «el desorden de la justicia acelerando la puesta en marcha de una nueva estructura» y «su defensa de la paz es un poco más activa y menos violenta que los intereses que la provocan» («La nieve ha variado», HFyV 32-33). En HMcLG ya vimos que al interrogarse «¿Dónde está Blas de Otero?», una de las posibles respuestas lo emplazaba en medio de la lucha: «Está en Vietnam del Sur, invisible entre los guerrilleros» («Cantar de amigo», HMcLG 101). O bien se une a las sublevaciones populares de la clase obrera, cuando recuerda el «himno revolucionario» de los «estudiantes» y «las comisiones obreras juveniles» en España, para implicarse activamente: «súmate gloriosamente a la huelga de los Altos Hornos de Vizcaya, / ay del tirano, ay del alevoso, / ay del traidor y del torturador» («Febrero 1969», HMcLG 136).

El llamamiento a la rebelión, una de las pautas más decisivas del realismo socialista, aparece como parte de una realidad que reclama salir de este «estado estacionario»: «el estado de excepción continúa en estado estacionario, las huelgas de Vizcaya continúan en estado estacionario / y los estudiantes lanzan panfletos, los teléfonos se equivocan y las puertas de la Facultad vacilan» (HMcLG 173). El protagonista de la lucha victoriosa es el tan citado colectivo de su credo: «alegría de un pueblo en batalla», «gloria al pueblo victorioso» (HMcLG 305). La paz a veces necesita convertirse en «un pañuelo perfumado de dinamita», ante el espectáculo planetario «supeditado al sol crepuscular del dólar», la imagen de «soldados israelíes armados con fusiles americanos» y «un tanque soviético por la avenida central de El Cairo». Las noticias del

día están pobladas de estas irónicas contradicciones: «está lloviendo por lo menos desde 1914-1936-1939-mil novecientos diplomáticos limpiándose los dientes con la Declaración de los derechos del Hombre». Su mirada indignada recorre la triste geografía mundial, donde proliferan «los coroneles de Grecia, las juntas militares de Argentina, Guatemala, Brasil (España es una Monarquía rebosante de hidalguía)». No hay más certeza para este hablante que la lluvia que cae «a torrentes sobre las torturas, la casa del hambre, el hambre de los niños latinoamericanos». Pero es un agua envenenada y maldecida: «llueve sangre, coágulos de sangre, cántaros de sangre, sangre líquida y sólida, sangre aprobada marginalmente por la ONU» (HMcLG 253).

Se actualiza en esta etapa final de su obra el credo programático del ideario comunista, aunque iremos viendo los matices que le imprime, sin renunciar nunca a la lucha ideológica:

> Tiempos de lucha
> interna, de remover el pecho con la excavadora
> de la idea que abre galerías
> ocres, donde la historia enciende su dialéctica.
>
> «Margen izquierda de la ría», HMcLG 115

Recuerda geografías bélicas, incorporadas a su vida por su credo político: «Ahora en Vietnam / un paracaídas blanco desciende sobre los ojos indefensos de los niños» («La eficacia y el aire», HMcLG 55). Se proyecta en admirados líderes muertos, inspiradores de la lucha contra la injusticia, para «seguir respirando y resucitando el cuerpo del Che, / el cuerpo de Martí, / el cuerpo de Lina Odena» (HMcLG 84). Uno de los vocablos repetido con insistencia es el referido a sus pares de lucha: «voy por el mundo diciendo de vez en cuando 'camarada', 'compañero'» (HMcLG 83). Su recuerdo activa también la experiencia en la mina de Vizcaya, donde el autor experimentó la igualdad con el proletariado: «'Mi nombre está en la mina', / inscrito en letra morada» (HMcLG 115). Y recupera como ejemplo al pintor Brosio encarcelado: «encadenado por amor al hombre y la libertad / pensando en los compañeros de la mina»; su injusta prisión: «(veintitrés años en la cárcel / tres años en la mina)». En su memoria, reaparecen «los lúgubres pasa-

dizos hasta el pozo», donde «rostros goyescos taladran el carbón el mineral». Un escenario esperpéntico los circunda: «37.000 hombres atascados por la silicosis», «28.000 hombres horadando la profundidad», y dan como saldo sólo «silencio del pueblo su rabia contenida» (HMcLG 308).

Esta clara configuración de un sujeto «comprometido», que se define por mirar «el mundo con su ojo izquierdo», sintetiza –en un poema titulado «Compendio de geografía general»– el «escalofrío» que lo recorre en dicha recopilación: «y entiendo claramente el destino y las luchas y la destrucción y el progreso imprevisible de la historia» (HMcLG 227). Esta denuncia viene acompañada numerosas veces por un corrosivo humor, que no apacigua los ribetes más macabros del espectáculo fratricida:

> Hay guerras paracaídas en sombrilla
> misiles tanques y, sin más detalles,
> el hombre (¿el hombre? mejor que te calles)
> torturas y tiranos y guerrillas.
> .....
> ¿El hombre? El hombre calla grita toca
> la pared con la espalda duda pide
> libertad paz.
> Y le rompen la boca.
>
> «Con la espalda», HMcLG 346

Pero la persistencia de estos motivos políticos no debe engañarnos respecto de los matices y autocríticas que el propio Otero integra en su meditación de esta etapa final (en el capítulo final volveremos a abordar el tópico del compromiso para actualizar sus términos). Ya en una prosa titulada «Rotura» de *Historias fingidas y verdaderas*, desliza sus reparos sobre la figura de Stalin, por ejemplo: «La historia no puede retrotraerse porque detrás anda Stalin dando los buenos días a sus súbditos. Mentira todo» (HFyV 72). Como señala con agudeza Evelyne Martín Hernández, este libro «ofrece unas muestras de tan distintas miradas y tonalidades que su lectura requiere mucha prudencia», y la «rotura» aludida en la prosa citada parece indicar su «desengaño político ante un espejo hecho añicos» (2010: 110). Precisamente allí mismo se

autorretrata en esa actitud vacilante y pensativa: «Detrás de todo esto, detrás del telón y de las cuerdas, hay un hombre recapacitando en silencio» (HFyV 73). Su posición ante la Revolución sigue siendo clara, aunque nutre de ambigüedad sus auto-diálogos: «Ya sé que la Revolución me impulsa a vivir (puede que te lleve también a morir), yo por mi parte le he dado más de lo que disponía» («El peso de la Revolución», HFyV 48). En «Me complace más que el mar» deslizará una leve crítica al régimen castrista, aunque ratifica su adhesión ideológica, al preguntarse «dónde habitas». Y se responderá: «sencillamente en medio de la Revolución, abriendo los ojos hasta las cejas para aprender todo lo bueno y *tal vez lo evitable*» (el resaltado es nuestro, HMcLG 106).

También la ironía y el agudo juego de palabras son mecanismos una vez más activados para reforzar su denuncia, como con maestría aparece en los versos finales de un texto que ausculta los pensamientos del paciente recién operado en «Luz de quirófano». Yaciendo en la clínica, el hablante meditará, no ya sobre sí mismo y su dolor físico, sino sobre «las fuerzas del pacto de Varsovia», que han invadido Praga, y «comprende lógicamente» las razones de la invasión: «por más que todo estuviese subrepticiamente preparado / por los consabidos libertadores de la décima-tercera sílaba de la línea anterior», en alusión a la CIA (sílaba decimotercera del verso anterior, contenida en la palabra «subrepti-*cia*-mente», HMcLG 117).

EE.UU. es blanco de la crítica aguda de este *vagamundo,* aunque no haya viajado personalmente el autor a la capital del «imperio»[11]. Su denuncia lo convierte en el enemigo de la «españa» que defiende, también por la amenaza del consumismo capitalista que representa[12]. El poema titulado «Hacia el siglo XXI» –que recrea el ambiente neo-

11. En el poema «Oros son triunfos» de EC, ya impugnaba con sarcasmo la ambición económica e imperialista de Estados Unidos, al decir: «¡Ojo! / Estados Unidos sale / de espadas. / Para defender el oro», emulando un juego de naipes (48).

12. Señala María de los Ángeles Egido León que para estos poetas «la guerra era la consecuencia, pero su raíz era el sistema capitalista que la provocaba con sus contradicciones internas y su rapacidad imperialista. Pero además la guerra era un instrumento de clase: si se aboliera la explotación del hombre por el hombre, se aboliría también la explotación de un pueblo por otro pueblo. Por eso la única alternativa era el socialismo, que destruiría el mal en su raíz. Pero mientras llegaba, era necesario utilizar todos los recursos, llamar a todas las puertas y apelar a todas las conciencias para que naciera y se extendiera una verdadera movilización pacifista» (1987: 237).

yorkino– nos proyecta a una sociedad futura predecible desde el hoy, donde gobierna la publicidad, el mandato de consumo, la fiebre del capital, en un montaje discursivo que yuxtapone versículos con *slogans* comerciales. Frente a ese vertiginoso hábitat urbano, donde apenas el hombre puede caminar, se reproducen sus consignas más urgentes, con la vista puesta en un siglo donde sea posible aún la lucha por la justicia social, tanto como por el derecho a pasear «bajo la lluvia», «encendiendo un cigarrillo con la punta del otro»:

> Andar
> .....
> saltando un vallado
> de anuncios
>
> BEBA LECHE DE COLOR
>
> MEDIAS PARA AMBOS SEXOS
>
> VOTE A SU PADRE
>
> seguir seguir y mirar pausadamente, pararse ante el escaparate de una ferretería,
> volver la cabeza a la vidriera de una florería,
> .....
> ir con Walt Whitman y montar juntos en un coche de caballos, escupir a la
> estatua de la Libertad y a los estragadores de pueblos subdesarrollados,
> arrollar todo lo que impide el pensamiento, el paso, el camino, la implantación
> de la primera piedra
> de una sociedad donde en el siglo XXI el hombre se siente un rato a descansar.
>
> (HMcLG 286)

En suma, este *vagamundo* que recorre países y palabras, abarcando un amplio abanico de tonos (sombríos y trágicos, irónicamente amargados, lúdicamente coloquiales) se llama a una memoria activa en contra del olvido, mediante el recuento alucinado de guerras y revoluciones, pero siempre anudados al vivir cotidiano de hombres y mujeres sobre nuestro castigado planeta:

> diviso el suceder de los años, las revoluciones, un concierto de la banda
> en el parque de Luxemburgo, un hospital rayado de alaridos, dos
> novios abrazándose bajo un puente, los dictadores, los ejércitos
> dejándose arrastrar, los libros de los estudiantes, un conato

de revolución en algún lugar de Latinoamérica, la destrucción del
capitalismo, una muchacha desnuda bañándose en el río,
y olvido, pero no perdono los años inicuos...

(«Un instante», HMcLG 230)

3. El ego como alter: *«Yotro»*

Pero yo ya no soy yo
soy una sombra azulada deslizada diseminada
entre mis dedos

«Y que no le conocía nadie»

Decir *yo* significa abrir un espacio de lenguaje que no se satura con la remisión autobiográfica, ni con la representatividad generacional, ya que la identidad es por naturaleza social. En un temprano texto de *En castellano,* Otero había inaugurado un neologismo nacido de la conjunción del yo con la otredad: «*Yotro*». El hablante individual afirmaba allí su «solubilidad» en el *nosotros*. El vuelco de la subjetividad hacia la alteridad tenía claras connotaciones existenciales y políticas: «Un hombre. ¿Solo? Con su yo soluble / en ti, en ti, y en ti» (EC 136). El sujeto lograba así sumar a la figura literaria tradicional del poeta y a su correlato autorial, la inscripción de un yo supra-individual. El proceso de disyunción del sujeto se realiza en su obra a través de mecanismos de disociación de la categoría unívoca de persona y desdoblamientos del hablante que manifiestan una ruptura con la consistencia unívoca de quien dice *yo*.

El «hombre» genérico, que se debate entre ambas figuraciones (un ser para la muerte; un existir para la vida) responde con igual pertinencia a nuestra especulación en torno al «sujeto» (*autos*) de su poesía. Todos los caminos de la escritura del «yo» en Blas de Otero conducen a la construcción de una subjetividad que, si bien como vimos hasta aquí, se implica como individuo –muchas veces biográfico–, siempre deja un hueco, un *plus* de otredad, que imprime un matiz plural a su

identidad. Un *ego* que es siempre paralelamente *alter*[13]. Esta figuración del yo, que podríamos llamar «intersubjetiva», tiende puentes indudables con la certeza machadiana de la esencial «heterogeneidad del ser». El «yo» se experimenta como «otro», inscribiendo en la esfera del *autos* una serie de predicados que complejizan su estatuto.

¿Quién es en última instancia el protagonista de esta «historia de vida» que la poesía final de Blas de Otero ausculta? Sin duda, la respuesta exige matizar la persistente inscripción del yo autorial, aquí abordada. En este escenario apocalíptico de «guerras hambres historia hacia un final / desconocido que ni dios entiende», se yergue «en medio el hombre sin saber de dónde / cómo ni cuándo ni por qué se tiende» (HMcLG 380). Este «hombre» se había definido antes como «árbol» incólume en la orilla, resistente al implacable trajinar del tiempo mortal: «Yo soy. Un árbol. Arraigado. Firme» («Que es el morir», HMcLG 220). Pero ahora se reconoce otra vez en aquella imagen fluyente, titulando otro texto «El hombre que era un árbol ya es un río». Y por extensión su lucha puede parecer absurda, inútil, como meros «sueños que desmorona el vendaval» (HMcLG 380).

La vertiente meditativa y existencial de su discurso desenvuelve retratos del hombre en diferentes estados y actitudes. El poema titulado «1970» cifra en ese año, contemporáneo al autor que escribe estos textos, la imagen desoladora del hombre que, antes de ser adulto, ha sido niño: «¿De quién, de dónde es este niño absorto, / tropezante, inocente? De este mundo, / es de este mundo del año setenta» (HMcLG 337). Muchos poemas tienden a reforzar la línea filosófica y metafísica, ya reflejada en los interrogantes rubendarianos, de los que Otero se hace eco una y otra vez[14]. Esto va a conducir al hablante a problematizar cada vez más su estatuto existencial, muchas veces a través de claros enmascaramientos, como aparece en el poema de *Mientras* ya citado, titulado «Una especie de...»: «¿Quién escribe, quién me coge la mano? No

13. En palabras de Paul Ricœur, esta indagación en el «*sí mismo como otro* sugiere en principio que la *ipseidad* del sí mismo implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra» (1996: XIV).

14. En PPP titula un poema con el verso de Rubén Darío «*Yo soy aquel que ayer nomás decía*», para enfatizar en realidad su debate existencial, mejor representado en el otro poema dariano, «Lo fatal», del cual reescribe incluso algunas expresiones, como las del final: «Yo ya ni sé con sombra hasta los codos / por qué nacemos, para qué vivimos» (37).

es mía. / Nada me pertenece: ni la máscara ni el personaje» (*Mientras* 176).

La figuración del *vagamundo*, como ya vimos, indudablemente ficcionaliza al autor, por la acumulación de índices biográficos (itinerario de viajes, episodios de militancia, hechos históricos comprobables de su vida). Pero al mismo tiempo y con deliberada insistencia, busca convertirlo en figura representativa de la colectividad social, especialmente la designada por ese complejo léxico en red de España/españa, patria, pueblos oprimidos, orbe comunista, proletariado, camaradas de lucha. En otro lugar he hablado de estas modulaciones colectivas de la enunciación que conjugan la primera persona del plural («nosotros»), como mecanismo enunciativo que ratifica su intencionalidad programática por socializar el acto poético. La galería de personajes recorridos y relatados en tercera persona, en los que el pronombre «yo» de manera tácita se proyecta, constituyen otra modalidad de su apuesta social, especialmente referida a aquellos que denomina «los pobres de la tierra» (HMcLG 88), en sus más diversos oficios –minero, albañil, campesino– y a los camaradas de la lucha –intelectuales, soldados, escritores.

El poema titulado «Vieja historia» es un ejemplo paradigmático de esta modalidad objetivadora recién descripta, a través de la presentación de una microhistoria. El texto se abre con la presentación de un personaje en la escena: «Había un albañil enjalbegado». A continuación se define su oficio de constructor –erigir «un edificio», «ladrillo a ladrillo»–, en un tono narrativo y prosístico: «El albañil pensó pondré el tejado, cuatro ventanas y una luz enfrente». Lo que parece ser un relato trivial se convierte no obstante en drama social, tras los ecos de versos lorquianos: «La plaza se llenó de turbia gente, / el radiante albañil fue masacrado». Como una de las tantas tragedias de Lorca, donde «las ventanas quemaban como soles», el soneto concluye con una amarga reflexión circunstanciada en su patria: «Es una vieja historia de españoles, / conquistadores de un vacío cielo, / mientras los campos áridos ardían» (HMcLG 244).

Este proceso de objetivación del yo en otros, personificando figuras y escenas que convocan identidad y alteridad, es una de sus apuestas más fuertes al tratar de definir la realidad. El poema titulado «Lo real»

asume esta distancia enunciativa y objetiva en un relato desapasionado los contenidos de la existencia compartida:

> Pasa un obrero, un niño, una muchacha
> con un pañuelo blanco, pasa un taxi
> y un autobús, un hombre con paraguas
> y un pájaro volátil.
>
> El día enciende un cenicero nítido
> en la cara del cielo, ya las nubes
> bogan lejanas, como un fiel navío
> entre olas azules.
>
> La casa está parada. En la terraza
> un hombre abraza a una mujer hermosa.
> Pasa un obrero, un niño, una muchacha...
> La realidad desborda.
>
> (HMcLG 196)

En este proceso de autoconocimiento a menudo aparece un personaje que aglutina al yo y la alteridad, a través de sentencias, autoexamen y balances, por medio de los cuales reflexiona sobre la naturaleza humana precaria y mutable:

> Ha cambiado una vida. La palabra
> de este hombre ha cambiado. Mi palabra
> creció desde mi vida.
> Ahora es distinta: otra vida, otra palabra...
>
> («Algo ha variado», HMcLG 218)

Este «cambio» sustancial es fruto del distanciamiento autoconsciente, de la nueva sabiduría que no cree en un imposible yo sin fisuras. El retrato de sí que nos otorga Otero aquí subraya la enigmática heterogeneidad del sujeto, que se asume como un hombre más, volviendo al típico inicio de la narrativa tradicional del *había una vez*, pero postulando un «yo que es otro» (igual, pero tan diferente al lema de su amado Rimbaud):

> Había una vez un hombre
> con una cara muy seria;
> hoy se ha mirado al espejo
> y ha visto una cara nueva.

(HMcLG 218)

¿Cuál es esa «cara nueva» que anuncia su poema? Veamos un texto en el cual la insistencia en el anafórico «Yo», que inicia los versos, cubre experiencias que no son privativas del autor, buscando una verbalización del *ego* expansiva:

> Yo.
> Yo, que nací para ser como he sido.
> Yo, que sufrí más que César Vallejo.
> Yo, que mendigué el amor y me dieron de hostias.
> ¿Qué hacer? Yo persisto...
>
> («Qué hacer», HMcLG 96)

Esta proclamación de un *saber sobre el yo* es simultáneamente confesión de una ignorancia, admisión de un límite ante la incognoscible dimensión del ser humano, en el poema «Y que no le conocía nadie»,[15] que comienza: «Pero yo ya no soy yo / soy una sombra azulada deslizada diseminada / entre mis dedos». La extrañeza revierte sobre el tú de ese círculo dialógico, y el poema continúa: «y tú quién eres» (HMcLG 332), confirmando sus reflexiones teóricas anteriores: «El yo, por su misma configuración, deviene en hoyo, en vacío, al extrañarse del tú y quedar desterrado del nosotros» (HFyV 112). En el poema titulado «Tal vez» se exhibe en primer plano la lucha entre el yo y su *alter ego*, a través de un diálogo desdoblado que pone en duda la posibilidad de un autoconocimiento absoluto: «¿Qué quieres decir? Empieza. / No sé. Palabras sin sentido» (HMcLG 223).

El buceo en el yo lo llevará a afirmar una identidad compleja, que irónicamente se autodefine con la frase bíblica, cuando afirma: «yo sé que soy el que soy» (HMcLG 375). Este enigmático poema titulado «Marzo madrugada» bien puede ser leído en paralelo con la serie de textos que recrean el insomnio, la depresión, el desvarío, como vimos en el segundo capítulo. Pero aún en ese estado de desasosiego espiritual, las inquietudes del hablante exceden la remisión biográfica, para sostener una meditación sobre los límites del conocimiento y el extrañamiento ontológico del ser:

15. Otro juego intertextual con García Lorca, de su «Poema de la soleá» en *Poema del cante jondo*, que dice: «Que muerto se quedó en la calle / que con un puñal en el pecho / y que no lo conocía nadie.»

A veces no me entienden
a veces pienso qué diablos pasa
ni dios me entiende
abro el pecho hasta el fondo
muestro las manos
(por dentro estoy pensando)
será por eso que no entienden
yo sé que soy el que soy
tanto amor y no poder nada contra la muerte
los hombres son torpes
de nacimiento
yo nací en marzo una madrugada extraña
será por eso que no me entienden

(HMcLG 375)

*

* *

El complejo ciclo del *autos* y la escritura de los *egos* oterianos, articulados en su poesía final, han sido la materia privilegiada de nuestra mirada en esta primera parte de nuestro estudio. Hemos desplegado esa travesía desde las auto-nominaciones del sujeto visto como *auctor*, a la ficcionalización autobiográfica de su *byos,* para llegar a la articulación de su itinerario como *vagamundo* y *yotro.* Son todos caminos que desembocan en la construcción de una intersubjetividad que demanda su contracara de alteridad.

La negación de la individualidad cerrada y del monopolio del yo, la seducción del anonimato y las modulaciones colectivas de la enunciación propias de la escritura de Blas de Otero, no suponen nunca la desaparición del propio nombre y la elisión de las coordenadas biográficas e históricas. El sujeto nunca renuncia al suplemento identitario que la remisión autográfica le provee, en ese pacto implícito sellado con el lector: si la escritura lo hace renacer como «voz enunciativa», la silueta de papel se alimenta incesantemente del poeta de carne y hueso que le presta su biografía. La autoimagen construida, que mira y nombra una «españa» en minúscula, es representación imaginaria de una intersubjetividad

social, pero también reivindicación del individuo particular, dotado de existencia real.

La afirmación de aquel verbo vitalista conjugado en primera persona –«*sum*»– refunda un yo verbal, que reescribe «la historia de su vida» desde su nombre propio, desde su memoria existencial, desde su compromiso ideológico. Toda esta compleja trama puede ser compendiada a través de un soneto de vertiente meditativa, donde la dinámica de la vida como tránsito no pertenece sólo a «Blas de Otero», sino al hombre genérico –siempre acuciantemente histórico–, que anuda en sus pasos «cien destinos» y se identifica con todos los «caminos» recorridos:

«Caminos»

Después de tanto andar, paré en el centro
de la vida; miraba los caminos
largos, atrás; los soles diamantinos,
las lunas plateadas, la luz dentro.

Paré y miré. Saliéronme al encuentro
los días y los años: cien destinos
unidos por mis pasos peregrinos,
embridados y ahondados desde dentro.

Cobré más libertad en la llanura,
más libertad sobre la nieve pura,
más libertad bajo el otoño grave.

Y me eché a caminar, ahondando el paso
hacia la luz dorada del ocaso,
mientras cantaba, levemente, un ave.

(HMcLG 193)

Segunda parte

Graphé

A ti poesía mi compañera de 15 años
mi desgracia más grande y mejor recibida

«El don»

Capítulo 4

El poeta: *La caligrafía de la amistad*

Escribo sobre la máquina...
porque quiero que se entienda bien
la caligrafía de la amistad:
¿de algo pueden servirte
otras pocas palabras verdaderas..?

La dimensión correspondiente a lo que hemos denominado *graphé* completa la peculiar *autografía* que propusimos para leer la producción final de Blas de Otero. En esta Segunda parte de nuestro libro, vamos a examinar las tres instancias implicadas en el triángulo metapoético ya anunciadas, que colaboran con la construcción del sujeto del oficio (las figuras del poeta), el objeto (el poema y su composición) y la actividad misma (la poesía con sus respectivas «autopoéticas»). Es posible relacionar la «poética de autor» con las «representaciones del yo» vertidas en su escritura, por lo cual se establecería –en palabras de Víctor Zonana– el carácter indudablemente metaficcional de «la imagen de sí o mitología del yo, que sirven para entender el sentido otorgado al acto creador» (31). Más aún, estas imágenes «deben entenderse como una instrucción de lectura», ya que muestran cómo «están en relación con la situación emergente, canónica o remanente que ocupa el escritor en determinado momento y cómo estas posiciones pueden relacionarse también con la definición de los principios que guían su actividad

creadora» (33).

Walter Mignolo, en un trabajo señero referido a la figura del poeta en el género lírico, distinguía un «rol social» (el del poeta-autor) y un «rol textual» (el poeta-personaje y hablante del texto). La primera conclusión obvia a la que llegaba con esta distinción es que «la imagen textual del poeta nos invita a pensar en su correspondiente imagen social» (1982: 134). Es decir que, como lectores, solemos identificar esa «voz» figurada en el poema con la categoría de «poeta», institucionalizada por las convenciones del género. Cuando abordamos esta construcción textual, resulta necesario entonces atender a las manifestaciones autorreferenciales que rodean la lexía «poeta» y articulan una «*persona*» retórica (del griego: «máscara»), con marcas y predicados específicos. Pero, ¿cómo se construye en la obra poética la figura del poeta?

En la senda abierta por Alain Viala, en su lúcido libro *Naissance de l'écrivain* (1983), Ma. Teresa Gramuglio postula que «el imaginario de un escritor es también la construcción de una imagen de sí en el espacio literario, y su estética, la forma que da a esa imagen» (10). De este modo, entendemos con ella que estas figuras de poeta funcionan como «proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes y contrafiguras de sí mismo», que permiten leer «cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad» (3). Estas pioneras reflexiones de nuestra colega argentina se fundamentan en la idea de que «la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura» (4). Por ello, es necesario estudiar lo que Viala denomina «estrategias de escritor» (discursivas y sociológicas), pues ponen en juego el estatuto social del autor: definen las relaciones con su campo intelectual, sus *habitus* de clase y su trayectoria literaria, su actitud frente al mercado, los dispositivos de poder y los sectores dominantes (4).

En este capítulo examinaremos las figuras de poeta presentes en la última producción de Blas de Otero a partir de tres núcleos. En principio, abordamos aquellas imágenes complementarias a la flexión autorial ya vista (del poeta-testigo y militante en su proyección como

vagamundo), tales como la figuración más humanizada del poeta, desde su predicación como simple ciudadano, en el conjunto de la sociedad, y la del sujeto iconoclasta cercano al anti-poeta, que reniega de la institución literaria y desmonta el aura prestigiosa del artista. En segundo y tercer lugar, veremos cómo se elaboran dos roles y perfiles decisivos para sostener su ideario: el del poeta-lector, que se reconoce en un legado estético, y el del poeta-escribiente, intertextual y polifónico, que al leer a sus maestros los reescribe. Otero construye así su propio canon y exhibe insistentemente su biblioteca, pero se inscribe en esa genealogía apropiándose de esas voces para emitir la suya propia. Fusiona el acto de lectura con el acto de reescritura, en una tarea incesante de juego, manipulación y réplica de los textos ajenos, fundando una voz coral. En virtud de esta relevancia dada a la construcción de un linaje para articular la figura del poeta, es que hemos elegido como título del capítulo una metáfora que expresa la temperatura emocional de esa cadena de modelos: «la caligrafía de la amistad» (HMcLG 321) [1].

1. El poeta como figura literaria: autoimágenes y anti-imágenes

Todo sea en bien de la salud
de España y su poeta,
aunque ahora sienta un desagradable vacío en el pecho y en la palma de la mano

«Calle del Amparo»

En la escritura oteriana, la lexía «poeta» como figuración literaria se carga de nuevas significaciones, por proponer un modelo identificado con el hombre más que con el artista, e incluso a veces sin especificidad individual como escritor. Frente a la tradición del sujeto lírico automagnificado (preponderante en las poéticas románticas, simbolistas y modernistas hasta las primeras vanguardias puristas), Otero construye

1. Esta imagen aparece en un poema de HMcLG que no tiene título. En un poema anterior, titulado «Sobre esta piedra edificaré mi iglesia», ya había acuñado una imagen análoga: «la caligrafía de mis labios» (PPP 17).

en su escritura una contrafigura, que opera desmontando los fundamentos de aquella ideología carismática del artista, entronizada por la tradición de la modernidad lírica. Su poeta se declara precario e insuficiente, desnaturalizando la figura tradicional; dice renunciar a sus prerrogativas sobre la sociedad que lo circunda en un proceso de «rehumanización»; baja de su sitial de escogido y abandona la postura de privilegio, para asimilarse al hombre común. Esta figura queda magníficamente representada por el poema inicial de *Pido la paz y la palabra*, donde el poeta se presentaba como aquel «hombre»: «que amó, vivió, murió por dentro / y un buen día bajó a la calle y rompió todos sus versos...» (PPP 7). Imagen claramente reforzada en sus declaraciones y entrevistas, como cuando le preguntan «¿Poeta nada más?», y responde: «Aunque esté muy gastado, hombre nada más; hombre nada más» (entrevista del 14 de julio de 1956, recogida en *Ancia*, 2004: 77).

Su producción final continúa ahondando ese proceso de naturalización. El poeta se identifica de nuevo en HMcLG como hombre «acompañado por mi cuerpo / y por mi alma, / como una idea pura / en su verso perfecto» («Calle del Amparo», HMcLG 66). Pureza y perfección fueron dos vocablos consustanciales a las poéticas de cuño moderno (especialmente en la llamada «poesía pura» dentro de las vanguardias deshumanizadas de los años 20). Aquí, mediante la ironía, Otero contrapone a esa anti-imagen del poeta puro, su propia autoimagen, como persona, no un ser de «idea» y «verso», sino de «cuerpo» y «alma». La figuración que lo identifica es la de quien se reconoce en ese oficio, pero «en situación», en y por su patria (España), al tiempo de desnudar su intimidad, connotada por la negatividad y el malestar, y experimentada en toda su materialidad corporal: «Todo sea en bien de la salud / de España y su poeta / aunque ahora sienta un desagradable vacío en el pecho y en la palma de la mano» (HMcLG 66).

Ya había insistido en ese carácter circunstanciado de su identidad (como poeta «abocado» a su pueblo), en *Que trata de España*, extremando las aristas más paradójicas del rol (como el de escribir para una mayoría iletrada): «*Soy sólo poeta:* levanto mi voz / en ellos, con ellos. Aunque no me lean» («C.L.I.M.», 58). Acudió antes también al paradigma literario para elaborar una autoimagen de poeta popular, creando

un ente ficticio como arquetipo: «Sancho Pueblo». El humilde escudero del Quijote aparecía como representante del saber de los más pobres, de los servidores y labriegos, y paradigma de sabiduría popular para el propio poeta: «Pero tú, Sancho Pueblo, / pronuncias anchas sílabas, / permanentes palabras que no lleva el viento...» (PPP 2, 42). En HMcLG, la figura del poeta no desatiende el ya muy transitado paradigma social-realista, por el cual se erigía al poeta como un trabajador más, con un oficio quasi-artesanal: «como soy un pobre obrero / de la palabra, un mínimo minero / de la paz, no sé nada de la guerra» («Inerme» II, QTE 158). Otero sigue fiel a su defensa del rol político del escritor: «Cuando la revolución abre las puertas al pueblo (digamos cuando el pueblo pone en marcha una revolución) la palabra de *los que trabajan sobre el papel* (digamos poetas, grabadores, músicos, encadenados en la forja de una juventud incruenta) no tiene más que decir que lo que ha visto en lejanas tierras, islas, montañas nuestras» (HFYV 91-92).

Sin embargo, en esta obra final, el poeta aparece retratado recurrentemente como un simple «hombre que escribe», en la cotidianeidad de su casa o en los paseos por sus ciudades. Se predica a sí mismo como «retraído poeta», minimizando su estatura («Viejos trastos», HMcLG 116). Se complace en la imagen del poeta cuya muerte apenas afectará el ritmo del mundo, elaborando una versión minimalista, por la cual escribir es acumular «desdichas» en «papeles» y «cuadernos», y cuya única sobrevida será la que imagina en manos de su viuda, revisando sus textos (HMcLG 182). La desmitificación del otrora carismático artista, en ensoñación perpetua con las musas, es llevada al extremo, consecuente con su tarea sistemática de naturalización del oficio poético. Contribuye con esta operación de desmitificación su insistente negación de la supuesta «originalidad» poética. Para él *no hay nada nuevo bajo el sol* a la hora de escribir: «La verdad es que los poetas ya han hablado de todo». Ante la rotunda evidencia de la realidad, que inunda sus sentidos corporales («este sol de enero que cae sobre mi cama», «en mi mano una copa de anís»), prefiere abandonarse al «cielo de Madrid», antes «que hablar de él y mucho menos escribir». Por eso no titubea al exclamar imperativamente: «poetas idos a una isla de

Groenlandia / y no molestar a la gente» («Se prohíbe molestar», HMcLG 288).

Esta postura iconoclasta consolida una de sus más fuertes autoimágenes, la del «antipoeta» que reniega de los lugares comunes extenuados por el género: «los poetas no hacen más que repetirse, / el mismo ritmo, igual sintaxis, idénticos vocablos, / semejantes imágenes me tienen ya jodido». Propone así la necesidad de un cambio, tanto en los contenidos del poema como en su estilo: «¿por qué no dicen algo nuevo de una manera distinta?» Los ejemplos que trae a colación exhiben su postura irreverente y la opción por un estilo coloquial y antiretórico, aunque persiste en los tópicos testimoniales y políticos: «por ejemplo la escoba es antiescolástica, / el mundo gira en dirección prohibida, / los hombres obedecen como corderos a los tiranos...». Para Otero el poeta no debe renunciar a escribir, pero debe hacerlo «aproximándose al borde / de la nada donde todo está ya dicho» (HMcLG 275). Lejos de reivindicar una poesía llena de axiomas, credos, razonamientos, fruto de un poeta-ideólogo, esa inminencia de su voz en la «nada» lo convierte casi en un «balbuceador». Sin duda estamos frente a una concepción de la «nada» bien alejada del silencio mallarmeano; por el contrario, su posición anti-trascendentalista es un pilar de la antiimagen que rechaza, tanto la del poeta redundante y repetitivo como la de aquel abocado a decir el silencio absoluto y autoanularse.

En su elaboración de imágenes del poeta, sus elecciones temáticas y retóricas construyen un perfil que se opone a la estirpe del poeta puro, metafísico o esencialista, y para ello recurre en un incisivo poema titulado «El jardín de Marisa» al juanramoniano motivo de la «rosa»:

> La rosa
> también fue acribillada por la guerra.
> Los poetas callaron.
> ¿Hicieron bien?
>
> La rosa está desnuda todo el día
> y también
> bajo las estrellas.
>
> Los poetas la cantaron.

¿Hicieron bien?

(HMcLG 299)

El poeta debe «cantar la rosa», pero al mismo tiempo «cantar la guerra» que la destruyó. Su función ya no es «misional» (crear esencias por la poesía), sino política, práctica, efectiva. No debe renunciar nunca a contemplar la rosa (realidad) «desnuda», pero tampoco debe callar ante el espectáculo de su devastación. En el mismo sentido, al célebre grito del modernismo representado por el conocido verso de Rubén Darío, «¡Torres de Dios, poetas!», Otero opone una autoimagen que desmonta el mito del vate carismático: «¡Torres del diablo, más bien!». No porque niegue la utilidad de los poetas en tiempos de injusticia, sino porque los ubica en un lugar más de la sociedad, sin prerrogativas especiales, colaboradores de los jóvenes como paradigmas de la lucha y el compromiso: «porque no hay más torre que la juventud / ni más juventud que la metralleta / junto a sus senos hermosos» («Jimena» I, HMcLG 86).

La imagen de la rosa como metáfora de la poesía pura nos trae el recuerdo de un poema de *Redoble de conciencia*, en el cual se retoman los famosos versos a la rosa de Juan Ramón del célebre poema inicial de *Piedra y cielo* («No le toquéis ya más / que así es la rosa») pero con un tono correctivo, al ser referidos a la guerra y la muerte.: «...Silencio. Sopla. Se termina», «Pasa. La sangre pasa. Boca arriba / Como los muertos. Como todo. Pasa.» (RC 154). Se rebate la consideración de la rosa como objeto preferente de contemplación poética y por ende el mandato de una poesía pura, reducida a su belleza intemporal. Frente al nuevo objeto contemplado (la realidad factual de los muertos y la sangre, la situación histórica española, las guerras mundiales), se agudiza la precariedad del poeta y el poema termina con la contraimagen del anti-esteta: «(Aquí el poeta se volvió a la rosa: / mas no la miréis más, se difumina)», «(Aquí el poeta, blanco, sin saliva, / se vio perdido. Muerto. Y, tabla rasa)» (154).

En una prosa de *Historias fingidas y verdaderas* aparece una operación análoga sobre el imaginario modernista de Juan Ramón. El narrador

reivindica la necesidad de «escribir la belleza», pero elabora una autoimagen contrapuesta a la del moguereño: «La rosa no tiene vuelta de hoja; se mire como se mire es ella misma», «Consideramos legítimo entonces hablar de ella, escribir de su desnudez, su aroma o su resplandor» (HFyV 49). Pero sólo se justifica la persecución estética de la belleza, a condición de no olvidar su contexto, pues: «una rosa en medio de la guerra puede resistir más y mejor que un muro...». Por eso para Otero, «hay que mirar la rosa cara a cara, con la misma serenidad que a un niño nacido en el campo socialista». El combate por la justicia debe ser llevado con la misma pasión que la contemplación de la belleza. Aunque la rosa que prefiere no es la esencial y abstracta, sino la que pertenece a su vida: «De todas las rosas de la tierra, aquella de una tarde de agosto en un rincón del valle de Orozco», porque «aún perdura, contra todas las leyes de la estética» (HFyV 50). Vemos que si bien el peso de Juan Ramón en su discurso es irrebatible, la figura de poeta que ambos reivindican es esencialmente distinta. La desmitificación del «vate» ayudó a Otero a construir el perfil del poeta «social», como firme anti-esteta alejado de «la torre de marfil», aunque no eliminó muchas otras aristas juanramonianas que fueron asumidas en renovados contextos discursivos, como veremos a propósito de sus operaciones de reescritura [2].

En oposición a esa cristalización del poeta como ser superior («demiurgo» para Darío, «pequeño dios» para Vicente Huidobro), Otero recurrirá durante toda su obra a un modelo antagónico, el que le provee la poesía y la vida de Antonio Machado. En especial desde el conmovedor Homenaje de 1959, que le ofrendan en Colliure a los veinte años de su muerte y al cual Otero asistirá [3]. La importancia de Antonio Machado en la formación de estos grupos poéticos de posguerra es un axioma indiscutible. Pero más importante es la incidencia que tendrá como imagen pública de poeta civil y humanizado, semejante al personaje programáticamente expuesto en su famoso «Retrato»

2. Esta enriquecedora relación entre Otero y Jiménez la estudio en mi artículo en *Filología* (2008).

3. Véase mi capítulo en el libro editado por Ma.Payeras y Carme Riera, *1959. De Collioure a Formentor* (2009b) y mi artículo de *Ínsula* (2009a) donde abordo la relación de los poetas sociales con el sevillano.

de *Campos de Castilla:* una persona normal, con un compromiso laboral y ético desde su oficio. Tanto el análisis de los lazos históricos y sociales que lo unen a la sociedad como su novedosa reflexión sobre la historicidad de los sentimientos, serán algunos de los ejes que consolidarán tal magisterio. Para Otero, Machado rompía con la pretensión de universalidad y de intemporalidad del género y, a la vez, abría el debate sobre las condiciones históricas de formación del yo y de su esfera emocional. Esta nueva epistemología del sujeto no sólo le permitía a Otero romper el cerco del egocentrismo modernista, sino que implicaba una reflexión ética sobre la poesía como vinculación comunitaria, como espacio donde es posible desplegar las voces de los otros, implicándose en la propia voz.

El mismo movimiento que intenta identificar al poeta con «el hombre de la calle», intenta producir un discurso que simula ser representación del pensamiento y decir colectivo, ejerciendo torsiones sobre la tradición del modernismo lírico para apear el lenguaje y bajarlo de su sitial hiper-esteticista, siguiendo el modelo disidente de Machado. En esta senda, ya decía Gabriel Celaya: «Seamos como esos poetas […] que en lugar de hablarnos desde fuera, como en un confesionario, hablan en nosotros, hablan por nosotros, hablan como si fuéramos nosotros y provocan esa identificación de nosotros con ellos, o de ellos con nosotros, que certifica su autenticidad» («Nadie es nadie», 1969: 501). Sin duda por estas razones argumenta Celaya que «la poesía social hizo de Machado su bandera»: como él «también nosotros luchábamos contra la pérdida de la familiaridad comunicativa, contra el egocentrismo y el hermetismo, contra la poesía como magia más que como expresión o modo de hablar, contra el neutralismo y la frialdad de la Poesía Pura, contra la falta de contacto con el hombre de la calle» (1979:120).

Estos ingredientes que Otero rescata de Machado, mucho más que la lectura y reescritura de sus textos, como veremos a continuación, constituyen los fundamentos más sólidos de su propuesta programática sobre el rol del poeta. El poema que aquí le dedica se titula «Elegía a Machado» y destaca los valores que el modelo representa como figura de poeta, aunando ética y estética, sentimentalidad íntima y vocación

comunitaria. La nota más original es el reconocimiento de la favorable popularización del maestro en boca del cantautor Joan Manuel Serrat, que musicalizó muchos de sus textos, junto con la confesión explícita de su preferencia por el molde cancioneril, como ya habremos de discutir en el próximo capítulo (sumado a su reflexión en torno a la música y el poema como canto). La imagen machadiana es así adaptada al contexto histórico de la nueva industria cultural, celebrando sus alcances populares. La reflexión final logra un punto de equilibrio entre la figura institucional del poeta en su poesía escrita (aludida por muchas de sus imágenes más reconocidas: «acequia», «montes violeta», «tierra árida y triste», «trozo de España», «niña Leonor») y la figura del poeta-juglar, a través de la letra cantada por Serrat, fundidos ambos para garantizar que «tu poesía permanece» (HMcLG 277).

2. El poeta como lector: la construcción del linaje

Maestros,
vuestra palabra perdure
a través de los años españoles

«Fermosa cobertura»

No obstante su necesidad de construirse en tanto poeta anticanónico, Otero se ve seducido por las imágenes del rol que provienen de la tradición artística, a la que acude incesantemente como referente y cantera de su voz. Porque en principio, el poeta debe ser un «buen lector». En palabras de Ricardo Senabre, «leer a un poeta es, así, en buena medida, releer sus lecturas; más exactamente, leer la interpretación que hizo de sus lecturas, el flanco significativo que descubrió en ellas» (2008: 33).Ya en la significativa prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, titulada «La compaña», Otero rendía homenaje a sus clásicos preferidos, Fray Luis, Garcilaso, Manrique, Quevedo, identificándose con lo mejor de cada uno de ellos, en un proceso de simbiosis [4]. Destaca

4. Un estudio de sus vínculos con la tradición clásica siglodorista lo abordo en varios trabajos (2009c y 2010).

allí cómo Fray Luis «alimenta mi garganta, escueta y tangible»; su «delicada mano repasa los versos de Garcilaso»; la voz de Manrique nutre su pensamiento y el «Quevedo sarcástico» rasga su página. Porque para él, el acto de «leer» no se reduce simplemente a deslizar los ojos sobre una superficie de marcas gráficas. Quien lee como Otero propone, compromete todo su cuerpo en esta apropiación gozosa del maestro: «Yo tacto con los labios y escucho con los ojos veinte, cuarenta poemas que me bastan» (HFyV 43) [5]. Este acto perceptivo, que anuda la actitud de escucha con el órgano visual (metáfora de la lectura), es uno de los sellos inconfundibles con que Otero reverencia la tradición. La acción de los clásicos produce surcos en su propia escritura, y ante tanta literatura impresa, el personaje reconoce que le bastan unos pocos poemas para vivir: «siempre los mismos y nunca agotados, cada tarde acompañándome con sólo sentirlos en mi mano» (HFyV 43).

Sabemos que la selección de una tradición es un nivel más que exhibe la lucha de un escritor en su campo intelectual y ratifica o transgrede las zonas dominantes o las residuales. Sin duda, desde esta óptica, la preocupación de Otero por inscribirse como poeta en el horizonte de la poesía hispánica que lo antecede, ha de ser vista como uno de los ejes de su programa ideológico, que incide en su posición hacia fuera y al interior del campo estético de posguerra. Raymond Williams definió esta «tradición selectiva» como «una fuerza activamente configurativa», que contribuye de manera sustancial en la «identificación cultural y social» del escritor (137). Se trata de «una versión del pasado que se pretende conectar con el presente», porque siempre conlleva un sentido activo (138). El poeta toma posición construyendo esta «tradición viviente», con «inclusiones y exclusiones» alentadas o desalentadas por el canon hegemónico, «siempre ligada, aunque a menudo de un modo complejo y oculto, a los explícitos límites y presiones contemporáneas» (139). Destaca también Víctor Zonana la importancia de «esta especulación metapoética sobre la obra ajena», como clave

5. Resuena aquí como metáfora de la lectura la expresión quevediana, presente en una de sus Epístolas a Lucilio desde la prisión: «Razonan conmigo los libros, cuyas palabras *escucho con los ojos*» (IV Carta). Frase que también aparece en otro de sus sonetos metafísicos, titulado «Retirado en la paz de estos desiertos»: «A solas en la paz de estos desiertos / con pocos, pero doctos libros juntos / vivo en conversación con los difuntos / y *escucho con los ojos* a los muertos».

para desarrollar la propia del poeta, no solo mediante las «cartas» u «homenajes» expresos, sino por todas las reflexiones vertidas sobre «autores admirados o cuestionados», que «permiten reconocer las tomas de posición del autor que las formula en el contexto de un sistema de poéticas» (30-31).

Para escribir, el poeta debe antes ser capaz de «leer». Un poema de HMcLG dibuja la silueta solitaria del lector, último eslabón de la cadena que nace de la realidad, hecha de «castillos, de sábanas, de saltamontes», pero que habla «de la vida y de la muerte», se comprime «entre las páginas» y va a dar a la linotipia y «el taller de encuadernación», para terminar creando ese personaje final: «He aquí al lector» («Terminal», HMcLG 214). Al hacer un recuento de su vida, el hablante reconoce la importancia de la lectura: «Y entretanto iba leyendo y leyendo, y seguía leyendo por mi cuenta, y me quedaba leyendo. / Se puede decir que estoy al día» («Como hice yo», HMcLG 51).

Sabemos que Otero era un lector voraz. En su recuento, aunque los novelistas y prosistas no abundan, dedica una mención especial a la novela realista galdosiana, sobre la cual se proyecta como hombre: «continuaremos / leyendo a Galdós y manteniendo nuestra integridad de mera persona humana» («No me moverán», HMcLG 262). El poema titulado «Bahía de Matanzas» enumera las múltiples y heterogéneas lecturas que hizo Otero en su estancia cubana; libros que le llegaron por barco y que le permitieron completar su biblioteca con autores desconocidos por él hasta ese momento: «Y vino la *Poesía yoruba* y los *Ensayos* de Henríquez Ureña. / Y vino la *Economía política* de Lange y *Cuerpos* de Fayad Jamís»; le siguieron «el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón, y *Tifón* de Joseph Conrad....»; en suma, «vinieron cientos de libros hasta mis brazos», libros que el poeta agradece por «las tardes de lectura que me aguardan ante la chimenea de un caserío vasco», refiriéndose a su inminente regreso a España (HMcLG 90).

