Hilos de la memoria

(En el centenario del nacimiento de Blas de Otero)

Mario Hernández

En la segunda mitad del siglo XX continuaban su labor, la mayor parte de ellos en el exilio, casi todos los grandes poetas que habían iluminado la primera. Aún se sentía la presencia de los trágica o silenciosamente desaparecidos: Federico García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado; pero seguían vivos, y en producción continua, Juan

Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre..., entre otros muchos dispersos por el mundo[1]. Con parte de los nombrados toco el núcleo del grupo que Lorca había definido en abril de 1936, usando un término musical, como «quizás la mejor capilla poética de Europa»[2], regida, al menos en sus inicios, por el áspero maestro moguereño. Para un poeta nacido veinte años antes, el bilbaíno Blas de Otero, ese sonido y voces (y singular diapasón) eran palabra viva, raíz fecunda de la suya; como lo era toda una tradición poética de siglos que su memoria retenía y conjugaba de modo permanente. Era el placer de recordar; era el fluir del recordar —en su lengua de nacimiento— palabras singulares en secuencia degustada por su sentido y armonía.

Quiero poner un ejemplo mínimo, y casi secreto, pues pende de unas resonancias verbales que se perciben en unos pocos versos. Son en esencia los que constituyen el primer cuarteto de «Tántalo en fugitiva fuente de oro», soneto de *Ángel fieramente humano* sobre el que Otero vuelve tardíamente, en una composición en verso libre de *Hojas de Madrid con La galerna*. En el camino hacia ese soneto desgranaré otras correspondencias, como muestra del diálogo continuo que el poeta mantiene con la tradición de la que se nutre. Cabe empezar por el principio, por este principio: el libro de título gongorino (del Góngora petrarquista más temprano), define un tú femenino, ángel de fiereza y desamor que marca retóricamente toda la serie oteriana. Cantaba el poeta cordobés:

Hasta en mi tierno rostro aquel tributo,
Que dan mis ojos, invisible mano,
De sombra o de aire, me lo dexa enjuto,
Por que aquel *Ángel fieramente humano*
No crea mi dolor, y assí es mi fruto
Llorar sin premio y suspirar en vano.[3]

---

1 Véase, por ejemplo, Antonio Carreira, *A vueltas con el exilio* (De Juan José Domenchina a Gerardo Deniz), México, D. F.: El Colegio de México, 2015, con atención preferente a Prados y Cernuda.

2 «El homenaje a Luis Cernuda. García Lorca leyó un bello trabajo sobre el poeta y su obra», *El Sol*, 21 de abril 1936, pág. 2. JRJ anticipa una *Constelación rosicler. Emilio Prados. Vicente Aleixandre. Luis Cernuda. Manuel Altolaguirre* (*Presente*, 6, Madrid: Silverio Aguirre, imp., [1933]), de elegidos por su juventud. El orden de estas caricaturas líricas copia la de los poetas que cierran el libro de Gerardo Diego *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid: Signo, 1932.

3 De «Suspiros tristes, lágrimas cansadas...», en *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros*, ordenada por Pedro Espinosa, natural de la ciudad de Antequera... En Valladolid: Por Luys Sánchez, 1605, fol. 136v. Corrijo «Porque», así en las *Flores*, como hace Otero o la fuente que copia, que marcaban de ese modo el valor final de esa construcción de *por que* + subjuntivo. El poeta, en efecto, añade en su libro una «Nota al título», que recoge el verso completo y aclara autoría: «...por que aquel ángel fieramente humano... / Góngora» (Madrid: *Ínsula*, 1950, pág. 78).