De todas esas heterogéneas lecturas emergerá una galería de pares, maestros y modelos, donde proyectará sus filiaciones, porque se reconoce ante todo como «poeta-lector», heredero de un precioso legado: «el viento penetra en la biblioteca del poeta» («Desorden», HMcLG

156). Jorge Manrique, Garcilaso, Quevedo, Fray Luis, San Juan de la Cruz son algunos de los líricos españoles que más reaparecen en su último libro. Este movimiento de recuperación de los poetas del pasado hispánico medieval, renacentista y barroco, exhibe la lúcida conciencia de Otero sobre su humilde lugar en la gran tradición lírica que lo precede, y que ya había aflorado como explícito reconocimiento en sus libros anteriores. Recordemos el poema de *En castellano*, que dice «Estoy / oyendo el lento ayer». Ese ayer está poblado con «el romancero / y el cancionero popular; el recio / son de Jorge Manrique; / la palabra cabal / de Fray Luis; el chasquido / de Quevedo...» (EC 102) [6]. Como en su dilatada obra anterior, aquí reafirmará una vez más esta herencia:

> La prosa es una fuente que mana pan, así como la poesía es un
> pan del que fluye una fuente.
> He repasado páginas y páginas, amarillas, recientes
> y he paseado entre las líneas de Cervantes,
> he reposado en los vocablos de fray Luis,
> .....
> y me he dicho:
> cuatro libros de prosa
> y seis de poesía
> es suficiente para toda una vida.
>
> («Para toda una vida», HMcLG 219)

La Égloga I de Garcilaso de la Vega es recreada a partir de la estampa de «un hombre [que] escribe» y al mismo tiempo «piensa, olvida, merodea / interiormente». Este hombre es un poeta que se vuelca al trabajo material sobre el poema, lucha con el lenguaje: «aprieta la palabra, / ciñe el silencio interior. Luego desprende / el verso sabiamente rumoroso». El resultado de ese trabajo es la creación de sus personajes bucólicos, y se consigna en el último verso del poema: «Salicio juntamente y Nemoroso» (HMcLG 249). Los dos pastores de aquella égloga clásica afloran en una escritura que los recrea por la lectura.

Otro de sus autores predilectos es Fray Luis de León, de quien ha

6. Confirman Sabina de la Cruz y Lucía Montejo que «el poeta hace suyo el legado literario de nuestros siglos de oro, particularmente la palabra corpórea de Fray Luis de León y Cervantes o la tradición sonetista de Garcilaso, Lope, Góngora y Quevedo» (1995: VIII).

tomado innumerables veces su conocido verso: «a toda la espaciosa y triste España», con ligeras variantes[7]. Al interrogarse como lector: «¿Para qué sirve fray Luis de León?», su respuesta fue contundente: «Unas simples liras, pero tan bien hechas que parecen del siglo XX y aún del XXI» (HFyV 46-47). Esta vigencia le otorga la estatura de un clásico, al que confiesa haber acudido desde los inicios de sus lecturas poéticas, como ya lo hemos expuesto al hablar de su biblioteca: «he reposado en los vocablos de Fray Luis» (HMcLG 219). Porque para Otero leer a Fray Luis es como «palpar un tronco», «descansa y acompaña», máxima que hace suya siguiendo el ejemplo luisiano, al aconsejar: «tomar un libro, buena ocurrencia, de fray Luis de León» (HFyV 42). La «Oda a Salinas» de Fray Luis se funde con su amor por la música (Falla, Beethoven o los Beatles), para enunciar su homenaje al poeta que tanto ha leído:

.....
viva la música desvestida en medio del aire,
la hermosa melodía de Salinas
serenamente ensalzada en la imponderable
palabra de fray Luis

(«Imponderable palabra», HMcLG 292)

Interesantes son también las referencias al mundo mítico de Rosalía de Castro, evocado por el ambiente y la lengua gallega en «Melodía *enxebre*», con la reiteración melódica de «negra sombra, negra sombra,/ no me anegues en tus *queixosas* ondas», «con tus manos *enxebres* incorpóreas». La estampa de la escritora se perfila aquí con toda su humanidad femenina: «Rosalía, negra la falda, el corpiño, la mantilla melodiosa» (HMcLG 63). Entre los escritores románticos españoles, se proyecta en dos de los poetas mayores que representan fases diferentes pero complementarias de un mismo imaginario estético: «Bravo Espronceda, delicada media verónica de Gustavo Adolfo Bécquer». La veta grandilocuente y trágica del primero, a quien calificará de «poeta social de las cocinas y de las barricadas», se contrapone con el *sermo*

7. Por ejemplo: «la espaciosa y triste España» (QTE 119), «triste, espaciosa España», o «espaciosa y ardua España» (QTE 32).

humilis del sevillano y sus suspiros germánicos («El obús de 1937», HMcLG 141).

Pero también Otero se forja un linaje moderno: «la poesía a mis trece años con Juan Ramón y un poco de Alberti y luego vino Neruda y César Vallejo, Nazim Hikmet» («Los miércoles», HMcLG 350). Su formación juvenil procede de la estética simbolista y modernista, donde ocupan un lugar de privilegio Darío y Machado. Señalan Sabina de la Cruz y Lucía Montejo que, si Darío le enseña «los artificios métricos del verso y la estrofa», Antonio Machado le ofrece «la melancolía del sentimiento recatado y del paisaje», y más que «la hondura humana de don Antonio, es el Machado simbolista el que opera bajo la superficie del texto» (1995: VIII). Ya hemos repasado en la sección anterior el lugar destacadísimo que tiene el sevillano en la constitución de sus autoimágenes de poeta. En una prosa de HFyV había mencionado a Machado como una de sus primeras lecturas, en sus años escolares madrileños: «ir al día siguiente a la Sierra con los primeros versos que de Machado aprendí: *Por entre los pinos / la nieve de cara / se borra el camino»* (HFyV 98) [8].

No obstante, en su biblioteca Otero destaca, entre todas las figuras modernistas, la de Juan Ramón Jiménez [9]. Ya había escrito unos versos tempranos en 1932, donde enfáticamente declaraba: «Ninguno como tú, Juan Ramón Jiménez. / No. / Ninguno como tú» (De la Cruz y Montejo 1995: IX). Para las autoras, Otero «reconoce en el poeta del esteticismo puro a un poeta comprometido, que defiende el valor social de la belleza, y en las prosas es juanramoniano el deleitarse en las sonoridades, en el toque delicado del nombrar sugerente, en ese ir de la palabra a la cosa recreando la realidad en su sentido más profundo sólo con nombrarla» (1995: XXXVI).

En HMcLG, Juan Ramón se convierte en una especie de emblema del poeta «popular», como se ve en el poema titulado «Este pueblo

8. Señala también Sabina de la Cruz en sus «Notas biográficas» que es durante la escritura de PPP y EC y desde 1953 cuando Otero relee apasionadamente a Machado, junto con Fray Luis, el Romancero y Cancionero popular (1986: 29-39). En *Expresión y reunión* Machado es citado ocho veces (González 1986: 72), después de Juan Ramón Jiménez y Darío. Alarcos Llorach ratifica a Machado junto con Unamuno y Vallejo como los tres poetas modernos con más peso en su cosmovisión estética (1997: 26).

9. En la antología *Expresión y reunión* de 1969 Jiménez es el poeta más citado, incorporado trece veces, según nos dice Ángel González (1986: 72).

final en este raro hoy». No lo es porque ostente una representatividad social o política, sino porque su mentado neopopularismo inaugura una retórica capaz de profundizar en el legado folklórico y en el acervo oral. El soneto resignifica los alcances de ese «pueblo» aludido, posicionándose el hablante en la actualidad («este raro hoy»), frente al legado del maestro: «Hablo de aquel poeta sólo él. / Un poeta del sur introvertido». Los predicados de su palabra son atributos del modelo que propugna: ser capaz de bucear en esa «raíz de pueblo no aprendido», con la «delicadeza del oído», para trazar «el vocablo exacto en el papel». Define su poesía por su virtualidad oral: «oigo su íntima voz maravillosa», por su autonomía frente al canon y las normativas: «Dice lo que quiere / y como quiere». Concluye esta alabanza del maestro, con lo que considera el fundamento del oficio, la confluencia del poeta con los otros: «Cuánto pueblo al fondo / de su memoria, un pueblo blanco y hondo / que habla en su voz y a nuestra voz se adhiere» (HMcLG 259).

Otro poeta admirado es León Felipe, y lo rescata al evocar sus libros, releídos en Cuba: «Una voz rota, una antología rasgada / a fuerza de gritar»[10]. Se trata de un poema-homenaje, donde no sólo expresa su recuerdo y admiración, sino que se conduele de su reciente muerte: «hace poco, en México, / ha enmudecido / para siempre», aunque afirma que «perdurará / la voz cenicienta, castellana, inmensa / de / León Felipe» («¿Qué es siempre?», HMcLG 165). También, en el poema-homenaje que titula con su nombre «León Felipe», lo llama «poeta profeta», en un texto que imita indirectamente el molde epistolar, simulando escribirle una carta: «Yo que no te conocí, / yo que te envié desde La Habana una postal pocos días antes de tu muerte». Este texto lleva su firma como remate para despedirse en verso del «amigo», ya que no pudo hacerlo personalmente, y a él ya nos referimos en el capítulo 1. Las virtudes que exalta en el modelo son las consustanciales a su paradigma de poeta comprometido, por su «lengua arañada», «sierra de España», «apedreando a los hombres», pero también por su asumida insignificancia humana: «piedra pequeña / piedra rodada». Su

10. En HFyV la prosa titulada «La vidriera del consignatario» recuerda cuando halló la Antología de 1935 de León Felipe «en aquella sucia librería del mulato» (93).

ofrenda («te canto desde abajo / te olvido para nunca») sella esta comunidad de ideales, en la propia proyección que el hablante realiza de sí mismo como poeta: «yo pecador de mi patria / yo arrendatario de mi patria / yo vagamundo...» («León Felipe», HMcLG 303-304).

Uno de los homenajes más entrañables que Otero dedica, en esta galería de poetas cercanos histórica e ideológicamente, es el del poema que comienza con la frase «Recuerdo que en Bilbao», donde evoca la primera vez que vio a Federico García Lorca en una visita a su ciudad natal, con la actriz argentina Margarita Xirgu para la puesta en escena de sus *Bodas de Sangre* en el céntrico Teatro Arriaga, en años de la República [11]. Ubica como epígrafe un verso del granadino, de un poema de la serie de *Poeta en Nueva York* titulado «Infancia y muerte» (finalmente no incluido), que impone desde el inicio la perspectiva de la mirada infantil: «*Para buscar mi infancia, Dios mío...*» (F.G.L.) [12]. El poema de Otero se abre con la actualización presente de esa memoria pasada: «Recuerdo que en Bilbao / apareciste ante mí –muchacho de trece años– / de la mano de la Xirgu» (319). Al episodio biográfico puntual de su infancia, se superpone la memoria trágica de su asesinato, mediante la reformulación del título de su texto teatral:

> Pero recuerdo perfectamente
> que tus auténticas bodas de sangre
> se celebraron
> se acribillaron
> se consumaron en Víznar, y no se pueden borrar.
>
> (HMcLG 319)

Lo que comenzó activando el acto de homenaje –la visión del poeta y dramaturgo en su plenitud, en el escenario teatral, «mientras ondeaban banderas republicanas»– evoluciona a lo largo del poema,

11. Véase el trabajo de Elena Perulero (2008b) que revisa este episodio y el artículo de Mario Hernández, que repasa aquella visita de Lorca a Bilbao, relata la impresión causada en Blas y da cuenta de la crítica que recibió su teatro, «mezcla de repudio y entusiasmo» (2008a).

12. Elena Perulero analiza la figura del niño en la obra de Otero. Respecto de este poema nos recuerda que en su prólogo a *Mediobiografía* (15-16), Mario Hernández señala la inexactitud biográfica en que incurre el texto oteriano, cuando dice que vio por primera vez a Federico García Lorca, siendo un «muchacho de trece años», cuando, en realidad, tenía veinte. Sin embargo, el mismo poema plantea el hecho de que se trata de una memoria poética, no necesariamente documental (2007a: 330).

fusionado con otra memoria histórica, no meramente episódica ya. Una memoria militante que ambos poetas compartirían: «y mi memoria se yergue como un fusil... en paz». Pero más que como combatientes, son rescatados ambos como *poetas-niños*, ya que desde el epígrafe se construye la imagen infantil, que refluye sobre el observador y el observado, sujeto y objeto del poema. Desde su aparición en el teatro, Lorca es retratado como «un niño con la cara terriblemente seria», para continuar como «un niño comiendo naranjas». Tanto su «sonrisa escandalosa», con ese perfil de fiesta y música que siempre acompañaba al granadino en la memoria de sus amigos, como su cuerpo irrecuperable (pues no habrá paz «en tanto tus huesos no resuciten / en la tumba de la luna»), diseñan un modelo de poeta sobre el cual Otero se proyecta, en su apertura al mundo («te asomas a la ventana abierta del aire») y en su lucha y solidaridad con los otros, desde el ejercicio de la poesía:

.....
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.

(HMcLG 320)

La mención de títulos de libros leídos y admirados es muy recurrente y son incorporados a su discurso, generalmente en poemas dedicados a sus respectivos autores. A propósito de Rafael Alberti alude a varios de sus poemarios: «Oíd un / *marinero en tierra*», «aupándose / *sobre los ángeles*», «R*etornos / de lo vivo lejano», «a la pintura»* («Historia de una palabra», HMcLG 260)[13]. Respecto de García Lorca, como recién vimos, alude a sus «*Bodas de sangre*... / después de expulsar a los astronautas de tu *Poeta en Nueva York*» («Recuerdo que en Bilbao», HMcLG 319). En muchos títulos de poemas elige los nombres de los poetas que lee, admira y homenajea: «Francisco de Quevedo» (187), «Elegía a Rilke» (224), «Heine» (254), «Elegía a Machado» (277), «José Menese»

13. Ya había evocado sus primeros libros en un poema temprano de *Ángel fieramente humano,* que le dedica y fecha en 1944, titulado «Puertas cerradas» (*Ancia* 148-149).

(298), «León Felipe» (303), «Alexander Nevski» (305), «En la muerte del poeta Gabriel Aresti» (315) [14].

César Vallejo, uno de los nombres decisivos de su biblioteca, aparecerá en un breve poema que lo recuerda «in memoriam», a la manera de un epitafio hecho en piedra verbal, para su tumba [15]. El título consigna los años de nacimiento y muerte del poeta peruano «1892-1938» y cierra el texto con su nombre de autor, confirmando su estatura de modelo:

Pluma de rayo
y viento,
labio antiguo de indio
y vértigo,
lengua castellana
ardida por Quevedo,
contradicción
entre frente y pecho
Santiago de Chuco,
París lloviendo:
se llamaba
César Vallejo.

(HMcLG 317)

Ya mucho más cercano a su biografía vasca, titula un poema-homenaje «En la muerte de mi amigo el poeta euskaldún Gabriel Aresti», donde lo califica como «amigo y maestro». Otra vez recrea el ámbito funerario, como discurso de despedida frente a su tumba: «la casa de nuestros siglos seguirá viva en tu palabra, / tú permaneces en nuestra casa». Pero ya no es tanto la humanidad entera la que le rinde homenaje, sino

14. Los artistas a quienes menciona y a veces dedica poemas a lo largo de su obra son muy numerosos. El interlocutor se identifica o bien en el título del poema, en el epígrafe, o recién en el corpus textual; por citar sólo algunos recordemos los poemas «A Eugenio de Nora» (AFH 51), «Palabras reunidas a Antonio Machado» (EC 102), «Cartas y poemas a Nazim Hikmet» (EC 98), «Segunda vez con Gabriel Celaya» (EC 106), «León de noche» (a Beethoven) (PPP 35), «Diego Velázquez» (QTE 178), etc.

15. En QTE también había dedicado un poema al poeta peruano con motivo de su muerte, evocando los títulos de sus libros más apreciados: «César Vallejo ha muerto», «llevábamos los *Poemas humanos* y *España aparte de mí este cáliz*», «Yo llorando leí *Masa*»; su lectura da consuelo pero no cancela su desaparición: «César Vallejo, ay! siguió muriendo» («Vine hacia él (1952)», 169). Aborda esta relación entre ambos poetas Armando López Castro y señala que Otero, como el peruano, se complace en «una poética de las transgresiones» (con el uso del discurso doble, la ambigüedad, el lenguaje equívoco) y una «fraseología conversacional» (2010: 103).

«nuestra pequeña patria / de hierba y sangre», en obvia alusión a la tierra vasca, en la cual lo identifica por su lucha en pos de la «revolución de la poesía éuskara» (HMcLG 315) [16].

Citemos finalmente otros nombres de este parnaso que se extiende fuera de España. Enumera en otro poema sus lecturas de novelistas europeos, cuyos libros contribuyeron a su comprensión de lo real: «Kafka. Joyce. Dostoyevski. Cuánto cuento / hecho realidad en el momento / más grave de la historia aprisionada» («¿Qué ocurre?», HMcLG 256). Dedica un poema a Heine, donde alaba «los cantos a su amada» y «sus penetrantes palabras sobre nuestro buen loco Quijano» (HMcLG 254), que nos recuerda el lugar preferencial que le otorga al alemán en el memorable poema-collage «La muerte de don Quijote» (QTE 131). A Rimbaud lo evoca en «Imberbe mago», para relatar cómo en su juventud el poeta francés «me asaltó por la espalda» y «me embebecía en sus fuegos de artificio» con «sus bárbaras blasfemias» (113), además de rescatar sus poemas en su estancia en Cuba, donde iba siempre «con mi Rimbaud a cuestas» («Qué hacer», HMcLG 96). De Walt Whitman destaca el inconformismo, que lo invita a «escupir a la estatua de la Libertad y a los estragadores de pueblos subdesarrollados» (286). En «Elegía a Rilke» se conduele al tomarlo como paradigma de la amarga condición del artista, cuando afirma: «Todo poeta es terrible». Terrible «después de nacer en Praga», evocando los versos de su Elegía I («Todo poeta es terrible. Mas sobre todo, / terrible es no haber vivido / después de nacer en Praga»). Y lo es especialmente «cuando ha vivido y amado y odiado intensamente»; lo es precisamente porque «escribe con todo el cuerpo, hermosa y horrorosamente» (HMcLG 224).

El soneto titulado, de modo sumamente simbólico «Ayer mañana», busca unificar en su voz del presente tanto el pasado como el futuro, desgranando algunos de los nombres más reiterados de su biblioteca y panteón personal. La confianza del poeta está puesta en esta cadena de voces polifónica, que la lectura actualiza y seguirá animando la vida más allá de la mortalidad de los cuerpos físicos. Aquí reivindica una

16. Afirma Andrés Urrutia que Aresti y Otero son «el anverso y el reverso idiomático de una misma realidad cultural, la del País vasco de la posguerra», pues Otero escribe en castellano y Aresti en euskera, aunque «la obra de ambos corre en cauces paralelos» (2008: 224-225).

herencia plural, en un doble movimiento de apropiación del pasado: la asimilación del paradigma anónimo y oral a través de cantares, coplas, canciones y romances populares, que confirman su aspiración a crear una poesía tras los ecos de la juglaría; y la veneración por los poetas que escriben, tras los cuales legitima su voz, reevaluando su resonancia en la tradición literaria de la cual se siente partícipe activo:

> La primera palabra está escondida
> en la boca del pueblo: el romancero
> y el cancionero popular: prefiero
> este hontanar con agua reunida.
>
> Luego viene fray Luis, con recia brida
> tirando de su labio verdadero;
> y Quevedo, chascando el verso, fiero
> látigo relampaguéandole la herida.
>
> Y viene Rosalía, estremecida
> como niebla en el valle: una campana
> tañe en la lontananza, dolorida.
>
> Y Machado. Y Vallejo. Y la ventana
> de aquella cárcel de Nazim. La vida
> sigue, otra voz resonará mañana...
>
> (HMcLG 217)

Finalmente, cabe destacar el poema que cierra *Hojas de Madrid*, el último que escribe para este «cuaderno» y que titula «Fermosa cobertura». Serán los poetas del siglo XX, los admirados del grupo del 27, bajo la estela del Góngora barroco, los que merecerán ese acto final de homenaje. Ellos representan «la palabra», «ceñida al labio, profundizando / el contenido». Fondo y forma indisolubles. Y allí figuran casi todos en su recuento de lector contemporáneo: «Federico celebra sus *bodas de sangre*», «Jorge, hermosura vital. / Salinas, da la razón / al amor». Y así sigue desgranando sus nombres, en juego con los títulos leídos: Vicente, Gerardo, Rafael, Dámaso, Cernuda, Manolo, Emilio, hasta terminar con la afirmación de esa herencia asumida, en la misma tierra que los vio nacer: «Maestros, / vuestra palabra perdure / a través de los años españoles» (HMcLG 322).

3. El poeta como escribiente: reescritura y polifonía

«...escribir como ellos le cuesta a uno la vida»

«La compaña»

De la mano del poeta-lector, que reivindica su biblioteca, emerge con contundencia una de las figuras más recurrentes de su obra, en su rol de escritor intertertextual o polifónico, el poeta-escribiente [17], recopilador y editor de textos ajenos, no ya como mero admirador, sino como nuevo co-creador, en un proceso dinámico de recepción. En una entrevista de Elena Perulero a Sabina de la Cruz, ésta afirma que «Blas gozaba de una memoria privilegiada; no sólo recordaba miles de poemas de la literatura universal, sino que los había internalizado: eran suyos, carne de su carne. Por eso afloran constantemente en su propia escritura, dialoga con ellos, le alimentan 'como un pan principal'» (Perulero 2008d: 203).

Como vimos en la magnífica prosa «La compaña», Otero admite leer a los clásicos que admira, más que con sus ojos, con su «mano», reivindicando así ese estatuto de lector activo y *re-escritor*. Se reconoce en sus versos y los atesora con todos sus sentidos corporales, para escribir con/como ellos (lectura, percepción, acción). Sin duda, son estas pocas voces las que de verdad «estremecen la historia de la literatura» y Otero reconoce con humildad que «escribir como ellos le cuesta a uno la vida» (HFyV 43) [18]. Uno de los mecanismos más evidentes de apropiación es en Otero el paratextual. Tres títulos de sus libros evocan a sus maestros: *Cántico espiritual* es homónimo del de San Juan de la Cruz, *Ángel fieramente humano* rescata un verso de Góngora y

17. Señala el Diccionario de la Real Academia que el vocablo «escribiente» designa a la «persona que tiene por oficio copiar o poner en limpio escritos ajenos, o escribir lo que se le dicta.» Aquí expandimos su campo semántico al oficio de reescritura que asume Otero frente a sus modelos, con este sustantivo que utiliza varias veces, por ejemplo en la prosa «Un momento» cuando defiende «la libertad de los escribientes» (HFyV 36).

18. En su libro *Mientras,* recoge esta expresión como portada del poema «Liberación», con algunas variantes: «por qué no nos habla de E. A. Poe, o de César Vallejo, o simplemente de Rosalía de Castro, una de nuestros mayores poetas, de los tres o siete que estremecen la literatura gallega, catalana, española –¿qué es esto?–, y dejémonos de boberías que *escribir como ellos le cuesta a uno la vida*» (15).

Esto no es un libro es tomado de *Leaves of Grass* de Walt Whitman.

T. S. Eliot ilustra, en su capítulo «La tradición y el talento individual», las coordenadas decisivas de esta operación de reescritura. Para el poeta inglés, la tradición «no puede heredarse, y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas», pues implica un acto de percepción del «sentido histórico», en donde se imbrica su nueva voz, a la vez que la convicción de que el conjunto de la literatura «tiene una existencia simultánea». Es en «su relación con los poetas y artistas muertos», donde el escritor se hace «consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad» (13). Así el pasado es «alterado por el presente», en la misma medida en que «el presente está orientado por el pasado» (14), de modo tal que su conocimiento del pasado le añade un *plus* de significación: «los escritores muertos [...] son lo que nosotros sabemos» de ellos. Y la reescritura se convierte en una especie de «autosacrificio», un proceso «de continua renuncia a sí mismo a favor de algo más valioso» (16). La mente del poeta es pues «un receptáculo para secuestrar y almacenar innumerables sentimientos, frases, imágenes», y en el proceso artístico tiene efecto «la fusión» (emociones y sentimientos, experiencia transmutada en arte): el «conjunto viviente de toda la poesía que haya sido escrita», resuelta en «nuevas combinaciones» (17).

Mucho se ha estudiado esta «trama intertextual» en la obra del bilbaíno, que persiste sin lugar a dudas hasta el final de su producción y constituye una de las más originales modulaciones de su «voz social»[19].

19. Estos procedimientos intertextuales han sido muy analizados desde la óptica del préstamo literario o la transformación lingüística de modelos (Alarcos Llorach 1973, Senabre 1980). Varios críticos le han dedicado trabajos específicos (Lanz, Montejo, Iravedra, Alín, etc.). El inventario detallado de los autores y textos retomados –a veces con muy leves modificaciones, otras visiblemente alterados– representa un desafío para los críticos. En el volumen completo de la obra oteriana, si nos atenemos sólo a la tradición lírica en lengua española «revisitada», Alarcos Llorach cita a San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo, Rubén Darío, Unamuno, Antonio Machado y César Vallejo, pero sin duda son muchos más. Sin afán de agotar el inventario podemos añadir en la lista a otros poetas y escritores como Jorge Manrique, el Arcipreste de Hita, Garcilaso de la Vega, Góngora, Bécquer, Rosalía de Castro, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, León Felipe, Gabriel Aresti, Gabriel Celaya y otros escritores vascos. A estos cabe añadir reescrituras de fragmentos del *Poema del Mio Cid* y del *Quijote* de Cervantes, y numerosos epígrafes al inicio de libros y poemas, que incorporan fuentes misceláneas como *La I Crónica General* de Alfonso X, *La Soledad* de Augusto Ferrán o ensayos de Menéndez Pidal, para seguir en el orbe exclusivamente español. Una lista exhaustiva de los autores retomados aparece en el Prólogo a HFyV de Sabina de la Cruz (1980: 19).

Como enunciación alterna y mixta, le permite construir una polifonía de voces, sobre la cual hace emerger un sujeto anclado en la brecha entre ambas posiciones discursivas: la de los intertextos (voces refundidas) y la del texto base [20]. La ilusión de una simultaneidad de voces enunciantes se produce con mayor intensidad en los textos que denominamos *polifónicos*, aplicando literalmente el término de Bajtín, ya que esta «experiencia discursiva» puede ser caracterizada como «un proceso de asimilación de palabras ajenas (y no de palabras de la lengua)», que aportan «su propia expresividad», su propia cosmovisión (1991: 282). Pero también son textos *polifónicos* en el sentido musical, ya que la enunciación que se construye mediante voces diferentes yuxtapuestas, resulta ser «coral». Asimismo esta polifonía nos remite a la vieja imagen del *palimpsesto*, pues en esta multiplicidad de escrituras vemos «cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver con transparencia» (Genette 1989: 495) [21].

Es un resultado coherente con su programa político de escritura: la colectivización de la voz, el rearmado de un discurso que se sostiene sobre la convivencia entre sistema escrito y sistema oral, dando como fruto un sujeto polifónico. Otero ejerce sobre estos textos «apropiados» una tensión armonizada entre el homenaje y la réplica, la apropiación y la distorsión, que demanda la activa participación del lector, no siempre conocedor de los textos evocados [22]. En *Historia casi de mi vida*, reconoce estos montajes como formas novedosas que acuña desde QTE: «Fui utilizando todo tipo de material, procedimiento que presentía

20. Véase mi estudio de los cruces intertextuales en su poesía con ejemplos de textos polifónicos (Scarano 1993).

21. «La muerte de Don Quijote» (QTE 174-177) es el ejemplo más acabado de texto polifónico o palimpsesto. El entramado intertextual se constituye a través del entrecruzamiento de textos de seis autores (que el mismo Otero puntualiza en una nota). Se trata de una peculiar forma de *montaje* en la cual se yuxtaponen fragmentos de Waldo Frank que tematizan la visión cervantina de España y el nacimiento de su personaje, con el conocido soneto de Quevedo («Miré los muros de la patria mía...»); versos de César Vallejo del poema «Masa» perteneciente al libro *España, aparta de mí este cáliz* («Diéronle muerte y cárcel las Españas...»), enlazados con otros de Darío («Pero Cervantes / es buen amigo») y fragmentos de Heinrich Heine («Era para mí Don Quijote / un libro desconsolador...»), junto con la transcripción literal de pasajes del Quijote (I, 18, II, 58 y 74).

22. Es evidente la alta competencia literaria exigida al lector por este tipo de textos, competencia intertextual que, en palabras de Umberto Eco, «representa un caso de hipercodificación por el cual se le exige al lector una máxima cooperación interpretativa», ya que tal «competencia intertextual (periferia extrema de una enciclopedia) abarca todos los sistemas semióticos con los que el lector está familiarizado» (1981:116-117).

como una posibilidad desde 1952», «versos ajenos –literales o cercanos–, cartas, fragmentos de discursos o noticias, estadísticas» (Hernández 2008b: 57).

Este *montaje* de textos responde a un deliberado proceso de reformulación, cuya polifonía resultante socava la imagen de autosuficiencia de la voz lírica tradicional y contribuye a crear una imagen de poeta «coral», que suma otras voces a su voz, que entiende su escritura como un territorio de encuentro con sus maestros, que concibe el lenguaje literario como una herencia. Incluso en repetidas ocasiones, Otero «canibaliza» sus propios poemas recortando versos y estrofas para incluirlos en nuevos textos, desdoblados en dos instancias, dos hablantes, que construyen un texto también polifónico, ya que el actual refunde el antiguo con resultados diferentes. Se trataría de una literal reescritura de sí mismo, equivalente a la operación que aquí examinamos respecto de los textos ajenos.

Un magnífico ejemplo es el poema «Ante la pared el lienzo el aire», donde se resaltan en grafía cursiva los fragmentos incorporados de dos poemas de *Ángel fieramente humano* («Igual que vosotros», 33 y «Entonces y además», 31), que funcionan como textos «canibalizados» por el propio autor. La yuxtaposición en el nuevo poema de estas estrofas resaltadas exhibe el mecanismo de la «autocita», sin aparente lógica de continuidad con las enunciaciones que las enmarcan, y que, a la vez, problematizan la voz enunciativa –forzosamente dual, en una perspectiva diacrónica de emisión textual:

.....
pero nadie comprende
sube el volumen, acércame el marco con la
yema de un dedo diluido

he levantado piedras frías, faldas
rosas, azules
y allí no había más que sombra y miedo,
no sé de qué, y un hueco silencioso.

.....

yo sé lo que hay detrás,
detrás del sonido, el color, el tacto, las
alucinaciones,

adónde mirar

cuando se toca
con las dos manos el vacío, el hueco
y no hay donde apoyarse

suena Schönberg estoy sentado absortamente, escucho
miro, tacto...

(HMcLG 267)

Vamos a recorrer aquí algunos de los casos más significativos de reescritura, que aparecen en HMcLG, siguiendo la estrategia polifónica que anticipamos, realizando torsiones propias y diferenciadas sobre los modelos.

Las célebres *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique nuevamente aparecen aludidas, lo cual ratifica lo que muchos críticos han afirmado, en cuanto a que Otero es el poeta «más manriqueño de su generación» (Gagen 46). El poema titulado «Que es el morir» (analizado en el capítulo 2 de nuestro libro, a propósito del tópico de la muerte) opone al tiempo humano (vida), visto como fluir de un «río», la imagen del «árbol», rectificando la imagen de Manrique: «Yo soy. Un árbol. Arraigado. Firme», que «permanece. A contra viento, / junto al río». La réplica se suaviza en el final, al reconocer la fatalidad del «agua»/vida, que constituye al hombre: «Aunque en el fondo bien sé que he de irme / en el río que arrastra nuestras vidas» (HMcLG 220) [23]. El sustrato existencialista y la proclama vitalista no logran nunca eliminar la certeza de la mortalidad, pero su proclama repone un punto de equilibrio moderno a la antigua fe medieval, que desestima la vida frente a la sobrevida ultraterrena. El final «que es el morir» no tiene igual valor; la teleología católica de Manrique deja paso a la agnóstica convicción del humanismo laico de Otero. Importante es recordar que en la prosa de HFvV, titulada «Tan callando», Otero vuelve a enlazar

23. Juan José Lanz ha estudiado con detenimiento el tratamiento que Otero hace del tópico latino «*vita flumen*» y su relación con la obra de Manrique. Analiza estas imágenes acuáticas y retrotrae la metáfora del río-mar (vida-muerte) a la tradición estoica presente en máximas bíblicas y sermones, como el *Arte del buen morir*, la tradición ascética de san Ambrosio, san Agustín y san Jerónimo hasta el *De contemptu mundi* de Inocencio III. Esta línea que atraviesa la Baja Edad Media llega a textos literarios anteriores a las *Coplas*..., como el *Rimado de Palacio* de López de Ayala o la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada (2008a: 46-47).

el tópico de la muerte con las coplas manriqueñas (65). Y cuando añora la lozanía de la juventud perdida, recuerda que es «eso que tan bellamente lamenta Manrique en la copla del río. Pero agua pasada no mueve molino y a qué venir con monsergas que de no estar tan bien dichas, te juro por mi madre que las hubiera arrojado hace tiempo al fuego» (HFyV 44). La «bella forma» se impone sobre la disidencia ideológica. Y Otero –claramente antitrascendentalista y alejado de la actitud nostálgica inmovilista– no duda en paladear y hacer suyos esos mismos versos que conceptualmente refuta.

El poema ya citado titulado «Túmulo de gasoil» (pensado en principio como texto introductorio al cuaderno *Hojas de Madrid*) presenta un renovado *ubi sunt*: «Hojas sueltas, decidme, ¿qué se hicieron / los Infantes de Aragón...?» (HMcLG 60). Una versátil enumeración alinea marcas del Madrid literario del pasado («de Mesonero, de Lope, de Galdós y de Quevedo»), con el actual «infestado por el gasoil, los yankis y la sociedad de consumo». Como aquellas «hojas sueltas, caídas», todo ha de pasar y caer «como cristo contra el empedrado». La vida del más allá del imaginario cristiano queda abolida frente a la certeza de que todo ha de «cesar, pasar, morir», como un macabro juego: «ese espantoso solitario / sin trampa que le deja a uno acartonado». El poeta medieval con su inocente devoción filial es arrastrado *ad inferos*, en esta «ciudad donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos». No obstante, «sus hojas perduran inarrancablemente» y sus «graves estrofas nos quiebran los huesos». El *ubi sunt* oteriano (dónde están, adónde han ido) son los «huesos» humanos esparcidos (los muertos de la dictadura, los sobrevivientes perseguidos, el pueblo atemorizado), «bajo este cielo de Madrid ahumado por cuántos años de inmovilismo», que nos recuerdan al maestre don Rodrigo en su «túmulo de terciopelo» (hoy sería «de gasoil»), mecido por su hijo en perfectas «rimas cuadriculadas» (HMcLG 232).

En una prosa de *Historias fingidas y verdaderas* Otero ya indagaba las consecuencias existenciales y estéticas de los repetidos versos de Manrique: «*Nuestras vidas son los ríos que van a dar* etcétera...», evocados a la luz del proverbio machadiano «*Lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos...*» El hablante replica ambas afirmaciones, oponiendo a «las severas

líneas de Manrique» su decepción y «una confusa sensación de fraude» (HFyV 108-109). Porque para Otero los ríos ya no son metafóricos sino reales y conocidos («Carrión, Dauro, Ebro...»); la tierra que atraviesan es el cuerpo de la patria (puentes, ciudades, valles, cielos españoles); el tiempo que contienen en su caudal es su propia vida («de mi medrosa niñez a mi confusa adolescencia»). La vida «no es pasar» sino «nuestro hacer». Esta concepción fáctica e inmanente subraya el carácter material de la obra humana, su vocación comunitaria, su praxis vital: «No se engañe nadie, no, innumerable como las ondas de un río es el afán del hombre y permanente como el mar el ritmo de su trabajo» (HFyV 109).

Garcilaso de la Vega es para Otero el poeta de los sentimientos íntimos y el «delicado decir»; los ecos de sus versos resuenan indefectiblemente cuando el bilbaíno retoma el cauce de la consustanciación con el paisaje y la añoranza de la aldea infantil, mediante la concretización de imágenes inconfundiblemente ligadas al poeta renacentista[24]. A veces las apropiaciones son literales y marcadas, como en el poema titulado «El valor más alto», que reescribe el primer verso de un soneto de Garcilaso de la Vega, que comienza: «Cuando me paro a contemplar mi estado...» (y sigue «y a ver los pasos por do me han traído, / hallo, según por do anduve perdido, / que a mayor mal pudiera haber llegado»). La ruptura se produce por el choque de tonos antitéticos, el lírico y meditativo del modelo frente al coloquial e irreverente de Otero, que dice: «'Cuando me paro a contemplar mi estado' / civil y leo los papeles en que constan / mi nacimiento, casamiento, divorcio y otros casos...» (HMcLG 166). El «estado espiritual» frente al «estado civil» producen una primera ruptura en el horizonte de lectura de los clásicos, al cual el lector se amolda por la factura conversacional del texto oteriano, que analiza «el camino de mi vida» con la «salud un poco maltrecha», «nueve libros» y una «terquedad revolucionaria». El balance no es decepcionante como en el modelo, ya que termina con un acto de fe: «siento orgullo de mí mismo, y creo / en el hombre, y

24. Véase el poema de *Pido la paz y la palabra* que comienza con el verso «Ni una palabra», donde el hablante invoca, siguiendo las expresiones de Garcilaso: «Oh campo, oh monte, oh río/ Darro: borradme vivo...» (PPP 66). El tradicional tópico bucólico garcilasista se encarna en una referencia topográfica localizada, que anuda al sujeto a su circunstancia vital.

defiendo la vida»[25].

También la impronta garcilasiana aflora en el poema «El ciervo», junto con otros versos de José Martí, donde reescribe unas líneas de la Égloga I[26]: «Que no me podrán quitar / el dolorido sentir, / si no me logran matar, / si me consienten vivir...» (HMcLG 148). La resonancia de estos versos de Garcilaso es profunda, ya que los había retomado antes en una prosa de *Historias fingidas*, con otro inusual cruce con Cervantes: «*No me podrán quitar el dolorido* (cito por experiencia) *sentir si muero desterrado, pues no hay otro camino por donde mis razones vayan fuera* que el camino de mi aldea, donde me salen siempre a recibir (cito de memoria) el aire de mis campos y el son del tamboril» (HFyV 45). Nótese el juego de grafías alternadas para diferenciar las voces intertextuales; la naturalidad en que la cita «ajena» desemboca en el sintagma «propio», hasta la fusión de ambos enunciadores en una voz coral. Se contextualizan los versos pasados de Garcilaso en la circunstancia del presente autorial: el dolor del destierro, la amenaza de la muerte en el exilio, la añoranza de su tierra, la música popular aldeana. La «cita» nace de la unión entre «memoria» y «experiencia», literatura y vida: los clásicos echan luz y son a la vez iluminados por el «dolorido sentir». ¿A quién pertenece finalmente este dolor, este sentir? El posesivo «me» que señala al yo enunciador es ya sin duda un deíctico fantasmático, nebuloso y polisémico: es el dolor de Garcilaso y también de Blas de Otero y el del lector junto con ellos, pronunciándolo en coro.

Quevedo es otro de los maestros apropiados en sus insistentes reescrituras. El sabor amargo de sus sonetos y su lucha febril contra la carne mortal, contribuyen en más de una ocasión a colaborar con el desgarro existencialista del bilbaíno[27]. Pero ese sentimiento de desgaste

25. Si bien el intertexto puede provenir del soneto de Garcilaso, también tiene afinidad con el soneto de Lope de Vega, que comienza de igual manera: «Cuando me paro a contemplar mi estado, / y a ver los pasos por donde he venido, / me espanto de que un hombre tan perdido / a conocer su error haya llegado. // Cuando miro los años que he pasado, / la divina razón puesta en olvido, / conozco que piedad del cielo ha sido / no haberme en tanto mal precipitado.»

26. Dice allí Garcilaso en los versos 349-350: «El desigual dolor no sufre modo; / no me podrán quitar el dolorido / sentir si ya del todo / primero no me quitan el sentido».

27. El desolado verso «¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?» fue evocado como epígrafe en un poema programático de *Que trata de España*, dedicado a Marcos Ana, donde Otero responde a ese clamor hilvanando nombres de poetas que vienen en su auxilio con gestos de

temporal tan quevediano es siempre reorientado por Otero hacia circunstancias particulares, actualizando sus versos. La clave personal a la que traduce la dimensión más abstracta de Quevedo revierte sobre España: «Entré en mi casa; vi que amancillada / mi propia juventud yacía inerte; amancillada, pero no vencida»[28]. La esperanza puesta en el proyecto colectivo y la liberación de la patria transforma la desolación existencial y filosófica del poeta barroco en la fe del poeta político: «Otro año más camino de la muerte, / hasta que irrumpa España a nueva vida» (QTE 185).

En HMcLG le dedica un poema-homenaje nombrándolo desde el título, «Francisco de Quevedo»; lo ubica como interlocutor de su voz y contextualiza su figura en la actualidad: «Madrid está buscándote en la noche...» Los versos reescritos vuelven a capturar el agudo sentimiento quevediano de la fugacidad de la vida: «Cómo de entre sus manos se desliza / el tiempo....»[29]. La evocación del poeta se detiene en su oficio: «tu lengua aguda», «el papel blanco», «la pluma», en una madrugada de palacio: «Francisco se restriega y destumece [sic] / en la dudosa claridad que crece». Otra vez, la voz del modelo se corporiza, subrayada por las comillas: «'No he de callar por más que con el dedo', / amenazan, bendicen» (HMcLG 187). Los versos de la «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos», escrita por Quevedo y dedicada a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, consolidaban una valiente actitud de denuncia: «No he de callar por más que con el dedo, / ya tocando la boca o ya la frente, / silencio avises o amenaces miedo»[30]. Y Otero la hace suya, trayendo al presente de Madrid su vocación por la palabra, frente a toda censura o amenaza de silenciamiento.

esperanzada liberación (Nazim Kimet, Lina Odena, Miguel Hernández). Su nuevo «¡Ah de la vida! Preguntas / a tientas: 'el mar?, 'el campo'. / Las olas se han vuelto mudas», no desemboca en la frustración y la fatalidad metafísica del modelo, sino en la utopía política: «La libertad por el suelo. / Tú la levantas, la apoyas / en el hombro de un obrero» (QTE 119-120).

28. El soneto de Quevedo «Miré los muros de la patria mía» continúa: «Entré en mi casa: vi que amancillada / de anciana habitación era despojos, / mi báculo más corvo y menos fuerte».

29. El soneto de Quevedo dice: «Cómo de entre mis manos te resbalas / ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía! / ¡Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría, / pues con callado pie todo lo igualas»

30. En el poema «Censoria» de EC, reescribe estos versos de Quevedo por primera vez: «y no he de callar por más que con el dedo / me persignen la frente y los labios, y el verso» (110).

Otra voz apropiada es la de San Juan de la Cruz, cuya obra inspirara el título de su primer libro *Cántico espiritual*. El poema titulado «Que nadie me veía», incluido en *Expresión y reunión* y en *Mientras,* retoma los versos sanjuaninos de su «Noche oscura» («En secreto, que nadie me veía...»), para dibujar un sujeto existencial e histórico, lejos del trance místico (oscuridad, silencio impuesto, censura). La referencia al ocultamiento en el verso del místico se convierte en Otero en afirmación de la imperiosa necesidad de no ser descubierto por «el enemigo» y preservarse de la muerte próxima (EyR 242, *Mientras* 79-80). En otro poema titulado «Con los brazos incendiándose», Otero recupera al místico con su nombre civil, para subrayar su humanidad, desprovista de la aureola de santidad religiosa, emparejándolo con el hombre corriente: «–Juan de Yepes, / Teresa de Cepeda, / ¿no podéis hacer algo por nosotros?». La muerte iguala así «los restos mortales» y los «imberbes esqueletos», pues «dentro de la muerte hay gente. / Mucha gente». Dios no basta frente al clamor de sangre de su patria y el hablante enarbolaba allí su ira (incendiando sus brazos, como reza el título del poema) ante el silencio cómplice: «Río abajo de Dios ruedan los hombres» (ENEUL 108).

En HMcLG, numerosos versos son reproducidos literalmente, ya desde los títulos elegidos, como «En Par» y «Y olvidéme». En general, la reescritura va a diferir de los textos anteriores citados, de expresión más bronca y exasperada. En el poema titulado «En Par», aquella solitaria compañía de la lectura de los clásicos ya aludida se traduce en un amoroso diálogo con el autor, actualizando su discurso [31]. Repite «contigo», para emparejar su escritura a la del místico a quien dirige la interlocución, espejando un «aire compartido», que «entreabre línea a línea los labios». La memoria de su obra hace que sus «ciudades se llenen de compañía y de silencio y de miradores», y su casa, «tanteada entre la niebla», le trae «el espejismo de una vida». Son dos rostros «en par» (como señala el título) en una sola voz (resuena San Juan en la letra de Otero). Como el espejo reflejando «la pared blanca», donde muerte y vida (el antiguo poeta muerto, el actual poeta vivo) logran una simbiosis

31. El título es tomado del *Cántico espiritual:* «La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora.»

verbal: «Contigo, la vida tan parecida a la muerte, en la misma proporción en que la muerte semeja y se hace y restalla vida» (HMcLG 237). Otero da vuelta a aquel San Juan «a lo divino» y lo sumerge en la existencia actual, para asemejarlo a sí mismo, convirtiéndolo «en (su) par», un hombre como todos.

Otro claro guiño intertextual aparece en el poema que Otero titula con la expresión sanjuanina «Y olvidéme», y que nos remite al comienzo de la última lira de la «Noche oscura»[32]. Del éxtasis místico del santo carmelita, que supone el abandono y desasimiento del yo, salta Otero a esta «mística de lo real»[33], que lo reintegra al espacio íntimo y doméstico de su casa de Mundaca, al enfurecido mar Cantábrico, y en especial a la cocina, donde todo «permanece impasible», como el camino místico nos enseña. Será «la mesa de mármol» y «la silla de enea» las que le ofrecen al sujeto esta experiencia de desasimiento y reposo, objetos materiales capaces de lograr el tan ansiado «olvido de sí» al que alude el título: «Yo la miro lenta, ensimismadamente, / y me olvido de fumar, de mirar, de escribir» (HMcLG 82).

A veces el texto reescrito está escondido o apenas visible, porque no se menciona el nombre de su autor ni aparece resaltado con grafía especial. Un caso como éste es el de la réplica a Bécquer, mediante el uso de la ironía como fórmula de disociación, en el verso: «no digáis / que enmudeció la elvira agotado su tesoro», tomado de la Rima IV, que dice: «No digáis que agotado su tesoro, / de asuntos falta, enmudeció la lira». La sustitución lira-Elvira y la normalización sintáctica del hipérbaton becqueriano produce un efecto humorístico, desmitificando al mismo tiempo la consideración divinizada de la poesía, tan cara al sevillano, en su equiparación Poesía-Mujer. («O nos salvamos todos...», HMcLG 131). Bécquer es también apropiado por su

32. La lira completa dice así: «Quedéme y olvidéme / el rostro recliné sobre el amado; / cesó todo, y dejéme / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado».

33. Señala Juan José Lanz que este es «un poema escrito en el pueblo costero de Mundaca (Vizcaya) en julio de 1968, en casa de un amigo del poeta, el sacerdote don Martín Arrizubieta. La contemplación de lo cotidiano, elevado a un nivel de significación mítico, que en este caso se enlaza con los antiguos navegantes vascos de las novelas de aventura de Baroja, a través de la alusión a *Txizmista*, ocupa una parte importante de la última poesía de Blas de Otero». Y concluye que «podría decirse que el poema, fundiendo el referente paratextual abierto («[quedéme] y olvidéme») con la estructura abierta de su conclusión, describe una *mística de lo real*, por la que la actitud contemplativa del sujeto poético acaba reintegrándolo en la propia realidad que contempla, en la entrega absoluta, en la suspensión de la escritura» (2008a: 366-7).

manifiesta veta metapoética, por la cual elabora una teorización sobre la poesía como absoluto, magnificando su estatuto. En esa misma Rima IV, desarrolla el poeta sevillano los predicados de la poesía como poder superior, por encima de la naturaleza, la belleza de la mujer y los propios poetas: «Podrá no haber poetas; pero siempre habrá poesía», para concluir de manera hiperbólica: «Mientras exista una mujer hermosa, / ¡habrá poesía!». En él se apoya Otero al titular un texto con ese sintagma repetido, «Habrá poesía», pero no hace depender su existencia ni del amor, ni de la mujer ni de la naturaleza (considerados dioses en el Olimpo romántico). Por el contrario, en este texto la poesía existe en la encarnación misma de todos aquellos idealismos, al personalizar los sentimientos, corporizarlos en nombres propios, contextualizando la palabra. La estructura paralelística del poema mediante la anáfora «Mientras...» sitúa a personajes específicos que garantizan la persistencia de la poesía: «[Habrá poesía] mientras la Argentinita canta con voz de calandria acompañada al piano por Federico», «Mientras escribo a mi madre una de mis últimas cartas...», para terminar territorializando la poesía en el mundo concreto: «mientras haya en el mundo primavera, / habrá caminos, y barricadas, y grandes nubes luminosas, y aquí termino» (HMcLG 46) [34].