La presencia implícita del desdeñoso y exquisito Góngora, como la de Quevedo, establece un marco de exigencia selectiva que es a su vez señal de ruptura con parte del entorno, pero también de paradójica apelación a un tiempo anterior, del que se quiere seguir siendo partícipe. Puede observarse lo mismo desde otros ángulos. *Ángel fieramente humano*, primer libro en la proyección del poeta fuera de su entorno amistoso o local, aparece en Madrid en 1950 como segundo de una colección, Ínsula, que se había inaugurado con *Ocnos* (1949), de Luis Cernuda. Uno y otro constituían una ínsula verdadera, con dos nombres que simbolizaban una buscada continuidad cultural por encima de guerra, muertes y exilios. El hecho editorial en sí mismo subrayaba lo que poco después escribiría Dámaso Alonso, ya aparecido el libro inmediato del bilbaíno: *Redoble de conciencia*[4]. No por conocidas, quiero omitir aquí tan significadas palabras: «Posee Otero una capacidad idiomática condensadora, estrujadora de materia, superior quizá a la de todos sus coetáneos, comparable, por lo que toca a su fuerza y nitidez —dentro, claro, de lo más dispar—, a las de un García Lorca y de algunos otros poetas de mi propia generación, que tantas invenciones expresivas trajo a nuestra lengua; a veces, comparable al más angustiado y apretado Quevedo». La colección ligada a la librería y revista *Ínsula* tendía editorialmente puentes que Dámaso Alonso, como poeta y crítico, estaba alentando desde su ámbito intelectual. Atentando contra la corrección política (que entonces no existía como el mandamiento imperativo que hoy es), el autor de *Hijos de la ira* apartaba a un lado, lleno de cansancio, los que llamaba «versos barbilampiñados, y a veces una chispita bardajillos». Lo que venía a sugerir con esa inconveniencia es que *Ángel* y *Redoble*, en conjunción con *Hijos de la ira* (1944), habían terminado de cavar la tumba de la poesía garcilasista[5]. El poeta *scholar* (como dijo un día Darío de Menéndez Pelayo) barría, claro está, para dentro, sin que por eso menguara un ápice su vista.

Conviene trazar ahora la breve historia del soneto oteriano. Cuatro son sus apariciones en libros salidos de las manos del poeta, incluida en el cómputo su primera edición como parte de *Ángel fieramente humano*. En este libro el soneto se sitúa en el centro de la primera sección, «Desamor», como cuarta composición de las ocho que tiene y como tercero de sus seis sonetos, el primero de todos el célebre «*Mademoiselle* Isabel». En libro tan cuidadosamente estructurado es el único poema que carece de título, papel que cumple implícitamente la cita de Francisco

4 Con dos dibujos de Stephan E., Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos, 1951.

5 Cf. D. Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1952, págs. 345-358; como «Prefacio», en *Ancia*: *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia*, 2.ª ed. con 48 poemas inéditos, Barcelona: Alberto Puig Palau Editor, 1958, págs. 9-18; 12.

de Quevedo que figura como epígrafe: «...Tántalo en fugitiva fuente de oro», con el solo apellido del poeta barroco al pie. Tal es su presencia, que la cita, impresa en cursiva y sin comillas, está situada a la altura del título, como se observa comparativamente frente al poema contiguo y anterior, de página par, equivalentes en los dos casos las manchas tipográficas que albergan sendos sonetos (págs. 20-21). La solución no es azarosa, pues el índice del libro recoge el segundo bajo el título adaptado: *Tántalo en fugitiva fuente de oro,* con su cursiva diferenciadora.

El mismo proceso se repite en *Ancia* (Barcelona, 1958), donde Otero reúne *Ángel* y *Redoble,* añadiéndoles 48 poemas nuevos y reestructurando todo el conjunto. Aunque *Ancia* es un libro constitutivamente nuevo, como reconoció la crítica y ha defendido reiteradamente Sabina de la Cruz[6], el soneto de Tántalo, llamémosle así, solo tiene una cuidadosa variante: su fingido título aparece en el índice con puntos suspensivos previos, tal como se inscribe (e inscribía) la cita en su lugar primero (aquí, pág. 92).

El procedimiento se reitera en otros casos, como en una de las composiciones nuevas de *Ancia,* glosa libérrima de uno de los *Poemas adrede* de Gerardo Diego: «Azucenas en camisa», dedicado en su día al poeta y ganadero sevillano Fernando Villalón, conde de Miraflores de los Ángeles[7]. También este poema oteriano, que retoma el subyacente y bienhumorado erotismo de Diego, carece de título. No obstante, está coronado, en epígrafe no centrado y en cuerpo menor, por el verso de Diego que la memoria del bilbaíno parecía recordar como primero: «Venid a ver las rosas sin cadenas, etc.» (pág. 103). El título ficticio, ya con pérdida del desenfadado etcétera, reaparece, con la consabida cursiva, en el índice: *Venid a ver las rosas sin cadenas*. Otero citaba *par coeur,* sin necesidad de acudir a las páginas del libro que sin duda poseía, donde habría encontrado:

Venid a oír de rosas y azucenas
la alborotada esbelta risa
Venid a ver las rosas sin cadenas
las azucenas en camisa

6 Por ejemplo, en Blas de Otero, *Obra completa (1935-1977)*, ed. Sabina de la Cruz con la colaboración de Mario Hernández, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013; «Sobre esta edición», págs. 80-81.

7 *Poemas adrede* (1926-1943) alcanza su primera edición completa, de diez poemas, como volumen III de la colección Adonáis, regida entonces, en su primer año de aparición, por Juan Guerrero Ruiz, que firma como editor (Madrid: Hispánica, 1943, págs. 29-31). Una primera edición, en tirada de 100 ejemplares, con solo cuatro poemas, había aparecido en México: Alcancía, 1932, «Azucenas en camisa» como cuarto poema; su fecha de escritura tiene, como límite *ad quem*, la temprana y llorada muerte de Villalón el 9 de marzo de 1930 (*El Sol*, 9-3-1930, 5). Otero habría utilizado la edición del 43, complementada con la *Fábula de Equis y Zeda.*

.....
Rozan mis manos dádivas agudas
lunas calientes y dichosas
Sabed que desde hoy andan desnudas
las azucenas y las rosas[8]

Adrede o sin voluntad expresa, la memoria humana enreda, elige y transforma a su libre albedrío. Nada le extrañaría a Gerardo Diego, que en sus lecturas peregrinas habría tropezado con estos versos de Bartolomé Leonardo de Argensola sobre milagros de María Magdalena cuando vivía retirada, dicen, en la Provenza:

Venid a ver de rosas i azucenas
las montañas estériles más llenas,
y un Árbol seco revestido de hoja.[9]

Algo semejante a lo descrito sucede en otro de los poemas nuevos de *Ancia*, el soneto quevedesco «No cuando muera he de callar, que, muerto...», incluido en el índice por la cita que lo ampara, de Juan Ramón Jiménez: *¡Eternidad, hora ensanchada...!* (pág. 46), sin cierre del signo de admiración, como incompleto traslado de un verso que forma parte de «Mirlo fiel», poema mayor de *La estación total* con *Las canciones de la nueva luz* (1946) sobre el que luego volveré[10].

Llama la atención un ejemplo distinto, a caballo entre *Redoble de conciencia* y *Ancia*. Se trata del soneto primeramente titulado «Es inútil»: «Cada beso que doy, como un zarpazo...». En *Redoble* se imprime precedido por un endecasílabo de Juan Boscán: «Con hambre quedará, si en esto queda». El libro oteriano obtuvo en Barcelona el Premio Boscán de 1950, por lo que cabe pensar que la cita trataba de captar la benevolencia del jurado[11]. Pertenece a un soneto en que el poeta renacen-

8 El poema, además, en *Poesía de creación*, Barcelona: Seix Barral, 1974, págs. 195-196. Copio aquí las estrofas primera y última.

9 «A santa María Magdalena», *Rimas de Lupercio i del dotor Bartolomé Leonardo de Argensola*. En Zaragoza: en el Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia, 1634, pág. 391; y en *Rimas*, II, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1974, pág. 20.

10 Armando López Castro copia el soneto y analiza en profundidad la relación de Otero con JRJ en *El ángel caído (Ensayos de lectura sobre Blas de Otero)*, Madrid: Endymion, 2011, págs. 223-224. Véase el cap. entero dedicado a esa relación, págs. 213-241.