Juan Ramón no sólo le aportaría a Otero una de sus más sólidas contrafiguras (la del esteta puro), sino que además de inscribirse en su biblioteca de lector, juega un papel fundamental en su tarea de reescritura. La reiterada apropiación literal de versos, poemas e imágenes, en permanente vaivén entre el homenaje y la réplica, configura una matriz que confirma el particular posicionamiento que tuvo Jiménez en la «educación literaria» de Otero, por encima de las lealtades generacionales, como ya lo hemos expuesto. La evocación de su conocido poema «El viaje definitivo» (de *Poemas agrestes*, 1910-1911) es inequívoca en el texto que Otero titula «Y yo me iré», pero aquí aquella nostálgica despedida de su pueblo blanco, se traduce en la elegida partida del poeta de su Bilbao opresiva: «Bilbao. Me voy ya pronto, / y no sé si volveré» (HMcLG 102). Recordemos la fuerte connotación metafísica

34. En HFyV, en la prosa titulada «Poesía y palabra» distorsiona otra vez la rima de Bécquer, al concluir: «Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía...» (37).

del poema juanramoniano: «Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando...», «y estaré solo, sin hogar, sin árbol verde, sin pozo blanco, sin cielo azul y plácido». El hondo lirismo y suave melancolía se transforman en rechazo histórico y biográfico visceral de su ciudad natal, con sus ansias por «volar» por el mundo, y respirar aires de libertad (como ya vimos en el capítulo 2, a propósito de su contradictoria relación de amor u odio con su ciudad natal).

Estas torsiones que efectúa Otero sobre textos de Jiménez (de las cuales la oposición a su «inmensa minoría» por la «inmensa mayoría» fue sólo un capítulo inicial), se mantiene hasta el final de la producción[35]. En general, la manipulación de versos se aplica a nuevos contextos, revelando una lectura que cuestiona los principios estéticos del modelo, sin prescindir nunca ni olvidar la actualidad de sus versos. Otero potencia la virtualidad lírica del poeta de Moguer, pero abre una fisura en la reproducción, produce un desvío donde relocaliza su apuesta y marca su diferencia. Se adueña de muchos de sus versos, reivindicando su alta calidad estética, pero a la vez la distorsión legitima su distancia y la confrontación consolida su perfil disidente. Otero fluctuará siempre frente a este «andaluz universal», entre la admiración por sus versos y la disidencia con algunos de los postulados de su teoría estética. No exagera Juan José Lanz, uno de los críticos que estudia este vínculo con más detenimiento, cuando declara que «Blas de Otero es en la poesía de posguerra uno de los herederos más destacados de la obra de J. R. Jiménez» (2008b: 312).

Indudables afinidades ideológicas explican también la preferencia de Otero por reescribir versos de José Martí, César Vallejo, Pablo

35. En esa imagen tan popularizada de la «inmensa mayoría», Otero establece en realidad dos enlaces simultáneos: el de adopción diferencial de la frase de Darío («Yo no soy un poeta para las muchedumbres, pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas» de *El canto errante*, ingresando una mínima variación –«muchedumbre» es reemplazado por «mayoría»), y el de réplica a la dedicatoria juanramoniana de la *Segunda antolojía poética,* «A la inmensa minoría» o «A la minoría siempre», convertida en su difundida «A la inmensa mayoría». La frase es repetida luego en los títulos que da a poemas y antologías, donde progresa en dicha fusión: *Con..., Hacia..., En... la inmensa mayoría.* El movimiento de integración del poeta en la esfera social y colectiva es evidente en esta traslación desde la preposición *a* (que indica un destinatario) a *con* (compañía) hasta llegar a *en* (inmersión). El doble movimiento de apropiación (con Darío) y oposición (con Jiménez) le permite a Otero alistar al patriarca nicaragüense del modernismo hispanoamericano en sus propias filas (una poesía con vocación «mayoritaria» indirecta) y distanciarse de su heredero español, aunque nunca deja de admirar a ambos.

Neruda, Rafael Alberti, León Felipe, García Lorca, Miguel Hernández. Poetas reivindicados y proclamados como ejemplos paradigmáticos por el grupo de escritores de posguerra de clara actitud contestataria con respecto al régimen franquista y de militancia marxista en muchos casos. La admiración por el héroe revolucionario cubano José Martí aparece con mucha frecuencia en esta producción final. En el poema titulado «El ciervo» (aludido antes a propósito de Garcilaso), Otero reescribe el poema V de sus *Versos sencillos,* que dice: «Mi verso es de un verde claro / y de un carmín encendido: / mi verso es un ciervo herido / que busca en el monte amparo»[36]. Pero adopta la versión que populariza una canción cubana («Mi verso es de un verde claro / y de un *jazmín* encendido»), transformándolos en su poema: «Mi verso es un ciervo herido / desde hace ya tantos años» (HMcLG 148)[37]. A la apropiación del texto cubano, le suma unos versos –que ya citamos– de la Égloga I de Garcilaso, sumando a su voz dos épocas y continentes dispares:

> Mi verso es, a pesar
> de todo, de un verde claro.
> Que no me podrán quitar
> el dolorido sentir,
> si no me logran matar,
> si me consienten vivir...
>
> (HMcLG 148)

Imposible no incorporar a este repaso por sus reescrituras, la voz de Antonio Machado, ya antes mencionada como paradigma de poeta civil y por el lugar preferencial que ocupa en la biblioteca del bilbaíno.

36. En el puntilloso análisis de este poema, señala Lanz el redescubrimiento que hace Otero de la poesía de Martí durante sus años de vida en Cuba: «allí, el verso del poeta cubano se le aparece con la limpidez, la transparencia y el tono coloquial que el poeta bilbaíno busca para su poesía en ese período». Y confirma cómo Martí «se hace constante en los poemas escritos a partir de 1968», citando otras numerosas referencias: «el cuerpo de Martí», aparece evocado en «Morir en Bilbao», y con el recuerdo de Martí concluye «Bilbao»; sobre el estribillo de una conocida canción cubana con texto del poeta se organiza el poema «Me voy de Cuba. Me llaman…», incluido en la sección *Poesía e Historia* (1969), y recogida en *Expresión y reunión*; y aparece también en el poema «Me complace más que el mar» (2008a: 360).

37. El poema II de la serie titulada «Jimena» termina también con este verso de Martí del mismo poema V, con un ligero cambio léxico que mantiene la sonoridad del modelo: «un cielo herido / '*que busca en el monte amparo*'» (HMcLG 87).

Las relaciones intertextuales entre ambos poetas ya han sido exhaustivamente estudiadas por numerosos críticos [38]. Aquí aparecerá otra vez uno de los versos de Machado más repetidos por Otero: «¿de algo pueden servirte / otras pocas palabras verdaderas?» (HMcLG 321) [39]. El intertexto machadiano sirve como argumento para cimentar esa amistad fundada en la palabra: la de sus poetas amados, que denomina «caligrafía de la amistad». Esta «caligrafía» –en un poema anterior adjudicada a «los labios»–, aquí se convierte en una escritura cuyo contenido, «otras pocas palabras verdaderas», sirve para unirlo al interlocutor y ratificar «nuestra amistad, tu fortaleza, tu serena y próxima alegría» (HMcLG 321) [40]. Ya había reescrito esta expresión en el poema-homenaje «Palabras reunidas para Antonio Machado», escrito para ser leído ante su tumba en Colliure, en febrero de 1959. Poema que a su vez repetía versos de otro texto anterior, de *Pido la paz y la palabra*, donde también rendía homenaje al poeta andaluz («Árboles abolidos...», PPP 66). Esta comunidad textual en torno a la reescritura de Machado, daría como resultado un poema nuevo basado en la refundición del antiguo: «pronuncio / *unas pocas palabras verdaderas*. / Aquellas / con que pedí la paz y la palabra» (EC 102). Esta tercera reescritura y apropiación que se efectúa aquí en *Hojas de Madrid* actualiza la voz de Machado, dando cabida en el papel al poeta «rescatado». Nuevamente son los dos quienes pronuncian esas «pocas palabras verdaderas» y a ambos pertenecen, en una voz coral y polifónica.

En «Historia de una palabra» reconoce el legado de Rafael Alberti, intercalando los títulos de sus libros en el cuerpo del poema y construyendo un texto-collage, que fusiona ambas escrituras. Se trata de un homenaje por la explícita dedicatoria que sucede al título. Se enlaza la imagen del Cádiz natal con la voz que nos insta a escuchar su poemario, seguido por sus versos (todos resaltados por la grafía cursiva): «Oíd,

38. Entre ellos Araceli Iravedra, en su artículo de 2002a, revisa minuciosamente todas las huellas (desde la cita, la glosa, la reescritura, el uso de su léxico y formas métricas).

39. El poema LXXXVIII de Machado en sus *Soledades, galerías y otros poemas* dice así: «Tal vez la mano, en sueños, / del sembrador de estrellas, / hizo sonar la música olvidada / como una nota de la lira inmensa, / y la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas.»

40. Recordemos que este poema no tiene título; sólo un epígrafe en función de dedicatoria: «Para Francisco de Bustos Tovar» (profesor de la Universidad Complutense de Madrid).

un / *marinero en tierra.* //*El aire silba y los jardines bailan.* //Ángeles sobre la espalda...» Se suceden sus títulos, siempre a partir de la evocación de palabras claves de su imaginario poético: «Nostalgia. *Retornos / de lo vivo lejano*» y «Goya, Zurbarán, Picasso [...] / traza la palabra imborrable / *a la Pintura*», hasta acabar en Italia su periplo de exiliado: «Sueña, canta / un andaluz en Roma» (HMcLG 260-261).

Federico García Lorca es otro de los nombres recurrentes de su pasión intertextual. Además del ya citado «Recuerdo que en Bilbao», que pusimos como ejemplo de su construcción de la figura modélica del poeta, podemos ver que Otero juega una y otra vez con célebres líneas de su poesía: «Yo canto para luego tu garganta de almena giratoria», donde recupera la emotiva despedida del amigo al torero muerto en su *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (280). «Pero yo ya no soy yo...», «verde viento portada de revista infantil», «compadre quiero cambiar / tu guitarra por mi patria», son inequívocas imágenes del *Romancero gitano* del granadino, aunque no sean destacadas por una grafía distintiva como en otros casos («Y que no le conocía nadie», HMcLG 332).

Los «préstamos» intertextuales de los que hace amplio uso Otero a lo largo de toda su obra no suponen un mimetismo verbal, sino una consciente asimilación de sus modelos, no sólo de los clásicos apuntados, sino de la inmensa cantera de la poesía popular y folklórica. Coplas y cantes, canciones, boleros, zarzuelas (en menor medida que en libros anteriores, como fue el caso de *Que trata de España*), también hacen su aparición intertextual en esta última producción. Por ejemplo, en el poema «Y lágrimas en los ojos» se yuxtapone una reflexión sobre su vida andariega, con la transposición de versos de la zarzuela *La verbena de la Paloma*, repetidos al final de las tres estrofas octosílabas que emulan el canto popular: «*una morena y una rubia, / hijas del pueblo de Madrid*» (HMcLG 150) [41]. Otra vez destaca con grafía el intertexto de una canción cubana, mientras evoca el canto de un pájaro autóctono

41. Recordemos que esta obra retrata la capital hispana de finales del siglo XIX, llena de personajes típicos de los barrios populares: un boticario, un tabernero, una bailaora, una alcahueta, policías, el sereno, que se regocijan con todo el alboroto que produce la procesión popular en honor a la Virgen de la Paloma. Véase el comentario a este poema de Mario Hernández (2010).

de la isla: «*Ay palmarito. / Cuando yo me esté muriendo / cruce volando el zunzuncito*» («Cuando yo me esté muriendo», HMcLG 38-39) [42].

Su alineamiento con la tradición oral lo acerca a la flexión «hablada», que constituye la otra cara de la escritura y fortalece su proyecto político-discursivo. Enlazar su voz (autoral, letrada y escrita) con la vertiente anónima, oral y popular, recrea el ideal de una poesía que se sueña «revolucionaria» porque logra (o simula) socavar la propiedad privada de la literatura, la autoría cerrada e individual, el carácter escrito e impreso. La directa yuxtaposición de la copla en la secuencia básica del yo auditor nos ofrece un texto mixto, anclado en el complejo gozne de ambos soportes (escrito y oral, de autor y anónimo, libresco y popular). Lo que resuena oral en nuestros oídos se torna escritura ante nuestros ojos; al mismo tiempo lo que leemos escrito se oraliza con la activación de nuestra memoria cultural auditiva. Lo que fue copla es aquí escritura; lo que es escritura no renuncia a su evocación sonora [43].

Sería imposible dar cuenta aquí de todos estos mecanismos de préstamo intertextual, ni agotar la lista de escritores en los que Otero se proyecta desde sus reescrituras. Pero apuntemos solamente dos últimos ejemplos, donde apreciamos la veta humorística de estos juegos.

Miguel Hernández, en un poema titulado «La boca» de *Cancionero y Romancero de ausencias,* dice: «Beso que va a un porvenir / de muchachas y muchachos, / que no dejarán desiertos / ni las calles ni los campos». Otero toma la secuencia literal y la reproduce en grafía cursiva al inicio de su texto, que titula «Beso verso»: «*Beso que va a un porvenir / de muchachas y muchachos*». Pero lo reescribe al final, proyectándolo al futuro en relación con su poesía, de ahí el juego del título con los vocablos «beso»-«verso»: «y revoloteará un verso de mi juventud / que va a un porvenir / de muchachas y muchachos» (HMcLG 312) [44].

42. Cfr. los trabajos de Elena Perulero sobre la presencia de este colibrí cubano en poemas de la serie inédita *Poesía e historia*, donde encontramos uno titulado «El zunzuncito» que «recrea las décimas populares que se cantan en Cuba, a veces de manera improvisada por los llamados *repentistas*, y a menudo con acompañamiento musical» (2008c: 135). Véase también su artículo complementario «Unas décimas olvidadas de Blas de Otero» (2008d).

43. Dediqué un trabajo a esta reelaboración de la tradición popular en el capítulo titulado ««*Pluma que cante*... La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero» en Scarano 2009c.

44. Varias veces Otero retoma el título *Viento del pueblo* de Miguel Hernández, por ejemplo en el poema «Cantes» de QTE que dice: «La vela de mi barca / tiene un remiendo. / Navegaré

En otro texto digno de mención, Otero reescribe (casi) literalmente el segundo verso del poema «El tren expreso» de Ramón de Campoamor, que reza así: «Habiéndome robado el albedrío / un amor tan infausto como el mío, / ya recobrados la quietud y el seso, / volvía de París en tren expreso...» Al inicio de su texto, Otero reescribe sin cursiva los primeros dos versos del modelo, atribuyéndolos a su experiencia amorosa individual (anula el artículo «el» delante de «mío»), aunque mantiene y confirma el espacio donde se desarrolla su reflexión, en un tren, describiendo la escena y sus personajes: «El tren arranca», «A mi derecha un viejecito argentino / hojea un cuaderno de música». El prosaísmo típico de Campoamor es reconvertido en una dicción contemporánea, de tono irreverente:

> Habiéndome robado el albedrío
> un amor tan infausto como mío,
> me senté en el vagón
> y me puse a pensar en mis maletas,
> mis gafas,
> mis desdichas.
> .....
> La guitarra, los crótalos,
> y a lo largo de toda la vía,
> de mi desolada vida,
> «un amor tan infausto como mío»
>
> (HMcLG 78)

Quisiera terminar con uno de las más interesantes reescrituras de este libro, en el poema titulado «Más allá del mar», donde Otero reescribe con particular maestría a tres poetas muy admirados: Pablo Neruda, Luis Cernuda y Bécquer. A pesar de su longitud merece la transcripción completa, porque incluye además una reflexión sobre el propio proceso de apropiación y exhibe una actualísima visión sobre el carácter social del lenguaje:

> Puedo escribir los tristes más versos esta noche,
> cabalgar las paredes y henchir el mar,

con el / viento del pueblo» (69). También allí le dedica un poema titulado con las fechas de su encarcelamiento «1939-1942» con una evidente reformulación intertextual: «No hay una muerte lenta que atraviesa...», «No es la traidora muerte de repente...», «trágica luz del rayo que no cesa» (QTE 139).

esta noche en que caen copos de lana húmeda
y la luz es más quieta y el aire más sonoro,
y mis cabellos adquieren un instantáneo color violeta.
Ah, qué nace en la sombra,
qué se enreda en el alma,
cuando las palabras vienen de tan lejos
cubiertas de nieve y con un papel en la mano,
eco de otras palabras que un día se dijeron,
tales como «me acuerdo», «me arrepiento», «estoy sentado»,
pero qué orilla, desde qué orilla van llegando
las palabras con las velas encendidas,
palabras ya dichas, pronunciadas
e ininteligibles, un poco ateridas,
pero vivas aún –como decirlo–,
por esto puedo escribir los versos más nocturnos
y henchir las paredes y cabalgar el mar.
La nieve continúa conteniéndose,
y quisiera saber en qué orilla se pierde,
dónde habita el olvido.

(HMcLG 333)

El texto se abre con una violenta subversión sintáctica, que nos recuerda uno de los versos más conocidos de Pablo Neruda en su libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, el del poema XX, que se inicia: «Puedo escribir los versos más tristes esta noche...»[45]. La alteración sintáctica de los vocablos da por resultado una frase ilógica: «Puedo escribir los *tristes más versos* esta noche...», que emula el fluir onírico y surrealista del Neruda posterior de *Residencia en la tierra*. Pero además Otero ofrece un metapoema que examina el tránsito del lenguaje poético a través del tiempo. Recoge la palabra ajena en un proceso que es teorizado en el propio texto: «cuando las palabras vienen de tan lejos...» «con un papel en la mano» y son «eco de otras palabras que un día se dijeron...» La tesis es explícita: el lenguaje del poeta está amasado de expresiones ajenas, es eco de ecos, como teorizara Bajtín al hablar del enunciado, cuando afirmaba que «la palabra no olvida su camino» (1985: 283). La palabra transporta la historia de su sucesiva enunciación. Y no hay enunciación sin un sujeto que la ejerza; su

45. Es el primer terceto del poema XX, que completo dice así: «Puedo escribir los versos más tristes está noche. / Escribir, por ejemplo: 'La noche está estrellada, / y tiritan, azules, los astros, a lo lejos'».

trayectoria histórica la llena de resonancias culturales [46]. Por eso en esta actualísima visión sobre el carácter social del lenguaje, Otero se pregunta por el origen y destino de las palabras de las que se apropia el poeta: «desde qué orilla van llegando / las palabras», «palabras ya dichas, pronunciadas...». Aun cuando en su trajinar las palabras vayan perdiendo sus significados primitivos, el poeta las puede refundar y recuperar «vivas aún». Su propósito al evocar la imagen nerudiana no es insistir en el carácter amoroso aunque dolido de aquellos «versos tristes» del chileno, sino su afán por «escribir los versos más nocturnos» (333) [47].

El último verso del poema rescata en una sola imagen dos voces de la tradición española, unidas por el acto de reescritura: la Rima LXVI de Bécquer y el poema de Luis Cernuda «Donde habite el olvido» de *Los placeres prohibidos*. La rima de Bécquer establece las dos preguntas metafísicas fundamentales: «¿De dónde vengo?» (aludiendo al «camino / que conduce a mi cuna») y «¿Adónde voy?» (el que lo lleva a la tumba). Esta travesía humana está signada para el romántico por la angustia de «un alma hecha jirones». Y finaliza Bécquer su texto con una imagen de borramiento y anulación de la memoria del ser sufriente: «En donde esté una piedra solitaria / sin inscripción alguna, / donde habite el olvido, / allí estará mi tumba».

El poema de Luis Cernuda enlaza su primer verso con el final de la rima becqueriana, en una especie de réplica y profundización de sus ribetes melancólicos: «Donde habite el olvido, / en los vastos jardines sin aurora; / donde yo sólo sea / memoria de una piedra sepultada entre ortigas...» Si el olvido invocado le ofrece al poeta romántico un bálsamo para el desconcierto ontológico; para el poeta vanguardista, en lucha espiritual contra su propio cuerpo (que reclama un amor prohibido),

46. Esta es la concepción del «enunciado» bajtiniana: «Cada enunciado está lleno de reacciones y respuestas de toda clase dirigidas hacia otros enunciados[...], y tanto enunciado entero como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena pero también pueden sufrir un proceso de acento (ironía, indignación, veneración, etc.), un diferente grado de revaluación» (1985: 281).

47. Mario Hernández destaca en el inicio de su Prólogo a la edición de HMcLG este singular poema, advirtiendo que Otero «ha comenzado el poema como con angustiada desgana, volcado sobre un verso ajeno, tan gastado que necesita invertir su orden», «percibimos el latido del poema al hacerse», «la tradición ante la que el poeta se sitúa está hecha, nos está diciendo, de simple y radical experiencia humana, trascendente o común y usadera» (2010: 9)

el olvido debe ser la supresión del deseo: «Donde el deseo no exista. //En esa gran región donde el amor, ángel terrible, / no esconda como acero/en mi pecho su ala». Será allí para Cernuda «donde termine este afán», «donde al fin quede libre / sin saberlo yo mismo / disuelto en niebla, ausencia». La única vida posible está «allá lejos; / donde habite el olvido.» En el poema de Otero, quedan fundidos ambos poetas en dicha imagen, aunque la torsión que le imprime el bilbaíno la convierte en interrogación acuciante, la del hombre que no se conforma ni con desvanecer su angustia espiritual ni con disolver su deseo corporal en esa niebla final... y persiste: «quisiera saber en qué orilla se pierde, / dónde habita el olvido» (333).

Capítulo 5

El poema: *«El labio con que escribo»*

Pregunto por una pluma sin papel ni tinta,
una pluma para escribir en el aire.

«La pluma que cese»

Dentro del eje de lo que hemos denominado *graphé* ocupa un lugar fundamental la reflexión en torno a la composición del poema. Como adelantáramos, éste se revela multifacético: es escritura, conversación oral y canto. La creación material del texto supone en principio el «acto de escribir» como actividad no sólo institucional (la publicación de poemas en «libros»), sino física, manual, como marca de la «mano» en la «hoja», el «papel», el «cuaderno», con la «pluma», el «bolígrafo», la «máquina de escribir». Pero indica a su vez la intención simultánea de «hablar» a través de dichas «palabras», asumiendo el paradigma oral y acercando así el poema a la conversación íntima y al recitado en voz alta, que funda un circuito comunicativo donde ambos locutores están presentes. Asimismo, el ritmo y sonoridad de esta palabra hablada, expandida al «aire» común, inaugura otra faceta complementaria de la oralidad, fundada en el acto de «cantar», que subraya la musicalidad. Convierte el poema en «son», «tonada», «canto», que se sueña anónimo y popular, evocando registros tanto tradicionales (cante jondo, copla, romance, rogativa, cante caribeño, zarzuela, flamenco) como modalidades modernas («bolero», «tango», «jazz», «rock», etc.), como modo efectivo de apropiación de un acervo popular en la senda de la juglaría.

Esta seducción musical nutre de manera decisiva la concepción del poema, no sólo por la repetida alusión a los efectos benéficos de sus admirados clásicos, como Schubert o Beethoven, sino por la manifiesta adhesión de Otero a la «canción de autor», representada en esos años por Joan Manuel Serrat o Paco Ibáñez en España y por los Beatles o Bob Dylan a nivel internacional.

Voz y mano, labios y pluma, aire y papel, conforman una constelación mixta que identifica el original proyecto oteriano. Uno de sus mejores ejemplos es el soneto titulado «El labio con que escribo», del cual extrajimos la imagen del título de este capítulo, donde confirma la síntesis anunciada de escritura-oralidad, escribir-hablar[1]. Tanto el comienzo del texto, que inaugura explícitamente la reflexión autorreferencial («Si escribo es por hablar»), como el terceto final, dan cuenta de esta paradójica fusión, donde *la boca escribe*: «Por eso escribo: por hablar. Y vivo / a viva voz, rondando los lugares / más hermosos del labio con que escribo» (HMcLG221). La sustitución de la mano por el labio como agente manual de la poesía transforma la marca escrita en enunciación oral. Como aquella temprana «Poética» del libro *En castellano*, que en dos versos y apenas dos vocablos, contenía su programa mixto: «Escribo / hablando» (EC 24), aquí vuelve Otero a enfatizar esta peculiaridad de su poesía, de vocación conversacional y mayoritaria: «Aguardo a un hombre, una mujer. Y escribo / hablándoles despacio, como amigo» (HMcLG221).

1. Escribir: *«Laude al papel...»*

Escribir al revés a través escuchar rumorear
escribir
lo contrario...

«El deslizarse»

1. En el mismo sentido acuñó la imagen análoga de «la caligrafía de mis labios» en un poema de PPP («Sobre esta piedra edificaré mi iglesia», 17). O la expresión análoga de «narrar con estos labios» («Juicio final», PPP 39).

El acto de escribir es uno de los más recurrentes en la poesía oteriana. Sin duda, quien quiera contabilizar las apariciones del verbo, podrá verificar rápidamente que es uno de los más usados en sus diversas modalidades de conjugación. Forma parte de la familia léxica más relevante referida al poema. Incluso Otero propone el rótulo de «escritura» para definir su oficio, cuando expresa: «Nada me ha desagradado tanto toda mi vida como [...] que me llamasen escritor, aunque suelo decir, como J.R.J., a estos trabajos escrituras, o mejor dicho, papeles», alineándose con el patriarca modernista, aunque no comparta su obsesiva pasión por la corrección (HFyV 40). La escritura es definida como «oficio endiablado», porque «escribir de corrido se me hizo muy dificultoso» y «muy pocos saben lo doloroso que resulta escribir con cuidado, el tiempo tan valioso que perdemos» (HFyV 39-40).

Generalmente, la acción de escribir aparece como infinitivo verbal, al comienzo de poemas o estrofas, imprimiendo al texto un sesgo autorreferencial de manera inmediata. Una de sus particularidades es que se apoya muchas veces en su carácter de actividad manual y física, por ejemplo en el poema «El deslizarse», donde el título alude concretamente al roce del lápiz sobre el papel, al ser escrita la palabra y, simultáneamente, a sus efectos perceptuales, alineando escritura y audición:

Escribir al revés de través escuchar y rumorear
escribir
lo contrario
discurrir
con los pies
escuchar la *Sonata en a minor* de Schumann el ruido del radiador jamás
la radio ni ver
la televisión
prefiero ir al médico
concordar sin fundamento apalear las palabras trizar la sintaxis
esperar
que regreses de la Academia
sonreír por si acaso
escribir
de través
al revés
discutir dentro del poema fuera del juego enjuagarse la boca

con la *Sonata in a major* de Fauré y escuchar
el deslizarse del cepillo de dientes
sobre la *u* la *eñe* y la *ché* y la *í*

(HMcLG 351)

En el acto de escribir, Otero focaliza el movimiento corporal, comprometiendo partes del cuerpo, el «dedo» y la «mano» especialmente, cuya función productora se extiende a los instrumentos utilizados: «lápices, plumas, bolígrafos...», «bolígrafos verdes, azules, lápices amarillos, chinos, plumas» («*Spim*», HMcLG 62). La «pluma» es uno de sus preferidos y continúa la vieja atracción oteriana por esta figura de ecos clásicos y cervantinos (recordemos la prosa titulada «Colgada desta espetera» de HFyV) [2]. En *Pido la paz y la palabra*, una reescritura de un romancillo del siglo XVI ubica la pluma del escritor como instrumento del canto, otra vez fusionando ambos paradigmas: «Pues que en esta tierra / no tengo aire, / enristré con rabia / pluma que cante» (PPP 65). Es relevante su equiparación con la «espada», por el verbo utilizado y su contextualización histórica. La pluma, emblema de la tradición literaria escrita, es elevada a categoría de arma de lucha («enristré con rabia»), frente a la asfixia de la España franquista («tierra sin aire»), precisamente por su poder expansivo, que excede el marco de la página escrita, para convertirse en una «pluma que cante». Otero utilizará esta última imagen para titular otro poema de *En Castellano*. En medio del ahogo de España, vista como «una horrorosa plaza de toros», pone su esperanza en la acción correctora de esa «pluma que cante», que «entra en el libro, abre las páginas, mueve el verso» y «silba entre sus sílabas» (EC 72).

En HMcLG, un poema titulado «Pluma que cese», desenvuelve una serie de predicados sobre este instrumento, que desembocan en un programa alternativo de escritura, cercano al fluir onírico e irracional de las palabras, como si la pluma no obedeciera a ningún dueño: «Pregunto por una pluma sin papel ni tinta, / una pluma para escribir en el

2. En el poema «No quiero acordarme» de QTE también se dramatiza la lucha de la escritura y su fracaso, apelando a dos personajes complementarios (Quijote y Cervantes); la evocación de su «pluma en ristre» termina también en «la soledad del hombre ante el fracaso»; ambos, autor y personaje, son «ídolos rotos, caballeros / caídos en el centro de la página» (123).

aire». Metonimia de una poesía que se quiere anónima, esparcida en el espacio de todos, los predicados atribuidos a esta pluma difieren de los convencionales, ya que se trata de «una pluma aproximada, / que cambie de postura a cada rato, / una pluma para pasar el rato». El carácter lúdico que se le atribuye establece un nexo con la poesía infantil y visionaria: «es una pluma que perdí de niño y encontré en el sueño». Es reacia a las convenciones y rechaza la institución («olvídate de la literatura»). En esta heterodoxa pluma, Otero concentra sus renovados procedimientos que, si bien no justifican hablar de un cambio radical de poética, sin duda actualizan su escritura con nuevas estrategias, dentro de una concepción cada vez más fluida y abierta del poema. El texto centra en esa metáfora del título el carácter inorgánico de la obra, inacabado, resistente al cierre del sentido, siempre en proceso:

> ...porque pregunto por una pluma y resulta que la tengo entre los dedos,
> acaso sólo sea un dedo más,
> el dedo dedicado a desdecirse,
> el ventanal de las visiones insólitas,
> ésta es pues la pluma
> que cesa.
>
> (HMcLG 343)

La versión más moderna de la pluma es sin duda la máquina de escribir, a la que Otero dedica un poema, titulado «Pluma 22». Aparece personificada a través de un retrato lúdico, donde describe sus características físicas tanto como psicológicas: «Mi máquina es blanca y niquelada y divertida y sabia» (HMcLG 157). Como una mujer amada, vista en clave femenina, el hablante proyecta sus atributos y sentimientos: «Es caprichosa y seria y sonriente y monnalisa», «sabe mucho y oculta sus pensamientos con un pañuelito de letras y signos». Es una fiel compañera de viajes, porque «me acompaña en el avión, en los trenes», y es la espectadora de su oficio de escritor: «me mira con sus ojos asombrados, parpadeando al compás de mis dedos». Traza incluso su origen comercial: «vino en un cajoncito con una etiqueta que decía 'Omega-resistenza'», y remata el poema otorgándole un nombre propio: «Mi máquina se llama 'olivetti-pluma 22'» (HMcLG 157).

La otra versión moderna de la pluma es el «bolígrafo», al cual dedica

también otro poema con ese título, ratificando el parentesco con aquella «pluma en ristre» del cantar popular: «Yo tengo en mi mano un cetro», «mi mano y mi cetro en ristre» (HMcLG 179). Otero atribuye a estos instrumentos materiales la propia voluntad poética, proyectando su oficio en ellos, como si quisiera invisibilizar la intervención humana: «Mi cetro dice, habla, canta», «entre mis dedos se mueve». La oposición entre el medio material («bolígrafo») y el cuerpo humano que lo utiliza («mano», «dedos») revierte en una afirmación sobre el carácter prescindible del poeta frente a la responsabilidad del instrumento a la hora de escribir:

> Y vale más que mi mano
> porque mi mano es callada;
> pero él habla y no habla en vano,
> la mano no dice nada.
>
> Gracias a él, echo el alma
> afuera, cuando está triste
> y cuando reina la calma.
> Mi mano y mi cetro en ristre.
>
> Yo le debo la palabra
> escrita: le debo tanto
> que le dejo que me abra
> el corazón: y así canto.
>
> Mi mano no dice nada.
>
> (HMcLG 179)

Me pareció oportuno transcribir las estrofas finales de este arromanzado poemilla, por su insistencia en fusionar las dos vertientes antes enunciadas del poema: su factura escrita y su virtualidad oral. Aquí, se exhibe el bolígrafo como instrumento útil, no sólo para la escritura, sino para la expresión oral («él habla»). La objetivación del proceso de creación del poema en la página a partir del bolígrafo despersonaliza el acto, restando importancia al hombre que lo desempeña, reducido a una «mano» muda que de nada sirve, frente al dinamismo activo del instrumento humanizado, que «abre su corazón» para que el poeta «cante» a través de él.

La focalización de la materialidad del acto poético se expresa además a través del otro soporte privilegiado de la escritura: los papeles, las hojas, los cuadernos, donde el poeta escribe sus versos, ya sea con pluma (fuente), lápiz o bolígrafo. Ellos son los protagonistas del acto de escribir. Al «papel» le dedica un poema que exalta su capacidad configuradora de la identidad del yo: «Laude al papel por soportar el peso de mis sonetos, / el viraje de mis coplas y el papalote de mi verso libre». El papel no sólo es celebrado aquí como soporte del poema, sino como materia de todo acto de escritura, que identifica al yo: el que «inscribió mi partida de nacimiento» y «mi certificado de defunción», pero también el del «TBO de mis siete años». En todas sus variedades («papel de plata, papel de estaño...»), lo que queda vivo de la escritura son los papeles que la contienen, y que denomina «mis ahoras siempre vivos» (HMcLG 197) [3].

El carácter «usado» del papel colabora con la imagen del poema como artefacto útil, pero impuro, equiparándose a los versos que en él se imprimen, que producen manchas en la página blanca: «papeles manchados, versos / arrancados de raíz / a la vida» («No me arrepiento», HMcLG 341). La impureza del poema es una virtud que contamina su universo, con alcances más éticos que estéticos. En ocasiones, los papeles son correlatos directos de sus ideas: «He ordenado los papeles, las estrellas, los botones, los pensamientos». Pero el azar se impone frente al orden y los papeles funcionan como expresión del convulsionado mundo interior del sujeto, que busca irónicamente exorcizarlos: «papeles del diablo, marchaos les he dicho...» («El orden ante todo», HMcLG 345).

Otras veces, el hablante se reconoce en ellos y acepta su benéfica mediación, para poner orden al caos vital: «papel para escribir la historia de mi vida», «papeles de color para enterrarme», «papel para fumar al sol». Este poema lleva por título «Formas 3» y está compuesto

3. En HFyV le dedica una prosa titulada «Papel» para exaltar su libertad: «El papel estira sus posibilidades según sea la mano que asume sus límites, bien para esbozar un dibujo, bien para juntar unas pocas palabras por sí mismas inconexas» (110). Valora sobre todas las cosas su materialidad, ya que el carácter creativo de las hojas le permite la libre «invención» frente al blanco de la página: «Lo que acabo de escribir lo borro inmediatamente en esta hoja virgen, blanca...», «Yo no he nacido para teclear sino para inventar, para sacar lo insólito a relucir y no para sacar copias en papel cebolla, que así apestan» (HFyV 97).

por unos primeros versículos de largo aliento, a los que sigue un soneto, que delimita con el molde fijo, la *forma* de la escritura. El verso libre del inicio desenlaza las virtudes del papel sobre la vida del sujeto, ya que colabora para «iluminar la cara de los niños», «encender un anuncio luminoso» o «mirarte en el espejo». El terceto final cierra ese ciclo de vida con la confirmación, una vez más, del protagonismo paradójico del papel (continente de la escritura y agente de oralidad): «Papeles para hablar haciendo ruido / de papel estrujado y sonajero, / cuánto papel cayendo en el olvido» («Formas 3», HMcLG 235).

Generalmente, los papeles aparecen sin orden o jerarquía, como sinónimos de un espacio que transgrede la idea cerrada y fija del texto impreso y editado. Frente al libro concluso, papeles y cuadernos mantienen su carácter de borradores, versiones tentativas que acogen, ya no poemas perfectamente terminados, sino palabras sueltas, libres, volanderas. La familia léxica de la escritura se compone de estos pocos vocablos, siempre aliados y repetidos a lo largo del texto: «entre papeles que patinan, suben / al techo, entre cuadernos y entre libros; / entre palabras y poemas, siempre...» («Vivir contigo», HMcLG 172); «Ella vigila mi bolígrafo cuando se desliza sobre el papel amarillo trenzando versos» («Figurilla», HMcLG 158).

La alianza de papel y pluma configura también el retrato paradigmático del escritor clásico, como se objetiva en «Francisco de Quevedo» : «el papel blanco, helado, el fiel papel / hecho pavesas en la pluma de él» (HMcLG 187). O como lo celebra en el poema anterior ya citado: «Laude al papel andamio de mi pluma» (HMcLG 197). Pluma y papel representan unidos su vocación de escritura: «Imposible despegarse del papel, apagar la palabra, arrancar la pluma de mis entrañas» («La madre del cordero», HMcLG 123). Estos instrumentos lo definen: «iniciar el dibujo de la vida / debajo del papel» («No me expliquen nada», HMcLG 243).

El acto de composición del poema suele estar representado siempre por el movimiento físico de la mano sobre la página: «mis manos / estarán atareadas entre cuadernos» («El más alto papalote», HMcLG 61). Otras veces se alude al lugar físico de escritura, como en «El obús de 1937», donde se focaliza la «cocina» como espacio de la creación,

con claros ribetes desmitificadores: «He escrito muchos poemas en la cocina...» (HMcLG 141). En el poema «Invierno» retrata –sin nombrarlo– al poeta que escribe. Se elude la personalización del proceso y se antepone «un sol amarillo», que «resbala sobre el papel / con un cuidado infinito / de no romperlo ni mancharlo». El momento de la creación se vuelve impersonal, pero sigue siendo histórico, y una vez más estamos frente a un texto que ficcionaliza su propia producción y su contexto, con lugar y fecha:

> Ahora desciende el sol al sótano,
> con cuidado, suavemente.
> Ahora van oscureciéndose las escaleras
> del cielo. Encenderemos la lámpara
> de la luna.
> Ahora un sol amarillo resbala sobre el papel
> con un cuidado infinito
> de no romperlo ni mancharlo.
> Ahora son las cinco y veinticinco de la tarde,
> una tarde de invierno
> en Madrid.
>
> (HMcLG 207)

En el proceso de composición del poema interviene, además de estos medios materiales, el propio lenguaje, que aparece identificado en estos textos en toda su dimensión fónica, léxica, gramatical. Primero, da un lugar preferencial al vocablo «palabra», que anuda otra vez escritura y oralidad, pero aquí la insistencia en su repetición se debe al rol decisivo que cumple en el acto de escribir, como expresión de un universo de significaciones. Una de las operaciones más recurrentes en Otero, junto con la ya conocida tendencia a romper las frases hechas, es la creación de neologismos, dando nacimiento a palabras nuevas basadas en la fusión de dos vocablos. Sin duda, el término «*poesíabierta»,* acuñada en esta última etapa, es decisivo, ya que expresa su idea sobre el carácter inorgánico y fragmentario de la obra de arte, y le sirve de sustento programático para estos experimentos a nivel léxico.

Pero su afición por crear palabras compuestas recorre su producción desde el principio, como con el título «*ancia*» (primera sílaba de «ángel» y última de «conciencia»), o los numerosos neologismos

esparcidos en toda su obra («alángeles», «esfenixarte», «yotro», muertyvida», «diecicinco», etc.). Recordemos también las abundantes torsiones, con la adición o reemplazo de una letra al vocablo correcto, para crear nuevas palabras, como los gerundios «escucheando» y «españahogándose», los adverbios «hambrientamente», «descieladamente», «granadamente», los adjetivos «buenimalo» y «malibueno». También esta expresividad léxica le resulta útil para eludir la censura, como se ve con los sustantivos «tundras» (por «curas») y «similares» (por «militares») en el poema «Aire libre» de *En castellano* (EC 69) [4].

Otero reivindica el valor semántico e ideológico de las palabras, frente a la concepción lingüística y antilogocéntrica de quienes descreen de sus capacidades referenciales: «Destruir la palabra. Desgraciados. / Expresar nada. Pobres diablos rotos.» Para él, el sentido es de vital importancia: «millones como yo mueren de sed / y hambre de palabras». Frente a los falsos ídolos de la publicidad («televisión, anuncios, *flash*, periódicos»), Otero opone su opción por el lenguaje en uso, que permite conocernos y comunicarnos: «Sea el vocablo. Esta boca es mía. / Construyamos con materiales hondos / y firmes» («Contesten», HMcLG 257). Vuelve a adjudicar a una parte del cuerpo físico el protagonismo verbal (subrayando aquí su carácter oral, de «boca» que habla), pero interesa su insistencia en objetivar la palabra, tanto a partir de la materialidad del significante como del carácter «orientado» de la otra cara del signo lingüístico, el significado.

Para Otero, el significado de la palabra no se agota en la mera acepción semántica, registrada por el diccionario, sino que despliega un contenido vital: «Esta palabra dice *compañera*: / esta palabra dice *vida hermosa*: / esta palabra dice *cuna y fosa*». Este poema, compuesto por una larga enumeración paralelística, destaca con grafía cursiva –en un uso metalingüístico– todos los vocablos asumidos por la palabra pero reorientados a su vida, para concluir con la aseveración que da título al texto: «esta verdad vertida en la palabra» (HMcLG 215). En esta defensa del sentido ético del lenguaje, Otero no desdeña su dimensión

4. Cfr. el útil artículo de Elena Perulero sobre las traducciones de Claude Couffon en *Parler clair*, especialmente su interpretación de los juegos léxicos como «tundras» y «similares» (2008b: 271).

estética ni el valor del significante, pero en su poética no hay lugar para una palabra desprovista de orientación humana, lo cual incidirá en su reflexión sobre la poesía como «verdad», de lo cual hablaremos en el último capítulo.

Un poema, que claramente recuerda uno de los textos más significativos de su etapa social, enarbola el vocablo «palabra» como estandarte del poeta, frente a la persecución, el exilio, la muerte, como único reducto que no le podrá ser quitado. Aquel poema titulado «En el principio», incluido en *Pido la paz y la palabra,* reiteraba anafóricamente al final de cada estrofa el verso clave que recuperará Otero en este nuevo texto: «Me queda la palabra» («Vestida de osadía», HMcLG 89) [5]. Es evidente el proceso de humilde rebajamiento de la palabra que se produce en este poema final, lejos de la proclama orgullosa anterior, donde aparecía como bandera de la lucha por la libertad. Aquí estamos frente a un texto de factura amorosa, donde el hablante reconoce la pérdida de su juventud, pero persiste en reconocer la palabra como única compañera, la que permanece con él a través de los años, la que le permite en su presente pronunciar el amor: «Habiendo ya perdido mi juventud como quien pierde las llaves, / me queda la palabra para iluminar tu cuerpo» (HMcLG 89). Esta «palabra desnuda de mi tierra» aparece en otro texto asociada a su linaje y genealogía poética, formada por «el Romancero y el Cancionero popular», tanto como por los clásicos admirados, que hemos recorrido ya con detenimiento en el capítulo anterior (Fray Luis, Quevedo y Rosalía, Machado y Vallejo). A través de ellos le llega, ya no la poesía como entidad abstracta, sino los poemas proferidos por los cuerpos, que sintetiza en un giro («esto es todo») para calificarla como «palabra permanente» (HMcLG 209).

La escritura está hecha pues de lenguaje, de signos gráficos sobre la página, de vocablos y sílabas y letras. Otero se deleita muchas veces en desplazar los signos por la superficie de la página como si dibujara en ella, contrariando la racionalidad de la gramática, para concretar su

5. Recordemos el poema «En el principio»: «Si he perdido la vida, el tiempo, todo / lo que tiré, como un anillo, al agua, / si he perdido la voz en la maleza, / me queda la palabra.//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» (PPP 13).

aspiración a «escribir al revés de través», «apalear las palabras trizar la sintaxis» («El deslizarse», HMcLG 351). En «Letra a letra», descompone el verso para emular el caer de la lluvia, motivo del poema, produciendo una correlación entre significante y significado, contenido referido y forma elegida[6]:

Le estoy preguntando a la lluvia su nombre descuidado,
.....
ella monótona, un poco tonta, insistente, dice: «Tengo mucho tiempo
a la espalda y ante mis ojos,
pero llevo mis labios mojados y las palabras se desparraman
y mira mis sílabas bajando
letra
a
letra
a
letra,
hasta el papel en que preguntas

(HMcLG 285)

Como la palabra «lluvia» en su caída silábica por las líneas del poema, Otero emula muchas veces el significado del vocablo utilizado, disponiendo los versos de modo gráfico, para reproducir el sentido en términos visuales (aquí vemos danzar las llamas aludidas):

Danza
danza
danza
del
fuego.
España trenzada en llamas.

(«Orquesta quemada», HMcLG 160)

La transgresión de la norma del lenguaje escrito se reviste en ocasiones de carácter lúdico, como en el poema «Abrazo partido», que juega con la forma adverbial «donde», en sus diferentes variantes: «yo no sé cómo se escribe adónde, a dónde, adonde, / pero lo que está claro

6. En idéntico sentido dedica una prosa de HFyV para afirmar que «lluvia» es «una de las palabras más originales, pues basta escribirla para ver la lluvia y oír su frágil sonido», y concluye que «lluvia es una de las palabras, sin duda, más parecidas a la lluvia» (57).

es que hay algo más complicado que la gramática...» Incluso desde el título del poema alude a dos variantes léxicas; el sustantivo «abrazo» se descompone al final, en una más de sus típicas rupturas de frases hechas: los que «esperan a brazo partido en Madrid» (HMcLG 121). Curiosamente el participio del verbo «partir» («partido»), atribuido a ambos sustantivos –«abrazo» y «brazo»–, ilustra literalmente el procedimiento de división realizado formalmente sobre el vocablo, al tiempo que alude veladamente a la violencia sufrida por los ciudadanos (el «brazo partido» como sinécdoque del cuerpo avasallado), que resisten en el Madrid del franquismo.

En otras ocasiones, descompone la palabra, como si estuviera separando en sílabas y distribuye una por verso; aquí, para ilustrar uno más de sus estados depresivos, que se manifiestan con alucinaciones, memorias fragmentarias, vértigo espacial y, también, subversión del lenguaje:

Las alucinaciones
el viento quebrándose
dentro del espíritu
.....
es imposible resistir
dame la mano
da
me la
mano

(«Aventando», HMcLG 373)

La palabra no sólo es un signo compuesto por significado y significante; por su carácter escrito puede ser también dibujo. En un poema dedicado al artista Guinovart, titulado «Materia», se retrata a este hombre «rebuscando materiales» para su escultura, mientras se reproduce su labor con los instrumentos idóneos, como la piedra, el clavo o el martillo. El texto intenta reflejar también su acción en la tela de la pintura: «brota el brochazo rotundo, / se alargan, doblan las líneas». El arte plástico y escultórico se expresa mediante la escritura, con el uso de la grafía mayúscula: «un golpe de martillo, / así como suena: un MARTILLO», «dibuja palabras, sílabas: PO-E-TA OPERACIÓN-

RETORNO». El lenguaje replica con aliteraciones y juegos fónicos los movimientos del artista en su taller: «trozos trizados de picasso trenzan...», «la materia crepita» (HMcLG 252).

Así como Otero se identifica en un linaje literario, muchas veces menciona a sus pintores admirados, como en el poema «Historia de una palabra», que dedica a Rafael Alberti, evocando su obra *A la Pintura* y destacando a «Goya, Zurbarán, Picasso / Valdés Leal» (HMcLG 261) [7]. También dedica poemas a artistas plásticos cercanos a su vida, como en el poema recién comentado sobre Guinovart. Otro texto lleva por título «Ante un lienzo de Párraga» y presenta a los ojos del lector la descripción de la tela propiamente dicha, en su proceso de producción, como si estuviéramos contemplándola en el caballete del pintor: «Las manos de la mujer amortiguan el rostro desolado» (HMcLG 311). El hablante conversa con el pintor amigo; lo contempla y admira en su paciente trabajo: «pinta despacio, habla despacio, nuestro Velázquez encendido». Se superponen de pronto los dos relatos, los dos retratos; la muchacha del cuadro se dinamiza frente al «pincel que cincela el aire». El espectador (el hablante y a través suyo, el lector), como en el famoso cuadro velazqueño de «Las meninas», se introduce en la escena pintada, para evocar su propia memoria de vida: «rincón de Orozco, todo se perdió en la niebla». Mientras tanto, «las manos de la mujer apoyan el rostro desolado...», repitiendo el primer verso del poema, pero ahora aparece «dorado de juventud y esperanza», pues la imagen ha de perdurar por «la mano lenta de Párraga, empuñando un pincel» (HMcLG 311) [8].