11 En pág. 38 de la 1.ª edición, frente a un dibujo ilustrativo que ocupa la 39: una pareja abrazada en sombra, desnudos los cuerpos, con la firma al pie del citado Stephan E., pintor alemán ligado a la galería Illescas de Bilbao, muy amigo del poeta (según S. de la C.). Formaban el jurado del premio José María Castro Calvo, Néstor Luján, Antonio Vilanova, Alfonso Costafreda (ganador del premio el año anterior) y Francisco Galí, como secretario. *La Vanguardia Española*, Barcelona, 27-6-1950, 16.

tista celebraba la llegada de la primavera. He aquí sus ocho primeros y premiosos versos:

Buelve el desseo a levantar su rueda,
reverdece y barrunta ya el verano[12],
la tierra viste su color temprano,
moço está el año, el buen estado rueda.
El alma en su esperança s'está queda,
aunque avisos le dan de mano en mano;
flores vernán, mas nunca verná el grano;
con hambre quedará, si en esto queda.[13]

Ni verso ni contexto casaban claramente con el poema moderno, pues el hablar alegórico de Boscán se vuelve confuso por su prosaísmo de fondo, hambre y hartura como correlatos de estados del proceso amoroso. Otero pudo fijar su atención, sin embargo, en los avisos que llegan al alma del poeta. Al retomar el soneto para *Ancia*, suprimió la cita de Boscán y cambió el título del soneto, marcándolo ahora en cursiva: *Sombras le avisaron* (pág. 96). El recuerdo de la glosa lopiana al cantar del caballero de Olmedo se impone de inmediato al lector:

Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

El monólogo previo de don Alonso, amedrentado por la voz de un cantor lejano, recae directamente en los avisos, que interpreta como de posible origen celeste:

---

12 Ya indicaba Nebrija: «Verano, propiamente, *ver, veris*». RAE, NTLLE, en línea.

13 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros. Emendadas agora nuevamente y restituidas a su integridad*. En Anvers: En casa de Martin Nucio, a la enseña de las dos Cigüeñas, 1556, lib. II, fol. 104v. Desarrollo abreviaturas y modifico mínimamente la puntuación. En la edición primera del mismo libro el verso 4 es: «Moço 'stá el año, al buen estado rueda» (Barcelona: Carles Amorós, 1543, f. XLVIv; Alicante, Bibl. Virtual M. de Cervantes, 2003). Es esta la variante que mantiene Carlos Clavería (ed.), Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Obras completas,* Madrid: Turner, 1995, soneto LXXI, págs. 140-141.

Cielos, ¿qué estoy escuchando?
Si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estáys informando? [14]

La conexión lopiana no es inusitada, pues todavía el pensamiento del poeta moderno, como el del mismo caballero de la comedia, se mueve en un ámbito de ascetismo y postrimerías católicas, vencido el ser e insatisfecho al no poder colmar con el amor humano su apetencia de Dios. De ahí el nuevo título y el soneto mismo, par del nacido de Tántalo:

SOMBRAS LE AVISARON

Cada beso que doy, como un zarpazo
en el vacío, es carne olfateada
de Dios, hambre de Dios, sed abrasada
en la trenzada hoguera de un abrazo.
Me pego a ti, me tiendo en tu regazo
como un náufrago atroz que gime y nada,
trago trozos de mar y agua rosada:
senos las olas son, suave el bandazo.
Se te quiebran los ojos y la vida.
Lloras sangre de Dios por una herida
que hace nacer, para el amor, la muerte.
Y es inútil soñar que nos unimos.
Es locura creer que pueda verte,
oh Dios, abriendo, entre la sombra, limos.[15]

Pero hemos de saltar a la antología *Expresión y reunión* (Madrid, 1969), que el propio poeta arma para presentar ante el lector los diversos libros y registros de su obra, ya mordida y duramente impedida por una censura fieramente debeladora de cualquier rasgo de heterodoxia, fuera religiosa o política. Es en este momento

14 *El caballero de Olmedo*, jornada III, en *Ventiquatro parte perfeta de las Comedias del Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio, del Ábito de San Iuan, Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, Procurador Fiscal de la Cámara Apostólica. Sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido*. A Don Bernardo de Velasco y Rojas, Secretario del Secreto del Santo Oficio de la Inquisición del Reyno de Aragón. En Zaragoza: Por Pedro Vergés, 1641, fol. 60r.

15 *Ancia*, pág. 96; *Obra completa*, cit., pág. 204.

cuando el endecasílabo de Quevedo se constituye netamente en título del soneto, impreso al fin en versales, su condición de verso ajeno solo indicada por la cursiva (según uso de Otero para toda su obra), pero ya eludido el nombre del poeta barroco. Aunque el índice final no reitere, por error evidente, la cursiva, la pérdida del nombre y de los mismos puntos suspensivos indica que el verso ajeno forma ya parte indisoluble del soneto moderno; es decir, ha dejado de ser una cita en cuanto tal, desgajada de un todo que reclama su presencia y recuerdo o lectura completos. Ahora el solo verso actúa como unidad de memoria que se incorpora al nuevo poema para orientar y enriquecer su sentido desde una relación generadora, que se traba con otras diferentes; pero el verso, diríamos, se basta a sí mismo como parte ya de un cuerpo nuevo.

La situación en realidad es paradójica, pues el verso quevediano no anula, y no puede anular, su pertenencia a un todo lejano (y prestigioso) que constituye a su vez una unidad de sentido independiente, partícipe de un contexto histórico ajeno y desaparecido. Lo que el poeta moderno señala es que el *préstamo*, como pide el vocabulario de la intertextualidad, ni es préstamo, ni cita, sino simple y llana apropiación, por más que la cursiva indique, con la cortesía de los que se saben obligados, que la *expropiación* no es, ni puede ser, absoluta. Esa cortesía no se aviene, sin embargo, con el uso de comillas, en cuanto marcas de inclusión de un cuerpo extraño, tal como se ha hecho en algunas ediciones últimas del poeta. Fue el caso, por ejemplo, de *Hojas de Madrid con La galerna* en su primera edición[16]. Como es bien sabido, Otero reiterará el procedimiento en toda su obra, de manera más limitada en los títulos, y ha de respetarse la solución tipográfica que él adoptó.

Sucede, no obstante, que en 1977, dos años antes de su muerte, el poeta publica una recopilación unitaria, regida por un criterio estrófico: *Todos mis sonetos*. Una escueta nota inicial señalaba límites y circunstancias: «Este libro de sonetos comprende desde 1942 hasta 1975. Durante estos últimos años he estado escribiendo mi nuevo libro *Hojas de Madrid con La galerna*, todo él en verso libre o versículo. Pero de vez en cuando se me cayeron de las manos algunos sonetos, que no forman parte de dicho libro e incluyo aquí»[17]. Como ocurre en otras recopilaciones o antologías oterianas, el nuevo libro ofrecía la novedad de una parte inédita, que quedaba explícitamente desgajada de una serie que, como tal, se declaraba ya cerrada, pues había sido escrita entre 1968 y 1975. Es lo que evidencia una entrega del propio Blas de Otero para un monográfico de homenaje, número doble que *Pa-*

16 Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, ed. Sabina de la Cruz, pról. Mario Hernández, 2010. Se impuso entonces el criterio de Nicanor Vélez, profesional de excepción en el ámbito editorial español, pero que aquí, a mi juicio, erraba.

17 «Nota» a *Todos mis sonetos*, intr. Sabina de la Cruz, Madrid: Turner, 1977, pág. VII.

Blas de Otero y Sabina de la Cruz en Madrid (1974)

peles de Son Armadans, la revista de Camilo José Cela, le dedicó en aquel mismo año 77, con colaboraciones de Emilio Alarcos Llorach, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Ángel Valente, etc. Dada la ocasión, Otero parecía querer dejar constancia del estado de su obra mediante una muestra que titulaba «Poemas de los libros inéditos *Poesía e historia* (1960-1964) y *Hojas de Madrid con La galerna* (1968-1975)». Cuatro eran los poemas recogidos: «Poeta colonial», «Monzón del mar», «Medialba» y «Lo fatal»[18]. Con evidente eco luisiano, el poeta aludía en su nota, además, a «algunos sonetos», nombrados de ese modo, como cosa de no mucha entidad. Con ese aparente descuido seguía la antigua senda marcada por el admirado poeta del XVI. Ha de advertirse, sin embargo, que esa serie final estaba constituida por 41 sonetos nuevos, lo que habría bastado para constituir un libro independiente. Pese a ello, Otero los encadenaba como cierre natural de la secuencia facticia de *Todos mis sonetos*, sin darles tratamiento diferenciado, pero ya intencionalmente apartados de *Hojas de Madrid*.