En «La pintadora» reitera esta aspiración de correspondencia entre ambos artes: «Pregúntame por qué quiero carteles / de colores...», «Te diré: la vida es pura nieve / y hay que arderla con llamas siemprevivas». La aproximación de la imagen de esa «pura nieve» a la página en blanco reitera su vocación por una palabra dinámica, vital: «Píntame tú la vida en movimiento» (167). Los juegos gráficos sobre el espacio de la página pueden leerse, no sólo como voluntad de innovación retórica, sino

7. En la prosa de HFyV titulada «Museo del Prado» afirmaba Otero sus preferencias: «podré acercarme al Greco; conversar con Goya; estar, sólo con Velázquez» (84).

8. Ciriaco Párraga hizo dos retratos al carbón de Otero, en su juventud en los primeros años 50, y en 1962, que capturan con elocuencia la gravedad del rostro del bilbaíno.

como un intento conceptual de fusión entre poesía y artes plásticas. Un inmejorable ejemplo es el del poema «Niña», donde Otero nos presenta en acto su idea sobre la escritura como dibujo, pero no adopta el tono argumentativo o autorreferencial. Por el contrario, traslada a sus versos este proceso de equiparación, dando como fruto un texto que se propone a sí mismo como equivalencia de una pintura:

> Ahora dibujaré una
> niña.
> De brazos lánguidos, delgados;
> los párpados un poco caídos.
> Una niña antes de merendar.
> Con el vientre de cuartilla blanca y los
> tobillos como una peonza de colorines.
> He aquí
> la niña.
>
> (HMcLG 142)

¿Se puede dibujar al escribir? ¿Cómo reproducir el color y la línea en la palabra escrita? El retrato pictórico es descripto en el curso del poema con palabras significantes, pero su efecto busca focalizar el cuerpo, el gesto, la actitud (etopeya y prosopografía) de esta niña, en términos de líneas y «colorines» sobre «la cuartilla en blanco», a modo de trazo en el lienzo. Entre el propósito anunciado al inicio del texto («dibujaré», en futuro verbal) y el acto concluido del último verso («he aquí», en pretérito perfecto), el lector tiene ante sí un poema que se autodefine como espacio visual, más que escritura verbal. La niña escrita deviene imagen pintada.

Pero la palabra que exalta Otero no sólo es aquella que exhibe su condición de significante, como dibujo y sonido, sino la que materializa formas retóricas. Pues otra instancia se abre cuando examinamos la configuración del poema, su molde estrófico. En principio, Otero se preocupa por distinguir todos sus componentes. El poema está formado por «versos», que son ante todo una «línea» gráfica: «Dejo unas líneas y un papel en blanco» («Serenen», HMcLG 240). Es además un cauce, donde las líneas son versos en conjuntos mayores: estrofas, estancias, poemas. Como modalidades métricas, conviven en su obra

tanto los versos medidos como el verso libre. En un texto titulado «Tercer movimiento», indaga en los alcances de estas formas: «Qué es un soneto, un vaso, un hastaluego...», «qué es verso libre y largo al que no llego...». Como la música de Beethoven o el arte cinematográfico, el verso libre le permite expandir su pensamiento en palabras, sin atarse al rigor de ninguno: «éste es el verso libre que encadena / palabras al azar. Y aquí termina» (HMcLG 271).

De todos los moldes posibles que le provee la tradición, el soneto es el que le merece mayor atención autorreferencial. Esta preferencia lo llevará inclusive a editar una antología agrupándolos bajo el título *Todos mis sonetos*[9]. Ya en HFyV había hecho una brevísima historia del molde: «Ni siquiera el soneto, tan recogido él, tan cruzado de brazos. Pues alguien lo acantiló, lo precipitó por dentro, abombando sus límites para que una historia completa cupiera en una palabra...» («El verso», HFyV 33). En este libro de poemas final, encontramos dos textos que podemos definir como «metasonetos»[10], pues se proponen su indagación explícita. En «Su íntimo secreto» lo define como el molde preferencial: «El soneto es el rey de los decires». Se trata de un soneto precisamente, cuyo contenido replica su forma. Describe sus virtudes –«hermoso», «cuadriculado»– y al mismo tiempo sus múltiples posibilidades, por la sonoridad que le ofrece su ritmo pautado y por la herencia que transporta y le permite cantar «a coro» (HMcLG 191). El sostenido uso de este molde se apoya no sólo en su eficacia sino en la convicción de su carácter colectivo, como patrimonio cultural, que migra en la historia literaria, siempre disponible para su uso, propiedad compartida por todos los poetas que lo retoman y los lectores que lo

9. Según Sabina de la Cruz, son sonetos el 50% de los poemas de AFH, 66% de RC y 20% de QTE. Distingue tres tipos de soneto en su obra: en los primeros libros «la pasión tumultuosa» a duras penas se contiene en los límites del molde; en la segunda etapa casi los abandona y desde QTE hasta el final vuelve a ellos con un progresivo alargamiento del metro (1977: XII). El soneto es un ejemplo de forma fija y culta atravesada por su gusto por los ritmos tradicionales, ya que de la estructura clásica de sus primeros libros evolucionará a versiones más libres. Desde QTE, «los sonetos, que a veces conservan sólo la forma estrófica» se convierten en «romanceados al utilizar Otero rima asonante en los versos pares» y «las innovaciones técnicas se intentan no desde dentro del propio endecasílabo [...] sino desbordando el soneto y dispersándolo hacia afuera con la incorporación de otros metros (dodecasílabos, alejandrinos, heptasílabos)». Y «en los últimos experimentos, el soneto alarga su metro hasta crear versículos de amplísima medida» (De la Cruz y Montejo 1995: XXXI-XXXII).

10. Víctor Zonana en su libro propone el rótulo de textos «metaformales» para aquellos que refieren una forma estrófica específica y analizan sus posibilidades expresivas (36).

reconocen, para concluir subrayando esta naturaleza comunitaria: «es un silencio pronunciado a coro». En otro texto, titulado «Hagamos que el soneto se extienda», se anima a refundir el molde tradicional y transgredir su normativa, adoptando formalmente el versículo, alternado con versos libres, pero conservando las cuatro estancias de dos cuartetos y dos tercetos: «el endecasílabo está gastado, romo», «demos espacio, elasticidad al soneto y el endecasílabo» (HMcLG 307) [11].

El último eslabón de esta cadena de composición escrita será el «libro». Un poema así titulado repasa los avatares de la escritura hasta llegar al nacimiento de este objeto tan material como simbólico. Primero, se indica su origen como si fuera un parto de la naturaleza:

> Está naciendo día a día. Llueve,
> hace viento, golpean las ventanas,
> rasgo un papel, crepitan las persianas,
> digo que el libro está naciendo.
>
> (HMcLG 42)

A continuación, afirma el hablante: «le dejo que me lleve» por universos imaginarios, hasta focalizarse a sí mismo en Madrid, con «páginas rasgadas / por un verso instantáneo, transversal». Mientras prosigue la lluvia fuera, «el libro crece, / tropieza, avanza, y se nos aparece, / de pronto, con un acorde final» (HMcLG 42). Elocuente relato de lo que bien pudiera ser, además de la escritura, el acto de lectura. En ambos casos, el libro aparece aquí rescatado y enaltecido, como materialización de un proceso activo, dinámico, vital. Pero es más frecuente ver en su obra afirmaciones iconoclastas que remiten el objeto libro a la academia y a las instituciones, agentes de fosilización y congelamiento de la corriente vital y humana de la literatura. Títulos como «Dios nos libre de los libros malos, que de los buenos ya me libraré yo» son un claro ejemplo de este repudio, al oponerlo a la vida misma: «Para qué tantos libros, tantos papeles, tantas pamplinas» (HMcLG 289).

Su postura iconoclasta frente a la institución literaria será abordada en el último capítulo de nuestro libro, pero aquí quisiera detenerme en

11. Para Mario Hernández, en este libro final el soneto pierde el «empaque barroco y se abre a la frase hecha, con el verso suavemente encabalgado para que la cesura del verso se diluya y la estrofa suene como una unidad respirada con espontánea normalidad» (2010: 20).

el minucioso recuento que una y otra vez hace Otero de sus propios libros, como si le pesara la cantidad y el carácter autónomo que adoptan, una vez liberados materialmente de su mano: «nueve libros escritos a golpes de silencio» («El valor más alto», HMcLG 166). De su origen azaroso en papeles sueltos y cuadernos borradores, la escritura del poema termina finalmente encapsulada en «libros» impresos y repartidos por el mundo. Otero opone aquellos papeles dispersos y aún vivos en su mano a estos libros cerrados y alejados (en cierta forma enajenados) de su autor. El poema «Siete» ubica su «casa» como escenario de origen, lugar «donde escribí mis libros más sombríos / y me viré hacia la vida, a dios gracias...» (HMcLG 91). En «A Elena Clementelli» repasa sus «siete libros de poemas / pacientemente trabajados» y no duda en ofrecerlos de regalo a cambio de «un mes de remanso» o «un día de alegría» (HMcLG 124) [12]. Los libros se definen pues tanto por el amor como por el dolor que le causa la escritura: «repartí unos trozos de viva voz incrustada en tres o cuatro trepidantes libros / que, realmente, ya no existen pues fueron vividos hasta la saciedad» (HMcLG 131).

En ocasiones, Otero hace un balance de la evolución de su obra, y admite un cambio en su propio estilo, con adjetivos que envidiaría cualquier crítico, ya que se ajustan de modo muy acertado al nuevo tono que prevalece en el final de su producción: «la palabra que sonaba brusca, encabalgada, ardiente, / se hizo palabra móvil, traviesa y multicolorista» («Algo ha variado», HMcLG 218). Incluso admite que «a los cincuenta y tres años de mi vida / el soneto es distinto, las vocales / más anchas, los apóstrofes iguales» («Historia de mi vida», HMcLG 328). Ahora, en su etapa final, reivindica el *repentismo*, al menos como apariencia formal, ya que sigue fiel al cauce medido, pero insuflándole cierto irracionalismo visionario y fluencia onírica: «escribir como le vienen / a uno las palabras», «escribir de repente es carne viva». Este nuevo estilo está directamente relacionado con la impronta conversacional que Otero busca adoptar, a la cual nos dedicaremos en la siguiente sección de este capítulo, pero vale su referencia aquí por la

12. Elena Clementelli era la traductora italiana de Blas de Otero; entre otros libros, tradujo *Que trata de España*.

importancia de estos aires espontáneos que reconoce en su evolución retórica: «Y que mi pluma peine línea a línea / la loca cabellera de los versos / imprevisibles en rápida huida» («Imprevisibles», HMcLG 273). Muy acertada nos parece la sugerencia de Leopoldo Sánchez Torre, quien relaciona esta libertad métrica con la experiencia cubana:

> Aún no se ha investigado a fondo lo que quizás deban las nuevas fórmulas expresivas –ensayadas desde antes, pero que cristalizan a partir de la estancia en la isla– al contacto con los lectores y los poetas e intelectuales con los que se relacionó [en Cuba], en un período en el que cobran fuerza en la América hispana las poéticas coloquiales que encarnan los que Mario Benedetti llamó «poetas comunicantes» [...]. Tampoco nos dejó Otero noticias concluyentes sobre estas posibles transferencias, al contrario de lo que ocurre con el reconocido y visible contagio del habla caribeña, que según celebra en varias ocasiones, le ayuda a perfilar el ideal de «palabra viva» que venía explorando desde tiempo atrás. (2010: 121-122)

Ya sabemos cuál era su pensamiento programático en torno al problema retórico y al estilo. Desde sus poemarios más sociales, afirmó la coexistencia armoniosa de fondo y forma, mientras juzgaba pueril la preocupación por el «decir florido» : «Voy al fondo dejando bien cuidada / la ropa. Soy formal», «vamos a decir cosas sencillas», cercanas a «la voz del pueblo» para que «aprendamos a hablar como las propias rosas». Es consciente sin duda de que esta difícil sencillez es también producto de un artificio; la retórica es la ropa y el poeta debe aprender a disimularla: «pero con qué facilidad la escondo, / musa vestida y desnudada» (QTE 83); «Tú sabes que con la misma facilidad me pongo un suéter que me quito la retórica de encima» (HFyV 96). Nuevamente ahora se confiesa anti-retórico:

> Es terrible tener que escribir... «la primavera ha venido de visita»,
> y otras majaderías por el estilo,
> a causa del estilo,
> prefiero callarme y bostezar hasta perder la respiración...
>
> («Verbo clandestino», HMcLG 113)

Otero rechazará siempre tanto la inspiración como arrebato romántico, como la preconcepción neoclásica o la construcción del texto

como oficio de orfebre, impasible y frío, porque «ésta es la cuestión: escribir libre, fluida y espontáneamente: al menos, en apariencia», para «llegar al fondo, sin andarse por las ramas...» (HFyV 35-36). Esta permanente postura anti-academicista sostiene su consideración del lenguaje como materia de uso, impura, rebelde frente a preceptivas y normas orientadas a amordazar el poema, ya que como expresa irónicamente, «la pureza del idioma es igual a la de Clotilde, que cada uno la utiliza a su manera» (HFyV 39). Uno de los pasajes de este libro de 1970 se ofrece como auténtico manifiesto de su pensamiento sobre la forma poética, que en *Hojas de Madrid* suscribirá:

> Peor para la gramática, que no acaba de convencerme por mucho que insista. Y ¿qué me dices del estructuralismo, la estilística y los siete sabios de Grecia? Con todo eso, imposible construir ni leer un verso, trazar una línea paralela al horizonte; imposible dormir despierto. Lo que tú tienes que hacer es dejar de fumar y pasarte la sintaxis por debajo del diccionario. Pues toda la ciencia del poeta no es más que expresarse por la libre [...], salirse por la tangente y colarse por la puerta precintada. Pero no redacten de manera tan inteligente, tan fría, tan galatea. Hay que implantar puertas de salida, amplias puertas invisibles que conducen al país de las maravillas, allí donde el sujeto se planta delante del pronombre y el adverbio encima del adjetivo (HFyV 38-39).

Terminemos esta reflexión sobre la palabra y el acto de escribir, con un ejemplo perfecto de la aspiración de Otero a unir fondo y forma, proceso y producto. En «Último después» asistimos a la simultaneidad literal entre el proceso de composición del texto y el poema terminado. El hablante declara al inicio: «Este es el último poema de mi vida». A continuación lo sitúa en el presente de la enunciación con lugar, fecha y hora: «son las 7.20 de la tarde del día 19 de enero de 1971» (ya aludimos a la coincidencia con la fecha real de composición, consignada en el Índice por la editora), pero además focaliza el acto de escribir mismo, en el movimiento de su «mano izquierda» como «una araña sujetando el papel». Estamos frente al momento de la creación propiamente dicha. Sin embargo, no hay arrebato de las musas ni fiebre de inspiración en esta descripción. Por el contrario, al poeta lo distrae el movimiento del exterior: «los motores de coches, el ruido del ascensor». Capturan su mirada «una jarra de Talavera», «el recibo del alquiler», los

muebles de su cuarto. En el trance creativo, el hablante confiesa la dificultad de escribir: «pero todavía no he comenzado el poema». Sus pensamientos vuelan hacia lugares remotos, envidiando a aquellos poetas que escriben con facilidad. Finalmente, admite su impotencia: «comienzo a considerar la posibilidad de no comenzar el poema, / dejarlo para después...» (HMcLG 281). A través de este ciclo, Otero ha desarrollado ante los ojos del lector el proceso de composición de un poema materialmente acabado, que no obstante relata su inexistencia, el imposible inicio de la escritura. Leemos el poema que el hablante afirma no poder escribir (ni iniciar ni concluir). Pero no se trata de un juego inocente, ya que el fundamento del ejercicio está en su proclamada fe en el poema como proceso, en la unidad del qué y el cómo, del acto de escribir con el acto de su lectura.

2. Hablar: *«lengua llameando»*

la lengua hablada se extiende a través de la línea
mi nuevo verso mi hombre nuevo tu nuevo vestido

«Normas de poética»

«Escribir» es, simultáneamente para Otero, «hablar», ya desde su «Poética» : «Escribo / hablando» (EC 25). Expresión que repetirá una y otra vez en su obra: «(*Escribo / hablando*, escucheando, caminando)» («Hablamos de las cosas», QTE 47), o «Escribo / hablando, sencillamente: / como en un cantar de amigo», aunque sustente dicha apropiación en su teleología social: «Como en un cantar de amigo, / escribo lo que me dictan / la fábrica y el olivo» (QTE 119-120) [13]. En innumerables ocasiones, Otero vuelve a equiparar ambas acciones en la etapa final de su obra: «El hombre habla, escribe...», sin importarle «el

13. Ya aludimos antes al excelente análisis que hace Gonzalo Sobejano de esta expresión y la paradoja que implica, aunque resalta la concepción dialógica de la estructura interlocutiva (el acto de conversar) por encima de la oralidad del lenguaje corriente, dentro de una poética que denomina «coexistencial» (2008:21).

estructuralismo y la estilística» (HMcLG 273). Y define su poema como «voz»: «prolongaré hasta el final el timbre de mi voz directamente dirigida a los hombres» («No me moverán», HMcLG 263). Por este medio, construye un programa que se asienta sobre la base del entrecruzamiento de dos sistemas: escritura y oralidad. Esto implica la postulación de un discurso que busca romper la dimensión sucesiva de la palabra escrita y la mediatización del objeto material (papel y libro, pluma y bolígrafo). El carácter hablado de la escritura restituye al poema la simultaneidad de emisión y recepción y a la vez reemplaza la erudición necesaria para leer por la facultad universal de oír.

En *Historias fingidas y verdaderas* ya había expuesto en algunos pasajes programáticos los alcances de esta propuesta: «Si me preguntáis lo que deseo, os contestaré [...]. No escribir», porque admitía allí que «es tan triste la tinta y tan impasible el papel...» (HFyV 50). Por eso postula la convivencia de ambos sistemas en su obra, tratando de insuflar al molde escrito los caracteres del molde oral: «Sabido es que hay dos tipos de escritura, la hablada y la libresca. Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla [...]. Porque el poeta o es un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados» (HFyV 37). Entre la realidad «que insiste en persistir» y la prosa «se alza el verso», dirá Otero, que «es distinto, ni realidad encogida ni prosa en exceso descalabrada» ; su secreto reside en estar «sonando siempre que se le tacta con la boca», de ahí que «la poesía sólo aspira a esto, a ser presente sin fábula, puro verso sostenido con una mano en el día siguiente» (HFyV 33). El modelo que aprende de la tradición es el del perseverante poeta que contempla la realidad y la acopia en la fragilidad de vocales y consonantes («es la mano quien ordena las consonantes, quien deja cerradas las vocales»). Pero es «en la *forma* de manifestarse» más que en el contenido, donde reside la originalidad, y a medida que pasan los años «las páginas gimen bajo la prensa», mientras «lo que perdura son residuos, átomos» (HFyV 35). En este movimiento de afirmación de la palabra por sobre la escritura, Otero denuncia que «la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas» (HFyV 37).

El acercamiento al estilo conversacional es el núcleo de esta poética

y el vehículo de diferenciación con la tradición culta; una práctica que Otero define como escritura emergente en tanto «habla» o intercambio dialógico: «No [quiero] escribir. Yo quiero conversar...» (HFyV 50). Si la secuencia cristalizada por la tradición reducía el proceso poético a la inspiración, la composición escrita y posteriormente la lectura –aislando a los sujetos del proceso, poeta y lector–, Otero opone su idea de la escritura como símil del acto de habla, que demanda la audición del receptor, acercando el poema a la conversación. La tradición le enseñará pues las formas de esa «disposición» sin renegar de sus «florilegios», aprendiendo a «colocar» las sílabas, llenando «el vacío de un ritmo inquietante» : es la «palabra que existe puesto que la necesito, sé su sonido y su movimiento, casi su significado aunque ignore lo que deseo expresar» (HFyV 37).

Este modelo tiene inmediatas consecuencias en muchas de las técnicas y procedimientos elegidos, como ya vimos respecto de sus elecciones de estilo. Espontaneidad y aparente ausencia de artificio, una ilusoria anti-retórica que simularía un imposible estilo en «grado cero», que busca homologarse al lenguaje común, en oposición a una opacidad literaria que se interpone como ornamento inútil, para lograr, como «la propia voz directa», «rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad» (HFyV 37). La asimilación de la escritura a formas populares de expresión hablada se cristaliza como modelo consecuente con la reflexión sobre el sentido socializante de la poesía y su destinatario colectivo. Recordemos uno de los poemas que puede considerarse como la más explícita propuesta autopoética al respecto:

Me gustan las palabras de la gente.
Parece que se tocan, que se palpan.
Los libros, no; las páginas se mueven
como fantasmas.

Pero mi gente dice cosas formidables,
que hacen temblar a la gramática.
¡Cuánto del cortar la frase,
cuánta de la voz bordada!

Da vergüenza encender una cerilla,

quiero decir un verso en una página,
ante estos hombres de anchas sílabas,
que almuerzan con pedazos de palabras.

(QTE 149)

En HMcLG va a enaltecer todos los elementos sonoros de la lengua, desde la música de sus ritmos a la fonética de sus letras[14]. En el poema titulado «El deslizarse» focaliza el ruido de las palabras descomponiéndose en la boca que las pronuncia: «escuchar el deslizarse del cepillo de dientes / sobre la *u* la *eñe* la *che* y la *í*» (HMcLG 351). Otra vertiente que adquiere cada vez mayor entidad es la defensa de las lenguas habladas, tanto la castellana como la vasca, ya que no son letra muerta sino habla viva; su perduración depende de su uso: «Estas líneas no valen: / Están torcidas y borrosas». Las palabras escritas aparecen «inconexas», sin que nadie las entienda: «tales como *sebe, llosa, ilso, estique* y *quima*». Aunque las utilice «Antonio de Trueba en uno de sus cuentos», sólo viven cuando son pronunciadas por el hombre: «Palabras inconexas / que reúno para aprender a pronunciar el castellano...» («Las Encartaciones», HMcLG 79). En HFyV se refiere a este plurilingüismo de España como un valor a destacar: «es digno de loar, estimar y amar, mi lengua propia y por derecho propio, mi castellano, y mi cordobés, y ante todo, mi euskera escamoteado, y mi gallego, y mi extremeño, y mi catalán, y que no me vengan antípodas ni apátridas a mentarme la lengua que me parió, que la tengo por cosa muy substancial, más aún, consubstancial a mi vida, mi morir, y mi nacer» (81).

Un capítulo especial referido a su lengua vasca merece el singular poema titulado *«Euskera egin dezagun»*, al que hemos aludido anteriormente, que significa «Hagamos el euskera» (HMcLG 97). Interesa aquí su tratamiento porque Otero hace una encendida defensa de una lengua, que escuchó hablar a su abuela en su tierra de Orozco, aunque no la hablara luego él mismo, ni menos la utilizara para escribir poemas

14. Señala Pablo Jauralde que «el rasgo mayor de su escritura es el llamado 'impulso rítmico' o sonido generador, que sustenta versos a partir de una primera imagen y una primera secuencia fónica» y a su vez «produce aliteraciones y onomatopeyas, políptotos, calambures y otros juegos etimológicos», es decir: «da una retórica», que va desprendiéndose de su primera voz desgarrada y bronca y logra modelar una nueva en la etapa final (2007: 25).

(salvo algunos giros o títulos) [15]. Dentro del paradigma comprometido de su programa social, el euskera debe ser defendido como lengua ante las persecuciones ideológicas del franquismo y diversos movimientos «castellanizantes», que en sucesivas oleadas históricas atacaron las reivindicaciones de las lenguas minoritarias de las autonomías de España. Un recorrido por los fundamentos de su alegato nos confirma el carácter oral del idioma defendido y la necesidad simultánea de traducir ambas lenguas para ser fiel a su doble pertenencia lingüística:

> Al nacer, lo primero que hicieron fue cercenarme la lengua.
> Me dieron el cambiazo
> Yo provengo del valle de Orozco y del Duranguesado.
> Tenía perfecto derecho a disponer del idioma de mis antepasados.
> El que oía a mi abuela entre los manzanos y cerezos de la huerta.
>
> Protesto.
>
> Yo reclamo una letra impagada.
>
> Y sigo traduciendo del euskera
> cada vez que hablo, cada vez que escribo.
>
> Devolvedme mi herencia.
>
> Lo primero que hicieron, cuando nací, fue robarme la lengua.
>
> Luego intenté escribir, hablar en castellano.
> Pedí la paz y, provisionalmente, me la concedieron en parte: pedí
> la palabra, y me mutilaron la lengua.
> Si yo callase, hablarían las piedras.
>
> (HMcLG 97)

Sin duda, la asimilación de la escritura a formas populares de expresión hablada se cristaliza también como modelo consecuente con la reflexión sobre el sentido social de la poesía y su anhelado destinatario

15. Andrés Urrutia revisa la relación de Otero con el euskera y reproduce algunas de sus declaraciones: en Orozco «aprendí el poco euskera que sé y el abundante euskera que se me ha olvidado», lo que juzga como «la mayor desgracia que me ha ocurrido»; «todo mi ser como poeta se lo debo al euskera que hablé durante mi infancia»; «me siento vasco de espíritu y de raza» (229-230). Y para comprender esta reivindicación lingüística oteriana, declara su amigo Jorge de Oteiza que «poesía vasca es también la poesía que el poeta vasco no escribe en vascuence» (236).

colectivo. Señala con razón Fanny Rubio que este «*escribir el habla*» hace de «Blas de Otero el poeta de recursos orales mayor del siglo XX» (2008: 168). Porque en esa voz, que al escribir habla y al hablar vive, reside la metáfora de su poética vitalista, como queda expresado en el poema ya citado antes, estableciendo esa seductora paradoja del título, «El labio con que escribo» : «escribo; por hablar. Y vivo / a viva voz...» (HMcLG 221).

Al escribir las formas orales que le brinda la tradición popular, especialmente desde su libro *Que trata de España*, Otero logra concretar su decidido anhelo por convertir poema en voz, enlazar letra y sonido, para fundar lo que ahora llamará «lengua llameando», «cuchara de la palabra», con sus «sílabas oleando» y un «ritmo brizado en el silencio» («Palabra en piedra», HMcLG 250). Obviamente, el canal adecuado para esta transmisión auditiva no será el papel sino el «aire», incesantemente repetido, como ya había afirmado antes: «Será que no sé hablar si no es del aire» (QTE 73), metáfora poderosa a la que volveremos en el último capítulo.

Tampoco resulta ajeno a esta voluntad, el peso del neopopularismo juanramoniano, que no sólo influye en su «retórica de la sencillez», sino en su gusto por la poesía tradicional, cantada y escuchada por el pueblo desde siglos. Explica Ramón García Mateos, hondo conocedor de la tradición folklórica, que entre las «dos formas de acercamiento a la poesía popular –la de la sublimación de la lírica tradicional, estilizada desde modelos cultos y librescos, y la que pretende sumergirse en las aguas de la tradición y beber del venero mismo de la memoria y la experiencia–, Blas de Otero, como Antonio Machado, escoge la segunda. El neopopularismo es producto de una vinculación indirecta, «mientras que la segunda suele ser fruto del conocimiento próximo» y «produce el remedo» ; ambas caminan paralelas desde la Edad Media hasta hoy (2010: 376) [16].

Su estilo da cuenta también de estas preferencias a lo largo de toda su obra. Conviven versos de arte menor con versos libres y estructuras

16. Por el contrario, para Mario Hernández, Otero «distingue entre 'cantar' (la copla popular) y 'canción' (el poema culto de tipo popular)» y «retoma la tradición moderna de la segunda, en la estela de Alberti» (2008: 56).

de pie quebrado; repeticiones fónicas aparecen en aliteraciones, rimas internas y asonancias, tanto como en sus repetidos paralelismos, anáforas y enumeraciones. Efectos musicales de cantinelas, estribillos y reiteraciones trimembres de vocablos, ralentización del ritmo y sonetos arromanzados otorgan también «apariencia popular» y plasticidad a sus versos, exhibiendo lo que Sabina de la Cruz y Lucía Montejo denominan «el trasvase lingüístico y cultural del pueblo al poeta» (1995: XXXIII). Coplas, cantares y canciones regionales, folías del folklore asturiano, cantes galaico-portugueses, cante jondo y cantigas de amigo, romances y romancillos, letrillas, rogativas religiosas o canciones de cuna e infantiles constituyen la pródiga cantera de la poesía oral, anónima y popular de la cual Otero abreva con un objetivo tan político como estético. Para García Mateos, «en ningún momento un lector que no sea un buen conocedor de la lírica tradicional, es capaz de distinguir los versos propios y los que Blas toma de la poesía popular» (1982: 27). El cancionero tradicional en su variante culta como en su vertiente popular son el vasto repertorio del que Otero selecciona expresiones que corta, amplía, distorsiona, hace suyas [17].

Como corrobora el epígrafe que retoma una afirmación de Augusto Ferrán, para abrir la sección «Cantares» de QTE: «He puesto unos cuantos cantares del pueblo..., para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro» (67). El poema que ubica a continuación de esta cita, titulado «Cuando voy por la calle», es un excelente ejemplo de esta fusión de sistemas. Se abre con un hablante en actitud de escucha: «en la calle», «en algún pueblo», frente «a la ventana». Y precisamente lo que oye es «una voz por el aire, / letra simple, tonada popular», que define como el ideal poético buscado:

> son los labios que alabo
> en la mentira de la literatura,
> la palabra que habla,
> canta y se calla...
>
> (QTE 67)

17. Para Lucía Montejo, a Otero «le interesa la poesía popular en su más amplio sentido: la que nos lleva, de una parte, a la actualmente cantada por el pueblo y, por otra, a la que hoy denominamos de 'tipo tradicional'. Blas de Otero parece confundir, bajo la etiqueta de 'popular' los dos campos» (1988: 276).

Pero esta declaración radical de fe en la poesía popular, frente a la falsificación de la institución literaria, se hace praxis en el texto, que continúa yuxtaponiendo versos populares: «una catedral bonita / y un hospicio con jardín». El gesto iconoclasta retoma con la sentencia final su peso argumentativo: «y si quieres vivir tranquilo, / no te contagies de libros» (QTE 67)[18]. La directa yuxtaposición de la copla en la secuencia básica del yo auditor nos ofrece un texto mixto, anclado en el complejo gozne de ambos soportes (escrito y oral, de autor y anónimo, libresco y popular). Tras los ecos de este paradigma folklórico y popular, recogido en letras escritas y marcas gráficas, esta «oralidad escrita» de Otero se vuelve operativa y real y produce una efectiva asimilación de ambos sistemas. Quizás podría hablarse de una «transposición inter-semiótica», en un camino inverso a la musicalización de poemas llevada a cabo por la canción de autor de la misma época.

La impronta oral tan repetida influye además en el diseño del «lector modelo», porque en esa búsqueda de un destinatario mayoritario y popular, necesariamente el poema como «habla» se acerca más a un «receptor-oyente», identificado como hombre común (no obligatoriamente alfabetizado), que al simple lector capacitado para leer (o al lector erudito). Estas afirmaciones se desprenden de un programa de escritura expuesto tanto en sus poemas como en sus prólogos, declaraciones o entrevistas. Dirá en 1950 en *Verso y prosa*:

> Bien sabemos lo difícil que es hacerse oír de la mayoría. También aquí son muchos los llamados y pocos los escogidos. Pero comenzad por llamarlos, que seguramente la causa de tal desatención está más en la voz que en el oído (23).

Más que el número efectivo de lectores, le importa a Otero *la tensión* de su poesía hacia la mayoría como destinataria del mensaje. En una entrevista con Antonio Núñez, explica esa proclama:

18. Los hipotextos imbricados en este poema son, en primer lugar, una estrofa del cantar «El limón», que dice: «Estando yo en mi ventana / oí una voz por el aire: / si quieres vivir tranquilo / no te enamores de nadie…». La otra es una tonada popular del acervo oral titulada «Viva León»: «Viva León porque tiene / lo que no tiene Madrid / una catedral bonita / y un hospicio con jardín, / donde van las niñas / para no volver. / A coger el ramo verde / y a divertirse con él, / hermoso y florido / ramo de laurel…». Véase el capítulo de García Mateos (2010: 378-379) y mis análisis de varios textos que refunden la tradición popular en Scarano 2009c.

> Quiere decir que un libro de poemas que trate los problemas de esta inmensa mayoría en su sentido social y político, que tome posición con esta inmensa mayoría, ya será *per se* un libro mayoritario, independientemente de que después lo lean trescientos o trescientas mil personas, pues esta segunda parte no depende en lo fundamental del poema en sí, sino de causas extraliterarias (3).

Pero esto no significa que Otero no advierta las paradojas implicadas. Cuando afirma: «Quiero escribir [...] de cara al hombre que no sabe / leer, / y ver que no escribo en balde» (EC 139-140), es consciente de que el integrante básico de tal mayoría es el hombre iletrado, con la consecuente paradoja que desencadena: «Da miedo pensarlo, pero apenas me leen / los analfabetos, ni los obreros, ni los / niños» (QTE 58). Porque una poesía en última instancia «escrita» (ya que ésa es su forma mayoritaria de circulación y llegada al lector), a menos que se «oralice» por el recitado público o se difunda por medio de la canción, tendrá siempre vedada una porción importante de aquel destinatario popular idealmente proyectado. La sigla «C.L.I.M.», como título de ese poema, abreviaba su reconocida consigna («Con la inmensa mayoría») y se justificaba con el epígrafe que daba cuenta del alcance del término: «En las condiciones de nuestro hemisferio, la literatura no es mayoritaria por el número de lectores sino por su actitud ante la vida». Este significativo poema se cerraba con la admisión de una deuda o carencia, la anhelada recepción por parte de los iletrados: «*Soy sólo poeta:* levanto mi voz / en ellos, con ellos. Aunque no me lean» (QTE 58).

También «hablar» es una acción que permitiría al poeta eludir la estricta censura escrita, ya que el poema llegaría idealmente al oyente sin mediación oficial. Ya lo había aseverado con contundencia en un poema temprano: «Mis ojos hablarían si mis labios / enmudecieran. Ciego quedaría, / y mi mano derecha seguiría / hablando, hablando, hablando...» (PPP 15). Las referencias explícitas a la censura y a su potencial actuación en los textos son numerosas en su obra, no sólo en lo que atañe al obligado carácter elíptico del enunciado, sino a los avatares mismos del poeta en la producción de sus poemas. En numerosas ocasiones se refiere a ella de modo explícito y a sus consecuencias en su propia obra, como lo expresa en la entrevista que da a Luis Suñén

en 1956:

> La censura es un obstáculo terrible, capaz de condicionar, de coartar y, en ocasiones, hasta de hacer callar. Además la censura genera la autocensura. La poesía tiene en esto la ventaja de que, al ser menos concreta que, por ejemplo, el ensayo, los riesgos son menores. Pero la censura fue aprendiendo a «leer» y resultó que el poeta que tuviera interés por publicar en España se encontraba con el problema de que, si escribía tal y como las palabras le iban saliendo, aquello se convertía en algo impublicable. No había otra solución que la obligación de corregir poemas. En cierta manera, no es fácil corregir un poema... pero las circunstancias obligan, y no cabe duda que ante el riesgo continuo se acaba por adquirir una práctica muy eficaz en sus argucias. Al principio resultará costoso, pero una especie de automatismo interno parecerá darle la pauta al poeta de las dificultades que va a tener que encarar a causa de las circunstancias en que nace (17).

Esta admisión de los obstáculos existentes en torno la recepción es importante, no sólo para destacar la aguda conciencia de Otero respecto de estas cuestiones, que nunca fueron tomadas a la ligera, sino porque justifica también su marcada preferencia por la oralidad. Ya había expresado en un poema: «Venid a ver en el papel el viento / del pueblo», apropiándose del título del poemario de Miguel Hernández, identificándose con sus mismos afanes de recepción popular y mayoritaria. A ese pueblo «de leo y hablo / bien es verdad que desde lejos», confiesa y lamenta esa falta: «por qué cayó en burgués mi nacimiento» («Plumas y flores», QTE 55).

El acto de hablar reviste una importancia tal en esta etapa de su obra que Otero le dedicará todo un poema, titulado nada menos que «Normas de poética», para examinar explícitamente este proceso mixto de «escribir como se habla», jugando con sus posibilidades estilísticas:

> Escribo como hablo pero no hablo como escribo
> escribo (algunas veces) como hablo
> la lengua hablada se extiende a través de la línea
> mi nuevo verso mi hombre nuevo tu nuevo vestido
> ésta es la carretera transitada por todos
> pero yo sólo he asfaltado
> he adornado con árboles extraños
> y ha terminado ante una ciudad o fachada última o frese concluida
>
> (HMcLG 381)

Ejemplo de este cambio en su travesía retórica, como ya mencionamos antes, este texto en verso libre y desprovisto de toda puntuación busca homologar gráficamente el ritmo hablado, sólo admitiendo las necesarias pausas al final de la línea, como si fueran descansos de la respiración de quien recita. Ya recordamos sus afirmaciones respecto del tema: «hay dos tipos de escritura, la hablada y la libresca...» (HFyV 37). Al posible cuestionamiento sobre una poesía «demasiado» coloquial o conversacional, Otero le niega validez a su versión contraria; esos poemas escritos alejados del lenguaje natural, que se vuelven excesivamente artificiales, fríos, muertos: «lindas jaulas para jilgueros disecados».

El ciclo de escribir y hablar supone una vocación de «contar» la vida, a la que hemos aludido en el segundo capítulo de este estudio. «Contar» es también «inventar», crear en el poema un espacio imaginario donde confluyen todas estas acciones: «Escribir, inventar, hablar: contar / lo que me pasa, lo que he vivido, todo» («Un día», HMcLG 213). Otra paradoja asoma cuando confrontamos esta recurrencia con la difundida imagen biográfica de Blas como hombre esquivo, de pocas palabras. En este poema aparece una especie de auto-confesión contradictoria: «Yo soy un hombre mudo que habla mucho». No niega aquí el personaje su hosca personalidad, pero quiere romper con el estereotipo biográfico de un hombre huraño y de pocas palabras («mudo»), al asumir su faceta de poeta que al no decir, no obstante «habla mucho». Admite que la poesía es su forma más auténtica de expresión, afincándola en el cruce entre escritura y habla: «Desde los once años escribiendo, / hablando, repitiendo lo vivido / en un papel...» (213) [19]. Destaca al mismo tiempo su faceta anti-retórica, en la búsqueda de un estilo escueto y seco, más cercano a la conversación que a la

19. Vale la pena recorrer algunas de las declaraciones, al calor de esta insistente repetición de Otero de su predilección por «hablar». Señala Sabina de la Cruz que Otero era un hombre de carácter muy reservado, que consiguió preservar su intimidad, y esta reserva «ha dado lugar a descripciones contradictorias del personaje»; «era un hombre de pocas palabras y de largos silencios» (1995: VII). Fanny Rubio, en el homenaje a los 30 años de su muerte, relata que «Blas estaba entre nosotros con silencio afectivo, ojos curiosos, sonrisa aceptadora y mutis necesarios», «no era un seductor de multitudes», «si alguna vez alcanzaba con un interlocutor un momento de intimidad se dirigía a quien fuese con un susurro, un monosílabo o un comentario levemente satírico» (2010: 444).

expresión escrita.

Por fin, si escribir es hablar, este hombre reconoce su voz más auténtica también en la incertidumbre y el balbuceo, aproximando la palabra a su origen y destino, contra el silencio:

> ¿Qué quieres decir? Empieza.
> No sé. Palabras sin sentido...
> Mas tú quieres hablar. Dime.
> Acaso. No sé. Hace frío...
> Pero tú quieres hablar. Empieza.
> No sé. He olvidado... Camino
> y callo. Eso es todo.
> Tú quieres
> hablar; tienes que decírmelo.
> .....
> Prefiero callar. He visto
> tantos caminos, he andado
> países, mares encendidos,
> nieves brillantes... ¿El hombre?
> Silencio. Tal vez. Un grito.
>
> («Tal vez», HMcLG 223)

Este elocuente poema se alza sobre los límites de aquel «Escribo y callo» de su texto anterior, «*Biotz begietan*» (PPP 53). Aquí lo que calla el hablante es lo que dice al hablar, lo que balbucea al escribir, en un ritmo entrecortado, elusivo, al borde del sinsentido [20]. Recuerdos y olvidos rondan su habla, que no acierta a decir casi «nada» : «Se pierde a ratos / la memoria. Olvido / como niebla». Por eso reincide en las frases más triviales y comunes del habla cotidiana y popular: «El estío / es hermoso; la primavera / linda. El invierno íntimo; / el otoño derramado...» Pero su vocación es hablar del «hombre», ese «ídolo imposible de abarcar / con unas pocas palabras», porque «el hombre es silencio». Ante este límite de lo decible, el poeta admite «callar», y concluye el poema equiparando su voz a ese «silencio», que es «tal vez» «un grito». El de *un hombre mudo que habla mucho*.

20. Evelyne Martín-Hernández dedica un trabajo a estudiar esta poética del balbuceo, que llama «poética de lo incierto», repasando muchos poemas donde se advierte esta incertidumbre en su última etapa (2010: 105).

3. Cantar: *«como la guitarra de Bob Dylan»*

viva la música oída en casa [...]
viva en medio de nuestra vida con Schubert a un lado
y los Beatles al otro y en medio una canción regional con olor a madera.

«Imponderable palabra»

La otra facultad asimilada al acto de composición del poema, relacionada sin duda con su poética oral, es la que involucra la acción de «cantar». Porque otro atributo de la poesía, además de escritura y habla, es sin duda el «canto» : «Esto es escribir llorar a cal y canto / con el canto en mitad de la frente» («Canto», HMcLG 357). La seducción musical que exhibe Otero en su obra no es nueva, pero en esta producción final asistimos a un incremento de referencias sobre el universo de la música en sus diversos componentes. Señalaba Sabina de la Cruz, en una entrevista dada a Elena Perulero, que «la música era muy importante en la vida de Blas, necesitaba como un hambriento 'el tocadiscos de mi corazón'», «gustaba de todos los clásicos, con predilección por los impresionistas, la música concreta, los Beatles, el rock, etc.». Además destaca que «le gustaba la música de raíz, especialmente la de los pueblos de Hispanoamérica. Y ante todo y sobre todo, sentía el *cante jondo*» (Perulero 2008e: 203-204).

En principio, en este libro aparece la música como ingrediente fundamental del escenario en que sitúa el poeta su acto de escritura. Es el marco a menudo terapéutico que apacigua sus zozobras existenciales: «Otra vez estoy triste», «Abre un poco más la puerta, sube el volumen, maravillosa *Sinfonía núm. 8 en B menor*...» («Navegando», HMcLG 43). Otras veces se focaliza el medio de transmisión, el disco, situando la escena doméstica de recepción. El cansancio del viajero encuentra al llegar a su casa el consuelo de la música, sobre todo cuando las palabras cesan. De regreso a Madrid, el hablante resume su vida y admite que «he dicho ya casi todo lo que tenía que decir», por eso se abandona a la música como remanso del trajín de la vida: «me limitaré a escuchar '*If a thousand clarinets*'». Este poema yuxtapone mediante largos versículos

frases de letras que escucha, con el tumulto urbano agazapado fuera: «y pasa el primer ómnibus con andar cansino...», mientras oye los versos de la canción: «'*Well, you should know*', o bien '*Tak*' según la canta Hana Hegerová». Sus ojos hacen el recuento de sus cosas esparcidas en la casa, sus libros, la correspondencia pendiente, sus maletas por el suelo, mientras contempla el cielo de Madrid y se adentra en la letra de la canción, para concluir: «'*Touching the stars*' o bien como lo dice Eva Pilarová '*Doty-katse hvězd*'», / y se acabó ya el disco con su acostumbrado ruidito de muñeca dislocada» («*Spim*», HMcLG 62).

La facultad de la audición es valorada en tanto le permite acceder a un espacio universal, por eso se suceden evocaciones de todo tipo de composiciones musicales. En el poema «Oíd oíd» se ve atraído por la «música china», que es descripta detalladamente: «música chiquita y tintineante, imprevista, / anterior a la revolución cultural», «oíd oíd el idioma del mínimo detalle / y el sonorísimo monosílabo / pronunciado con labios de violín» (HMcLG 216). La púa en el tocadiscos, que acaricia la superficie, es vista como una pequeña avispa juguetona que desenvuelve la melodía: «como la aguja que recorre el disco circularmente/ irradia la música...» y «gira el disco y gira el disco alrededor del invisible aire del futuro» («La avispa», HMcLG 229).

Otra vertiente fundamental es el rescate de los grandes músicos clásicos. El poema «Ante la pared el lienzo el aire» se abre con una evocación directa de Schönberg[21]. Defiende aquí la comunión y correspondencia de las artes en la percepción, fusionando la contemplación de una pintura («lienzo»), con la melodía escuchada y las palabras que escribe y lee:

> suena Schönberg, estoy sentado absortamente, escucho, miro, tacto
> trozos de tela, lienzos hacia el azul, morado, casi negro
> si el espacio no fluyese y se deslizase hacia el marco
> la pared, el aire, nada.
>
> (HMcLG 267-268)

21. En otro poema escucha el «soNI*do* discordante de la música de Schönberg» («Con la música», HMcLG 264), donde juega descomponiendo el vocablo «sonido» para reproducir los efectos de su música en la palabra.

En «Imponderable palabra», agrupa en sus versos la herencia musical que lo constituye: «Viva la música oída en casa...», «viva en medio de nuestra vida con Schubert a un lado y los Beatles al otro y en medio una canción regional con olor a madera». La acción benéfica de la audición de música orquestal y sinfónica lo libera de la esclavitud de los significados del lenguaje: «yo derivo por la música y no la entiendo ni puñetera falta que hace, / siempre me lleva...». En su recuento aparece otro nombre fundamental con el que se ha proyectado en otros poemas: «a Beethoven no me atrevo a saludarle, / el hombre es imponente». Pero congrega en este universo también a otros músicos españoles («dame la mano, Falla») y reitera el valor musical de la poesía clásica de fray Luis, uniéndose a sus encendidos versos de la «Oda a Salinas» : «viva la música desvestida en medio del aire, / la hermosa melodía de Salinas / serenamente ensalzada en la imponderable palabra de fray Luis» (HMcLG 292).

Beethoven se erige en maestro, en un pie de igualdad con los poetas leídos y reescritos que constituyen su linaje, como vimos en el capítulo anterior. Ya en el poema titulado «León de noche», sellaba su amistad al llamarlo por su nombre de pila y consustanciarse en una tarea común frente a la barbarie del mundo: «tú, / Ludwig, / yo», «derribado por tu música, sumido / en el mar / de la vida» (HMcLG 93). De todas sus composiciones, la preferida sin duda es la *Quinta Sinfonía*, que se constituye en emblema de todo aquello que la música representa en su vida: «Si quiere usted conocer la *Quinta Sinfonía* / hasta quedarse sordo...», alecciona a los lectores. Y para ello despliega las pesadumbres de la vida de un hombre (en el que se proyecta él mismo) atravesado por el dolor tanto como por el amor, para exhortarnos a escucharlo: «todo esto constituye una parte de la *Quinta Sinfonía*, / que los hombres / jamás merecieron del todo» («Jamás merecieron», HMcLG 342).

El poema titulado «El Bolero» rinde homenaje a esta composición, emulando su característica factura con el juego fónico producido por las aliteraciones y la obsesiva reiteración de los mismos vocablos, que evocan el vaivén (va-y-ven) del son: «Suena el Bolero, de Ravel. Y suena», «va y viene el son, el son sonoro del Bolero. Viene / y va el Bolero, de Ravel. Y suena» (HMcLG 192). En «El bolero de la historia»

compara a los hombres («incomprensibles son hombre e historia») con «ese bolero repetido / de Ravel, ese son, este sonido / obseso» y le habla, convirtiéndolo en interlocutor del poema: «Pega, bolero, insista tu estribillo / contra la sien del hombre...», destacando su acción persuasiva y casi pedagógica (HMcLG 339).

Otras formas musicales y cancioneriles se incluyen en su inventario: «Amo la música pop, / desprecio a los popes y demás aliteraciones» (HMcLG 332). La alusión al tango aparece con la reescritura de una famosa letra porteña: «Fumando espero a que la poesía / pase de campo a campo de batalla...», para terminar con la mención del instrumento típico que lo acompaña: «Florezca el campo de batalla, ría / el verso transformado en poesía / tal un arrabalero bandoneón» («Porque estoy un poco triste» (HMcLG 270) [22]. En otra ocasión, dedica un poema-homenaje al cantaor flamenco «José Menese», exaltando así otra modalidad musical, el cante andaluz, con su característico «golpe» brusco, la «voz acendrada», el «temblor» y la «rabia». «Callad», avisa frente a «un hombre solo con la voz de todo el pueblo. / José Menese» (HMcLG 298) [23].

Es así como las palabras se ven enaltecidas al ser acompañadas por la música, especialmente en las letras de las canciones, modelo al cual sus poemas apuntan. Las letras musicalizadas permiten nuevas asociaciones ajenas a su semántica estricta, produciendo un efecto en el oyente similar al movimiento del mar por su recurrencia circular. Se yuxtaponen y amontonan, constituyendo en ocasiones moldes heterodoxos que destacan el ritmo y la cadencia sonora, acompañando los significados léxicos, pero emulando en el aire el movimiento de la ola, como aparece en el poema titulado «Al volver la ola» : «maravilloso son desnudo y libre / como el hombro elegante de la ola» ; son palabras «que trepan por los riscos» y «miran a los discos» «al compás de las noches y los días» (HMcLG 246).

Recordemos que hacia los años 60 surgen en España varios movi-

22. Se trata de un famoso tango de 1922 compuesto por Félix Garzo, que popularizó Carlos Gardel. El título se inscribe en la primera estrofa que dice así: «Fumar es un placer/genial, sensual. / Fumando espero / al hombre a quien yo quiero, / tras los cristales / de alegres ventanales».

23. Cfr. referencias a este cantaor de La Puebla de Cazalla en el trabajo de García Mateos (2010: 383).

mientos de cantautores, que reivindican los folklores regionales y, a la vez, vuelcan al molde cancioneril las letras de muchos de estos poetas «sociales», pero también textos de clásicos, junto con el rescate de la poesía neopopularista anterior. Los grupos más relevantes de este movimiento que comienza en Cataluña son la *nova-cançó catalana* (Raimon, Serrat, Lluis Llach, Francesc Pi de la Serra, etc.), *Voces Ceibes* en Galicia y el Movimiento Popular de la Canción Gallega, *Ez dok Amaira* en el País Vasco y la Canción del Pueblo en Castilla. Los autores más conocidos son Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Amancio Prada, Paco Muñoz, el conjunto Aguaviva, etc. A este público que los recibía gracias a la incipiente industria cultural, le debió sorprender reconocer en esos textos musicalizados su propio lenguaje, sus dichos populares, sus lugares comunes, un saber compartido que la *poesía cantada* les restituía después de mucho tiempo de silencio. Las palabras no entronizaban ningún héroe visionario y enigmático, conocedor de arcanos, sino un hombre que «amó y sufrió», cohabitante como ellos de Madrid, Santander, Bilbao, sobreviviente de la guerra y espectador del régimen. Esta escritura tenía pues un efecto movilizador y liberador, pues se atrevía a *decir cantando,* a pesar de la censura y las inevitables «medias palabras».

La canción en su propia lengua lo remite a Otero a las viejas formas métricas de la tradición hispánica, refundidas por nuevos juglares: «Escucho un disco del Caribe, canta / un guajiro rasgando la garganta,/ incendiando la décima española» («Secuencia», HMcLG 195). Es posible rescatar una serie de nombres de cantautores admirados por Otero, que concretizan su tan anhelada fusión de poema y cantar. Paco Ibáñez y Joan Manuel Serrat aparecen mencionados como ejemplos de ese decisivo movimiento de la canción de autor, cultores no sólo de musicalizaciones de poesía española, sino ellos mismos cantautores, representativos de un perfil del oficio que Otero admira: «Y veo cómo gira el disco de Paco Ibáñez», «y cambio de disco, / *bon cop de falc*, / *bon cop de falc...»* («Y olvidéme», HMcLG 82) [24].

Al referirse a la necesidad de buscar nuevas variaciones para el

24. Aquí se refiere al primer disco de Paco Ibáñez, sobre poemas de Góngora y Lorca, grabado en París en 1964 (García Mateos 2010: 381).

soneto, postula incluso la necesidad de acercar la poesía escrita a la canción, para refundir moldes gastados:

> Si quieres un soneto distinto, serratiano,
> que no rime y sin embargo corresponda
> palabra con palabra, breve y honda
> como agua en el cuenco de la mano.
>
> Ya lo sabes hermano,
> no contestes al texto consagrado; responda
> tu voz como un rebelde tupamaro, ahonda
> el cauce y borra todo verso vano.
>
> («Los grandes ojos», HMcLG 278)

Otero es consciente de las nuevas condiciones de recepción impuestas por la industria cultural, ubicándose él mismo como oyente de canciones que musicalizan poesía, tomando claro partido por el nuevo objeto resultante. La ya mencionada «Elegía a Machado», que transcribimos completa, es el mejor ejemplo de este proceso de trasvase del poema a la canción, pues inaugura un nuevo circuito de recepción para la poesía consagrada, y a la vez funda un nuevo objeto semiótico. Esto hace posible «escuchar» a Machado en la «voz de Serrat»:

> Hoy que la juventud te olvida, te escribiré bajo este título vulgar,
> pues vulgar y sublime fue tu poesía,
> y hoy sólo, si se escucha,
> es en voz de Serrat, que te sube a la superficie
> como un agua añeja de pozo
> dándola nuevo temblor,
> por esta acequia orquestada
> llegas a mí, a ti y a ti,
> pero no vemos
> los montes violeta,
> ni tu tierra
árida y triste,
> sólo un trozo de España
> que fue y no ha sido, como la niña Leonor,
> dime ahora, Antonio,
> cuál es la melodía verdadera,
> yo te confieso que prefiero
> ésta, la de Joan,
> así es la vida, los tiempos cambian

pero tu poesía permanece.

(HMcLG 277)

La palabra poética original no se ve desvirtuada ni rebajada en el nuevo género cancioneril; por el contrario, las versiones de Machado por Serrat, actualizan los textos del sevillano y lo «popularizan», acercándolo a un público evidentemente más mayoritario que aquel que lee sus poemarios. Este poema es elegía pero también homenaje, visible en el tono de coloquio afectivo que adopta el hablante en este diálogo, mediante versos libres de registro coloquial, que simulan una conversación entre amigos. En el final del texto, toma posición como un receptor moderno, pues frente a los dos circuitos de transmisión, confiesa su preferencia y rescata al poeta inalterado en la voz de Serrat. Afirma Ramón García Mateos que por esos años 70, «Blas siguió atentamente el devenir de la canción de autor; del mismo modo que aquellos trovadores y juglares se acercaron» a él (2010: 384) [25].

Para Ángel Pietro de Paula, Otero se posiciona claramente a favor de «la canción de autor, o protesta o testimonial» española, que seguía los modelos de otras culturas como «la generación *beat* americana, los cantautores iberoamericanos, la canción francesa», mediante dos procesos: «por un lado, la musicalización e interpretación de autores clásicos o contemporáneos, conectables a los motivos de que se había venido ocupando la poesía de índole testimonial; por otro, la composición de música y textos *ad hoc*». Así la canción, como dijimos, venía a «resolver, o cuando menos a sortear» la contradicción de la poesía social-realista de esos años, «entre su pretensión mayoritaria, que

25. Ramón García Mateos en su capítulo de las Actas de Granada (2010) hace un exhaustivo recorrido por los cantautores que pusieron música a los poemas de Otero. Fernando Valls proporciona en el mismo libro, en apretada síntesis, una lista de los textos musicalizados, que le aportó García Mateos. De Paco Ibáñez menciona los textos «Me llamarán» y «Me queda la palabra». Otros cantautores son Carlos Palacio (*Ocho poemas de BO musicados*, 1961-2), Pedro Ávila («Aquí tenéis mi voz» y «Proal», 1971), Aguaviva («Me queda la palabra», 1971), Hilario Camacho («Igual que vosotros», 1972), Juan Antonio Espinosa («Si me muero», 1974), Luis Pastor («Fidelidad», 1975), Soledad Bravo («Campo de amor», 1976), Víctor Manuel («Aire libre», 1976), Rosa León («Campo de amor», 1976), Jarcha («En el nombre de España, paz», 1977), Adolfo Celdrán («A la inmensa mayoría», 2003) y Ramón Andrés, quien en 1977 edita *Canta a Blas de Otero*, donde incluye un importante número de poemas: «Conté», «Lo eterno», «Un minero», «Atardece», «Por caridad», «Fidelidad», «Tú que hieres», «Cantar de amigo», «Martinete», «*Mademoiselle* Isabel», «Crecida», «Árboles abolidos», «Cantan multiplicando» y «Ahora».

requería un lenguaje directo e instrumental, y su muy escasa recepción» (2010: 401). Por otro lado, la autocensura y el necesario oscurecimiento del mensaje fue menor en la canción que en la poesía: «al corresponder la canción a un sistema de menor tradición culta [...] no tuvo el prurito de alambicar el discurso» y «preservó la llama del mayoritarismo a que en buena medida había renunciado la poesía». Su absorción en el nuevo género cancioneril se fundamentó pues en varias cuestiones: «su conexión son los orígenes colectivos y con un popularismo que se sitúa en las fuentes de la lírica; el mantenimiento de su capacidad de disenso [...] y las relaciones entre escritura y oralidad presentes en su plasmación y difusión» (2010: 402).

En este sentido son imprescindibles los trabajos de Marcela Romano sobre la canción de autor en España[26]. Con agudeza analiza en diversos trabajos teóricos los «diálogos intermediales» entre poesía social y canción, que integran «lo que nosotros como lectores y receptores decodificamos como efecto 'poético', por un lado, y llamado al 'compromiso' por otro» (2010: 411). No sólo le preocupa el fenómeno de «pasaje intersemiótico» de un objeto a otro (de la letra a la voz, del libro al disco, de la lectura en soledad a la recepción grupal), en «una constelación polisistémica» (416), sino que ahonda en las consecuencias de la transformación del mero deíctico lírico (*yo*) en un cuerpo y voz en el escenario, fotografía de disco o pantalla, como nueva representación identitaria que socava la impersonalidad pronominal de la tradición poética. Por último, al atender a este trasvase en la poesía de Otero con su comunidad de objetivos y metas políticas, nos pone frente a una serie de interrogantes decisivos para entender esta nueva práctica en el campo cultural: «¿Pudo efectivamente la canción cumplir con la desesperada vocación de la poesía social de alcanzar *la inmensa mayoría*?», «¿O quedaron reducidos, como los trovadores provenzales, al aplauso de una corte más o menos ilustrada?» (417). Esta «performance pública de la *militancia*», como ella la llama, presenta no pocas paradojas. Ya sabemos quiénes los leían; pero ¿quiénes los oían? «¿No

26. Respecto de Otero, véase su artículo en las Actas realizadas en Granada en 2010. Con respecto a sus aportes teóricos a la cuestión de la canción de autor, véanse sus trabajos de 1994, 1996 y 2007.

eran ya esos oyentes, como los propios cantautores, jóvenes universitarios y militantes de izquierda, lectores de poesía, mentes ya concienciadas que a través de las canciones confirmaban en espejo sus propias demandas, accediendo, eso sí a textos cantados evocando poemas que la distribución censora retenía en oscuros despachos?» (418). Aún así, la meta de una recepción oral y colectiva por la canción «mantiene los ecos y murmullos de la plaza juglaresca» y regresan «sin prejuicios los mundos afectivo y emocional, claves dominantes en la transmisión de la poesía oral» (2010: 419).

Sin duda, Otero es consciente de que estas versiones musicalizadas de poemas tendrían un alcance mayor que el objeto-libro, cuyo circuito es sólo impreso y destinado a lectores alfabetizados (muy a menudo, sólo para un pequeño círculo de poetas o amigos de la poesía, cada vez más minoritaria). Por eso la canción logra lo que en su programa teórico Otero destacó siempre, que el pueblo «oiga» el poema, refundido en un nuevo «mester de juglaría», afán hecho explícito a lo largo de toda su obra, pero que además ratifica en muchas de las entrevistas. Cuando le preguntaron en 1973, «¿Qué opina de eso de que se canten los poemas, como hace Serrat?», respondía: «Me parece bien. Paco Ibáñez es un auténtico juglar, pero Serrat es más musical. Sin embargo hay un fenómeno primario: de este modo se llega a la mayoría» (Entrevista de Jesús Pindado, recogida por Perulero 2012: 503). En 1976, estando de visita en Alicante y Orihuela, en un homenaje a Miguel Hernández, cuando le preguntaron si le gustaba que sus poemas fuesen cantados, afirmaba categórico: «Sí, claro, hay que pensar que la poesía se escribe para ser dicha», «lo mismo que los juglares...» ; pues «la imprenta perjudica a la poesía porque el poema se ahoga en un libro...», «hasta las líneas de un libro parecen rejas de una jaula...» (Perulero 2012: 508).

Su amigo vasco Gabriel Celaya lo desarrolla en varios de sus ensayos, como «La poesía oral» (1965), «La poesía cantada» (1976) y «Principios de poesía gráfica» (1971), reunidos en *Poesía y verdad*[27]. La

27. En su ensayo «La poesía coloquial» expresa que ante el evidente «desgaste y extenuación de un lenguaje hiperpoético» y minoritario, su primer objetivo fue precisamente construir una nueva retórica con eficacia estética y alcance mayoritario (1979: 27- 28). Tales son los dos pivotes sobre los que se asentará su tan mentado *prosaísmo* o coloquialismo: «Creo que nuestra

propuesta de una poesía oral y cantada buscaba abrir nuevos caminos, experimentar con nuevos lenguajes, ya que percibían la estrechez y declinación de una fase dominantemente escritural (inaugurada por la imprenta), para evolucionar hacia una práctica más ecléctica e híbrida, construida por el sonido (recitación, canción-protesta, musicalización de poemas) y por la imagen (poesía gráfica, arte concreto). Celaya insistió claramente sobre este punto, consciente de que «el acceso a esa inmensa mayoría, sin la cual nuestra poesía no será nada, sin bizantinismo, no puede lograrse con una revolución literaria». Por el contrario, son «los nuevos recursos técnicos y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles nuestros versos» los que están llamados a «revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir, de la lectura a solas» (en su «Poética» en la *Antología consultada* de Francisco Ribes de 1952).

Celaya advertía también en sus innovadores ensayos la coexistencia de dos tendencias en la poesía contemporánea: un nuevo *mester de juglaría* y un nuevo *mester de clerecía*. El primero se habría generado a partir de una necesidad de las masas populares; emergió de la guitarra y las letras de los cantautores que, mediante otro circuito de consumo diferente al del libro (recital, disco, grabación, radio y TV), alcanzaría un público más amplio, reformulando en la sociedad contemporánea la antigua práctica popular y colectiva de la juglaría, hecha posible hoy por los modernos medios tecnológicos de comunicación social. Marginado de esta práctica mayoritaria, el nuevo *mester de clerecía* continuaría con su rito silencioso y apartado, fijando en letras de molde y en el espacio limitado del libro la poesía de los poetas, generalmente cultivados, miembros de universidades o academias, de alcance más restringido y lectura solitaria[28].

poesía está en un recodo decisivo», «Yo no sé si mi decir es poesía o no es poesía. Pero noto que la mayor dificultad para llamarlo poesía nace de un vicio o una manía. El que antes llamaba 'ponerse de puntillas' o creer que el verso debe ser lírico, y sólo lírico, para ser poesía de verdad. ¿Por qué no contar, describir, narrar y hasta argumentar en verso?». El propósito inicial era construir «un lenguaje más hiriente, más directo, más eficaz, y –si quieres– esa nueva retórica que, en su amanecer, suele bautizarse de antirretórica» (1979: 32-33).

28. El retorno a esta moderna juglaría respondía entonces a un afán por «recuperar una comunicación –existente en algún momento anterior de la poesía– con los más amplios

Otero ha teorizado explícitamente sobre este proceso y las variables condiciones que instalan en la literatura y el arte en general la industria cultural y los *mass media*, modificando estructuralmente la producción y recepción estética. Precisamente en su proclamación de que el poeta «es un juglar o no es nada», advertía que: «disco, guitarra, radio, TV podrían –y más la voz directa– rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas» (HFyV 37). La cercanía con la reflexión de Walter Benjamín es indudable, pues comparten la certeza del cambio radical que se ha operado a partir de la mitad del siglo XX en la percepción lectora. El «aura» del arte no se ve menoscabada sino re-significada, pues el lector descubre en esta «era de la reproductibilidad técnica» una nueva estética del reconocimiento, superadora del radical extrañamiento vanguardista y moderno. Otero ve las enormes posibilidades que la canción abre al poema, ya que el poeta puede hacer jugar en su provecho este nuevo «horizonte de expectativas» de la audiencia. Si el cantautor logra (y de hecho lo hizo) convertir su letra en canción, el poeta puede convertir en voz hablada/cantada los versos que escribe, invitándonos a su lectura en voz alta, para rescatar la melodía que la letra impresa y la lectura silenciosa anulan.

Especial lugar ocupa en su galería admirada el cantautor, músico y poeta estadounidense Bob Dylan, quien hacia los años 60 se convirtiera en cronista informal de los conflictos bélicos y representante emblemático de los movimientos civiles de la época, inaugurando con temas propios una cruzada pacifista. En el breve poema «Las islas afortunadas», en la serena cotidianeidad de su casa, mientras contempla a la mujer amada peinándose y a su perro Bladi «dormido sobre la alfombra», el hablante nos invita a entrar en su mundo musical: «Escuchemos a Bob Dylan» (HMcLG 296). En otro poema titulado «Tiempo», la escena familiar se sitúa en una tarde de domingo, donde el hablante confiesa «escucho a Bob Dylan me hundo en el fondo del subconsciente

círculos de la sociedad y el deseo de encontrar un punto en que la representación poética sea, simultáneamente, comunicación total que despliegue una experiencia establecida del mundo», en palabras de Federico Schopf quien estudia la antipoesía de Nicanor Parra. Esta preocupación por reinstalar la poesía en la plenitud de su función social «expresa un claro compromiso político», ya que «la relación con el lector ha cambiado» y «la nueva relación copia los modos de convivencia típicos del mundo moderno y quiere traer al lector a tierra, ajustarlo a un texto poético que habla de lo real» (27).

buceo / a ojos cerrados y todo parece diáfano como la armónica de Bob / tantos años abatidos». Frente a sus cíclicas depresiones, aludidas con la cercanía de «la galerna», el hablante encuentra amparo y refugio en su música: «la espero a pecho descubierto / pecho como la guitarra de Bob Dylan / porque hoy es domingo y por eso» (HMcLG 369).

Un último poema nos enfrenta a los alcances de esta seducción musical que tanto poder tiene sobre el sujeto que escribe. Se trata del último poema de *La galerna* y del libro todo y representa la despedida final del poeta (que titula sugestivamente con el saludo «Buenas noches»). Sumergido en el infinito y polifacético universo de sus músicos admirados, frente al remanso que le producen los acordes de la guitarra de Dylan con su infatigable armónica, el poeta se despide mientras suena la encendida letra de *«Blowing in the wind»*:

> Yo escribí sobre la música
> los sentidos dan vueltas aspas de terciopelo
> los dedos en tropel la frente iluminándose
> la música es un vaso de viento y atardecer
> ahora escucho los Beatles Beethoven borracho
> «Sgt. Pepper's» a sus órdenes capitán sonoro
> Bob Dylan en el país de las maravillas amartilladas
> Bob Dylan voz de jondo junio en Chicago California
> la respuesta está en el viento
> en el silencio de la noche clima de percusión
> me encuentro bien
> las calles son rectas el cielo violeta
> buenas noches
>
> (HMcLG 383)

Capítulo 6

La poesía: *«esta verdad vertida en la palabra»*

ah poesía al fin salió vistióse
simplemente de hombre
se restregó las manos escupió
al pie del papelucho
y dijo de esta manera

«Oigan la historia», *Mientras*

Resultan sin duda apasionantes los derroteros teóricos en torno a categorías ampliamente discutidas como las de metaficción, metapoesía o autorreferencia. Sus tradiciones encontradas (norteamericana y europea) han dado lugar a consensos episódicos y debates a menudo bizantinos, ya sea que se interpreten dichos rótulos como conceptos diacrónicos o sincrónicos, alineados con las poéticas modernas o posmodernas. Incluso se ha generado una exuberante proliferación de tipologías y marbetes en torno a este fenómeno. En la base del juego especular que implica la metaficción está presente la obvia acepción de «metalenguaje». Ya Roland Barthes describió este proceso con evidente claridad: «Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Escribo que escribo: es el segundo grado», y a partir de «ese escalonamiento infinito se abre un abismo» (1978: 73).

¿Un abismo donde el lenguaje nos atrapa en su red retórica, enajenándonos de lo real al focalizar de manera exclusiva la condición de artefacto de la obra literaria? Quizás no sea del todo así después de

todo. Quizás lo fue en su rutilante aparición en los años 70, en el mercado de bienes consumibles de rótulos y etiquetas críticas. Quizás hoy la metaficción ya no sea una renuncia a pensar lo real, sino un atajo. Una ventana abierta al proceso creador donde interrogar de otro modo a sus protagonistas, sus móviles, sus obsesiones, sus límites.

Lenguaje sobre el lenguaje, literatura sobre la literatura, ficción sobre la ficción, poesía sobre la poesía: todas son expresiones que apuntan a un mismo fenómeno que no conoce fronteras históricas, pero sí está sujeto a diferentes ideologías estéticas y poéticas discursivas. «Mercenario textual», lo llama Marta Ferrari (2001), el eje autorreferencial compromete todos los componentes del texto, al exhibir su condición de artefacto, pero también al problematizar de manera paradigmática la conflictiva relación entre las palabras y las cosas.

1. Autopoéticas: *«¿Qué es la poesía?»*

> Se me ha acercado una niña, y me ha preguntado: ¿Qué es la poesía?
> Y yo le he contestado: La poesía eres tú cuando tengas once años más.
>
> «Tiempo de poemas»

Raúl Castagnino afirmaba hace ya tiempo que la metapoesía ofrece «presupuestos teóricos o programáticos en funcionamiento» e «ilustra un planteo estético al tiempo de proponerlo» (161). Guillermo Carnero, teórico y poeta español muy preocupado por esta cuestión, aportó luego una definición convencional: «Metapoesía es el discurso poético cuyo asunto es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público» (1989: 57) [1].

Pero más interesante es preguntarse la causa de la insistencia de tantos poetas en incluir su razonamiento teórico en el continente poemático, como si le quisieran añadir un plus de significación indispensable a sus programas de escritura, alertados de que los metatextos periféricos no logran canalizar del todo dicho eje. En este sentido, Leopoldo Sánchez

1. Entre las definiciones tradicionales de «metapoesía», debemos recordar la temprana afirmación de Andrew Debicki: «What is essential in defining a metapoem, is the internal play between the text as writing and the text as commentary upon that writing» (1983: 300).

Torre recalca en su libro el poder de la metapoesía para «desenmascarar la pobreza e inoperancia de los mecanismos del lenguaje teórico para la aprehensión de lo poético» (1993: 105) [2]. Y Víctor Zonana señaló recientemente que una de las mayores fortalezas del texto metapoético es que le permite al escritor «extraer la reflexión del campo de lo puramente expositivo para elevarlo a un plano capaz de provocar en el lector el efecto estético implicado en toda obra de arte», expresando «contenidos difíciles de asir mediante un discurso expositivo, que requieren de su expresión figurada para darse a conocer» (35) [3].

Algunos críticos insisten en interpretar este proceso de repliegue en términos posestructuralistas extremos. Como Ignacio Javier López, cuando afirma: «El lenguaje poético hace nacer el objeto en un orden diferente tras la muerte del objeto»; «la muerte de la experiencia en que se origina el poema» «revela una distancia insalvable». Desde esta visión, «la metapoesía hace manifiesto lo utópico de esta recuperación» (1989: 18). Si seguimos esta línea negativa –no infrecuente entre poetas y críticos actuales–, la metapoesía, al replegar el discurso sobre sí mismo, operaría como una barra que separa experiencia y discurso; pondría en escena la irreductible retoricidad del poema; mostraría su imposible remisión a toda realidad (y sujeto) referencial. Esta concepción de la escritura (en la línea inaugurada por Paul de Man y Derrida entre otros) anula radicalmente la polivalencia del eje autorreferencial, ignora los juegos implicados con el lector y desconoce los pactos de lectura que la exhibición de la autoconciencia poemática habilita.

Un aporte clarificador lo aporta en sus trabajos José Antonio Pérez Bowie, quien analiza pormenorizadamente los procedimientos implicados en la práctica metapoética. Para él, la autorreferencia no implica postular necesariamente «la intransitividad de la palabra», pues advierte que en «ese volcarse del poema sobre sí mismo se articula un movimiento de búsqueda» del sentido, que sustenta el acto poético (1994: 238). El crítico enumera aquellos procedimientos que «denuncian el

2. Cfr. también la útil recopilación bibliográfica realizada por Leopoldo Sánchez Torre en 2002, titulada «Bibliografía sobre metapoesía española contemporánea».

3. Zonana realiza una clasificación de textos metapoéticos, siguiendo a Benédicte Mathios: textos *metalingüísticos* (sobre el lenguaje en general), *metaformales* (como el metasoneto) *y metapoéticos* propiamente dichos (que versan sobre el arte, la creación, la función de la poesía).

carácter ficticio de la lírica», poniendo de relieve «la teatralidad de la situación comunicativa del poema, su carácter de ficción representada» (1992: 93), como «la utilización de la primera persona ajena» («yo histórico», «yo irónico», «yo difunto»), «la apelación al tú empírico del lector», «la mostración del poema en su hacerse», etc. En otro artículo que titula «Sobre lírica y autorreferencia», Pérez Bowie enumera «cinco núcleos temáticos de la perspectiva metapoética», con los que mayormente todos coincidimos, que bien podrían ser reducidos a dos: «el poema sobre el poema» y «el poema como poética» (1994: 239) [4]. Arturo Casas arroja otras interesantes luces a esta ambivalencia del texto autorreferencial, al preguntarse sobre su localización enunciativa: «¿Dónde se apoya la metapoesía? ¿En el plano empírico? ¿En el plano fictivo? ¿Sobre ambos? ¿En uno alternativo?» (2005b:74). Y advierte que, en esta «alternancia de atribuciones», se ejecuta una «rotación complementaria», que induce a situar «el fenómeno metapoético en los márgenes *de* o *sobre* los planos empírico y fictivo» (75).

Por otro lado, no es ajeno al problema de la autoconciencia referida, la cada vez más poderosa influencia que el estudio del *taller de la escritura* tiene en la conformación de una imagen particular del poeta y de su oficio. La moda más rutilante es hoy el estudio de la genética textual, el examen de los manuscritos, borradores y ante-textos de los poemas, y con ello los epistolarios, que permiten reconstruir redes sociales previas y simultáneas a la formación del escritor en su campo y a la escritura misma de su obra. Sin duda, las imágenes emergentes de este material peritextual no siempre coinciden con las que entronizan los poemas propiamente dichos en forma muchas veces programática, pero permiten establecer la llamada «poética de autor», como la denomina Pilar Rubio Montaner (1994), desde una pluralidad tipológica [5].

En nuestro estudio, utilizamos el término «autopoética» como clase textual, tal cual la define Arturo Casas, para aludir a aquellos poemas

4. Lo que llama «la imposibilidad del decir», «la insuficiencia del lenguaje» y «el protagonismo de la materia gráfica» pueden ser vistos como subespecies de los dos primeros, que resultan así más integradores (aunque naturalmente estos núcleos se solapan muchas veces entre sí).

5. Destaca Rubio Montaner que «la necesidad de una recuperación de todo lo relacionado con una 'poética del emisor', sin olvidar lógicamente texto y recepción, es evidente para llegar a un conocimiento completo de la comunicación literaria (y artística en general)» (1990:186).

que exhiben una dimensión claramente autorreferencial, aunque el rótulo acuñado cubre también los textos en prosa de los propios escritores (prólogos, cartas, entrevistas). En palabras del crítico gallego, la noción de «texto autopoético» designaría «una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discursivas muy abiertas» (Casas 2000: 210). Emparentada con el concepto de *intencionalidad* de la pragmática o *proyecto autorial* de Gadamer, esta categoría ofrece novedosas pautas epistemológicas y metodológicas, tanto «en sentido foucaultiano, como manifestación textual de la función-autor», como «en relación con el acto autobiográfico» y «la literatura del yo» (2000: 217) [6].

En los casos de metapoesía, podemos coincidir con Casas en que «la autopoética es simultáneamente, y en toda su integridad, *poema*, o incluso *poemario*» (2010: 215). El metapoema que exibe la autopoética de su autor instaura así no sólo un «pacto lírico», sino un «pacto crítico» con el lector, por el cual se produce un distanciamiento que permite que leamos el poema como tal, pero a la vez «lo examinemos como objeto de reflexión teórica» (Zonana 25) [7]. Ya lo expresó con claridad Jenaro Talens –en su doble calidad de crítico y poeta– cuando afirmó que teorizar sobre su poesía no equivale a explicar sus resultados, sino a describir sus mecanismos y dispositivos: «hablar no *de* su poesía sino

Para ello «es necesaria la elaboración de una metateoría que, a partir del estudio de los textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda completar una Estética de la producción literaria» (191), siguiendo posturas que Lázaro Carreter tempranamente esgrimiera al hablar de la necesidad de establecer «una pragmática del emisor» (cfr. sus artículos recopilados más tarde en el libro de 1990).

6. Casas diferencia el término de la concepción organicista y constructivista de la «*autopoiesis*», dominante en los trabajos del neurofisiólogo Humberto Maturana (2000: 211).

7. Víctor Zonana en su libro *Poéticas de autor en la literatura argentina* (que lamentablemente parece desconocer los trabajos de Arturo Casas y otros teóricos ya citados al respecto), desarrolla en su Introducción las diferentes concepciones del vocablo «poética» desde Aristóteles. Subraya los tres vectores de sentido según los propone Todorov en su *Poética*: «la poética en tanto teoría o reflexión acerca de la literatura», «en tanto conjunto de elecciones de un autor» y «en tanto conjunto de disposiciones o reglas prácticas adoptadas por determinada escuela literaria» (17). Sintetiza al final los núcleos que guían «la reconstrucción de una poética de autor»: «objeto de la reflexión», «propósitos», «nociones operativas y metalenguaje», «relación entre reflexión y práctica artística» (39).

desde ella» (Casas 2010: 214).

En esta puesta en abismo del poema que habla de su propia constitución, mientras configura a su hablante como poeta –muchas veces con atributos, marcas, ideas que suscribe el propio autor en metatextos complementarios o, por el contrario, los contradice–, la poesía está haciendo visible su indispensable vínculo con lo real. Pensar la escritura como *autopoiesis*, no nos aísla en la cárcel del lenguaje o en la autonomía absoluta del texto, como muchos han argumentado, sancionando el autotelismo de la metaficción, sino que nos obliga a mirar al hombre que ausculta y delata su historia, su oficio y su condición de escritor. Muchos han defendido la relación entre autopoética y autobiografía, pero más allá de esta intersección de horizontes, importa destacar que el autoanálisis poemático casi siempre aparece cruzado por reflexiones de índole existencial (en especial las relacionadas con el contexto de producción del libro, la escritura, el poema en sí). La perspectiva autopoética nos lleva directo al corazón de las preocupaciones estéticas más radicales: ¿quién dice *yo*? Y en esta exhibición de un sujeto que se *hace al decir,* Otero resulta ser uno de los ejemplos más relevantes de la poesía española del siglo XX, como bien lo afirma Leopoldo Sánchez Torre:

> La dimensión metapoética del discurso opera en Otero como una estrategia de acercamiento al receptor, a quien el texto mueve a suscribir un pacto de lectura –o quizás por ello mismo– persigue asegurar su reconocimiento en el yo objetivado, «autobiográfico», desde el que se enuncia el poema. El lector admite la exhibición de la convención y el artificio sin dejar de percibir que se le habla de algo que le concierne, y así puede sentirse involucrado con la propuesta textual, con su universo referencial y, al fin de cuentas y sobre todo, con su programa ético. (2010: 129).

La reflexión acerca de la poesía, que tan a menudo los poetas vuelcan en sus poemas, expresa una intencionalidad manifiesta por construir ese espacio de debate sobre su especificidad y naturaleza, para entender los alcances de su programa de escritura. Ya que abordamos aquí un libro de poemas, restringimos la noción a las «autopoéticas en verso» de esta última entrega de Blas de Otero, proponiendo en este capítulo el examen de su propuesta programática sobre la poesía,

habiendo dado cuenta ya en los capítulos anteriores de la figura del poeta (como sujeto del oficio) y del poema como objeto de su praxis. Indudablemente, los textos entrelazan permanentemente los tres vértices del triángulo metapoético, sin embargo podemos trazar un recorrido coherente que aísle parcialmente, dentro de esa meditación integral, los predicados de la poesía propiamente dicha. En el caso de Otero, la permanente reflexión autorreferencial va orientada a definir el estatuto de su poesía, en general desde posturas de transgresión anticanónica.

2. *«poesía con minúscula»*

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

«Oigan la historia», *Mientras*

Numerosos poemas a lo largo de la obra de Blas de Otero llevan como título la palabra «Poética», para aludir a una forma o molde ya consagrado por el género, como ejemplo de condensación autorreferencial de los contenidos referidos a este campo léxico y programático. Víctor Zonana destaca los vínculos entre «poética y escritura metapoética», teniendo en cuenta el molde de las «artes poéticas», que «se inscriben en dicha tradición, en la medida en que se apropian del objeto específico de la reflexión poética y aspiran a un estatuto explicativo, ya que intentan desde una vía diferente de la de su formulación convencional, dar cuenta del fenómeno que tratan» (37).

Un rápido repaso por los índices de los libros de Otero nos permite advertir que existe una importantísima cantidad de poemas, que podemos calificar como «autopoéticas», ya sea porque llevan el título expreso de «Poética» para indicar el molde, o bien porque señalan e indagan componentes de la práctica de modo explícito (poeta, poema, poesía, lenguaje, destinatario, etc.). En su libro *En castellano*, dos textos llevan ese nombre: el brevísimo y muy citado «Escribo/hablando» («Poética», 24) y el que comienza con el verso «Apreté la voz...»,

denominado así en la antología de Losada *Con la inmensa mayoría* (85), aunque en su versión primera lo llama «Voz» (EC 20).

En *Que trata de España* encontramos otro molde complementario, que tiene como título «Cartilla (poética)». Allí se formulan los «derechos» de la poesía (postulados tradicionales acerca del oficio) con la consiguiente réplica del hablante que detalla los «deberes». Por medio de la ironía se desmitifican los predicados del arte consagrados por la norma, como derechos indiscutibles según la institución: «La poesía crea las palabras», «exige ser sinceros», «atañe a lo esencial del ser». Rechaza aquí Otero la idea del poema como mero juego fónico u ornamento de imágenes, cuestionando el postulado creacionista; y a la vez niega la declamada sinceridad romántica y la postura sacralizada de una poesía que se arroga poderes trascendentes. La segunda parte del poema, que constituye la réplica adversativa («Ahora viene el pero...»), expone los deberes, acentuando su carácter de «contrato social» entre poeta, poesía y pueblo [8]. El propio sujeto del oficio afirma su inclusión en una clase social concreta y define la poesía por su compromiso con el contexto: «Lo esencial / es la existencia», «la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra»; éste es su «deber elemental» (QTE 148).

Pero una de sus más significativas autopoéticas es la llamada «Oigan la historia», de su libro *Mientras* de 1970*,* donde la estrategia de diferenciación opera en todos los niveles, transgrediendo la norma tradicional de las artes poéticas por vía irónica y construyendo una circunstancia y un auditorio análogo al de los discursos oficiales y académicos. La irreverencia es la modalidad de comportamiento de este personaje –la poesía– que, en un movimiento de repulsa y rebelión hacia sus mayores, se proclama independiente de toda norma o sujeción (en fondo y forma) y se autodefine con uno de los neologismos más interesantes que acuña Otero al respecto: el de «*p o e s í a b i e r t a*» (separando cada letra con un espacio). A pesar de que este texto no forma parte de HMcLG, comparte la fecha de composición y merece una atención complementaria, ya que ratifica estas definiciones sobre el sentido de la poesía que aquí estamos revisando. Vale la pena pues

8. Un atento análisis de este poema lo hace Miguel Ángel García en su trabajo expuesto en el Congreso de Granada en 2010.

que transcribamos el poema completo:

La poesía señores
se ha volteado tira al blanco trata
de tú a tú al negro al amarillo
ah poesía al fin salió vistióse
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 cuba a cosechar palabras
perdidas en la historia esa de los conquistadores
a quitarles
el polvo a los versos que se nos desvanecen
ante una voz del pueblo *halar te extraño mucho*
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

(*Mientras,* 53-54)

Esta concepción renovadora de la poesía tiende puentes con aquellos postulados tempranos en los que Otero establecía una ruptura con la concepción anquilosada de la literatura, entendida como actividad ociosa y gratuita inmovilizada en libros impresos. Ya había enarbolado una actitud fuertemente iconoclasta, inclusive con respecto a sus propios versos, desde el poema «Digo vivir» de *Redoble de conciencia*: «Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro; / abominando cuanto he escrito: escombro / del hombre aquel que fui cuando callaba» (*Ancia* 163). Los sustantivos seleccionados para definir al poema, tales como «basura», «escombro», «resto», «escoria», buscaban allí producir un efecto indudable de rechazo y condena. Gesto que reivindica ahora al final de su producción con la misma virulencia. La poesía que no está puesta al servicio de una causa común aparece degradada y envilecida, como

«una especie de verso que un perro husmea entre la basura» («Una especie de», *Mientras* 177). El repudio se orienta en su obra a toda concepción mitificadora de la poesía, que implique una diferenciación social y un aislamiento carismático del poeta con respecto al resto de los hombres. Ya había expresado en una entrevista de 1956 que su «rebeldía» está orientada «frente a la poesía que no se ha dado cuenta todavía que hay cosas más importantes que la poesía en sí», a menudo por «una forma con demasiada hojarasca y un fondo que se anda por las ramas» o «por las nubes». Porque está convencido de su función social: «Primero arreglemos la tierra, para que después se puedan disfrutar todos los efluvios lunares» (2004: 78-79).

Gabriel Celaya en su ensayo *Exploración de la poesía* utiliza el término «*Metapoesía*» (con mayúscula) para definir con él a la «poesía becqueriana» (y a partir de ella, a la tradición simbolista que inaugura) en su afán nunca satisfecho por acceder a un absoluto poético. El prefijo *meta* es utilizado en su estricta significación etimológica (del griego, *más allá*), y el término acuñado define una concepción poética de índole simbólica, fundada en los albores del romanticismo y cuya vigencia se extiende hasta el siglo XX. Celaya propugna un giro radical con respecto a tal tradición que, en su opinión, no es más que la máscara de «un pensamiento típicamente reaccionario»: «La apelación al misterio, que se busca en el Arte cuando otras evocaciones del más allá parecen poco convincentes, se convierte en una verdadera necesidad para las clases dirigentes y económicamente privilegiadas, que no quieren enfrentarse con una realidad dentro de la cual sus posiciones de ventaja no tienen justificación posible» (1979: 12). Contra ese modelo elabora, en el mismo sentido que Blas de Otero, un programa disidente que busca naturalizar y «humanizar» el arte, despojándolo de su aura trascendental:

> El peligro consiste precisamente en que, como viene ocurriendo con frecuencia de un siglo a esta parte, hagan del Arte un *ersatz* de la Religión o una seudomística, ya que esta seudomística es mística del hombre que quiere ser como Dios, mística invertida, satanismo. El Arte es una operación humana. Sólo humana. No lo desorbitemos. [...] Porque el Arte es un espejismo: Un espejismo deliberado: Una técnica del espejismo (1979: 65).

En una conferencia dada en La Habana en 1968, a modo de evaluación de su trayectoria, Gabriel Celaya sintetizará la lucha de todos estos poetas por la construcción de una poesía capaz de superar los falsos mitos de la llamada *Metapoesía:*

> Pese a los cambios naturales que con el tiempo se han producido en mi obra, los presupuestos de la poesía social, si entendemos por ésta la lucha contra los mitos de la Metapoesía, la inspiración mágica, el prurito de originalidad, el personalismo, el hermetismo, el perfectismo formalista, la inmortalidad literaria, etc., me parece aún válida. (1979: 192).

En esta misma línea conceptual, Otero define su práctica como «poesía con minúscula» en el prólogo a *Poesía con nombres* (7) y retoma irónicamente estos argumentos en una prosa, consciente de tantos prejuicios y objeciones: «...dejemos esto, como es sabido *el bestial elemento se solaza en el odio a la sacra Poesía* –cito de memoria, de todas maneras esa mayúscula no hay quien la aguante)» («Zortziko», HFyV 45). Expande su rechazo hasta impugnar a la institución literaria entera. Y deja asentado por otro lado una diferenciación gráfica, similar a la operada con *España-españa*, al declarar precisamente que «esa mayúscula [*sacra Poesía*] no hay quien la aguante», bautizando por ende su praxis con la minúscula, que reforzará con el vocablo compuesto de *«poesíabierta»*.

En el poema en prosa «Vida-Isla» declaraba ya su repulsa a la institucionalización del arte, tanto por el consumo burgués como por su estatuto academicista: «Por aquí aparece La Habana... confundiéndome los papeles, el dictado y el temor a la falsa literatura (pues no hay otra, en verdad os digo que la literatura me hace reír)» (EyR 203). Uno de los blancos de su rechazo está en la supuesta fama literaria, que rodea al artista encumbrándolo como una celebridad frívola y vacía, y ataca a la vez la idea mercantilista del arte como valor de cambio:

> ¿Tú esperas que yo te ofrezca un buen trozo de literatura, algo que tú puedas adquirir por unas pesetas y que quizás incluso sirva para acrecentar un poco el contagio, parecido al prestigio que con tanto esfuerzo llegué a alcanzar? ¡Valiente billetito falso este de la

> gloria! Te lo regalo, y además te doy un buen consejo: no juzgues nunca a este hombre a quien le interesa la literatura tanto como andar en yate los domingos. Malditos sean el mar y la vanidad y la envidia y la libertad de los escribientes que están siempre más acá del bien y del mal en nombre de no sabemos qué derechos de expresión no reconocidos ni por la madre que los entintó.
>
> (HFyV 36)

Pero ya antes, en *Que trata de España*, un singular texto exponía la imposible coexistencia entre la vida y los libros, en una actitud hiperbólica e irreverente desde el primer verso: «¿Qué tiene que ver la vida con los libros?», «con esos libros torpes, / miopes de idealismo». Frente a este falseamiento, el hablante opone su opción por la vida, desde sus componentes más cotidianos: «un perro salta y ladra, silba un tren / a lo lejos», «entra un obrero / a la fábrica, / nace un estado en África». La poesía debe ser *anti-literatura*, de forma tal que contenga no meros signos gratuitos, como objetos decorativos o fácilmente consumibles, sino palabras orientadas, donde «la realidad palpita» («Evidentemente», QTE 41). Con ironía refuerza este rechazo en la sección «Cantares» de *Que trata de España,* aconsejando: «si quieres vivir tranquilo, / no te contagies de libros» (QTE 67).

Si nos hemos detenido en estos poemas anteriores es porque en HMcLG se incluye un texto que establece un diálogo evidente con todos ellos, titulado con elocuencia «Dios nos libre de los libros malos que de los buenos ya me libraré yo» (ya incluido en EyR, 258). La repulsa a la literatura se extiende aquí a los libros, objetos materiales que concretizan el falseamiento denunciado, como ya lo anticipáramos en el capítulo anterior. Frente a la impostura de éstos, el hablante propone un programa vitalista, que vuelve a equiparar vida-poesía por fuera de la institución. He aquí su autopoética completa:

> Para qué tantos libros, tantos papeles, tantas pamplinas.
> Lo bonito es una pierna de mujer
> –la izquierda a ser posible–
> un bosque bajo la lluvia, un buque norteamericano caído en manos del enemigo,
> hay tanto que contemplar.
> excepto la televisión,

> cómo perder en tiempo en leer, pasar la página, cuidarse las anginas,
> cuánto mejor callejear a la deriva,
> esto sí que es un libro lo que se dice un libro de tamaño natural
> lleno de gente, tiendas, puestos de periódicos, casas en construcción
> y otros versos.
>
> (HMcLG 289)

Respecto de esta actitud revulsiva e iconoclasta de Otero, presente hasta el final de su escritura, vale la pena recordar lo que señala Philip Silver:

> El estilo maduro de Blas es el de desconstruirse a sí mismo. Toda la fuerza, todo el quid de su estilo elíptico, alusivo y sin adornos, expuesto a incurrir en ambigüedad prácticamente a cada paso, está en cómo hacer destacar la naturaleza esencialmente dúplice de todo lenguaje literario, su extraña voluntariedad y autonomía, su corrosiva ironía [...]. El efecto de su aparente *nominalismo* es surreal. La convención de la literatura es atacada y conmovida en sus cimientos mismos [...]. Se descubre que la escritura es una fuerza que enajena: en una palabra, se descubre que la letra mata (211).

Sin embargo, el movimiento desmitificador no lo conduce a negar la validez de la poesía. Ya había afirmado en *Historias fingidas y verdaderas* que ésta puede incidir en la realidad, cuando es capaz de «crear vida», porque «en la entraña misma del concepto» late «la realidad en lucha consigo misma». Cuando se pregunta sobre la función de la poesía, se responde que consiste en «real-izarse por encima de todo», destacando el peso de la realidad en esa ecuación, y atribuyendo el movimiento ascendente al acto poético mismo («izar» lo real). Es pues en el momento de su actualización, cuando se produce el nacimiento verbal de la experiencia, modificada y enaltecida por el lenguaje poético: «He aquí por ejemplo una expresión en que he realizado exactamente lo que quería decir: el prodigio de la palabra reproduciendo literalmente la realidad» (HFyV 47).

¿Reproducir literalmente la realidad? No nos equivoquemos: no hay en Otero una ingenua confianza en la fluida transitividad entre lenguaje y mundo. La poesía logra establecer un estadio dialéctico superior que resuelve aquella contradicción. Si el poeta logra «*expresar* digna y escue-

tamente cuanto *ha experimentado* a través del tiempo presente, pasado y futuro», podrá «solucionar la aparente contradicción» (el resaltado es nuestro, HFyV 48). Esta indisoluble unidad de forma/fondo/acto se apoya en la certeza de que «la imagen representa lo expresado, *es más que lo expresado*, o bien la única vía de conocimiento de algo *que sin esa imagen nos quedaría por siempre vedado*» (el resaltado es nuestro, HFyV 41). Recordemos en este sentido su temprana corrección del *cogito* cartesiano: «Escribo, luego existo» (QTE 48). Entre lo real y su «reproducción» artística, Otero localiza la «experiencia» vital.

El neologismo *«poesíabierta»* es su más acabada definición de la poesía, como escritura necesariamente fragmentaria e inacabada. No esencia sino materia, constituida por objetos-poemas que, como páginas sueltas, buscan adecuar la palabra a la verdad histórica personal y colectiva. Para ello la poesía debe evadirse de la tiranía de la institución literaria, atomizando la estructura fija del libro en «hojas» dispersas, y desplazando la atención del poeta a la realidad invocada, como testimonio de una sociedad (y no de un hombre solo). Como señala Peter Bürger, la autonomía artística es una categoría que nace a partir de la desvinculación del arte burgués respecto de la praxis vital y la consecuente hipóstasis de este hecho histórico a una «esencia del arte» (99). Por el contrario, la poesía para Otero debe recuperar ese vínculo entre ambos espacios. Mediante la destrucción de conceptos como «libro», obra conclusa, institución literaria, busca atacar las bases ideológicas sobre las que se asienta tal tradición para propugnar una visión renovada –no ya autonómica– de la poesía.

En un significativo texto titulado «Tiempo de poemas», a la tradicional pregunta: «¿Qué es la poesía?» –enigma fundacional del gesto metapoético–, Otero opone como respuesta un poema constituido por largos versículos alternados con metros de arte menor. Allí, pasa revista a las posibles respuestas a tal interrogación, pero no como especulación abstracta, sino que elabora una escena narrativa, pone la pregunta en boca de un personaje y el hablante establece un diálogo indirecto:

> Se me ha acercado una niña, y me ha preguntado: ¿Qué es la poesía?
> Y yo le he contestado: La poesía eres tú cuando tengas once años más.
> Pero, además de esto, la poesía son las nubes, los árboles, el río,

una metralleta que tabletea
y un obrero parado ante la fábrica.
La poesía es también estar tranquilo
a pesar de todo.
Tomar el aire.
Dejar que el tiempo pase.
Escribir una carta con el tintero
del corazón.
Cerrar la llave del grifo.
Y, sobre todo, la poesía son los poemas
y los poemas, como ya he dicho en alguna ocasión, es una de tantas cosas
que hace el hombre sobre la tierra.