18 *Papeles de Son Armadans*, XXII, 254-255 (mayo-junio 1977), 113-119. Los datos que aquí desgrano afectan a algunas de las soluciones adoptadas en *Hojas de Madrid* y *Obra completa*, cit., esta en las ediciones de 2013 y 2016. Valgan como parte del diálogo crítico que toda edición suscita, incluso cuando la partida estaba siendo jugada y una vez que ya ha sido jugada.

El libro de *Todos mis sonetos*, recopilatorio y no antológico, no es un dechado de pulcritud editorial, afeado como está por erratas y otros descuidos, y pese a que aparezca introducido por un experto prólogo de Sabina de la Cruz. El soneto de Tántalo, sin embargo, no figura ni siquiera en el índice, aunque sí está incluido en el libro, pero no por la versión establecida en *Expresión y reunión*, sino por la de *Ancia* o, lo que es lo mismo, por la de *Ángel fieramente humano*. Aunque las diferencias sean cuantitativamente exiguas, el soneto que el poeta había corregido en su día era otro, distinto del modelo que había sido ahora elegido, cabe deducir que sin atención explícita del autor.

Conviene, pues, volver sobre la versión que Otero había terminado de cerrar cuando pedía libertad de *Expresión y reunión* (1969):

TÁNTALO EN FUGITIVA FUENTE DE ORO

Cuerpo de la mujer, río de oro,
donde, hundidos los brazos, recibimos
un relámpago azul, unos racimos
de luz rasgada en un frondor de oro.
Cuerpo de la mujer o mar de oro,
donde, amando las manos, no sabemos
si los senos son olas, si son remos
los brazos, si son alas solas de oro...
Cuerpo de la mujer, fuente de llanto,
donde, después de tanta luz, de tanto
tacto sutil, de Tántalo es la pena.
Suena la soledad de Dios. Sentimos
la soledad de dos. Y una cadena,
que no suena, ancla en Dios almas y limos.[19]

Estamos ya muy lejos del soneto quevediano, de su encadenamiento de hipérboles y ejemplos mitológicos, con eficaz aprovechamiento de la pena de Tántalo, que pende en realidad de dos sonetos del mismo poeta barroco, con las sombras interpuestas de Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre, como luego mostraré. González de Salas, editor de Quevedo, si no este mismo, había titulado el primero de este modo: «Affectos varios de su corazón, fluctuando en las ondas de los Cabellos de Lisi». El

19 *Obra completa*, pág. 137 y 132, sin variante alguna de *Ángel* a *Ancia*. Ni Sabina de la Cruz ni yo advertimos entonces lo que aquí expongo. Retoco mínimamente la puntuación.

latinismo «onda» corresponde a *unda* y a *fluctus*, como anotó Nebrija y repite el *Diccionario de Autoridades*, pero, hoy como ayer, una tela o un pelo, sea negro, *rubio* ('rojo claro' en ese ayer), o dorado, pueden ser undosos o, menos enfáticamente, tener ondas e, incluso, derramarse en ondas. En las sedas valen también los visos, como sucedía con el *chamelote de aguas*, del que notaba Covarrubias: «Los visos del chamelote que llamamos "con aguas", que parecen ondas del mar»[20]. Brillen en telas o en el cabello, remiten siempre a un mundo líquido, amenazado por el encrespamiento o *fluctuación*, definible como «el movimiento de las olas del mar, que suele ser causa del riesgo o naufragio de las embarcaciones» (*Auts.*). Es una acepción hoy en desuso, cuando las fluctuaciones pueden mandar en el ánimo, pero rigen sobre todo el mundo de la economía. Ilustran el latín y París los sentidos paralelos de *fluctuare*. Recuérdese el escudo de la ciudad del Sena, que campea en el techo del paraninfo de la Sorbona, en su centro una nave con esta leyenda al pie: «Fluctuat, nec mergitur»; que libremente traducida daría: «Sufre el oleaje, pero no se hunde».