(HMcLG 75)

La mujer aludida por Bécquer como responsable de la pregunta por la esencia de la poesía, en su famosa Rima XI («¿Qué es la poesía? dices...», y concluye «Poesía eres tú»), ha sido sustituida aquí por «una niña», que reitera el mismo interrogante. La distorsión de la respuesta es evidente y demuestra la voluntad de Otero por oponer a ese imaginario romántico su propia concepción, alejada de la equivalencia Poesía-Mujer (que encubre valores absolutos como Belleza, Misterio, Absoluto, concebidos como esencias por el romanticismo, y por lo cual merecen letra mayúscula). Por el contrario, el primer nivel de su respuesta a tal enigma es la corporización de la poesía en el tiempo biológico: una niña que ha de ser en el futuro una joven mujer, etapa en que presumiblemente aflorará su belleza en todo su esplendor. Rompe así con el estatismo e inmutabilidad del arquetipo romántico, para asociar la poesía al ritmo de la naturaleza humana temporal: la «mujer» que interrogaba a Bécquer en aquella rima, ha devenido «niña» en Otero. También el «ser» de la «poesía» no se reduce ya al «tú» del poema. Por el contrario, el texto avanza ofreciendo alternativas a la pregunta por la «esencia», que se suman a un imaginario existencial y corpóreo, incluyendo tanto la naturaleza como la historia, con sus componentes sociales: «la poesía son las nubes, los árboles, el río, / una metralleta que tabletea / y un obrero parado ante la fábrica».

Otero resalta además, entre todas esas respuestas ya clásicas de su poética testimonial, las referidas a la intimidad de la persona en su habitar cotidiano: «La poesía es también estar tranquilo / a pesar de todo. /

Tomar el aire.» Este parece ser el predicado más ostensible y el que le reporta más gratificaciones, ya que describe la rutina de la vida en sus gestos más triviales, pero henchidos de significación emocional, como el de «escribir una carta con el tintero / del corazón.» La naturaleza de la poesía reside para Otero en los propios poemas, que no son entidades sagradas sino frutos del oficio, visto éste como un «trabajo» humano más en el concierto de la sociedad, sin prerrogativas especiales: «Y, sobre todo, la poesía son los poemas», «una de tantas cosas que hace el hombre sobre la tierra» (HMcLG 75) [9].

La interrogación por el sentido del oficio ya había aparecido con insistencia en obras anteriores. Ante la clásica pregunta «¿Qué será de la poesía?», Otero proponía en sus *Historias fingidas y verdaderas* la actitud de «espera de la palabra», aquella que sea a la vez «precisa, universal, imprevisible» (HFyV 52). No le preocupa tanto su contenido (¿qué decir?), sino su forma (¿cómo sonará?): «¿Qué ritmo la mueve, qué vocablos la colman, de qué sintaxis se sirve?». Este cuerpo apreciado y vislumbrado es el resultado de una cuidadosa criba sobre el desmesurado continente de la «literatura» y el hablante reconoce la urgencia de un «escrutinio» saneador, como ya hemos visto en el capítulo anterior: «Por todas partes, libros. Literatura, literatura [...]. Por todas partes paredes de papel». Frente a esa avalancha impresa el sujeto reivindica su actitud liberadora: «He derribado montones de libros que me impedían andar», porque sólo así puede encontrar en unos pocos de ellos las «verdades que presentía» (HFyV 51). Retoma aquí otra vez la interrogación becqueriana y la resalta en cursiva, frente a las nuevas ofertas de la sociedad capitalista: «Cinematógrafos, televisión, revistas ilustradas, periódicos como escombro... *(¿Qué es poesía*?). Y esperamos la palabra. Porque no ha muerto» (HFyV 52).

Otero rechaza sin ambages la anacrónica división entre contenido y expresión; cuestiona la ingenua teoría del reflejo y se alinea en una visión más constructivista; pero asimismo desautoriza con su programa y su praxis la falsa oposición entre la poesía como conocimiento o

9. En una entrevista a de 1960 que le hace Manuel Díaz Martínez, a la pregunta «¿Qué es la poesía para usted?» responde casi de manera idéntica a estos versos finales: «Una manera de hablar; no hay otra poesía que los poemas; una de tantas cosas que hace el hombre sobre la tierra» (Perulero 2012, Apéndice III: 488).

comunicación, como se hace evidente en otra autopoética que merece destacarse, titulada «¿Eso será la poesía?»:

La poesía es una silla
donde sentarme frente al crepúsculo.
Una pistola con las cachas
de marfil y un cañón único.

La poesía es entreabrir
los ojos, dejar los brazos
caídos como dos mangas
vacías. Eso, sin embargo...

La poesía es este lápiz
violeta, y esa chiquilla
que vende flores encarnadas.
¿Eso será la poesía?

La poesía es un cartel
clandestino, una proclama
contra todo. Es un estado
de excepción dentro del alma.

La poesía es esa silla
donde sentarme ante el poniente.
Una pistola con las cachas
de marfil, y un tiro alegre.

(HMcLG 169)

La metáfora casera y doméstica que elige Otero aquí para responder a la pregunta sobre la naturaleza de la poesía abandona los conceptos prestigiados por la tradición y aún sus propias definiciones más solemnes. La analogía con la «silla» refuerza su carácter utilitario e instrumental, atribuyendo a esa metáfora tanto el acto de escribir («es este lápiz», «un cartel clandestino, una proclama»), como el imaginario bélico del «arma»: «una pistola», «un cañón», «un tiro». Pero interesa resaltar la recurrencia a la «niña» (coincidente con el texto ya citado de «Tiempo de poemas»), que actualiza la proclama de Bécquer: la poesía es también «esa chiquilla / que vende flores encarnadas». A diferencia de aquel poema, la pregunta adquiere aquí un matiz dubitativo por el futuro verbal empleado, no «¿qué es?», sino «¿eso será?»

Dos poemas se inscriben explícitamente desde su título en el molde autopoético, ubicados ambos en la serie perteneciente a *La galerna*. El llamado «Poética» es un texto en verso libre y sin puntuación que pasa revista a los contenidos del poema a partir del imperativo como admonición que abre el texto: «El verso sea como...» Una serie de personificaciones directas, por un lado, y de alusiones biográficas e históricas, por el otro, constituyen los predicados que el hablante elige para definir el oficio. Que «el verso sea como» «una persona pensativa» o «una muchacha sonriente», «el electroshock instantáneo» y «el movimiento raudo de la galerna», «el ruido brutal de las batallas» y «el silencio del campo al atardecer». Tampoco ha de ignorar los materiales de deshecho de nuestra sociedad industrial «TOME USTED BRANDY Y SERÁ FELIZ» / el engaño masivo». Frente a la sociedad de consumo, la poesía ha de ser «la verdad defendida con la muerte», «el viento largo largo de la estepa» y «la revolución de Octubre». Pero el ámbito privado es su material más preciado, sus viajes, sus gustos estéticos: «mis paseos a la deriva por París» y «la litografía diabólica de Goya». La intimidad es el corolario final de su palabra, ya que si algo ha de «ser» el verso es:

> la serenidad un poco inclinada
> el ondear de la belleza estática
> el llanto
> de un niño el ladrido de *Bladi*
>
> (HMcLG 379)

El poema «Normas de poética», al que hicimos referencia a propósito de la fusión escribir-hablar, exhibe sus reflexiones en torno al estilo, lejos de todo dogmatismo o preceptiva, a pesar del engañoso título. La novedad proclamada aquí inscribe su voz en una tradición, como bien lo hemos sintetizado antes, ya que el lenguaje, y por ende la poesía, es una «carretera transitada por todos». El poeta apenas imprime su huella en ese territorio común como si plantara en sus bordes «árboles extraños» que reconoce «nuevos»:

> .....
> escribo (algunas veces) como hablo
> la lengua hablada se extiende a través de la línea

mi nuevo verso mi hombre nuevo tu nuevo vestido
esta es la carretera transitada por todos
pero yo sólo he asfaltado
he adornado con árboles extraños
.....

(HMcLG 381)

Un texto titulado «El canto» describe la condición sufriente del ejercicio poético. No se trata de una especie de martirio redentor a la manera romántica, pero sí exhibe el oficio como un paciente ejercicio de donación de sí a una palabra henchida de sentimientos contrarios, una especie de señal indeleble que marca su frente y lo conduce al llanto. La elección del vocablo «canto» para la poesía no sólo recupera su condición musical, sino que sobre todo lo acerca a los poetas admirados de la tradición épico-lírica (como su amado Walt Whitman), subrayando el carácter vocal –y a menudo exaltado– de ese sustantivo. Pero le permite una vez más alinear la frase hecha («a cal y canto») con el objeto referido, produciendo un anticlímax que no suaviza sin embargo el tono elegíaco del poema:

Doloroso es escribir
                como vivir
arrancarse una uña
y extenderla en un verso
cuántos naufragios
cuántas paredes humanas
países
        París
                Praga
                Moscú
Pekín
        La Habana
                Londres
esto es escribir llorar a cal y canto
con el canto en mitad de la frente.

(HMcLG 357)

La poesía es un talento doble que le es regalado al poeta, por su condición simultánea de «desgracia» y «salvación». En el poema titulado «El don», Otero logra enunciar una verdadera *summa vitae* de todos los

universos que contiene su palabra, desde los itinerarios biográficos a los episodios históricos colectivos, desde la naturaleza amada a las ciudades recorridas, convirtiendo la poesía –humanizada y femenina– en interlocutora privilegiada de este diálogo consigo mismo:

> Doy a la poesía mis brazos las gracias mis viajes y mi vida.
> Las alas de la paloma de Picasso caída en Indochina.
> Las alamedas y los almacenes y los juguetes y el primer premio de la lotería.
> Las alucinaciones las asociaciones inverosímiles, los misiles y la mierda de los tratados de paz.
> Las algas de larguísima cinta de la costa las olas alardeando de imprevistas simas, las alimañas y las mariposas y los volquetes y el amarillo de las autopistas.
> A la poesía las alquimias del verbo el laboratorio de las palabras y las piernas con o sin rima,
> la espaciosa y triste España el pálido rostro de Checoslovaquia y la plaza de Santa Clara en Las Villas.
> Las almas de Dostoievski y los tropezones de Kafka y el *Retrato del artista adolescente,* la altura de los aviones bien avenidos
> la destreza de la juventud y su alegría.
> A la poesía la alteración del orden y la construcción de la justicia.
> A ti poesía mi compañera mi camarada de quince años mi desgracia más grande y mejor recibida.
>
> (HMcLG 294)

3. Política poética: el compromiso revisitado

> Tu palabra siempre a punto de brotar
> para resguardar la vida y la justicia y la dignidad
> y la paz y la violencia que necesitan los pobres del mundo
> con los que ya hace muchos años echaste tu suerte para no retroceder jamás...
>
> «Me complace más que el mar»

La poesía nunca dejará de ser para Otero un instrumento para incidir en lo real. Aunque a veces deba confesar su impotencia y la defina como una especie de sacrificio inevitable: «Es terrible tener que escribir. Te juro / que quisiera perder la memoria, el hilo / del pensamiento» («Verbo clandestino», HMcLG 133). Pero el título de este poema central, que ya abordamos varias veces a lo largo de nuestro estudio, es

«Verbo clandestino» y en ese adjetivo Otero busca condensar el carácter transgresor de la poesía. No es «clandestino» por voluntaria marginación, sino como resultado fatal de las condiciones políticas y sociales que rodean su emisión, especialmente la represión y censura, que obligan al poeta a recurrir a la elipsis y el circunloquio, el rodeo verbal, la ironía y hasta la autocensura. Por eso, el oficio de escribir se vuelve «terrible», «absurdo», semejante a enredar los «hilos de las marionetas», «volviendo del revés el pensamiento». El cansancio evidenciado en este paciente «soportar la necesidad de escribir» no significa abjurar de su compromiso estético y político, sino que intenta demostrar la aguda conciencia de los límites de la palabra efectivamente enunciada en su contexto histórico. Ya lo había dejado explícito desde sus primeras obras. La vieja antinomia entre realidad y lenguaje (persona y obra, vida y escritura) se resuelve en dialéctica: clandestinidad y vocación dialógica se complementan.

Para aludir al alcance político de la poesía, Otero no escapa a la tradicional analogía del poema como «arma», que integra un paradigma léxico cuya base de sustentación teórica es la ya mencionada eficacia pragmática. Había comparado las palabras del poeta en libros anteriores con «un tiro / único, abierto en paz sobre el papel» (EC 134), asemejando su acción a la de «puñetazos puros» (PPP 9). La conexión con la difundida proclama celayiana no está ausente de estas imágenes y, como en su amigo vasco, el propósito es romper con la imagen del poema como objeto complaciente e inútil, lujo ocioso e instrumento de evasión y ensueño: «Tal es mi poesía: poesía-herramienta», «Tal es, arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho», sentenciaba Celaya, en su texto «La poesía es un arma cargada de futuro» de *Cantos íberos* en 1955. Pero si nos alejamos de los fatigados argumentos esgrimidos por la crítica tradicional en torno a esta consigna, interpretando «arma» sólo en sentido bélico, vemos que el objetivo es convertir la poesía en herramienta de labor, como «trabajo», instrumentalizando un «oficio» y una «esencia-arte» en «cosa», desde un claro materialismo estético, como ya lo desarrollamos en la sección anterior. En realidad, la mentada alegoría de la poesía como arma le llega a estos poetas de la famosa declaración del Congreso de Escritores soviéticos,

celebrado en Kharkov en noviembre de 1930, con el lema: *«Art is a class weapon»*, unida a la consigna de André Breton, «un arma para transformar el mundo».

Ante el debate sobre el posibilismo del arte en tiempos de represión, Otero no duda en suscribir una postura activa: «Yo les respondo que todo sirve, que toda poesía –dijo Paul Eluard– es de circunstancias» (HFyV 47). Por eso también se ve atraído por el collage de discursos provenientes de distintas esferas, mediante un montaje heterodoxo en ocasiones, donde no es fácil discernir las fuentes: discurso ensayístico, historiográfico, de arenga política, del romancero de combate, de ensayos marxistas, para aludir a situaciones históricas concretas. La poesía se convierte en versión estética de hechos pasados con una función análoga a la de la historia pero, a diferencia de ésta, se arroga la capacidad de incidir en las conciencias para influir en los comportamientos. Estas y otras manifestaciones permiten suponer una reflexión acerca de su función pedagógica, de naturaleza opuesta al didacticismo de signo reaccionario de la literatura patrocinada por el franquismo, cuyos propósitos de adormecimiento del lector estaban muy lejanos de la incitación a la crítica y el disenso que propugnaba esta escritura de signo contrario.

Blas de Otero declaró en la entrevista que le hiciera Luis Suñén, con respecto a este rol «revolucionario» de la poesía que: «El poeta no puede creer que él sólo transformará el mundo. Pero debe saber que su colaboración para ello es decisiva», «Evidentemente la poesía es un medio para transformar el mundo. Y su contribución a esa lucha por transformarlo se verificará de dos formas: directamente, tratando temas relacionados con la situación histórica o por incidencia en la conciencia individual» (1976: 17-19). Nos recuerda Juan José Lanz que el proceso de consolidación de la poesía social de signo de izquierda vino a coincidir «con el intento de reconstrucción de las bases intelectuales del PCE en el interior a partir de 1950-1951, con el Mensaje del PCE a los intelectuales patriotas, fechado en abril de 1954, y con el modelo de reintegración nacional que va a proponer en su congreso de 1954» (2011: 9). Las redes entabladas entre todos estos poetas, novelistas y dramaturgos configuran un campo donde la «toma de posición»

estética, política e intelectual, a pesar de la dictadura y sus censores, se hizo visible y contundente. Ya quedó bien señalado por Blanco Aguinaga que «tanto las declaraciones históricas de Blas de Otero, como la problemática que se plantea [la función histórica de la poesía] se inscriben categóricamente en un pensamiento y una praxis que se reconocen a sí mismos históricamente con dos nombres complementarios: materialismo histórico y materialismo dialéctico» (196).

Las analogías con el arma no desaparecen en la última producción de Otero, aunque se acompañan de reflexiones que limitan el ingenuo utopismo de los años 50, ya sea porque aparecen más diluidas, o bien aligeradas por el tono humorístico, como en el poema ya citado donde, a la pregunta del título: «¿Eso será la poesía?», se responde: «Una pistola con las cachas / de marfil y un cañón único» (HMcLG 169). En otro texto titulado «Con la espalda», el hablante reconoce que escribe lo que ha visto en el mundo, erigiéndose en testigo y comparando su poesía con un arma, como herramienta de acción sobre la sociedad: «Letra a letra / di testimonio. Mi palabra incide / tal una bella bala que penetra» (346). La imagen instrumental de la poesía como forma de intervención pública en el campo social («bala» que «penetra» es «palabra» que «incide») nos remite a la conexión de Otero con los postulados de la poética del realismo socialista, cuyo programa prescribe el ejercicio literario abocado a tres ejes fundamentales: la referencia histórica concreta y circunstanciada (la insistencia en «el aquí y el ahora»), una clara actitud de denuncia y el llamamiento a la revolución [10].

Al definirla como herramienta de denuncia de las injusticias históricas del régimen franquista (y por ende, suscribir un virtual llamado a la acción contestataria), Otero coincide en resaltar su función referencial y apelativa. Para Peter Bürger, la superación de la concepción burguesa de la autonomía artística sólo se concreta cuando, como en el caso de ideólogos marxistas, la producción artística se concibe como parte de una praxis vital emancipadora. Como señalan Arvatov y Tretjacov: «La satisfacción en la transformación del material bruto en una determinada forma socialmente útil, junto a la capacidad para y la

10. Cfr. los libros de Abram Tertz, *On Socialist Realism* (1960); Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (1976) y C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory* (1973).

búsqueda intensiva de la forma conveniente, esto es lo que debería querer decir la consigna de *'Arte para todos'*»[11].

En un texto que evoca la tragedia de Vietnam, el hablante reconoce la actualidad de tal consigna, definiendo la poesía como un modo de contribuir a la paz, entre muchos otros: «Y simplemente escribo porque comprendo la eficacia de otras formas de lucha que, inexorable y pausadamente, conducen al mismo fin» («La eficacia y el aire», HMcLG 55). La «utilidad» de la poesía aparece enmarcada en su concepción política y social: «Tu palabra siempre a punto de brotar para resguardar la vida y la justicia y la dignidad / y la paz y la violencia que necesitan los pobres del mundo con los que ya hace muchos años echaste tu suerte para no retroceder jamás» («Me complace más que el mar», HMcLG 106). Las lexías «justicia», «paz» y «libertad» constituyen el paradigma predicativo fundamental de las «funciones» de la escritura: «Sembré la libertad con la palabra», «Seguí la libertad con la palabra, /en libertad me fundo y he de hundirme» («Abierta», HMcLG 241). Aunque aquí deliberadamente desliza en esa enumeración «pacifista» el vocablo «violencia», como excepción cuando se trata de la lucha de los oprimidos frente a los opresores, como bien lo justifica su credo marxista.

Sin duda, este programa teórico hecho praxis activa en la obra de Otero y sus compañeros de generación representó el primer desafío organizado en lengua española por intervenir en la historia a través de una *política poética* y una *poética política*. Tras los ecos de Sartre o Maiakovski, estas estéticas que abogaban por una palabra «testimonial» con «utilidad social», configuraron lo que hoy entenderíamos con Jacques Rancière como un arte abocado a la intervención en la esfera pública, con una clara autoconciencia de su incidencia política, en el más amplio sentido del vocablo, y también de los límites de su utopía. Al definir «política poética» o mejor «*the politics of literature*», señala Rancière: «This syntagm does not refer to the politics held by its author, but instead to the way literature does politics *as* literature» (2010: 20). En su razonamiento, sin duda la relación entre política y arte es decisiva, pero

11. Cfr. H. Boehncke (ed.), *La tarea del escritor* (1972) en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1987).

más que las intenciones políticas del artista que se reflejan en su obra de arte, importa la política que hay en la estructura estética misma de la obra de arte. Su principal tesis de que hoy arte y política están signados por «*an ethical turn*», bien merecería revisar nuestra visión del estatuto «revolucionario» de estas obras de la posguerra (2010: 21). Para el filósofo francés el carácter emancipador del arte se revela en su capacidad para reivindicar cambios sociales, aunque sepamos que «nunca serán perfectos ni definitivos, porque todos los hechos históricos son ambiguos, precarios y sometidos al desacuerdo y las reivindicaciones de los otros» (2004: 11). Y nos previene por último de la nefasta tendencia actual de «constante crítica e incluso laminación de los ideales utópicos de emancipación» (10).

Otero vio con claridad esta dimensión de *política poética* y su apuesta se encaminó siempre a convertir el poema en lenguaje que interpele las bases del contrato social. ¿Cuál es la *política* implícita en su *poética*, declamada como social? Sin duda, el mentado «compromiso» reside en este «otro modo» radicalmente novedoso –para los años 50 en adelante– de entender la poesía y configurar a su poeta. Ese proyecto estético se asentó desde el principio en dos presupuestos de partida.

El primero fue un «minimalismo» de carácter revulsivamente desmitificador, que proponía la poesía como un «trabajo» más en la sociedad, desde una mirada –por primera vez– de cuño «materialista». Operación deliberada que si bien los últimos coletazos de las vanguardias históricas habían intentado (de la mano del giro civil de la poesía de Rafael Alberti, de revistas como *Octubre* y *Hora de España*, de la poesía de combate de Miguel Hernández) no se habría de imponer como formación articulada y orgánica hasta la década de los 50, con esta «marea social» (al decir de Jan Lechner). Enfoque materialista que claramente corroboran los postulados programáticos que ofrece su par Celaya, en sus ensayos:

> La poesía, como cualquier otra actividad del hombre, está determinada por las bases materiales de la sociedad en que se produce. Y si es así, cambiar radicalmente esa poesía, y cambiar las relaciones de comunicabilidad del poeta con su público posible o real, será cambiar esas bases materiales (1979: 91).

Para estos poetas, «la poesía no pretende convertir en *cosa* una interioridad, sino en dirigirse a otro a través de la *cosa-poema* o la *cosa-libro*» (Celaya 1987: 17). Recordemos en este sentido la tajante respuesta que da Otero a la pregunta becqueriana «¿Qué es la poesía?»: «la poesía son los poemas / y los poemas, como ya he dicho en alguna ocasión, es *una de tantas cosas que hace el hombre* sobre la tierra» (el subrayado es nuestro, HMcLG 75). Y en una entrevista no puede ser más enfático, ante la pregunta «¿Hay un misterio poético?»; «No hay misterio, ni poético, ni nunguno. Sí cosas desconocidas, que sólo se dominan por el trabajo del hombre» (Entrevista de Fernando Fernández Santos, en París en 1960 [Perulero 2012, 487-488. 2012]). También en el incisivo ensayo titulado «Poesía y Trabajo» (escrito en 1972), Celaya subrayaba este concepto de «trabajo» como uno de los fundamentos de la «poesía social»:

> Es inútil decir que en Poesía, el trabajo no lo es todo. Ni en Poesía, ni en nada. […] Quien no comprenda esto y siga creyendo que el poeta es un ser superior y no un obrero, aunque un obrero especial, como especial de otro modo es un médico o un electricista, no entenderá nunca lo que quiere decir Poesía social en su recto sentido. (1979: 193)

El segundo presupuesto es la comprensión del poema como «acto», como ya adelantamos, dentro de una poética apelativa, perlocucionaria y anclada en los efectos, en directa relación con los debates en torno a la función y utilidad del arte, proscriptos en el paradigma purista de raigambre moderna y vanguardista. Poesía como «acto de sentido» por un lado (de cariz gnoseológico), y como «acto histórico» por el otro, que reivindica el valor comunicativo de la palabra y su estatuto social (denuncia, protesta, testimonio, apelación) de intervención en la esfera pública. Representatividad histórica, denuncia política y llamamiento a un cambio social son las características que esta poesía se arroga y que definen su carácter de «urgente», como lo expresara Celaya en su libro más coloquial firmado por Juan de Leceta: «Escribiría un poema perfecto / si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos» («Avisos» de *Tranquilamente hablando*, 1969: 297).

En una entrevista de 1977, realizada cuando Otero asiste a un mitin político del PSUC en Barcelona, terminada la dictadura y sin censura

alguna, reflexiona sobre la figura del «poeta militante»:

> El poeta militante tiene el deber de ser libre y hacer poesía que a mí me gusta llamar histórica, la que se refiere al hombre en el tiempo y lugar determinado, pero no debe olvidar que la poesía es un ente estético y que si no alcanza este valor sería como hacer guerrillas (y que conste que no soy partidario de la violencia ni aquí ni en ninguna parte) con una escopeta de madera. (Perulero 2012: 510).

Esta idea del arte como acción sobre el mundo, se corresponde con lo que nos recordara ya en 1977 Carlos Blanco Aguinaga, quien destacaba la apropiación por parte de Otero de la frase de Mao: «la revolución no la hacen los poetas, pero tampoco puede hacerse sin ellos» (173), asumiendo su palabra como «un modo de hacer» con los materiales verbales propios de la literatura. La tan buscada incidencia social (o «efectividad perlocucionaria») convierte la escritura, en palabras de Juan José Lanz, en «un modo de acción dentro de la sociedad a través del lenguaje», ya que «la mera enunciación de la utopía superadora del estadio histórico desde el que se constituye el sujeto poético como 'voz' textual, supone su actualización, su *performación*» (2003a: 24).

No es éste el lugar para demorarnos en las profundas implicancias que supone hablar de «compromiso» en la literatura. Pero en esta sección, dedicada a discernir la función del oficio al que Otero parece haber entregado su vida con tanta pasión, no podemos eludir este interrogante. Es capital el giro que le da al debate Juan Carlos Rodríguez, cuando pone en cuestión «la raigambre idealista» de esa constelación ideológica que cristalizó en la figura del «poeta bajando a la calle» desde otro lugar, la ideología burguesa del artista. El realismo socialista soviético «corta en flor» la problematización de la propia escritura, porque sólo «discutía el arte como una cuestión ética» para Rodríguez. Son a nuestro juicio las innovaciones discursivas de Blas de Otero las que rompen con ese límite, avanzando en una «poética materialista», que se plantea desde «el funcionamiento poético a la estructura familiar, desde la conducta sexual a cualquier otro lenguaje o actitud de los englobados en el ámbito burgués de lo privado» (2001: 289, 298) [12]. En

12. En un trabajo reciente Rodríguez vuelve a ratificar su propuesta: «No creo en el compromiso a posteriori porque todos estamos comprometidos, desde que nacemos [...] con

este sentido, para Rodríguez sin duda «Blas de Otero fue uno de los pocos (como Brecht) que no tuvo miedo», y «se interrogó a sí mismo hasta el fondo e interrogó hasta el fondo a la poesía», sabiendo que «podía hacer con el verso en castellano lo que le diera la gana», sin creerse nunca «un ser previo a la historia, sino un yo torturado que se construía y reconstruía desde unas posiciones o tesis bien definidas» (2010: 215-216).

Con Otero comienza un camino que él mismo denominará con acierto «poesía con minúscula», en el prólogo a *Poesía con nombres*, y del cual restan muchos capítulos por escribirse, aún en el siglo XXI. Sin duda el debate sobre el compromiso de la poesía está hoy lejos de cerrarse. Los últimos aportes al tema en su obra surgieron del Congreso internacional realizado en Granada entre el 27 y 29 de enero de 2010, recordando los treinta años de su muerte [13]. El artículo de Juan José Lanz, incluido en estas Actas, recorre con estricto rigor todas las posturas teóricas más decisivas, desde Sartre hasta Adorno, Barthes y Bourdieu y actualiza la famosa polémica española de posguerra entre «poesía como comunicación o conocimiento» [14]. Revisa Lanz las declaraciones de Gabriel Celaya en torno al «arte en situación» sartreano, los aportes de los propios poetas recogidos en la famosa *Antología consultada* de Francisco Ribes (1952) y el giro desde un «realismo social» a un «realismo crítico» a fines de los 50 (2010: 53) [15]. «Realismo crítico»

nuestro inconsciente libidinal e ideológico»; «así construimos nuestro yo cotidiano» (2010: 201, 203). Y propone pensar no «desde el fantasma del yo», sino «desde el yo soy histórico»; no hay «un exterior malo y un fondo interior bueno» como muchos poetas supuestamente comprometidos pensaron, oponiendo el yo al sistema (211).

13. Las Actas compiladas por Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre conforman un libro imprescindible, donde pueden leerse algunos trabajos valiosísimos para este debate, como los de Juan José Lanz, Claude Le Bigot, Juan Carlos Rodríguez, Miguel Ángel García y Leopoldo Sánchez Torre. Yo misma aporto mi propia reflexión sobre el tópico en el artículo «Las voces del compromiso: Sujeto social y nombre propio» (Scarano 2010c).

14. Véase su valiosa compilación de los textos teóricos fundamentales de estas décadas sobre la polémica conocimiento-comunicación en su libro *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)* de 2009a.

15. Lanz aporta datos valiosos sobre la impronta sartreana en Gabriel Celaya, que fuera temprano lector y comentador: «Téngase en cuenta que *El existencialismo es un humanismo* (1946) se traduce ya para 1947 en la revista santanderina *Proel*, una de las vías de penetración, junto con *Ínsula*, del existencialismo francés». Y da cuenta de dos artículos publicados en *La Voz de España*, de San Sebastián, el 5 de junio y el 2 de diciembre de 1948, donde «dedica Celaya sendos comentarios al existencialismo y a una lectura crítica de *El ser y la nada* (editado originalmente en 1943)». De Sartre también toma prestado Celaya el concepto de arte «en situación que enlaza con la propuesta de Ortega y Gasset (2011: 6-7).

que no abandona el testimonio, pero se repliega para analizar los propios modos de construcción del poema. Otero se acercaría entonces a este giro –que propician poetas como Ángel González, José Agustín Goytisolo o Pepe Caballero Bonald–, dando como resultado una «tensión dialéctica», por la cual «el compromiso no es el resultado de un acto de conciencia del escritor, sino de un acto de lenguaje» (Lanz 2010:54). Recuerda Lanz asimismo que el propio Sartre terminará por situar el compromiso del escritor en el lenguaje mismo (2011: 4), al afirmar que «hablar es actuar» y que «el escritor 'comprometido' sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio» (56).

En el mismo volumen de las Actas granadinas, uno de sus organizadores y editores, Leopoldo Sánchez Torre, revisita los «argumentos del compromiso» en el bilbaíno y concluye que es precisamente en ese cruce de historia personal e historia colectiva, «entremezclando escritura y reflexión sobre la escritura, superponiendo denuncia y ejemplaridad moral, intercalando compromiso y argumentos a favor del compromiso, como se remata el perímetro ético del último Blas de Otero» (2010: 132). En idéntico sentido, Claude Le Bigot recupera allí la idea barthesiana de «la responsabilidad de la forma», para romper el círculo cerrado de un compromiso literario fundado, o bien en las intenciones autoriales, o bien en los contenidos poemáticos. Pone también en duda la adscripción del compromiso exclusivamente a «la dimensión pragmática del lenguaje» (2010: 90). Para él, el compromiso se apoya en la «moral de la forma», porque es «una cuestión de lenguaje» (2010: 95), de modo que «lo más político de Blas de Otero bien puede surgir desde enunciados sin significado político inmediato» (2010: 100-101).

Pero también cabe atender a ciertas objeciones sobre esta postura más «formalista», como las que sugiere Miguel Ángel García, cuando nos advierte: «No renegar de este Otero en medio de la Revolución: éste es el reto» (2010: 175). Su «palabra empeñada» y su «estilo de la escasez» (176) no deben invisibilizar «los contenidos sociales a favor de las formas» (2010: 178), porque acaso: «¿Todo es lenguaje y sólo lenguaje en la disidencia y la resistencia ideológica oteriana?» (2010:

179). En su perspicaz análisis del poema «Cartilla (poética)», repasa los derechos y deberes enunciados por Otero, basados en su metáfora del contrato social. Para García «hay que respetar a este Otero y no pensar que es el más perecedero o el más inactual de todos los Otero existentes, porque escribe bajo la presión, ya caduca, de las 'circunstancias'» (2010: 175). Si bien su «voluntarismo marxista» no rompe del todo con el fondo de «humanismo bienintencionado» de la «ideología burguesa», alejado de hecho del «antihumanismo teórico de Marx», su «poética distorsional» todavía sigue siendo actual, por eso nos exhorta: «*No muramos* a Otero, no lo envejezcamos como un capítulo más de historia literaria, no lo archivemos ciñéndolo a un contexto histórico, como si sólo pudiera hablar desde él y para él» (2010: 168).

Creo que podemos acordar ya una serie de presupuestos casi indiscutibles sobre la forma que adopta el compromiso en poesía. No es una propiedad que radica exclusivamente en el tipo de retórica utilizada, en su factura o estilo –experimental o realista, según quién lo esgrima como argumento–, pues esto no llega a describir la complejidad de las posiciones de los actores y del proceso discursivo. No se apoya tampoco en el repertorio temático, basado en las «consignas» testimoniales, marxistas o políticas más o menos identificables. Ambos extremos suponen una separación artificial entre forma y contenido. Tampoco podemos atribuir el «compromiso» de una obra exclusivamente al efectivo alineamiento político de su autor, apoyándonos en su militancia pública o en sus proclamas programáticas. Los manifiestos y comportamientos del autor empírico no garantizan la «repercusión social» de un texto. Pero sí debemos atender al programa de escritura que sustenta la semiosis, a través de la elaboración estética y las elecciones de estilo. La intencionalidad autorial, tan combatida por diversos estructuralismos y sus secuelas, ha sido devuelta a la mesa de discusión (sin caer en las antiguas falacias genéticas) en forma de «gesto ideológico» presente en los textos, no sólo en su eje autorreferencial, sino sobre todo en sus elecciones retóricas.

Sabemos que el proyecto poético que alienta Otero asume una identidad que permanentemente se autocuestiona y construye. La operación de auto-nominación persigue sin duda ese efecto; la tenacidad al

hablar de sí mismo y su vida, aunque la reescriba en clave ficcional, también. La voluntad autorial se proyecta como condensado ideológico en los poemas revisados, tanto en sus procedimientos retóricos como en sus tramas semánticas, pero especialmente en sus posiciones de sujeto. El lector es invitado pues a cooperar en la co-creación de esta imagen, que la escritura alienta y estimula. Y ya sabemos todos que nunca es inocente la forma como se dice «yo» en el espacio de la página.

El ejercicio del matiz suele ser la mejor herramienta hermenéutica para abordar los encasillamientos binarios y fundamentalistas con que se ha leído a menudo la producción del bilbaíno. Frente a tanta crítica facilista, apoyada en lecturas apresuradas, cabe recordar la certera opinión de Carlos Blanco Aguinaga, quien, a propósito de la edición de *Historias fingidas y verdaderas,* diferenciaba la poesía de Blas de Otero (especialmente en su última etapa) del «más dogmático idealismo» y de las teorías del reflejo marxista, sosteniendo que «no hay relación mecánica entre realidad y concepto según sabe de sobra –es claro– el Blas de Otero socialista que, inevitablemente, se replantea aquí fundamentales problemas de estética» (186). Porque la aventura que lo convoca es hablar desde su vida y procurar incidir (inevitablemente de manera oblicua) en lo real: «Ésta es tu misión, expresar digna y escuetamente cuanto has experimentado» (HFyV 48).

A la luz de su obra completa, podemos preguntarnos si cabe aún hablar de «compromiso» *strictu sensu* en la última etapa poética de Blas de Otero. Y sin duda debemos contestar afirmativamente. Aplacadas o reelaboradas las fiebres revolucionarias y superados los lemas más extremos que poblaron su imaginario marxista, Otero profundiza aquí, con la serenidad y sabiduría que le otorgó su permanencia en otros horizontes, una poética todavía de corte social y existencial, pero introduciendo la necesaria heterodoxia y autocrítica que los tiempos exigían. Reescribe los contenidos de aquella utopía de los años 50 con una mirada menos ingenua, con nuevas estrategias y procedimientos, imprimiendo nuevos aires a sus ritmos y temáticas, pero fundamentalmente construyendo una posición enunciativa e ideológica que suma –sin restar– los aciertos de la modulación más ortodoxa del pasado.

4. Por la ficción a la verdad

Estas historias que se acercan tanto
a la verdad, son puro fingimiento...

«Historias fingidas y verdaderas»

La poesía es para Otero una forma de ficción. La modernidad teórica de esta postura es indudable, ya que lo ubica en una corriente revisionista, que desmonta los presupuestos más cristalizados de la tradición del género lírico, respecto de su factura expresivo-confesional. Esta concepción no es privativa de su último libro, ya que claramente lo había expresado desde el título de sus *Historias fingidas y verdaderas*, apropiándose de una cita del *Quijote,* como ya lo observamos en el segundo capítulo de este libro. En la «Postcita», recordemos que sostenía: «con todas estas historias se llega también a las semifingidas tanto como a las medio verdaderas» (HFyV 123), y lo justificaba repitiendo las palabras de Cervantes: «Las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della» (*Quijote* II, 62).

Un nuevo poema retoma en HMcLG ese título cervantino, «Historias fingidas y verdaderas», para proponer la poesía como género ficcional: «Estas historias que se acercan tanto / a la verdad, son puro fingimiento...» (57). Sin embargo, para Otero «ficción» no se opone a «verdad», ya que continúa afirmando que estas «historias» «no ostentan otro firme fundamento / que la verdad que veo y toco». Ficción es una noción asociada a la invención, la imaginación y el sueño, pero que abreva de materiales de la realidad: «escribo y finjo que soñé». Por eso admite que la «historia de mi vida» es «imagen real y semejanza de los sueños» (HMcLG 57). Es decir que, como apunta Fernando Valls, «aunque su obra parta de la realidad, de la verdad vivida, se vale de los procedimientos de la *inventio* para imprimirles mayor autenticidad (por

ejemplo, al literaturizar su biografía, fabulando la verdad con las herramientas propias de la ficción)» (2010: 144)[16]. También en el poema «Siemprevivos», Otero alaba precisamente esa doble naturaleza paradójica de la poesía: «laude al papel que inscribió mi partida de nacimiento, / mi mentira más grande y mi verdad a medias» (HMcLG 197).

La meditación en torno a la verdad en ocasiones se nutre de ironía y sarcasmo, como se ve ya desde el título del poema «Elogio de la hipocresía»: «El envenenamiento de la verdad / nada hay más amargo que una verdad a medias». Nuevamente la imagen de una totalidad trunca atraviesa su concepción de la poesía: «también mentira las palabras / verdades a medias». El propio hablante indaga en los alcances de su escritura admitiendo la brecha entre lenguaje y realidad: «dije el cielo está vacío», «dije la historia camina en zig-zag». Lo dicho es «una palabra en mitad de la cara / la verdad desnuda / su cadáver envenenado» (HMcLG 377).

En el poema «La pluma que cesa», vuelve a insistir en este carácter dual de la poesía que dice y calla, oponiendo a lo que llama la «mentira de la literatura» contenida en los libros, una pluma que sea extensión de su dedo y por ello capaz de «escribir» y «cesar»:

> dime lo que la pluma calla,
> lo que los libros mienten no me lo digas, olvídate de la literatura,
> la filosofía, la prima Elvira,
> porque pregunto por una pluma y resulta que la tengo entre los dedos,
> acaso sólo sea un dedo más,
> el dedo dedicado a desdecirse...
>
> (HMcLG 343)

El problema de la correspondencia entre poesía y realidad abre la reflexión acerca de las convenciones que operan sobre el género, indagando en los alcances de la supuesta veracidad o fingimiento

16. Valls, en su artículo sobre *Historias fingidas y verdaderas*, reitera esta fusión deliberada que hace Otero de fabulación y realidad vivida, de modo tal que «en tanto ficciones se nos presentan como *fingidas*, al tiempo que pueden resultar *verdaderas* por su autenticidad y sinceridad. Quizás hoy podemos entender mejor que nunca este mecanismo, no en vano los teóricos de la autoficción vienen repitiendo que las mejores historias tienen que ser fingidas, pero también verdaderas, y que a través de este mecanismo logra el autor convertirse en protagonista de sus relatos» (2010: 144).

del discurso. Ya ha afirmado Otero repetidas veces su aspiración a una escritura que dé cabida a las «verdades» humanas: «Todos son libros, y yo quiero averiguar cómo se salva la distancia entre la vida y los libros». Pero en general este afán se resolvía en desconfianza: «No me digan que éstos son la expresión más certera de la vida, porque temo echarme a reír» (HFyV 44). Si la verdad se degrada en los límites cerrados de la letra impresa y la vida humana aparece encarcelada en el espacio de la página, la poesía puede recuperar su vocación de verdad, cuando se independiza de la institución, cuando «vive» en los papeles y las «hojas sueltas».

La «verdad» no se plantea como la adecuación del enunciado a la realidad exterior, sino como vínculo entre el lenguaje y el sujeto que cifra en él su versión más auténtica. Lo había declarado ya en *Pido la paz y la palabra*: «Ni una palabra / brotará de mis labios / que no sea / verdad» (PPP 58). Y en un texto programático de *En castellano,* titulado «Libertad supone o significa igualdad de condiciones para el desarrollo de todo hombre» afirmaba: «Palabra.// Siempre os he dicho / verdad. Cuerpo / presente en todo lo que toco» (EC 56). Pero en un poema de *Que trata de España*, moderniza su alegato sobre la verdad de la poesía y se desprende de esa retórica más doctrinaria. Con la metáfora de la «fuente» machadiana de la que emanan «frases fugitivas, corrientes», define el oficio como:

> una verdad que parece
> mentira que no la escuchen
> los que de verdad entienden
> de fuentes de poesía
> y de palabras corrientes...
>
> (QTE 59)

Un soneto de este libro final, significativamente titulado «Esta verdad vertida», enumera mediante paralelismos sintácticos los contenidos de la palabra enunciada, resaltándolos con grafía cursiva, y destacando lo que la escritura *dice* al ser escrita: «Esta palabra dice *compañera*», «Esta palabra dice *miel y cera*», para afirmar como síntesis «Esta palabra dice todo y nada» y cerrar el poema con una expresión rotunda, que no

modifica aquel credo anterior: «Esta verdad vertida en la palabra» (HMcLG 215). En el poema «Echar mis versos del alma», que reescribe versos de José Martí, vuelve a defender la verdad frente a la mentira. La poesía se aproximaría a la confesión subjetiva (sin ser su copia), porque aspira a construir la verdad del alma de manera convincente, sin falsear su mundo interior:

> ¿Qué vas a escribir? Detén
> la mano en el aire. Tira
> fuerte de la rienda. Ten
> cuidado con la mentira.
>
> Recoge tu soledad,
> concéntrate. Ten valor
> para decir la verdad,
> aunque te cause dolor.
>
> (HMcLG 108)

Pero *saber* para Otero es también *ignorar*. En «No me expliquen nada» afirma la imposibilidad de un conocimiento totalizador, porque el poeta puesto a escribir su poema se enfrenta a un espacio impredecible, «semidormida la conciencia». El poema es ficcional porque construye por el lenguaje una experiencia que de otro modo resulta incognoscible. Y aún su transposición a las palabras supone un enigmático proceso: «extraña es la salida / incomprensible el rumbo y el arribo» (HMcLG 243). El enigma de la poesía no sólo alude a los interrogantes metafísicos sobre la vida humana (otra vez, tras los ecos de «Lo fatal» dariano), sino también del propio poema que se escribe, definido como «el dibujo de la vida / debajo del papel». La afirmación del hablante es rotunda: «Ignoro claramente cuanto escribo», manifestando por un lado su natural resistencia a una poesía doctrinaria, expositiva, panfletaria, pero además reconociendo los límites del control racional sobre el ejercicio poético. El poeta advierte ese margen de ambigüedad presente en la escritura y su relativa autonomía de la intencionalidad expresa del autor. El campo semántico que se abre en el texto evoca la «niebla» y la «sombra» que rodean a la poesía, mientras contribuye a consolidar el adjetivo repetido de «incomprensible», referido tanto a

la escritura como a la vida (HMcLG 243). Señala con acierto Evelyne Martín-Hernández esta dualidad de verdad e incertidumbre en su última etapa: «Blas de Otero, quien declaró 'Testigo soy de la verdad incierta', es también actor de ella y exigente tejedor de ella, entrecruzando la urdimbre de la duda con la trama de la convicción» (2010: 117).

En un poema titulado «A veces» (ya aparecido en EyR, 265), Otero ratifica esta ambivalencia:

Escribiendo borroso
viviendo claro
contando
cosas
sucedidos
del alma
los hombres
países
las palabras un espejo de niebla
reflejando palabras
concretas
subconsciente vidriera
inverosímil
adherida a sus adyacentes
silencio
a veces
sólo
silencio

(HMcLG 364)

El contenido del acto de contar es la intimidad vinculada, precisamente porque «las palabras» son «un espejo de niebla», donde sólo es posible «escribir borroso», ya que «la palabra directa» (para «contar cosas del alma») se vuelve «inverosímil», al filo del «silencio». Este desajuste entre palabra y realidad no lo condena a la mudez, sino que reconoce sus paradojas y se empeña en escribir «borroso» lo que está «viviendo claro». El carácter enigmático de la poesía, que declara Otero con mayor insistencia cada vez, no la vincula al modelo simbolista ni supone concebirla como vía trascendental de aprehensión del misterio. Se trata de comprender la acción de las palabras frente al silencio, auscultando el mundo, sin pretensión de agotarlo, reconociendo sus

limitaciones. Por eso el título «A veces» indica la simultánea convivencia de poesía y silencio: palabras que a veces pueden hablarnos y otras veces lo hacen callando [17].

El silencio para Otero no conduce pues ni al anonadamiento ni a la mudez: «Mi silencio está hecho de aire. / Mi silencio es transparente. / Mi silencio dice todas las palabras...» («Mi silencio», HMcLG 171). Como aquel lema temprano de «Escribo y callo», la poesía se sitúa en ese borde elocuente, que nunca niega el sentido, aún cuando no pueda articularse: «pienso en silencio extraña es la salida» (HMcLG 243). Los versos son por ello «imprevisibles», «carne viva», «llaga» («Imprevisibles», HMcLG 273). Y «escribir» es «inventar, hablar: contar / lo que me pasa», «en un papel, en un espejo blanco» («Un día», HMcLG 213).

El poema «Escucho las palabras», escrito en homenaje a Vicente Aleixandre cuando obtiene el Premio Nobel, define la poesía como «*diálogo de conocimiento*», y a la vez subraya su virtualidad auditiva desde el título. Sus contenidos abarcan todos los territorios de la persona humana, hasta volverse ella misma «palabra viva», personificada, que sirve a la comunicación con los otros, pero no renuncia nunca al conocimiento «dialógico» de lo real, aunque sea por tanteos:

> La poesía es *diálogo*
> *de conocimiento.*
> Palabra viva
> evidenciando el sentido último, la estructura de la emoción,
> la permanencia de lo insólito.
> Por las noches, escucho las palabras abrir las puertas de la casa,
> andar por la sala,
> salir un momento a la terraza y respirar con libertad.
> Es cuando escojo los vocablos
> y los pronuncio parsimoniosamente
> y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.
>
> (HMcLG 247)

17. Como señala Luis Ladevéze, lo que ocurre ahí, en ese límite del propio lenguaje, es el comienzo de otra estrategia: «Incapaz de alcanzar lo significado... al poema no le queda más alternativa que 'el silencio' o la palabra. Pero en realidad, si la palabra puede mencionar al silencio, es que también el silencio es 'propiedad de la palabra'. A partir de ahí, el poema no funciona ya como un signo frustrado de lo que es inalcanzable, sino como la identidad donde toda limitación puede ser expresada. Es la zona límite de todo lenguaje, la conciencia de cierta finitud que el poeta pulsa...» (1980: 73).

Es otra fórmula para la ecuación vida-escritura, que Otero fusiona en este oficio de juglar que escribe. En la «palabra viva» se funden la significación («el sentido último»), la esfera emocional y afectiva («la estructura de la emoción») y la elaboración formal («vocablos» escogidos y pronunciados por un hablante «parsimoniosamente»). No es poco este proyecto discursivo para un poeta que ha visto muchas veces malinterpretada su vocación social como empobrecimiento del lenguaje o reductivo afán panfletario.

Dentro de la vertiente de poesía como ficción y enigma podemos alinear también su gusto por asociar la poesía con el juego. El poema titulado «Jimaguas» es un claro exponente de esta voluntad lúdica, no sólo por el estilo y tono humorístico, sino por la reflexión que entraña. El texto comienza con una alabanza irónica de su propia poesía (mediante el desdoblamiento yo-tú): «Alabados cuantos poemas estás escribiendo desde que regresaste a España». Las razones que validan el poema tienen que ver con juegos de palabras y conceptos, expresados por medio de versos paralelos que se replican semánticamente entre sí. El poeta escribe tanto «por cambiar de aire» como «por falta de aire»; «por cambiar de domicilio» o «por falta de domicilio»; ya sea «para pasar el tiempo» o «para aprovechar el tiempo». Y a estos juegos los interpreta como simples ocurrencias juguetonas: «cuántas garambainas se te ocurren» (HMcLG 107). Los usos de ambas preposiciones «para» y «por», nos remite a aquel poema anterior de *En castellano,* titulado «Por para», donde enunciaba las funciones de la poesía en forma de manifiesto programático, en tono serio y casi dogmático [18]. El juego preposicional ahora se despoja de solemnidad y el humor se torna un mecanismo más, orientado a sacudir el lastre preceptivo de sus poéticas anteriores.

El poema titulado «Los miércoles» repasa las funciones de la poesía, tanto en la cotidianeidad del vivir como en el espacio público e histó-

18. «Escribo / por / necesidad»/, «para / contribuir / (un poco) / a borrar / la sangre y / la iniquidad / del mundo» (EC 18). El ritmo entrecortado aislaba cada palabra dibujando una línea vertical sobre la página, cuyo énfasis programático se enfrentaba a la horizontal de la España del poder, degradada y reducida a minúscula: «incluida la caricaturesca españa actual». La salvedad –«(un poco)»– marcaba no obstante sus reservas ante la eficacia absoluta de la palabra, sin por ello disuadirlo de la legitimidad de tal función pragmática.

rico, consolidando su perfil activo, dinámico y en última instancia, instrumental:

> La poesía cuando se tiene ganas de comer y un poco de frío en las rodillas.
> Cuando nos encontramos deprimidos como un pantalón muy arrugado.
> La poesía para el guerrillero ametrallado en el brazo izquierdo y con una bala en la cabeza.
> Para girar el trompo de colores y la espatadantza y la sardana y el agua del atardecer.
> La poesía de mis trece años con Juan Ramón y un poco de Alberti y luego vino Neruda y César Vallejo, Nazim Hikmet y siempre fray Luis.
> Y en el metro de París con *La flor de romances viejos* en la mano y la mirada en esa muchacha del boulevard Saint-Martin.
> La poesía como una cinta alrededor de tu cuello y en la última respiración del ahorcado.
> En La Habana y Moscú y Shanghái pero difícilmente en Praga.
> La poesía mi trabajo y mi mecedora y mi inevitable maldición que me impulsa a vivir y me arrastra a morir.
> La poesía en los siglos futuros con el pan en medio de la mesa y un avión a Marte todos los miércoles.
>
> (HMcLG 350)

La ecuación poesía-sociedad no elude nunca la cifra íntima, como ya lo hemos expuesto repetidas veces. Privado y público son dos territorios comunicados en virtud de la escritura, como queda expresado en el poema «O nos salvamos todos, o que se hundan ellos». A la hora de decidir, el hablante opta por una salvación a la medida humana, para todos pero sin excluirse él mismo, ya que la poesía debe luchar por la justicia tanto íntima como colectiva:

> .....
> Respondo de las torturas,
> no con mi firma sino con mi vida.
> Apoyo
> la nube más débil de Orozco,
> el cansino caminar
> de mi madre,
> y la destrozada sonrisa
> sureste,
> reuniendo en un solo grito
> la justicia
> apaleada,
> el indeciso itinerario de la niebla

y la ingravidez del vientre materno,
no digáis
que enmudeció la Elvira agotado su tesoro,
seamos serios
hasta el final.
.....

(HMcLG 130-131)

La palabra «salvación» también aparece a menudo asociada con la eficacia de la poesía, pero no ya por sus consecuencias instrumentales y políticas, como vimos, ni mucho menos con connotaciones trascendentales o sacras, sino por su asociación con la condición humana destinada a «la vida». Ya en HFyV había sostenido en la primera prosa la «apuesta» que involucraba: «Un libro es el juego más peligroso que pueda imaginarse, nadie se salva por un libro sino apostando todo a una palabra, la única que escoge el poeta a cambio de su propia vida expresada» (HFyV 31). En un texto que evalúa la vida como una travesía angustiosa, define la escritura como un oficio de desprendimiento: «mi dolor es generoso, pródigo: / regalo / siete libros de poemas» «por un día de alegría». Al hacer un balance de su existencia, a pesar de reconocer una «niñez hundida» en su «Bilbao maldito» y una «juventud perdida / entre los escombros de una guerra», apuesta al carácter presumiblemente restaurador del oficio: «Tal vez se salve mi poesía» (HMcLG 124).

Otero profundiza en este libro la veta terapéutica de la palabra, tanto por el ejercicio de apaciguamiento que supone escribir, como por la serenidad que desea que produzca el poema en el lector. Precisamente con el título «Serenen», ofrece un texto que busca conjugar ambas facetas en la escritura y en la lectura, del poeta al lector:

Dejo unas líneas y un papel en blanco
Líneas que quiero quiebren la desesperanza.
Líneas que quiero despejen la serenidad.
Líneas que balanceen el reposo.
Líneas sobrias
como el pan.
Transparentes como el agua.
Cuando me lean dentro de treinta años,
de setenta años,

que estas líneas no arañen los ojos,
que colmen las manos de amor,
que serenen el mañana.

(HMcLG 240)

5. De las *«hojas»* al *«aire»*

«En el principio era el aire». El aire es la palabra.

«En el principio era el aire»

El uso de imágenes que condensan propuestas autopoéticas es recurrente en Blas de Otero. Se trata de metáforas argumentativas que operan como cristalizaciones emblemáticas de un contenido programático explícito. Como la famosa oposición del «espejo» y la «lámpara» de Abrams en su estudio sobre el Romanticismo, este uso del metalenguaje desempeña un rol fundamental para la exposición de su proyecto de escritura. Ante el término consagrado de poesía, ha preferido usar desde el inicio de su obra vocablos que indican su puesta en acto, sus materiales, como «hojas» y «papeles». Ya había sostenido que «lo único que perdura son residuos, átomos» (HFyV 35), «papeles especiales que algunas veces se encienden y otras se olvidan y se apagan», «papeles / escritos, perdidos, borrados, papeles sin fecha, borradores, escritos a lápiz, prendidos con alfileres, sueltos...» (HFyV 95). Ya nos referimos en el quinto capítulo a la insistencia en la materialidad del poema a través de la imagen del «papel».

Sin duda, a partir de esta consideración fragmentaria y diseminada de la poesía, se comprende su afán por borrar los límites entre sus libros, su gusto por armar antologías, el juego insistente con los títulos, la auto-cita y canibalización de sus propios textos. La recurrencia de este campo semántico, compuesto por hojas, papeles y páginas desprendidas de su continente, sostiene también su visión de una poesía liberada de la rigidez de las convenciones institucionales, como el sintagma «*poesíabierta*» lo había ya indicado: «trozos de página / que arrastra

el viento» y «tornan a mi mano» («Desde el fondo», HMcLG 81). De modo análogo, el instrumento material por excelencia que ha guiado su poesía es la «pluma», siempre asociada a su acción sobre el papel, aunque éste mismo esté hecho precisamente de «aire»: «Pregunto por una pluma sin papel ni tinta, / una pluma para escribir en el aire» («La pluma que cesa», HMcLG 343).

Ya aludimos en el capítulo anterior también a los balances, muchas veces numéricos, de su obra, entendidos como objetos autónomos: «unos cuantos libros escritos con todo el cuerpo y parte del subconsciente» («Sí», HMcLG 154), «nueve libros escritos a golpes de silencio» («El valor más alto», HMcLG 166). Pero quiero mencionar aquí la complacencia de Otero en la evocación de los títulos de sus libros, personalizados, como si poseyeran nombres propios: «Grandes fatigas / dobles, / del *ángel fieramente humano* / y del *redoble*» («Guerrillas», 159); «furia del ángel fieramente humano contra las altas olas» (HMcLG 369); «Aquí ves recién surgidas *Historias fingidas y verdaderas* y *Mientras*» («Conmiseración y serenidad», HMcLG 284).

En el poema titulado «Liberación» realiza un compendio de su trayectoria como autor, desde los primeros borradores de poemas que surgían sin orden y medida, hasta la materialización en libros concretos publicados. Nuevamente, la historia que estos cuentan no es otra que la historia de su vida, adaptada a sus cambiantes condiciones. El producto final, la obra concluida, vuelve a ser definida por su condición fragmentaria, como «hojas» liberadas y liberadoras:

> La historia de mis libros está escrita
> claramente en mis libros. El comienzo
> fueron cientos y cientos de poemas
> a borbotones.
> Luego,
> cántico espiritual o mejor dicho
> un entretenimiento en una fábrica.
> Y ¿para qué seguir? Mis libros fluyen
> a compás de mi vida. Mi palabra
> a compás de los años: va variando
> por sí misma, sucediéndose
> y revolucionándose. He llegado
> hasta aquí: estas hojas
> en que hablé con entera libertad

de todo, de todo al mismo tiempo,
liberando
el pensamiento, la imaginación
y la palabra.

(HMcLG 208)

La concepción fragmentaria del objeto es consecuente con el título que dio a este libro desde su inicio como proyecto en los años 60 y especialmente al volver de Cuba a España. Son *Hojas de Madrid*. Como con los títulos de sus anteriores libros, también aquí se complace en repetirlo, refiriendo el poema a su propio continente y marco en un repliegue autorreferencial. Las llama «Últimas hojas» en un poema que concluye con la definición del propio libro que el lector tiene entre manos: «Y reúno todo lo anterior y lo deposito en mis propias manos / en esta hoja de Madrid / tan parecida a tu rostro rodeado de lágrimas y versos» (HMcLG 128). Son «hojas sueltas» como las de Manrique, pero ahora dispersadas en el «inefable Madrid infestado», como expresa en «Túmulo de gasoil», poema que, como dijimos, Otero pensaba poner como portada de este libro (Hernández 2010: 17), poniendo en evidencia su relación con el título del cuaderno. Es su aspiración que ambas «hojas», las manriqueñas y las propias que el lector tiene en sus manos, «perdur[e]n «inarrancablemente» y «nos quiebr[e]n los huesos» (HMcLG 60).

La polivalencia del término «hojas» es explotada sabiamente por Otero, ya que juega a menudo con su doble acepción: hojas de libros y hojas de árboles. En un poema temprano, en *Ancia*, destacaba esta virtualidad de la hoja, que es «página suelta, giratoria, / aleando en el aire» y a la vez «hoja de un ángel que bajó a ser olmo», «Hojas y plantas, ¿ves?, al final se juntan» («Un momento estoy contigo», *Ancia* 108). Estas hojas son correlato objetivo de la ciudad que las ve nacer y volar: «Madrid, días de páginas delgadas / en el invierno», «páginas rasgadas» de «el libro que está naciendo» («El libro», HMcLG 42). Son también las hojas del libro que llega a su fin, en otra *mise en abyme* lúdica que nos ofrece el espectáculo de su lectura: «Esto dicen las *Hojas de Madrid*», «Hojas sueltas, mirad cómo han caído / de mi mano, mejor dicho, de mí». El poeta las envía al aire «a vivir, a andar, a remover / nuevos

surcos, a colocar la mano / en la siguiente escala: a no caer...» («Todo lo humano», HMcLG 203).

Estas hojas que vuelan por el cielo de Madrid, donde el autor escribe gran parte de los poemas que integran el libro, se relacionan también con una de las metáforas más consistentes que utiliza Otero a lo largo de toda su obra, la del «aire»[19]. Ya había confesado: «será que no sé hablar si no es del aire» (QTE 73). Frente al libro cerrado, el hablante proponía el «aire» como espacio preferencial de la poesía, planteando la polaridad en términos de sujeción y libertad: «La poesía señores / no sólo está en los libros imprimamos / en el aire // el aire es el papel más transparente» («Oigan la historia» II, *Mientras* 177).Ya había dedicado un poema al «Aire libre», donde destacaba sus acciones benéficas sobre la rutina diaria: «Si algo me gusta es vivir», aunque la virtud más potenciada era allí la posibilidad de libertad: «salir / de esta espaciosa y triste cárcel / [...] salir, salir al aire libre, al aire» (EC 126).

En HFyV, el protagonismo de esta metáfora es evidente. Primero como liberación de la palabra frente a la sujeción de la página escrita y encerrada en libros: «El aire mueve levemente las páginas del libro, ésta es una de sus misiones principales; desconfiad del libro encerrado en sí mismo, de las sabias o hermosas palabras que se agostan al simple contacto del aire» (HFyV 87). También, es exaltado como elemento insustituible de la naturaleza, destacando la moderna experiencia que la tecnología ofrece al hombre del siglo XX para surcar el espacio aéreo en avión (anticipándose a las reflexiones antropológicas, como las de Marc Augé, que ve en este medio veloz de traslado un «no lugar», sin tiempo ni territorio fijo): «Ahora no estoy ni en Cuba ni en España. Ahora estoy en el aire, / y no me asomo a la ventanilla porque podrían volar mis pensamientos, dispersarse todos estos versos, perder la memoria entre las nubes» («Hacia las Azores», HFyV 98-99). Pero el

19. Señala Elena Perulero que uno de los primeros poemas en que aparece la imagen del «aire» relacionado con la libertad, pero sin perder su acepción primaria es en el poema «MXCLV»: «Se ha parado el aire», «Oremus. El aire lleva / dieciséis años parado» (EC 38). También lo usó al principio con sentido humorístico: «El médico me ha dicho: 'Mucho aire, / mucho ai... // Como no lo pinte». Se trata de «una palabra clave en la lírica de signo popular, parte de un lenguaje simbólico que Otero retoma poéticamente y que viene de toda una tradición riquísima que pasa por autores como Rosalía de Castro o Rafael Alberti, entre otros» (2008a: 270-271).

aire es también trasunto de una paz y sosiego de espíritu que el sujeto reclama en esta etapa final de su vida: «Es así la serenidad. Nudo de aceptación que desata la encrucijada y extiende los días hacia el valle donde va y viene el aire y nadie, el aire» («Y nadie», HFyV 108), «alegría del aire sin rastro de aviones, pura y simple alegría de vivir» («Vivir», HFyV 110).

La soledad constitutiva del hombre se parece también a esta materia translúcida. Cuando se interroga «¿Qué es el aire?», exalta su condición «invisible» poblada de ausencia: «tocaste con tus dedos el aire, / y no había nadie / en el aire...» («Invisibles», HMcLG 180). Sin duda, el aire conserva su acepción primera; es un elemento más de la naturaleza, en equilibrio con sus complementarios (agua, tierra, fuego): «La serenidad se extendió por todo el campo de batalla, / se equilibró la rama y el aire se remansó y el agua se volvió tersa» («Algo ha variado», HMcLG 218). En «Tiempo de poemas» una de las definiciones de la poesía es precisamente ésta: «La poesía es también estar tranquilo / a pesar de todo. / Tomar el aire» (HMcLG 75).

Pero la metáfora se adensa de connotaciones existenciales que integran otras variables. El aire es también el principal canal de transmisión del habla y la música, como la escritura oralizada que Otero se preocupa por elaborar. El poema es como una carta o cartilla en blanco, que «no dice nada ni va a nadie / sino al aire» y «el aire sabe cómo conducirse» («En blanco», HMcLG 314). El aire es un instrumento de clarificación mental y espiritual. Siguiendo la sabiduría popular que aconseja «airear» la cabeza de malos presagios y funestos pensamientos, en el poema titulado «El aire» se desarrollan sus benéficos poderes: «El aire desenreda el pensamiento», «Ábrete aire, airea el pensamiento / de los locos, las almas torturadas, / y lo demás que se lo lleve el viento» (HMcLG 340).

Desde el principio la imagen del «aire» tuvo connotaciones históricas y políticas, como metáfora de la «libertad», amordazada y negada al poeta durante el franquismo: «Cuando escribo aire libre, mar abierto, / traduzco libertad» («Cuando digo», QTE 56). Ya Sabina de la Cruz lo destacó, en su Introducción a la antología *Expresión y reunión,* como una constante discursiva. Elena Perulero, en su trabajo sobre las

traducciones al francés que realizó Claude Couffon, reproduce su opinión respecto de esta acepción política:

> Había una especie de lenguaje en código, seguramente debido a la autocensura. Había expresiones que sólo los españoles podían entender, ciertas palabras que constituían una especie de código entre ellos. Por ejemplo, la palabra «libertad» no aparecía nunca; él solía hablar del «aire». Yo intenté traducir, reproducir la alusión en francés, pero tratando, cada vez que era posible, de conservar ese medio-secreto del original. (2008a: 262).

En su etapa final recupera esta metáfora de libertad, que aparece enraizada en las posibilidades liberadoras de la palabra proclamada y puesta a «volar». A la sentencia bíblica «En el principio era el Verbo, y el Verbo era Dios...», Otero opone su propia versión, titulando un poema con una reescritura de ese célebre *íncipit,* «En el principio era el aire»:

> El aire fue mi palabra
> esencial. «En el principio
> era el aire.»
> El aire desdobla las hojas arrugadas de los libros y ensancha las sílabas inertes
> de los poemas,
> penetra entre tu pulsera y tu muñeca,
> abre y cierra y abre las residencias de los becados en Nuevo Vedado,
> pero retrocede ante la estatua de la Libertad.
> El aire dibuja el valle de Orozco con la ingenuidad de un niño.
> «En el principio era el aire.» El aire es la palabra.
>
> (HMcLG 92)

Por último, el poema titulado «El aire el huerto orea» reescribe los luminosos versos de la «Oda a la vida retirada» de Fray Luis de León, que decían: «El aire el huerto orea, / y ofrece mil olores al sentido, / los árboles menea / con un manso ruïdo». Otero nos ofrece un huerto como espacio de sosiego para el poeta y para el lector, aunque el suyo actual es urbano y de cemento. El aire es la materia primordial de la que está hecha la poesía, la que le garantiza al poeta la libertad de la palabra y la autonomía de su conciencia:

> El aire sabe extrañas teorías

cruza el mar con los pies descalzos
se enreda entre las grúas amarillas
de noche
                el aire se envuelve en palabras gastadas
jadea
entra en nuestra habitación con los párpados entornados
se interpone entre tus senos
y huye
hasta que llega el alba con los labios pintados
el aire orea por las calles céntricas
se lanza a las autopistas
perro blanco de lanas
el aire es la respiración de mis poemas.

(HMcLG 370)

Epílogo

yo sé que soy el que soy
tanto amor y no poder nada contra la muerte

«Marzo madrugada»

La actual pasión del autor por exhibirse en su obra es indudable, pero no sólo con su rostro literario o cotidiano, sino en múltiples máscaras y *alter egos*, que le permiten multiplicarse y proliferar en series infinitas. Es otra forma de afirmar que el arte crea no sólo realidad sino identidad y que, como decía el verso de Vicente Huidobro, «el poeta es un pequeño dios», sin dejar nunca de ser él mismo (y en el caso de Blas de Otero: sin creérselo literalmente). Por esto, la pasión «auto» y metaficcional que exhiben muchos poetas actuales nos convence que detrás de estos juegos un tanto narcisistas de exhibicionismo, también late el afán por superar el aislamiento de la obra, convencidos de sus deudas con lo real, al tender puentes entre el texto escrito y el hombre que lo escribe, y al establecer un pacto de complicidad entre autor y lector mediante señas de identidad inconfundibles.

La figura que preside la poesía toda de Blas de Otero y, en especial, estas *Hojas de Madrid con La galerna,* es la de un poeta que ha sido siempre fiel a sí mismo, articulando una subjetividad social, edificada sobre la armónica tensión del *yo* hacia el *nosotros*. Leal discípulo de Antonio Machado, las voces que despliega Otero en su escritura dan cuenta de la «esencial heterogeneidad del ser» a partir de una práctica definida como «*poesíabierta*». Su proyecto poético nunca anula en el hablante individual (*yo lírico*) las huellas palpables del hombre biográfico que le

presta su rostro. Su inmersión en la colectividad y su aparente disolución en el anonimato impersonal de un alegórico «pueblo», son instancias contenidas por una agudísima conciencia intersubjetiva, ya que para el bilbaíno el yo es siempre *yo* + *otro*: «*yotro*».

He aquí la mayor contribución de Otero en la constitución de una poética del discurso social: la fundación de una escritura (*poesíabierta)* desde un sujeto heteroglósico (*yotro*). Este potente ideologema atraviesa las formas de su enunciación, las figuras de poeta asumidas, los procedimientos de reescritura y collage, su imaginería desarraigada, religiosa, existencial o marxista, sus inequívocas fracturas lingüísticas, sus juegos lúdicos. La *política de su poética* no reside en las repetitivas consignas o los clichés social-realistas, sino en su práctica textual integral, que hace posible leer de manera renovada su legado, de cara al nuevo siglo.

En la última década de su vida, Blas de Otero suscribe su primerísimo afán de «escribir para existir». En nuestras manos –afirma– tenemos el libro que lo constituye:

> Aquí termina el libro. *C'est fini*».
> (¿Por qué escribo en francés?, es divertido.)
> Hojas sueltas, mirad cómo han caído
> de mi mano, mejor dicho, de mí.
>
> ¿Qué más puedo decir? Digo que sí
> a la vida, al camino recorrido
> y a la verdad impresa en el oído.
> Esto dicen las *Hojas de Madrid*.
>
> Y ahora a vivir, a andar, a remover
> nuevos surcos, a colocar la mano
> en la siguiente escala: a no caer
>
> como hoja de otoño en el vacío.
> Yo soy un ángel fieramente humano.
> Todo lo humano es asunto mío.
>
> («Todo lo humano», HMcLG 203)

El autor es un sujeto que se reconoce como cuerpo «tendido sobre el papel» (HFyV 49). Es quien enuncia el acto mismo de escritura, su comienzo y su fin. Determina el calado «humano» del objeto: estas

«hojas sueltas» han caído de su mano y de su propio yo. No caen «en el vacío», como las «hojas de otoño» de los árboles, sino que abren «nuevos surcos», para remover conciencias y elevar al aire «la verdad impresa en el oído». Lo que dicen estas páginas es lo que lo constituye como personaje de papel, recuperado por sus lectores, al mismo tiempo «ficción y dicción» (Genette 1993), sin nunca ignorar las indelebles huellas sociales e históricas de esa silueta verbal. Pero este personaje de ficción –nuevamente reivindicado como en su feliz metáfora gongorina: «un ángel fieramente humano»– ya ha declarado el camino que va de la ficción a la verdad, del papel al aire, del poema al cuerpo vivo.

Como toda su obra, nunca acabada y siempre en dinámica constitución, podemos suscribir sus versos: «...Así sonaron las hojas / en el aire sombrío de mi patria» («Doble llave», QTE 145). El poeta que las hace nacer exhibe su aguda conciencia histórica: «Este es el libro. Ved. En vuestras manos / tenéis España». La responsabilidad que le atañe no es ignorada nunca; por el contrario, Otero asume su escritura como si fuera un «idiolecto», el propio y personal, el que lo delata sin disimulos, pero el que también lo devuelve a la sociedad: «escrito está con nombres castellanos», «con un dejo / vasco, corto en palabras» (QTE 11).

La voz que renace en su escritura tiene nombre propio, aunque el poeta reconoce en el antropónimo la imagen de un yo que lo trasciende y supera su limitación humana y temporal. Es Blas de Otero escrito por sí mismo: «un hombre hundido hasta los codos», en «un rincón del País vasco, húmedo y hosco», que pide a sus lectores un acto de fe: «si quiere Ud. conocer...» (HMcLG 342). Es también el que enuncia como un «cristo» invertido: «yo sé que soy el que soy / tanto amor y no poder nada contra la muerte» (HMcLG 375), pero admite el hueco que genera esa afirmación: «quién es este hombre / que viene, entre mi hombro y mi hombro, adonde yo vengo...» (*Ancia* 72), «séame permitido saludar a aquel hombre con el rostro vuelto hacia el mayor silencio» (*Mientras* 100). Identificación y extrañamiento, auto-percepción y distancia, el dinamismo enunciativo revierte a menudo en la formulación plural, que repliega o fusiona la primera persona del singular en

otras variantes corales: «soy muchísimos, son mar a borbotones» (QTE 167).

A su pregunta «¿en qué termina una mano que empieza en uno mismo?», una vez leído este último libro, podemos responder con él: «le llamaremos pluma a la deriva» (QTE 61). Una pluma que escribe sin duda en el papel y en la página de España; una pluma que habla con la «caligrafía de mis labios»; una «pluma que canta» desde el amoroso ritmo de su música; «una pluma que cesa». Este libro de Otero es como un mar que desenlaza sus olas incesantes, las angustiadas y broncas, las apacibles y sosegadas, las lúdicas e irreverentes. Pero ha dicho también el poeta que «el mar es como un libro / abierto por la inmensa mayoría / de las olas: yo leo en él, y escribo». ¿Llegará a nuestras orillas su palabra? El poeta siente que «está tan lejos», que apenas «la divisa» y confiesa: «Será porque mi pluma está torcida; / será porque un mal viento cerró el libro» (QTE 61).

Sin embargo, su actualidad es irrefutable, como bien lo testimonia el poeta José María Caballero Bonald, cuando no duda en afirmar que «Blas de Otero es uno de los poetas del siglo XX que más obra va a dejar en el siglo XXI» [1]. O como lo atestigua en cifra poética José Ángel Valente, un poeta del «silencio» cuyo itinerario lo llevaría bastante lejos de la senda abierta por Otero:

> Blas ha sido una resistencia y una inconcesión, un duro deseo de durar. Blas fue una forma más cierta o radical de la palabra... Al fin, cuando ya haya pasado el tiempo falaz del abanico, cuando el diente menor del parido mañana reconozca lo agraz y lo maduro y el muro blanco sea sólo blanco, Blas se hará más visible. Y así estará sin pedestal ni altura, como fue y como es, como es difícil ser, secreto, verdadero, insobornable («Blas») [2].

Escribir, hablar, cantar, leer, copiar, escuchar: la veta autopoética no produce el encierro del sujeto en la cárcel retórica ni lo atrapa en «una jaula de jilgueros disecados», como él mismo reconoce temer. Si

1. Palabras de Pepe Caballero Bonald en la entrevista de Roberto Ruiz de Huydobro en *Ancia* (2004: 84).

2. Prosa poética dedicada a Otero, por José Ángel Valente, en el número *Volver a Blas de Otero* de la revista *Zurgai* (1998: 77).

es verdad que su «*Ergo sum...*» define el existir como consecuencia, no del razonamiento en ideas o pensamientos abstractos, sino del acto de escritura de sí mismo, el personaje de papel hará que su complementario real encuentre su identidad más auténtica, precisamente en esa figuración que compromete su cuerpo físico y su corpus poético: «He vivido / caminando / y hablando entre papeles», «vi, pisé, palpé / dejando y arrastrando trozos de tela, vida, / palabra». Esa es la fórmula de su «perduración»: «perdurando / por siempre en el papel, / los hombres y el mañana» (QTE 19). Escribir, hablar, cantar; leer, copiar, escuchar; viajar, recorrer, conocer: vivir. Lo que imprime en el papel es proyección de «la historia de mi vida», no el material en bruto, sino su relato; por eso su escritura está atravesada por la pulsión de «actuar», proponiendo una alianza heterodoxa pero eficaz: «Fundir a Don Quijote y san Ignacio: / de aquél, el ideal; de éste, la *actio*» (EC 49).

Blas de Otero nos previene con Walt Whitman: «esto no es un libro» y «quien vuelve sus páginas toca un hombre». Nos pide que vivamos su obra, que contemplemos su despliegue como si fuera un cuadro o una película, siempre en movimiento, atentos a los rostros más que a los ornamentos. Este *hombre/libro* que tocamos con nuestros ojos y recorremos con las manos en la lectura, ha sido y será siempre un «*vagamundo*». Ha recorrido el planeta, en busca del otro a través de sí mismo, a sabiendas de que su identidad más auténtica está anclada en el valle de Orozco, primer y último amparo. Quizás allí, la imagen del niño que fue recuperada por la escritura, lo redima de todas las «calamidades» de su vida:

> patria mía pequeña,
> escribo junto al Kremlin,
> retengo las lágrimas y, por todo
> lo que he sufrido y vivido,
> soy feliz.
>
> («Orozco», HMcLG 24)

Quizás en la memoria escrita de lo vivido palpite la clave de su persistente intento por imaginarse muerto, exorcizando sus demonios, para donarnos su palabra como epitafio y testamento:

Miradme bien, y ved que estoy dispuesto
para la muerte. Queden estos hombres.
Asome el sol. Desnazca sobre el mundo
la noche. Echadme tierra. Arad en paz.

(«Aren en paz», *Ancia* 158)

Si esta empresa de *nominación* tiene algún sentido, más allá de su voluntad política por refundar una verosimilitud ficticiamente «*autográfica*»; si de verdad «decir» es «verter verdad» en las palabras –no la ingenua y doctrinal, sino la íntima y existencial, la que sólo puede configurar el lenguaje poético–; si valió la pena la persistente carga de tantos libros escritos con dolor, como siempre subraya a lo largo de su obra; si no se puede amar sin «decir el amor»... Entonces después de todos estos condicionales, probablemente colaboremos para que se realice el deseo que expresa en el último verso de uno de estos poemas finales: «Tal vez se salve mi poesía» (HMcLG 124).

Bibliografía

Fuentes primarias
(Ediciones y abreviaturas utilizadas) [1]

Obra poética de Blas de Otero
(Primeras ediciones consultadas)

Cuatro poemas, Pamplona: Colección Alanda, 1941. (Ed. de J. Díaz Jácome)

Cántico espiritual, San Sebastián: Cuadernos del Grupo Alea, 1942.

Ángel fieramente humano, Madrid: Ínsula, 1950. AFH*

Redoble de conciencia, Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos, 1951. RC*

Ancia, Barcelona: Alberto Puig Editor, 1958.

Pido la paz y la palabra, Torrelavega (Santander): Colección Cantalapiedra, 1955. PPP*

Parler clair (En castellano), París: Pierre Seghers, 1959. (Versión bilingüe, al cuidado de Claude Couffon). EC*

En castellano, México: Ediciones de la Universidad de México, 1960.

Esto no es un libro, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1963. ENEUL*

Que trata de España, París: Ruedo Ibérico, 1964 (Edición simultánea en Barcelona: R.M.,1964)

Mientras. Zaragoza: Javalambre, 1970.*

1. Con asterisco se consignan las ediciones utilizadas en este libro para las citas de poemas y textos de Otero.

Historias fingidas y verdaderas, Madrid: Alianza, 1970.

Hojas de Madrid, con *La Galerna* [1969-1975], Madrid: Galaxia Gutemberg, 2010. (Edición de Sabina de la Cruz con Prólogo de Mario Hernández) HMcLG*

ANTOLOGIAS, REEDICIONES Y OTROS TEXTOS DEL AUTOR CONSULTADOS:

"Así es la vida", en *Mensajes de poesía*, 11, 1, 1952.*

"La muerte de Don Quijote (Notas de un ensayo)", en *Champa*, 10, octubre de 1954, 6-7, recogido en el Monográfico de *Ínsula,* 676-677, abril-mayo, 29-30.

Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia, Buenos Aires: Losada, 1960.

Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra y En castellano), Buenos Aires: Losada, 1960.

Hacia la inmensa mayoría (Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra y En castellano), Buenos Aires: Losada, 1962.

País (1955-1970), Barcelona: Plaza Janés, 1971. (Prólogo de José Luis Cano)

Ancia, Madrid: Visor, 1971. (Prefacio de Dámaso Alonso)*

Todos mis sonetos, Madrid: Turner, 1977. TMS*

Historias fingidas y verdaderas, Madrid: Alianza, 1980. HFyV*

Verso y prosa (Antología), Madrid: Cátedra, 1980. VyP*

Que trata de España, Madrid: Visor, 1981. QTE*

Expresión y reunión (A modo de antología), Madrid: Alianza, 1981. (Edición de Sabina de la Cruz) EyR*

Poesía con nombres. Madrid: Alianza, 1983. PcN*

Blas de Otero para niños, Madrid: Ediciones de la Torre, 1985. (Edición de Concha Zardoya)

Poemas de amor, Barcelona: Lumen, 1987. (Selección y Prólogo de Carlos Sahagún) *

Poesía escogida, Barcelona: Vincent Vives, 1995. (Edición de Sabina de la Cruz y Lucía Montejo)*

Mediobiografía (Selección de poemas biográficos), Madrid: Calambur, 1997. (Edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández)*

Poemas vascos, Bilbao: Fundación Blas de Otero-Ayuntamiento de Bilbao, 2002. (Edición de Sabina de la Cruz)*

Mientras viva y otros poemas por la paz, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 2002. (Edición de Sabina de la Cruz)*

Mientras viva, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 2003. (Presentación de Sabina de la Cruz)

Historia casi de mi vida, [1969]. Fragmentos inéditos recogidos en *Ancia. Revista de la Fundación Blas de Otero* II, 3, 2004, 80-82.*

Entevistas consultadas[2]:

14 de julio de 1956: "Me revienta el yo, yo; me interesan ellos", en *Destino*. Recogida en *Ancia* II, 4, 2004, 77-79.

Septiembre de 1956: "Blas de Otero, con los ojos abiertos. Poesía social", realizada por Luis Suñén, en *Índice* 93, 22. Luego publicada en *Reseña de Literatura, arte y espectáculos* XIII, 91, enero de 1976, 17-19. Recogida por último en *Ancia* II, 4, 2004, 81-84.

25 de abril de 1960: "Con Blas de Otero", en *Lunes de Revolución*. Realizada por Manuel Díaz Martínez y recogida por Elena Perulero (2012: 487-488).

Septiembre-octubre de 1960: "Con Blas de Otero, en París", en *Tribuna socialista*, 1. Realizada por Fernando Fernández Santos y recogida por Elena Perulero (2012: 488-490).

Junio de 1968: "Encuentro con Blas de Otero", entrevista de Antonio

2. En su Tesis doctoral, Elena Perulero incluye un valioso Apéndice (III), donde transcribe 19 entrevistas al poeta, muchas de ellas desconocidas por buena parte de la crítica o, al menos, poco accesibles, que han sido inestimables como material de consulta, aunque me llegaron ya casi terminada la redacción de mi libro. Aquí sólo incluyo las referencias a las entrevistas citadas expresamente en mi estudio.

Núñez, en *Ínsula,* 23, 259, 3.

1968: "Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero", recogida por Elena Perulero y Mario Hernández, en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. Monográfico de Homenaje a Blas de Otero, 43, 2008, 175-190.

13 de septiembre de 1973: "Blas de Otero, no es fácil llegar a la inmensa mayoría", realizada por Jesús Pindado, en *El Diario Montañés*, Santander. Recogida por Elena Perulero (2012: 502-503).

28 de mayo de 1976: "Blas de Otero, el poeta vivo..." realizada por Enrique Entrena, en *La verdad*, Alicante. Recogida por Elena Perulero (2012: 507-509).

10 de junio de 1977: "Blas de Otero habla a la inmensa mayoría", realizada por Enric Bastardea, en Diario de Barcelona. Recogida por Elena Perulero (2012: 509-510).

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE EL AUTOR Y SU ÉPOCA

ACILLONA, Mercedes (1988), "El tema cainita en la poesía contemporánea", en *25 años de la Facultad de Filosofía y Letras, I Estudios de Lengua y Literatura*. Bilbao: Universidad de Deusto, 145-169.

— (1989), "Notas a la poesía social", en *Letras de Deusto*, 29, 44, mayo-agosto, 17-27.

— (1990), "Poetas para salvar al mundo: Ángela Figuera y Blas de Otero", en *Zurgai*, Monográfico *Poetas vascos,* diciembre, 37-42.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1973), *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca: Anaya.

— (1977), "Al margen de Blas de Otero: 'Escribo y callo' y 'Cuánto Bilbao en la memoria'", en *Papeles de son Armadans,* LXXXV, 254-255, mayo-junio, 121-146.

ALBORNOZ, Aurora de (1979), "Blas de Otero, hoy, mañana", en *Ínsula*, 392-393, julio-agosto, 6.

Alín, José María (1965), "Blas de Otero y la poesía tradicional", en *Archivum*, XV, 275-289.

Alonso, Dámaso (1952), "Poesía arraigada y poesía desarraigada", en *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid: Gredos,345-358.

Alonso Gutiérrez, Luis Miguel (1997), "La poesía de Blas de Otero: *Ancia*, poemario de la angustia", en *Revista de Literatura*, LX, 118, 533-576.

Álvarez, Guzmán (1980), *Lírica española del siglo XX. En busca de una trayectoria,* León: Nebrija.

Amat, Jordi (2007), *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo,* Barcelona: Península.

Ascunce Arrieta, José Ángel (ed.) (1986), *Al amor de Blas de Otero,* San Sebastián: Mondaiz-Universidad de Deusto.

— (1986), "Profetismo bíblico en la poesía social", en *Letras de Deusto*, 16, 34, enero-abril, 71-87.

— (1989), "Función de la alegoría en la poesía social", en *II Congreso Mundial Vasco. Hacia la literatura vasca,* Madrid: Castalia, 545-553.

— (1990), *Cómo leer a Blas de Otero,* Madrid-Gijón: Júcar.

— (2010), "Blas de Otero: 'Con la inmensa mayoría' desde 'la inmensa minoría'", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre, (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 69-81.

Aub, Max (1957), "Blas de Otero", en *Una nueva poesía española (1950-1955),* México: Imprenta Universitaria, 66-81.

Ayuso, José Paulino (2003), "*Ángel fieramente humano:* entre raíz mortal, fronda de anhelo", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 5-8.

Azaola, José Miguel de (1989), "Blas de Otero, amigo fieramente humano", en *Pérgola. Revista Cultural* 16, diciembre, 45-66.

Baena, Enrique (2007), *Metáforas del compromiso,* Madrid: Cátedra.

Bagué Quílez, Luis (2010), "Hablando un mismo idioma: Blas de Otero y las poéticas actuales del compromiso", en Iravedra,

Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 303-317.

BALCELLS, José María (2003), "Blas de Otero en las antologías poéticas de posguerra", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 54-57.

BARBOSA TORRALBO, Carmen (1994), *Poesía como diálogo. La voz de Blas de Otero y su recepción*, Madrid: Libertarias.

BARRAL, Carlos (1978), *Los años sin excusa.* Barcelona: Barral Ed.

BARROW, Geoffrey (1977), "Una velada paradoja: *Historias fingidas y verdaderas*", en *Papeles de son Armadans,* 85: 253-271.

— (1978), "A neglected autograph of Blas de Otero", en *Revista Hispánica Moderna*, 1-2, 60-66.

— (1998), *The satyric vision of Blas de Otero,* Columbia: University Press.

BARY, David (1967), "Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea", en *Papeles de son Armadans,* XLIV, 161-189.

BFFGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca (2008), Monográfico de Homenaje a Blas de Otero coordinado por Elena Perulero y Mario Hernández, 1, enero, 43.

BLANCO AGUINADA, Carlos (1977), "El mundo entre ceja y ceja: Releyendo a Blas de Otero", en *Papeles de son Armadans,* 85, 146-196.

BOUSOÑO, Carlos (1985), *Poesía postcontemporánea (Cuatro estudios y una introducción),* Madrid-Gijón: Júcar.

CABALLERO BONALD, José Manuel (2004), "Conversaciones", Entrevista de Roberto Ruiz de Huydobro, en *Ancia* II, 4, 84-87.

CABANILLES, Antonia (1989), *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma,* Castellón: Excma. Diputació de Castelló - Collegi Universitari de Castelló.

CANO, José Luis (1974), "La poesía de Blas de Otero", en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra,* Madrid: Guadarrama, 21-40.

— (1974), "El tema de España en Blas de Otero", en *Poesía española*

contemporánea. Las generaciones de posguerra, Madrid: Guadarrama, 29-34.

— (1971), "Prólogo" a OTERO, BLAS DE, *País (Antología 1955-1970),* Barcelona: Plaza & Janés, 9-17.

— (1979), "En la muerte de Blas de Otero", en *Ínsula*, 392-393, julio-agosto, 7.

CANO BALLESTA, Juan (1972), *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936),* Madrid: Gredos.

CARNERO, Guillermo (1989), "Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil", en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona: Anthropos, 274-298.

CASTELLET, José María (1969), *Veinte años de poesía española,* Barcelona: Seix Barral.

CELAYA, Gabriel (1969), *Poesías completas*, Madrid, Aguilar. PC

— (1979), *Poesía y verdad (Papeles para un proceso),* Barcelona: Planeta. [1960]

— (1987), *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid: Universidad Autónoma, 11-30.

CELMA, Pilar (*et al.*) (1995), *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos,* Valladolid: Ámbito.

CHICHARRO, Antonio (1997), *De una poética fieramente humana (De algunas poéticas rehumanizadas y sociales*), Granada: Maillot amarillo.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1966), *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social),* Madrid: Ínsula.

— (1980), "Sobre la estructura del poema en Blas de Otero", en MELLIZO C. y L. SALSTAAD (eds.). *Blas de Otero, Study of a Poet*, Wyoming: University of Wyoming, 19-28.

— (1986), "El verso ajeno en el poema", en *Hispania*, 69, 4, December, 784-787.

COUFFON, Claude (1959), "Rencontre avec Blas de Otero", en *Les Lettres Nouvelles*, 4, 25 de marzo, 20-21.

— (1959) "Introduction", en OTERO, BLAS DE, *Parler clair, (En castellano),* París: Pierre Seghers.

— (1963) "Introduction", en OTERO, BLAS DE, *Pido la paz y la palabra / Je demande la paix et la parole.* Paris: François Maspero, 9-14.

DE LA CRUZ, Sabina (1977), "Los sonetos de Blas de Otero", en OTERO, BLAS DE, *Todos mis sonetos*, Madrid: Turner.

— (1980), "Introducción", en OTERO, BLAS DE, *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid: Alianza, 7-23.

— (1981), "Introducción", en OTERO, BLAS DE, *Expresión y reunión,* Madrid: Alfaguara, 9-48.

— (1983), *Blas de Otero. Contribuciones a una edición crítica de su obra,* Madrid: Universidad Complutense.

— (1984), "Blas de Otero en su adolescencia madrileña (1927-1932)", en *Ínsula*, 449, abril, 4.

— (1989), "La erotización del espacio en *Poemas de amor* de Blas de Otero", en *Eros Literario*, 323-340.

— (1990), "El *no saber* existencial en la poesía de Blas de Otero", en *Zurgai*, Monográfico *Poetas vascos,* diciembre, 49-52.

— (2003), "'Desamor', un poema olvidado", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 3-4.

— (2004), "Blas de Otero, retrato sucesivo", en *Ancia* II, 4, 3-72.

— (2010), "Sobre esta edición", en OTERO, BLAS DE, *Hojas de Madrid*, con *La Galerna* [1969-1975], Madrid: Galaxia Gutemberg, 27-31.

— y MONTEJO, Lucía (1995), "Introducción", en OTERO, BLAS DE, *Poesía escogida*, Madrid: Vicens Vives, VII-XLV.

DE LA IGLESIA, Ángel (2003), "La poesía de Blas de Otero: conceptos formales", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 14-15. [1954]

DE LA IGLESIA, Javier (2003), "Blas de Otero y Ángel de la Iglesia: el grupo *Champa*", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 11-14.

DEBICKI, Andrew (2003), "Creación artística y realidad humana: La

poesía intertextual de *Mientras*", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 51-53.

Díaz de Castro, Francisco (2010). "Blas de Otero: Algunos ecos y homenajes", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 241-257.

Díez de Revenga, Francisco (1988), *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales,* Barcelona: Anthropos.

Egido Léon, María de los Ángeles (1987), "El pacifismo obrero durante la II República: el Congreso Mundial contra la guerra. Papel de los intelectuales y consignas de partido", en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 1, 225-241.

Fernández de la Sota, José (ed.), *Blas de Otero. Medio siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao*. Bilbao: Fundación Blas de Otero.

Fernández, Lidio Jesús (1986), "Cuando los poetas hablan con Dios. Elementos para una semiótica de la interlocución en la poesía existencial de posguerra", en *Iris* 1, 35-68.

Ferrari, Marta (2003), "El juego más peligroso: *Historias fingidas y verdaderas* de Blas de Otero", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 47-48.

Fox, Inman (1970), "Poesía social y la tradición simbolista", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas,* México: El Colegio de México, 355-363.

Fuentes Florido, Francisco (1984), "Una lectura de León Felipe y Blas de Otero: el sufrimiento solidario", en *Ínsula*, 452-453, julio-agosto, 8-9.

Galán, Joaquín (1987), *Blas de Otero, Palabras para un pueblo (Tres vías de conocimiento*), Barcelona: Ámbito Literario.

— (1995), *El silencio imposible. Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Barcelona: Planeta.

Gagen, Derek (2003), "La copla del río. La transformación de una imagen tradicional en Alberti y Otero", en Dadson, Trevor y

Derek W. FLITTER, *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*, Birmingham: University Press, 45-55.

GARCÍA, Miguel Ángel (2010), "El contrato social: 'Cartilla (poética)' en tiempos de racionamiento", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 167-196.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987), "Blas de Otero: Contra el silencio de Dios. A la inmensa mayoría: *Ancia*", en *La poesía española de 1935 a 1975. II: De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950,* Madrid: Cátedra, 539-559.

GARCÍA MATEOS, Ramón (1982), "Blas de Otero: Entre el pueblo y la palabra", en *Revista de folklore* 2b, 19, 26-33.

— (2010), "Letra y música: Blas de Otero y la canción de autor", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento,369-389.

GARCÍA MONTERO, Luis (2004), "Reflexiones junto a Blas de Otero", en *Campo de Agramante* 4, otoño, 27-36.

GARROTE, Gaspar (1989), *Claves de la obra poética de Blas de Otero,* Madrid: Ciclo editorial.

GONZÁLEZ, Ángel (1986), "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero", en ASCUNCE ARRIETA, J. A. (ed), *Al amor de Blas de Otero,* San Sebastián: Mondaiz, 70.

GONZÁLEZ, José María (1982), *Poesía española de posguerra. Celaya, Otero, Hierro*, Madrid: Edi6.

— (1985). *El lector y el referente histórico en tres poetas inconformistas españoles: Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro,* Ann Arbor: University of Michigan.

GRANDE, Félix (1970), *Apuntes sobre poesía española de posguerra,* Madrid: Taurus.

GUZMÁN PINEDO, Martina (1989), "Los intertextos hispanoamericanos en el poema 'La muerte de don Quijote' de Blas de Otero", en

Actas II Congreso Argentino de Hispanistas, III, marzo, 189-196.

Harris M. A. (1992), *La estructura como apoyo temático e ideológico en la poesía de Blas de Otero,* Madrid: Pliegos.

Hernández, Mario (1997), "Silencios de Blas de Otero", en Blas De Otero, *Mediobiografía*, Madrid: Calambur, 9-17.

— (2008a), "Federico García Lorca en Bilbao, enero de 1936", en *BFFGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 1, enero 43, 15-41.

— (2008b), "Toponimia, paisaje e historia en la poesía de Blas de Otero", en Fernández de la Sota, José (ed.). *Blas de Otero. Medio siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao*, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 45-75.

— (2010), "Hojas finales de Blas de Otero", en Blas De Otero. *Hojas de Madrid con La Galerna,* Edición de Sabina de la Cruz, Madrid: Galaxia Gutemberg, 7-26.

Iravedra Valea, Araceli (2002a), "Antonio Machado por Blas de Otero: Estrategias formales y rendimiento semántico de un proceso intertextual", en *Archivum*, L-LI, 209-245.

— (coord.) (2002b), Monográfico "Los compromisos de la poesía", *Ínsula* 671-672, noviembre- diciembre.

— (2010), "Trazado de fronteras: Con y contra Blas de Otero", en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 319-334.

— y Leopoldo Sánchez Torre (eds.) (2010), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento.

Jauralde Pou, Pablo (2003), "La poesía de Blas de Otero", en *Voz y letra: Revista de literatura*, 14, 1, 95-150.

— (2004), "Sobre la poesía final de Blas de Otero", en *Ancia* 3, 33-57. Reeditado en *Blas de Otero. Medio siglo, Actas del I Congreso internacional en Bilbao sobre la obra de Blas de Otero,* Bilbao: Fundación Blas de Otero, 2009, 129-154.

— (2007), "Introducción. Biografía y crítica", en Otero Blas de,

Antología, Madrid: Castalia, 7-50.

JIMÉNEZ, José Olivio (1984), "La conciencia del tiempo histórico en la poesía española de posguerra. Notas desde Antonio Machado a Blas de Otero, Gabriel Celaya y Eugenio G. de Nora", en *Entre la cruz y la espada. En torno a la literatura de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora,* Madrid: Gredos, 191-203.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2010). "Blas de Otero en Granada: Fotografías de la Transición", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 335-349.

KING, Edmund (1973), "Blas de Otero. The Past and the Present of 'The Eternal'", en FERRÁN, Jaime y Daniel TESTA (eds.), *Spanish Writers of 1936. Crisis and commitment in the Poetry of the 30 and 40s.* London: Tamesis Books Ltd.

KORTAZAR, Jon y Juan José LANZ (eds.) (2003), *Unamuno, Otero, Aresti,* Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

LADEVÉZE, Luis (1980), "A la caligrafía de los labios", en MELLIZO, Carlos y Louise SALSTAD (eds.), *Blas de Otero, Study of a Poet*, Wyoming: University of Wyoming, 73.