El título del soneto de don Francisco aprovecha la dilogía de *ondas*, pero induce a la sospecha del desengaño por el peligro de aquellas que ciegan con su crudo fulgor:

En crespa tempestad de el oro undoso
Nada golfos de luz ardiente i pura
Mi coraçón, sediento de hermosura,
Si el cabello deslazas generoso.
(Leandro, en mar de fuego proceloso,
Su amor ostenta, su vivir apura;
Ícaro, en senda de oro mal segura,
Arde sus alas por morir glorioso.)
Con pretensión de Phénix encendidas
Sus esperanças, que difuntas lloro,
Intenta que su muerte engendre vidas;
Avaro i rico i pobre en el tesoro,
El castigo i la hambre, imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro.[21]

20 Cito por Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2014, pág. 87, s. v. *chamelote*. Añádase esta cita tardía a la rica documentación del autor: «Chamelotes en ondas, de media seda y de todas suertes, la pieza de 20 varas, 8 libras» (*Mercurio Histórico y Político*, 2, 1740, pág. 109).

21 Erato, Musa IV, pág. 269 de *El Parnasso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen Poesías de Don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero de la orden de Santiago i señor de la Villa de*

La pena —sufrimiento y castigo— del corazón queda grabada en la imaginación y memoria fónica del poeta moderno al compás del oro fugitivo, que ha de proporcionarle la anomalía, y acierto, de una rima cuádruple y repetitiva de una voz ya no necesariamente ligada al cabello fluyente. El procedimiento venía sugerido por el mismo Quevedo, que repite *oro* en tres muy calculadas ocasiones (vv. 1, 7 y 14), y lo reitera como componente de la rima final: *lloro, tesoro (y oro)*. Observaría Juan Ramón Jiménez en uno de sus aforismos, válido para el soneto del XVII y el del XX: «Una palabra puede repetirse, hablando o escribiendo, tantas veces como haga falta. Repetición de palabra justa no es defecto ni miseria. (Las variantes están todas, y para todos, en el diccionario.)»[22] Desde una fronda o *frondor* que se abre a otras luces, Otero se entrega a un juego, tan suyo, de paranomasias, aliteraciones y derivaciones, para volver casi táctil la angustia de Tántalo, descrita por Quevedo en un nuevo soneto de infernal privación:

AUSENTE, SE HALLA EN PENA MÁS RIGUROSA QUE TÁNTALO

Dichoso puedes, Tántalo, llamarte,
Tú, que en los Reinos vanos cada día,
Delgada sombra, desangrada i fría,
Ves, de tu misma sed, martyriçarte;
Bien puedes en tus penas alegrarte
(si es capaz aquel Pueblo de alegría),
Pues que tiene, hallarás, la pena mía
Del Reino de la noche maior parte;
Que, si a ti de la sed el mal eterno
Te atormenta i, mirando l'agua elada,
Te huie, si la llama tu suspiro,
Io, ausente, venço en penas al infierno,
Pues tú tocas i ves la prenda amada;
Io, ardiendo, ni la toco, ni la miro.[23]

---

la Torre de Iuan Abad; que con Adorno y Censura ilustradas y corregidas salen ahora de la Librería de Don Ioseph Antonio González de Salas, Caballero de la orden de Calatraba, i señor de la antigua Casa de los González de Vadiella. En Madrid: Lo imprimió en su Officina del Libro Abierto Diego Díaz de la Carrera. A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros, 1648. Tengo en cuenta la edición y rica anotación de Lía Shwartz en F. de Quevedo, *Un Heráclito cristiano; Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. y estudio preliminar de L. Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 180-181, 780-781. Interpreto, no obstante, que los casos desastrados de Leandro e Ícaro son ejemplos de desengaño en los que debe mirarse el hablante, por lo que he añadido el paréntesis. Ese hablante retoma la voz propia en los tercetos, su desdoblado corazón convertido en sujeto de *intenta e imita*.