LANZ, José María (1997), "Poesía y metapoesía en la trilogía social de Blas de Otero: Sobre la función del lenguaje en el compromiso poético", en *Bulletin of Hispanic Studies* 17, 443-72.

— (2001a), "Blas de Otero: *Biotz-Begetian*", en DÍAZ DE CASTRO, Francisco (ed.), *Comentarios de textos: Poetas del siglo XX*, Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 157-189.

— (2001b), "El obús de 1937", en FRÖLICHER, Peter *et al.* (ed.), *Cien años de poesía*, Bern: Peter Lang, 379-390.

— (2003a), "La construcción de la voz y del sujeto ético en la trilogía social de Blas de Otero", en *Ancia*, I, 1-2, 23-62.

— (coord.) (2003b), "Blas de Otero: Nuevas lecturas críticas", Monográfico de *Ínsula* 676-677, abril-mayo.

— (2004), "La ciudad de memoria: imaginario urbano y lucha de clases en la obra de Blas de Otero", en *Hispanic Research Journal*, 5, 2,

june, 129-1245.

— (2008a), *Alas de cadena. Estudios sobre Blas de Otero,* Sevilla: Renacimiento.

— (2008b), "Juan Ramón Jiménez en las generaciones de posguerra (1939-1960)", en *Juan Ramón Jiménez. Aquel chopo de luz*, Granada: Junta de Andalucía, 303-326.

— (2009a), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963),* Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares.

— (2009b), *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo,* Sevilla: Renacimiento.

— (2010), "Palabra de poeta: Poesía y compromiso hacia el medio siglo", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 39-60.

— (2011). "El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX", en *Revista www.izquierdas.cl,* 9, abril, 1-20.

LE BIGOT, Claude (1985), "El lenguaje poético de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra",* en *Letras de Deusto*,15, 33, septiembre-octubre, 5-26.

— (1986), "El compromiso de la escritura en la trilogía *Que trata de España*", en ASCUNCE ARRIETA, José Ángel (ed.), *Al amor de Blas de Otero,* San Sebastián: Mondaiz-Universidad de Deusto, 281-302.

— (1993), "La deconstrucción de la frase hecha en algunos poetas sociales (Blas de Otero, Ángel González, Jaime Gil de Biedma)", en *Paremia* 2, 151-155.

— (2003), "Configuración de la voz social en la poesía de Blas de Otero", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 16-20.

— (ed.) (2007), *A quoi bon la poésie aujourd'hui?,* París: Presses Universitaires de Rennes.

— (2010), "La responsabilidad de la forma o la piedra de toque del compromiso poético", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ

TORRE (eds.). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 83-102.

LECHNER, Jan (1975), *El compromiso en la poesía española del siglo XX,* Leiden: Universitaire Pers.

LEY, Charles David (1962), "Blas de Otero", en *Spanish Poetry since 1939,* Washington: Catholic University Press, 128-130.

LISSORGUES, Yvan (1983), "Un aspecto de la poesía española contemporánea. Análisis de tres poemas: 'Vientos del pueblo' de Miguel Hernández, 'Anchas sílabas' y 'Entendámonos' de Blas de Otero", en *Les Langues Néo-latines,* 246, julio-diciembre, 137-158.

LÓPEZ ABIADA, José Manuel (1999), "Hombre" y "A la inmensa mayoría", de Blas de Otero", en LÓPEZ ABIADA, José Manuel *et al., Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999),* Madrid: Castalia, 83-93.

LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusto y José Manue LÓPEZ ABIADA (1984), "Figuras de repetición en la poesía de Blas de Otero. Sistema, construcción y condicionamiento", en *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio de Nora,* Madrid: Gredos, 211-253.

LÓPEZ CASTRO, Armando (1994), "Blas de Otero: la búsqueda de la palabra", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 528, 85-97.

— (2010), "César Vallejo y Blas de Otero", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, en 77-111.

LÓPEZ, Silva, Jenaro TALENS y Darío VILLANUEVA (eds.), *Critical Practices in Post-Franco Spain,* Minnesota: University of Minnesota Press.

LUIS, Leoplodo De (1952), "Blas de Otero. *Redoble de conciencia",* en *Poesía Española*, 1, enero, 30-31.

— (1970), "*Expresión y reunión (1941-1969)*, de Blas de Otero", en *Papeles de Son Armadans*, LVI, CLXVIII, marzo, 313-317.

— (1972), "Blas de Otero: *País (1955-1970)",* en *Revista de Occidente*, XXXVII, 111, abril-junio, 378-381.

MAC DERMOTT, Patricia (1989), "Blas de Otero: Cultural memory in a time of silence: alternative voices "*En castellano*", en *Antípodas,* n.º especial.

MACOLA CINGANO, Erminia (1977), "Saggio di un commento: "Biotz-begietan" di Blas de Otero", en *Filología Moderna*, 2, 71-102.

MANGINI, Shirley (1987), *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo,* Barcelona: Anthropos.

MANTERO, Manuel (1966), "Blas de Otero y el suplicio de ser hombre", en *Poesía española. Estudio y antología (1939-1965),* Barcelona: Plaza & Janés, 101-106.

— (1986), *Poetas españoles de postguerra,* Madrid: Espasa Calpe, 137-152 y 297-330.

MARISCAL CIFUENTES, José M. y Carlos PARDO (eds.) (2003), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI,* Madrid: Visor.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelyne (1978), *Structures et signification de l'espace et du temps dans l'œuvre poétique de Blas de Otero*, México: Universidad de México.

— (1978), "Blas de Otero et Machado", en *Cahiers de Poésie Ibérique et Latino-américaine* 10, enero, 41-47.

— (1981), "Un cas de "transfusion" poétique: César Vallejo-Blas de Otero", en *Iris* 1, 7-34.

— (1983), "*A la inmensa mayoría,* les voix de l'absolu dans Blas de Otero", en *Iris* 4, 121-131.

— (1984), "A propos de Blas de Otero: 'Me pongo la palabra en plena boca' ou des lèvres au livre", en *Cahiers de Fontenay*, 34, abril, 91-104.

— (1985a), "Demander la parole et la donner au silence. (*Pido la paz y la palabra*)", en *Les langues néo-latines*, 252, primer trimestre, 129-138.

— (1985b), "Notes sur le *Cántico espiritual* de Blas de Otero", en *El Candil* 1,73-86.

— (1988), "Pratiques autobiographiques de Blas de Otero (Le récit des trois naissances)", en *Écrire sur soi*, 172-187.

— (1993), "Miguel Hernández y Blas de Otero", en ROVIRA, José Carlos (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional.* Alicante, II, 897-904.

— (1994), "Poética y política", en *Escritura y revolución en España y América Latina en el siglo XX*, Madrid-Poitiers: Fundamentos -Centre de Recherches Latino-Américaines, 77-89.

— (1998), "El antillano", en *Zurgai*, Monográfico *Volver a Blas de Otero,* julio, 46-50.

— (2003), "*Ancia:* el hombre acantilado, desacantilado", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 9-11.

— (2010), "Compromiso sin promesas: ¿Hacia una poética de lo incierto?", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 105-118.

MARTINENA, Antonio Elias (1988), "Ética y poética en la vocación de Blas", en *Zurgai*, noviembre, 10-13.

MAYHEW, Jonathan (1994), *Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*, London and Toronto: Associated University Press.

MELLIZO, Carlos y Louise SALSTAAD (eds.) (1980). *Blas de Otero, Study of a Poet*. Wyoming: University of Wyoming.

MÉNDEZ, Pablo (2002), *Cinco escritores en el espejo de la escritura: Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, Miguel Hernández, Blas de Otero y Gloria Fuertes,* Madrid: Mare Nostrum.

MÉNDEZ Rubio, Antonio (2002), "Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente", en *Ínsula*, 671-672, 3.

— (2008), *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto),* Madrid: Biblioteca Nueva.

MIRÓ, Emilio (1970), "La obra de tres poetas: Gabriel Celaya, Blas de Otero, José María Caballero Bonald", en *Ínsula*, 282 mayo, 6-7.

— (1972), "Blas de Otero, Enrique Badosa, José Infante", en *Ínsula*, 305 abril, 6.

— (1978), "La poesía prohibida de Blas de Otero y Gabriel Celaya",

en *Ínsula*, 380-381, julio-agosto, 10.

— (1980), "España, tierra y palabra en la poesía de Blas de Otero", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 356, febrero, 274-297.

— (1981), "La palabra libre y creadora de Blas de Otero", en *Ínsula*, 419, octubre, 6-7.

— (2003), "*Que trata de España*: la noche y el alba", en *Ínsula,* 676-677, abril-mayo, 42-46.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (1988), *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero,* Madrid: Univ. Complutense.

— (1988), "La autocita en la obra de Blas de Otero", en *Letras de Deusto*,42, 161-169.

— (1989), "Procedimientos intertextuales en la obra de Blas de Otero", en *Epos* V, 245-252

— (1990a), "La huella de Juan Ramón Jiménez en la obra de Blas de Otero", en *Anuario de Letras*,XXVIII, 307-325.

— (1990b), "Referencias a distintas manifestaciones extraliterarias en la obra de Blas de Otero: la pintura, la música, el cine, la escultura", en *Teoría del arte y teoría de la literatura,* Cádiz: Universidad de Cádiz, 19-98.

— (1998), "Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano",* en *Revista de Literatura*, LX, 120, 491-516.

— (2000), "Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: de *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977)", en *Revista de Literatura*, LXII, 123, 155-175.

— (2003a), "La última etapa de la creación de Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas* y los poemas de *Hojas de Madrid* y *La galerna",* en KORTAZAR, Jon Y J.J. LANZ (eds.), *Unamuno, Otero, Aresti*. Bilbao: BK, 91-105.

— (2003b), "La relación de Blas de Otero con *Ínsula*. Una colaboración estrecha y continua", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 58-60.

— (2004-2005), "Blas de Otero en la revista *Papeles de son Armadans*", en *Epos* XX-XXI, 85-99.

— (2005), "Blas de Otero y las revistas literarias de los años cincuenta", en *BFGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 35-36, 231-250.

— (2008), "Efectos de la censura en la obra de Blas de Otero. Recursos de enunciación", en FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José (ed.), *Blas de Otero. Medio siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao*, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 113-127.

— (2010), "Blas de Otero. La palabra siempre bajo vigilancia. Censura y autocensura", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 183-196.

MORALES, Rafael (1986), "Los préstamos versalesde la poesía del siglo XVI a la de Blas de Otero", en ASCUNCE ARRIETA, José Ángel (ed.), *Al amor de Blas de Otero,* San Sebastián: Mondaiz-Universidad de Deusto, 239-247.

MUELAS HERRÁIZ, Martín y José Luis GÓMEZ BRIHUEGA (eds.), *Leer y entender la poesía: poesía y poder*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MUNÁRRIZ, Jesús (2010), "Algunas pinceladas rememorativas sobre Blas de Otero y un poema nuevo para él", en IRAVEDRA, Araceli y SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (eds.). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 351-365.

NEIRA, Julio (1987), *Blas de Otero. Correspondencia sobre la edición de Pido la paz y la palabra,* Madrid: Hiperión.

ORRINGER, Nelson (1974). "La espada y el arado: Una refutación lírica de Juan Ramón Jiménez por Blas de Otero", en *Inti* 1, noviembre, 2-19.

PALOMO, María del Pilar (1988), "Del existencialismo al testimonio", en FERRERAS, Juan Ignacio (coord.), *Historia Crítica de la Literatura Hispánica. La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid: Taurus, 21,

87-90.

Paulino Ayuso, José (1983). "Léxico existencial y urbano (Otero y Morales)", "Función poética de los nombres propios", "Tópica civil de Blas de Otero" y "Un poema de Blas de Otero: "Soledad tengo de ti", en *La poesía en el siglo XX: desde 1939,* Madrid: Playor, 59-60, 63-64, 105-110 y 139-144.

— (1992), "La proyección de Fray Luis de León en la poesía española", en *Fray Luis de León. IV Centenario (1591-1991), Actas del Congreso.* Madrid: Ediciones Escurialenses, 307-342.

Payeras Grau, María (2010), "Lecciones y elecciones: Blas de Otero en Ángel González y otros poetas del 50", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 259-273.

Papeles de Son Armadans (1977), Monográfico, LXXXV, 254-255, mayo-junio.

Peñalabra (1979), Monográfico, 33, otoño.

Pérez Parejo, Ramón (2002), *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación del 50 a los novísimos),* Cáceres: Universidad de Extremadura.

Peyregne, Françoise (1985), "Blas de Otero, poeta de la oralidad", en *Iris* 6, 115-132.

Perulero, Elena (2007a), "Infancia y memoria en la poesía de Blas de Otero", en Menczel, Gabriella Y László Scholz (eds.). *La presencia del niño en las literaturas en lengua española: la niñez como dimensión, objeto y perspectiva del discurso literario,* Budapest (Hungría): Eötvös Jósef Köyvkiadó, 323-340.

— (2007b), "Blas de Otero y el exilio español en París", en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Paris: Université de la Sorbonne.

— (2008a), "*Parler clair*: Blas de Otero a través de Claude Couffon", en Fernández de la Sota, José (ed.), *Blas de Otero. Medio siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao*, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 257-278.

— (2008b), "Celebración popular de dos poetas españoles (Fuentevaqueros, 1976- Madrid, 1979)", en *BFFGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 1, enero 43, 45-58.

— (2008c), "Poesía e historia: un proyecto truncado", en *BFFGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 1, enero, 43, 129-150.

— (2008d), "Unas décimas olvidadas de Blas de Otero", en *BFFGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 1, enero, 43, 153-170.

— (2008e), "Porvenir y brisa. Sabina de la Cruz con Blas de Otero", en *BFFGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 43, 191-214.

— (2012), "La poesía histórica de Blas de Otero". Tesis doctoral dirigida por Mario Hernández, Universidad Autónoma de Madrid (presentada, en espera de lectura).

PIETRO DE PAULA, Ángel (2010), "La canción de autor y las exequias de la poesía social", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 391-404.

POETA, Salvatore J. (1990), "'Recuerdo que en mi infancia': confluencia entre Federico García Lorca y Blas de Otero", en *Hispanic Journal,* XI, 77-96.

PRADO, Benjamín (2009), "Todos los poetas que se llamaron Blas de Otero", Prólogo a OTERO, BLAS DE, *Antología*, Madrid: El País, n° 19.

— (2010), "Aún es pronto", *El País, Babelia,* 5 de junio. En: http://www.elpais.com/articulo/portada/pronto/elpepuculbab/20100605elpbabpor_12/Tes

QUANCE, Roberta (2008), "Escribo y callo: Escritura del yo en la poesía de Blas de Otero", en *BFFGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 1, enero 43, 59-79.

QUIÑONES, Fernando (1966), *Últimos rumbos de la poesía española. La posguerra: 1936-1966,* Buenos Aires: Columba.

RANGEL GUERRA, Alfonso (1960), *La poesía de Blas de Otero,* México: Universidad de Nuevo.

Reyzábal, María Victoria (1996), "Hombre de grandes alas de palabras", en *Zurgai*, Monográfico *Algunos poetas vascos,* julio, 72-77.

Ribes, Francisco (ed.) (1952), *Antología consultada de la joven poesía española,* Valencia: Marés Distrib.

Rico, Manuel (2010), "La serenidad lúcida de Blas de Otero", en *El País*, 5 de mayo. http://elpais.com/diario/2010/06/05/babelia/1275696743_850215.html

Riechmann, Jorge (2001), "Los próximos cien años (De la mano de Gabriel Celaya)", en *Poesía en el campus*, 49, abril, 24-28.

— (2005), "Comprometerse y no aceptar compromisos. (Notas sobre poesía y compromiso ético-político)", en Muelas Herráiz, Martín y José Luis Gómez Brihuega (eds.). *Leer y entender la poesía: poesía y poder*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 131-145.

Riera, Carme y María Payeras (eds.) (2009), *1959: De Colliourea Formentor*, Madrid: Biblos.

Riera, Carme (2010), "Blas de Otero en Barcelona: Jaime Gil de Biedma, tras los pasos del 'oso del húngaro'", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 275-289.

Ríos Sánchez, Patrocinio (1987), "Dios, el amor y la muerte en la poesía de Blas de Otero", en *Religión y cultura* XXXIII, 365-400.

Rodríguez , Juan Carlos (2002a), *¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?,* Granada: Comares.

— (2002b), "El yo poético y las perplejidades del compromiso", *Ínsula,* 671-672,53-56.

— (2010), "El riesgo de una poética esencial: Blas de Otero", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre, (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 197-220.

Rodríguez, Manuel José (1997), "El camino de la incertidumbre en la poesía de Blas de Otero, Vicente Gaos, Dámaso Alonso y Car-

los Bousoño", en *Dios en la poesía española de posguerra,* Pamplona: EUNSA.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1969), "Blas de Otero o la voz de España", en *Norte,* mayo-junio, 45-52.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2010), "Un clásico apagado brilla de nuevo", en *El País*, Madrid, 14 mayo.

ROMANO, Marcela (ed.) (2009), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición,* Mar del Plata: EUDEM.

— (2010), "En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 405-427.

ROMERA CASTILLO, José (1977), "Aspectos de una gramática semiótica de la poesía ('En nombre de muchos', de *Pido la paz y la palabra)",* en BOBES NAVES, María del Carmen (ed.), *Crítica semiológica,* Oviedo: Universidad de Oviedo, 79-98.

RUANO LEÓN, Juan (1988), *Clasicismo y tradicionalidad en la obra poética de Blas de Otero,* Córdoba: Universidad de Córdoba (Tesis doctoral).

— (1990), "Sentido y forma del adjetivo en la poesía de Blas de Otero", en *Cuadernos Universitarios*, 39-40, 91-95.

— (1995-1996), "Notas para una biografía de Blas de Otero", en *Almirez,* 5, 175-193.

— (1998), *Blas de Otero. La lengua poética*, Córdoba: Universidad de Córdoba.

RUBIO, Fanny (1980), "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", en C*uadernos hispanoamericanos,* 361-362, 199-214.

— (1983), "Juan Ramón Jiménez en la poesía española de posguerra", en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva, II, 515-522.

— (2008), "¿Dónde está Blas de Otero? La poesía de Blas de Otero como ficción autobiográfica", en FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José (ed.), *Blas de Otero. Medio siglo. Actas del I Congreso Internacional en*

Bilbao, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 155-174.

— (2010), "Blas de Otero en la ciudad de los poetas", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 443-449.

RUIZ SORIANO, Francisco (1997), *Poesía de posguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción,* Barcelona: Montesinos.

RUIZ DE HUIDOBRO, Roberto (2004), "Entrevista con José Manuel Caballero Bonald", en *Ancia* II, 3, 84-87.

SAN JUAN, Gregorio (1990), "Personalidad y neurosis en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, de Blas de Otero", en *Zurgai*, Monográfico *Poetas vascos,* diciembre, 44-48.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993), "La verdad sospechosa: la metapoesía social", en *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX,* Oviedo: Universidad de Oviedo, 179-208.

— (2002), "De lo real y sus retóricas: Realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso", en *Ínsula* 671-672, 49-53.

— (2010), "La palabra repartida: Los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 119-134.

SCARANO, Laura (1987), "La experiencia del desamparo en *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero", en *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica*, 8, 167-192.

— (1991), *La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: Una escritura en diagonal. (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra)*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina (inédita).

—(1993), "Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero", en *España Contemporánea*, VI, 1, Primavera, 7-22.

— (1994a), "La voz social. Figuraciones de una enunciación en crisis

(Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)", en SCARANO, Laura, Marcela ROMANO y Marta FERRARI, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires: Biblos, 69-108.

— (1994b), "La *poesíabierta* de Blas de Otero: Hacia un nuevo concepto de escritura", en *Letras de Deusto*, 24, 63, abril-junio, 217-228.

— (1994c), "La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: Pluralidad y fragmentación de la voz*",* en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 19,1-2, 117-135.

— (1994d), "La constitución de poéticas sociales en el discurso literario hispánico", en *Letras de Deusto*, 24, 62, enero-marzo, 161-165.

— (1995), "Hacia un poética conversacional en la escritura de Blas de Otero: Alcances teóricos y estructurales", en *Confluencia*, II, 1, Fall, 60-75.

— (1998), "La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica)", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 23, 299-309. Reeditado en revista *Atenea* (Chile), 473, 111-124.

— (2001), "Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* 26, 265-276.

— (2003), "Blas de Otero: Una poética de la '*página rota*'", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 20-23.

— (2007), "Poesía social revisitada: Blas de Otero y supoética de 'ojos abiertos'", en *Filología*, XXXIX, 163-179.

— (2008), "Homenaje y confrontación: Juan Ramón Jiménez en la poesía social de Blas de Otero", en *Filología,* Monográfico "Juan Ramón Jiménez en Buenos Aires(1948-2008)", XL, 135-148.

— (2009a), "El emblemático Machado de Colliure en la poesía de Blas de Otero y Celaya/Leceta", en *Ínsula,* 745-746, enero-febrero, 10-14.

— (2009b), "Tras los ecos de Colliure: Machado revisitado por los poetas sociales", en Riera, Carme y María Payeras (eds.), "*1959. De*

Collioure a Formentor, Madrid: Biblos, 87-108.

— (2009c), "*Pluma que cante*... La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero", en ROMANO, Marcela (ed.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición.* Mar del Plata: Eudem, 61-80.

— (2010a), "La reescritura de los clásicos en la poesía de Blas de Otero", en *Galerna*, abril, 768-778.

— (2010b), "Blas de Otero: Los compromisos del verbo", en *Cuadernos hispanoamericanos,* 717, marzo, 77-88.

— (2010c), "Las voces del compromiso: Sujeto social y nombre propio", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 221-238.

— (2010d), "Voy a contar la historia de mi vida... La intimidad histórica de Blas de Otero", en SCARANO, Laura (comp.), *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*, Mar del Plata: Eudem, 139-167.

— (2011), "*'Españahogándose'* de Blas de Otero*:* Una poética 'con los ojos abiertos'", en TOMÁS, Facundo, Isabel JUSTO y Sofía BARRÓN (eds.), *Miradas sobre España,* Barcelona: Anthropos,402-412.

SCHOPF, Federico (1972), "Prólogo", en PARRA, Nicanor, *Poemas y antipoemas,* Santiago de Chile: Nascimento.

SEMPRÚN DOHUANE, Moraima (1977), *Blas de Otero en su poesía,* Carolina: Chapel Hill.

SENABRE, Ricardo (1980), "Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero", en MELLIZO, Carlos y Louise SALSTAAD (eds.), *Blas de Otero, Study of a Poet*, Wyoming: University of Wyoming, 29-39.

— (2008), "El río de Blas de Otero", en FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José (ed.), *Blas de Otero. Medio siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao*, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 29-44.

SERNA, Mercedes (*et al.*) (1997), "Hacia la poesía social: Celaya, Blas

de Otero y Leopoldo de Luis", "Interpretación de una temática poética", "Valoración de una escritura poética" y "Un ejemplo de poesía social", en DE LA FUENTE, Ricardo (ed.). *Historia de la Literatura Española. La poesía de postguerra (1)*, Madrid: Júcar, vol. 47 (1), 101-107, 149-177, 179-207 y 209-223.

SHERNO, Sylvia (1978), *La poesía de Blas de Otero. Una unidad revolucionada.* Los Ángeles: University of California (Tesis doctoral).

— (1987a), "The visual composition of Blas de Otero's *Mientras*", en *Revista canadiense de estudios hispánicos*,XII, 109-123.

— (1987b), "The paradox of poetry in Blas de Otero´s *Esto no es un libro"*, en *Hispania* 70, 4, 768-775.

— (1994), "Blas de Otero, postmodern poet", en *Anales de Literatura Española Contemporánea* XIX,1-2, 133-149.

SILVER, Philip (1985), "Blas de Otero en la cruz de las palabras", en *La casa de Anteo. Estudios de poética hispánica (de Antonio Machado a Claudio Rodríguez),* Madrid: Taurus, 191-219.

SOBEJANO, Gonzalo (2003), "Sobre la poética y la poesía de Blas de Otero: *Escribo / hablando*", en *Ancia,* I, 1-2, 7-21. Reeditado en (2008), en FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José (ed.), *Blas de Otero. Medio siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao*, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 13-28.

SORIA OLMEDO, Andrés (2010), "Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma y la intertextualidad", en IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 291-299.

TOMÁS, Facundo, Isabel JUSTO y Sofía BARRÓN (eds.) (2011), *Miradas sobre España,* Barcelona: Anthropos.

TORRE, Esteban (2003), "Desde Andalucía: un soneto inédito de Blas de Otero y Carlos Álvarez", en *Ínsula,* Monográfico, 676-677, abril-mayo, 53-54.

UCEDA, Julia (1964), "Juan Ramón Jiménez en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo", en *Anales de la Literatura Hispalense*, 24, 1, 51-75.

Urrutia, Andrés (2008), "Traducir y crear: Blas de Otero en euskera", en Fernández de la Sota, José (ed.). *Blas de Otero. Medio siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao*, Bilbao: Fundación Blas de Otero, 219-255.

VV. AA. (2003), *Literatura y compromiso social,* Madrid: Visor.

VV. AA. (1999), *Voces del Extremo I (Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria)*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Béjar: AGH Impresores.

VV. AA. (2000), V*oces del extremo II. Poesía y conciencia,* Fundación Juan Ramón Jiménez, Béjar: AGH Impresores.

VV. AA. (2003), *Voces del extremo V: Poesía y realidad,* Fundación Juan Ramón Jiménez, Béjar: AGH Impresores.

VV. AA. (2005), *Voces del extremo VII: Poesía y Ética.* Fundación Juan Ramón Jiménez, Béjar: AGH Impresores.

Valente, José Ángel (1998), "Blas", en *Zurgai,* Monográfico, *Volver a Blas de Otero,* julio, 77.

Valls, Fernando (2010), "De vez en cuando un elefante blanco… Para leer las *Historias fingidas y verdaderas*", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla: Renacimiento, 135-164.

Vázquez, Francisco (1974), "Humanismo existencial y dimensión social en la poesía de Blas de Otero", en *Arbor*, LXXXIX, 345-346, septiembre-octubre, 87-93.

Vilanova, Antonio (1950), "*Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero", en *Destino,* 8-VIII.

— (1950), "R*edoble de conciencia,* de Blas de Otero", en *Destino* 28-VII.

— (1956), "*Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero", en *Destino*, 978, mayo, 34.

— (1959), "*Ancia* de Blas de Otero", en *Destino,* 21-II, 29.

Virtanen, Ricardo (2001), *Hitos y señas (1966-1996). Antología crítica de poesía en castellano (27 propuestas para principios de siglo),* Madrid: Laberinto.

WRIGHT, Eleanor (1986), *The Poetry of Protest under Franco*, London: Tamesis Books.

YANKE, Germán (1999), *Blas de Otero con los ojos abiertos,* Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa.

YUBERO FERRERO, Fernando (2003), "Algunas notas sobre cosmovisión simbólica e impulso lírico en *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero", en *Ínsula, 6*76-677, abril-mayo, 40-42.

ZAPIAIN, Itziar y Ramón IGLESIAS (1983). *Aproximación a la obra de Blas de Otero,* Madrid: Nancea.

ZARDOYA, Concha (1974), *Poesía española del siglo XX*. Madrid: Gredos, IV.

ZURGAI (1988), Monográfico, *Que trata de Blas de Otero,* noviembre.

— (1990), Monográfico, *Poetas vascos,* diciembre.

— (1996), Monográfico, *Algunos poetas vascos*, julio.

— (1998), Monográfico, *Volver a Blas de Otero,* julio.

— (2008), *Voces del Norte*, julio.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1998), "El poeta como homo dúplex: Ironía romántica y multiplicidad enunciativa" en CABO, Fernando y Germán GULLÓN (eds), *Teoría del poema: la enunciación lirica*, Amsterdam: Rodopi, 111-134.

AGAMBEN, Giorgio (1999), "El lenguaje y la muerte. Séptima Jornada", en CABO, Fernando (ed.), *Teorías sobre la lírica,* Madrid: Arco, 105-126.

ALBERCA, Manuel (1996), "El pacto ambiguo", en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1, enero, 9-18.

— (1999), "En las fronteras de la autobiografía", en LEDESMA PEDRAZA, Manuela (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*,

Torredonjimeno: Universidad de Jaén,53-76.

— (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Altamirano Carlos y Beatriz Sarlo (1983), *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires: Hachette.

— (1990), *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: C.E.A.L.

Álvarez, Marta (2011), "Introducción", Dossier Monográfico sobre Metaficción, en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, otoño, 17-18, 221-224.

Álvarez, Myriam (2002), "La *narratio* lírica: otra forma de autobiografía", en Fernández Prieto, Celia y otros (ed.), *Autobiografía en España: Un balance*. Madrid: Visor, 271-279.

Amaro, Lorena (2010). "Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía", en *Aisthesis,* 4, 229-246.

Amícola José (2007), *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Viterbo.

Amossy, Ruth (2009), "La double nature de l'image d'auteur", *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 15 octobre. http://aad.revues.org/662

Anthropos (1991), "*La autobiografía y sus problemas teóricos*", Suplemento monográfico coordinado por Ángel Loureiro, 29.

— (2005), *"Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*", Suplemento monográfico coordinado por Antonio J. Gil González, 208.

Arfuch, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: FCE.

— (comp.) (2002), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo.

Augé, Marc (1994), *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa.

Bajtin, Mijaíl (1985), *Estética de la creación verbal,* Madrid: Siglo XXI.

— (1991), *Teoría y estética de la novela,* Madrid: Taurus.

— (1993), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: F.C.E.

— (1994), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais,* Madrid: Alianza.

— (2000), *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, México: Taurus.

BALLART, Pere (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno,* Barcelona: Sirmio.

— (2005), *El contorno del poema (Claves para la lectura de la poesía),* Barcelona: El Acantilado.

BARGALLÓ, Juan (1994), "El retrato como expresión de la personalidad del artista", en *Identidad y alteridad. Aproximaciones al tema del doble*. Sevilla: Alfar.

BARTHES, Roland (1972), "El efecto de realidad", en VV. AA., *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo,95-101.

— (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Avila Ed.

— (1994), "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura,* BuenosAires: Paidós,65-71. [1968]

— (2002), *El placer del texto y lección inaugural,* Buenos Aires: Siglo XXI. [1978]

BÉNICHOU, Paul (2006), *La coronación del escritor. 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna,* México: Fondo de Cultura Económica. [1973]

BERNÁRDEZ, Asún (2000), "La duplicidad enunciativa del *yo* o por qué es imposible la literatura autobiográfica", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica. (1975-1999),* Madrid: Visor, 167-173.

BLANCHOT, Maurice (1990), *La escritura del desastre,* Caracas: Monte Ávila.

BLESA, Túa (2000), "Circulaciones", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Poesía historiográfica y (auto) biográfica. (1975-1999),* Madrid: Visor, 41-52.

BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.

— (1997), "La ilusión biográfica", en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción,* Barcelona: Anagrama, 74-83.

BRUSS, Elizabeth (1976), *Autobiographical Acts. The changing situation of a literary genre*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

—(1991), "Actos literarios", en *Anthropos* 29, diciembre, 62-78.

BÜRGER, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.

BUTLER, Judith (2009), *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad,* Buenos Aires: Amorrortu.

CABALLÉ, Anna (1995), *Narcisos de tinta*, Madrid: Megazul.

— (1999), "La ilusión biográfica", en LEDESMA PEDRAZA, Manuela (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Torredonjimeno: Universidad de Jaén,21-34.

— (1987), "Figuras de la autobiografía", en *Revista de Occidente*, 74-75, julio-agosto, 193-119.

CABANILLES, Antonia (2000), "Poéticas de la autobiografía", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.). *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999),* Madrid: Visor, 187-200.

CABO, Fernando (1993), "Autor y autobiografía" en ROMERA, José (ed.), *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, 133-137.

— (1998), "Entre Narciso y Filomena. Enunciación y lenguaje poético", en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam: Rodopi, 11-39.

— (ed.) (1999), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco.

— y Germán GULLÓN (eds.) (1998), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi.

— y María DO CEBREIRO RÁBADE (2006), *Manual de teoría de la literatura,* Madrid: Castalia.

CARO VALVERDE, María Teresa (1993), "Yo de papel: el ejemplo de Luis Cernuda", en ROMERA CASTILLO, José (ed.),*Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, 139-146.

CARREÑO, Antonio (1981), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid: Gredos.

CASAS, Arturo (1994), "Pragmática y poesía", en VILLANUEVA Darío (ed.), *Avances en Teoría de la literatura*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 229-308.

— (1998), "*Evindentia,* deixis y enunciación en la lírica de referente histórico", en CABO, Fernando y Germán GULLÓN, *Teoría del poema: la enunciación lirica*, Amsterdam: Rodopi, 159-204.

— (2000), "La función autopoética y el problema de la productividad histórica", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid: Visor, 209-218.

— (2005a) (coord.),"Autor, autoridade, identidade(s)", *Grial*, 165, 14-61.

— (2005b), "Metapoesía y (pos)crítica: puntos de fuga", en *Anthropos* 208, 71-81.

CASTAGNINO, Raúl (1980), *Fenomenología de lo poético,* Buenos Aires: Plus Ultra.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989). "Autobiografías", en *Temas. Hombre, cultura, sociedad*, Barcelona: Edicions 62.

— (2004). "El eco autobiográfico", en FERNÁNDEZ PIETRO, Celia y María Ángeles HERMOSILLA (eds.), *Autobiografía en España: Un balance*, Madrid: Visor, 19-26.

CIFRE WIBROW, Patricia (2003), *De la autoconciencia moderna a la metaficción posmoderna* (Tesis doctoral), Salamanca: Universidad de Salamanca.

COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction & autres mythomanies litteraires*, Paris: Tristram

COMBE, Dominique (1999), "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en CABO, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica,* Madrid: Arco, 127-154.

CHRISTIN, Anne-Marie (comp.) (2001), *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas,* Barcelona: Gedisa.

CULLER, Jonathan (1978), *La poética estructuralista. El estructuralismo, la*

lingüística y el estudio de la literatura, Barcelona: Anagrama.

Debicki, Andrew, Margaret Persin y otros (1983), "Metaliterature and Recent Spanish Literature", en *Revista Canadiense de estudios hispánicos*, 7, 2, 297-309.

De Man, Paul (1991), "La autobiografía como des-figuración", en *Anthropos* 29,113-118.

Demers, Jeanne (coord.) (1993), Monográfico: *La poétique de poète*, en *Études françaises*, 29, 3.

Demetrio, Ducio (1999), *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo,* Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques (1989), "Nietzsche: Políticas del nombre propio", en *La filosofía como institución*, Barcelona: Juan Granica, 61-91.

— (1989), *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 347-372.

Descartes, René (2007), *Discurso del método,* Valladolid: Ed. Maxtor. [1637].

Doubrovsky, Serge (1977), *Fils*, París: Galilée.

Eagleton, Terry (1976), *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen.

Eakin, Paul John (1992), *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad,* Madrid: Megazul.

— (1994), "Introducción", en Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios,* Madrid: Megazul-Endymion, 9-46.

Eco, Umberto (1981), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.

Eliot, T. S. (1947), *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión,* Tomo I, Buenos Aires: Emecé.

Escartín Gual, Monserrat (2010). "Del autoconocimiento a la autoficción", en *Ínsula*, 760, abril.

Espinosa Antón, Francisco Javier (coord.) (2007), *Ocho pensadores de hoy: Rancière, McDowell, Savater, Faye, Conche, Lipman, Lledó, Flores D'Arcais,* Madrid: Septem Ediciones.

Fabbri, Paolo (1999), *El giro semiótico,* Barcelona: Gedisa.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1994), "La verdad de la autobiografia", en *Revista de Occidente*, 154, 116-130.

— y otros (ed.) (2002), *Autobiografia en España: Un balance*, Madrid: Visor.

FERRARI, Marta (2001), *La coartada metapoética. José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero,* Mar del Plata: Martín.

FERRATÉ, Juan (1999), "Lingüística y poética", en CABO, Fernando (ed.), *Teorías sobre la lírica.* Madrid: Arco*,* 155-176.

FOUCAULT, Michel (1989), "¿Qué es un autor?", en *Revista Conjetural* 1, agosto,87-111, [1969]

— (1994), *Hermenéuticas del sujeto*, Madrid: Ediciones de la Piqueta.

— (2000), *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós.

GADAMER, Hans-Georg (1977), *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.

GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus. [1962]

— (1993), *Ficción y dicción,* Barcelona: Lumen

— (2005), *Metalepsis: de la figura a la ficción*, México: F.C.E.

GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2000), "Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.) (2000), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica.(1975-1999)*, Madrid: Visor, 289-302.

— (2005) (coord.), *"Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*", Monográfico de *Anthropos*,208.

GRAMUGLIO, María Teresa (1988), "La construcción de la imagen", en *Revista de Literatura* 4, noviembre, 3-16.

GUERRERO, Gustavo (1998), *Teorías de la Lírica,* México: FCE.

GUNN, Janet (1982), *Autobiography. Towards a poetic of experience*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

GUSDORF, Georges (1991), "Condiciones y límites de la autobiografía", en *Antrophos*, 29, 9-17.

HAMBURGER, Kate (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor.

HAVEL, José (coord.) (2007), *Nombres propios*, Madrid: Asma.

HERRNSTEIN SMITH, Barbara (1993), *Al margen del discurso*, Madrid: Visor.

HUTCHEON, Linda (1980), *Narcissistic narrative. The metafictional paradox,* Ontario: Wilfrid Laurier Uviversity press.

IRIARTE, Margarita (2000), "El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), (2000), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999),* Madrid: Visor, 339-348.

JAMESON, Fredric (1972), *The prison-house of language,* New Jersey: Princeton University press.

LANGBAUM, Robert (1996), *La poesía de la experiencia. (The Poetry of experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition),* Ed. Julián JIMÉNEZ HEFFERMAN, Granada: Comares.

LAURENT, Thierry (1997), *L'Oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1990), *De poéticas y poetas,* Madrid: Cátedra.

LECARME, Jacques (1997). *L'Autobiographie.* París: Armand Colin.

LEDESMA PEDRAZA, Manuela (ed) (1999), *Escritura autobiográfica y géneros literarios,* Torredonjimeno: Universidad de Jaén.

LEJEUNE, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion.

LÓPEZ ALONSO, Covadonga (1992), "La autobiografía como modo de escritura", en *Compás de letras,* Monográfico "*En torno al yo",* 1, diciembre.

LÓPEZ, Ignacio Javier (1989), "El olvido del habla: Una reflexión sobrela escritura de la metapoesía", en *Ínsula,* 505, 17-18.

LOUICHON, Brigitte y Jérôme ROGER (eds.) (2003), *L'Auteur entre biographie et mythographie*, Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.

LOUIS, Annick (2010)."Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción", en TORO Vera, Ana LUENGO y Sabine SCHLICKERS (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y lati-*

noamericana, Berlín: Vervuert, 73-96

LUENGO, Ana (2010), "El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía", en TORO Vera, Ana LUENGO y Sabine SCHLICKERS (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana,* Berlín: Vervuert, 251-267.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005), *Pragmática del discurso lírico*, Madrid: Arco.

MAESTRO, Jesús G. (2000). "La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (Unamuno, Pessoa, Borges, Hardy)", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999),* Madrid: Visor, 381-397.

MIGNOLO, Walter (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona: Ed. Crítica.

— (1982), "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en *Revista Iberoamericana,* 118-119, enero-junio, 131-148.

— (1986), *Teoría del texto e interpretación de textos*, México: UNAM.

MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000a). "Subjetivismo poético y referencialidad estética", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica.(1975-1999),* Madrid: Visor, 421-30.

— (2000b), *La autoficción en España*, Berlín: Peter Lang.

— (2012), "Modelos culturales y estética de la identidad", en *Rilce* 28,1, 168-184.

MOREIRAS, Alberto (1991), "Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)", en *Anthropos* 29,129-136.

MOURGUES, Nicole de (2001), "El director y su nombre en el texto cinematográfico", en CHRISTIN, Anne Marie (comp.), *El nombre propio,* Barcelona: Gedisa, 297-312.

MÜLLER-ZETTELMANN, Eva y Margarete RUBIK (eds.) (2005), "Defining the Lyric", en *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*,Amsterdam: Rodopi.

OLNEY, James (ed.) (1972), *Methaphors of Self. The meaning of autobiogra-*

phy. Princeton: University Press.

PERCIVAL, Anthony (1997), *Escritores ante el espejo*, Barcelona: Lumen.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1992), "Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea", en *Tropelías,* 3, 91-104.

— (1994), "Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea", en PÉREZ GAGO, José María (ed.), *Semiótica y modernidad*, Coruña, Universidad, II, 237-247.

PÉREZ GAGO, José María (ed.), *Semiótica y modernidad*, Coruña, Universidad.

PORTER ABBOTT, H. (1988), "Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories", en *New Literary History,* 19, 3, 597-613.

— (1996), *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph,* Ithaca: Cornell University Press.

POZUELO YVANCOS, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.

— (1994), "The Pragmatics of Lyric Poetry", en López, Silvia, Jenaro TALENS y Darío VILLANUEVA (eds.), *Critical Practicesin Post-Franco Spain,* Minnesota: University of Minnesota Press, 90-103.

— (1998), "¿Enunciación lírica?", en CABO, Fernando y Germán GULLÓN (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 41-76.

— (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Cátedra.

— (2004)., *Ventanas de la ficción, Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.

— (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.

— (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.

PREMAT, Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina,* Buenos Aires: FCE.

PUERTAS MOYA, Ernesto (2003a), *La escritura autobiográfica en el siglo XIX:*

el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet (Tesis doctoral), La Rioja: Universidad de La Rioja.

— (2003b), *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*, Salamanca: Editorial Celya.

— (2004a), *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad,* La Rioja: Universidad de La Rioja.

— (2004b), *El temblor ubicuo. (Panorama de escrituras autobiográficas*), La Rioja: Universidad de La Rioja.

PULIDO TIRADO, Genara (2000), "Biografía y ficción en la poesía española de los ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Poesía historiográfica y(auto) biográfica(1975-1999),* Madrid: Visor, 503- 513.

RABATÉ, Dominique (1996), *Figures du sujet lyrique,* París: PUF.

RANCIÈRE, Jacques (ed.) (1992), *La politique des poètes,* París: Albin Michel.

— (2004), "The Politics of Literature", en *SubStance,* 103, 33, 1, 10-24.

— (2007), *El desacuerdo. Política y filosofía,* Buenos Aires: Nueva Visión. [1997]

— (2010), *El espectador emancipado,* Castellón: Ellago Ediciones.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992), *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe, 2 tomos (http://www.rae.es/rae.html).

RICŒUR, Paul (1987), *Tiempo y narración*, 2 tomos, Madrid: Ed. Cristiandad.

— (1996), *Sí mismo como otro*, Madrid: Siglo XXI.

ROBIN, Regine (2002), "La autoficción. El sujeto siempre en falta" en ARFUCH, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo, 43-56.

RODRÍGUEZ MARTÍN, María del Carmen (2007), "Borraduras. Presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández", en *Themata, Revista de Filosofía*, 38, 213-223

RODRÍGUEZ MONROY, Amalia (1997), *La poética del nombre en el registro*

de la autobiografía. Robert Lowell y la poesía moderna, Barcelona: Anthropos.

Romano, Marcela (1994), "A voz en cuello: la canción de autor en el cruce de escritura y oralidad", en Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires: Biblos, 55-68.

— (1996), "Canción española del 60: denominaciones, prácticas, imaginarios", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIII, 103-113.

— (2007), "Leer el canon II: poesía y canción de autor en España", en *Aristas*, IV, 4, 85-98.

Romera Castillo, José (1993), *Escritura Autobiográfica. Actas II Seminario Internacional Semiótica,* Madrid: Visor.

Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), (2000). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED,* Madrid: Visor.

Romero López, Dolores (2000), "Conflicto entre identidades o ¿cómo se regeneran los modelos líricos?", en Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999),* Madrid: Visor, 546-553.

Rosa, Nicolás (1990), *El arte del olvido*, Buenos Aires: Puntosur.

Rubio Montaner, Pilar (1990), "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría literaria", en *Castilla. Estudios de literatura,* 15, 183-197.

Sánchez Moreiras, Miriam (2000), "Yo lírico *vs.* yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca", en Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975- 1999),* Madrid: Visor, 573-581.

Sánchez Torre, Leopoldo (1993), *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo: Departamento de Filología Española.

— (2002). "Bibliografía sobre metapoesía española contemporánea", en *Studi Ispanici*, 289-314.

Sánchez Zapatero, Javier (2010), "Autobiografía y pacto autobiográ-

fico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas a la bibliografía científica hispánica", en *Ogigia*, 7, 5-17.

SARTRE, Jean Paul (1960), *El hombre y las cosas*, Buenos Aires: Losada.

SCARANO, Laura (1996), "La autorreferencia en el discurso poético: Una aproximación teórica", en SCARANO, Laura, Marcela ROMANO y Marta FERRARI, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo, 11-28.

— (1995), "Poesía, ficcionalidad y referencia: Poéticas figurativas en clave fictiva", en *Actas del VI Congreso Internacional de Semiótica: Mundos de ficción*, Murcia, II, 1437-1443.

— (2000), *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria,* Mar del Plata: Melusina.

— (2003), "La poesía y sus lugares teóricos (Aproximaciones a una semiótica social)", en *Celehis*, 12, 15, 239-258.

—(2007), *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia,* Buenos Aires: Biblos.

— (2011a), "Nombre propio y nombre de autor: Poesía y autoficción" en "La galaxia metaficcional: desafíos críticos": Monográfico del *Celehis*, UNMdP, Año XXVII, 22, 219-240.

— (2011b), "Metapoeta: el autor en el poema", en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, otoño, 17-18, 321-346.

— (2011c), "Intimidades de papel(La escritura poética del yo íntimo", en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos,* UNT*,* 9, Año VII, 15-31.

SHAPIRO, Stephen (1968). "The dark continent of Literature: Autobiography", en *Comparative Literature Studies* 5, 4, December, 421-454.

SCHLICKERS, Sabine (2010), "El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción", en TORO Vera, Ana LUENGO y Sabine SCHLICKERS (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana,* Berlín: Vervuert, 51-71.

SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003), *Metaficción española en la posmodernidad,* Barcelona: Kassel-Edition Reichenberger.

Starobinski, Jean (1974), "El estilo de la autobiografía", en *La relación critica. (Psicoanálisis y literatura*), Madrid: Taurus.

Steiner, George (1991), *Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?,* Barcelona: Destino.

Talens, Jenaro (1983), *Elementos para una semiótica del texto artístico,* Madrid: Cátedra.

— (2002), *Negociaciones para una poética dialógica,* Madrid: Biblioteca Nueva.

Taylor, Charles (1996), *Fuentes del yo*, Barcelona: Paidós

Tertz, Abram (1960), *On Socialist Realism,* New York: Pantheon.

Tesone, Juan Eduardo (2009), *En las huellas del nombre propio*, Buenos Aires: Letra Viva.

Todorov, Tzvetan (1975), *Poética*, Buenos Aires: Losada. [1968]

Toro Vera, Ana Luengo y Sabine Schlickers (eds.) (2010), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana,* Berlín: Vervuert.

VV. AA. (1987), *La lingüística de la escritura*, Madrid: Visor.

— (1987), *La crisis de la literariedad,* Madrid: Taurus.

Viala, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris: Minuit.

Vaughann James (1973), *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory,* London: MacMillan Press Ltd.

Villanueva, Darío (1991), "Para una pragmática de la autobiografía", en *El polen de las ideas*, Barcelona: PPU, 106-107.

— (1993), "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", Romera, José (ed.). *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, 15-31.

Villegas, Jean-Claude (2010), "Senderos que se bifurcan en la metanarrativa hispanoamericana contemporánea", en "La galaxia metaficcional: desafíos críticos", Monográfico del *Celehis*, UNMdP, Año XXVII, 22, 257-272.

Whanón, Sultana (1998). "Ficción y dicción en el poema", en Cabo, Fernando (ed.). *Teoría del poema: la enunciación lirica.* Amsterdam:

Rodopi, 77-110.

WILLIAMS, Raymond (1997), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

— (1987),"El lenguaje y la vanguardia", en VV. AA., *La lingüística de la escritura,* Madrid: Visor, 41-56.

— (2000), *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad,* Buenos Aires: Nueva Visión.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2002), *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Tecnos.

ZONANA, Víctor (2007), *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950),* Buenos Aires: Corregidor.

ZUMTHOR, Paul (1973), "Autobiography in the Middle Ages", en *Genre* VI, 1, 29-47.

Achevé d'imprimer en novembre 2012 sur les presses de
Eimpresión hispania S.L
Avda Ramón y Cajal, 109
Madrid

Dépôt légal : novembre 2012
ISBN : 978-2-36783-000-1

Imprimé en Espagne