22 En «Prosa inédita. Complemento estético», *El Sol*, 28-5-1933, 2.

23 Ibídem, Erato, Musa IV, pág. 190; y L. Schwartz, ed. cit., págs. 733-734, con las fuentes implicadas.

Otero vuelve a pisar la senda esquiva o falaz del metal simbólico en un soneto que no trata solo del amor, sino de la insuficiencia del amor. Para el poeta moderno el oro es un emblema de valor que se le entrega inicialmente a través de la posesión corpórea. Esta posesión, genérica y sacral, se impone como invocación y jaculatoria: «Cuerpo de la mujer, río de oro...»[24] El posible diálogo amoroso quedaba negado en el poema inicial del libro, confundido con la nieve de la muerte el *cuerpo* amado en el primer verso de la elegante silva de signo albertiano que el poeta tituló «Desamor» (con nombre que recubre toda la sección primera de *Ángel*):

Cuando tu cuerpo es nieve
perdida en un olvido deshelado,
y el aire no se atreve
a moverse por miedo a lo olvidado;
y el mar, cuando se mueve
e inventa otra postura,
es sólo por sentirse de este lado
más ágil de recuerdos y amargura.

El ámbito marino surge desde el primer momento como telón o fondo permanente de la poesía oteriana. No extraña que ondas, olas y Tántalo atrajeran al poeta, aunque en su soneto el cuerpo femenino se proyecte sobre un mundo y paisaje renovados. La invocación corpórea, en la que resuena un evidente eco religioso, nos sitúa en un sumergido poema de amor; y digo «sumergido» porque el amor físico tiene lugar, imaginariamente, en medio de una corriente azul rasgada de luz. Es probable que en el recuerdo del poeta bilbaíno se superpusieran unos versículos de Vicente Aleixandre tal vez leídos en un libro de cabecera, la antología de Gerardo Diego *Poesía española*, con primera y protestada edición de 1932, y segunda, ampliada, de 1934. Aleixandre aparecía ya en la nómina restringida de la primera; en la segunda redondeó su presencia con nuevos poemas, entre ellos «Ven, siempre ven». Aunque figuraba como «inédito», ya había aparecido en el último número de la efímera revista generacional *Los Cuatro Vientos* (1933), en el mismo número

24 Tanto en *Ángel fieramente humano* como en *Ancia* la censura suprimió, del poema «Serena verdad», dedicado a Dámaso Alonso, estos versos: «Ah, ya el cuerpo, la alcoba rosa y cálida, / cuerpo de la mujer, alma de oro, / en evidencia pone a Dios: le veo / encarnado, hecho dulce criatura». En sendas ediciones la supresión está advertida por puntos suspensivos. Cf. L. Montejo Gurruchaga, «Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano*», *Revista de Literatura*, LX, 120 (1998), 491-516. Para otras correspondencias internas, cf. Juan José Lanz, «Gerardo Diego y Blas de Otero entre Santander y Bilbao», *Monteagudo*, 3.ª ép., 20 (Murcia, 2015), 213-236.

en que Lorca adelantaba un fragmento de su obra teatral *El público*. Finalmente, se incorporaba a *La destrucción o el amor* (1935), libro de ruptura y de madurez consolidada. Leído en cualquiera de las tres fuentes, el luminoso río aleixandrino de «Ven, siempre ven» dejaría su huella en la imaginación del poeta bilbaíno:

> No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente, tu encendida frente,
> las huellas de unos besos,
> ese resplandor que aun de día se siente si te acercas,
> ese resplandor contagioso que me queda en las manos,
> ese río luminoso en que hundo mis brazos,
> en el que casi no me atrevo a beber, por temor después a ya una dura vida de lucero.[25]

Esa misma imagen del río corpóreo, con extremos barrocos de frío y de fuego conjuntados, se repite en otros pasajes y paisajes de Aleixandre, como en este «Cuerpo de amor», ya de *Sombra del paraíso*:

> Tu desnudez se ofrece como un río escapándose,
> espuma dulce de tu cuerpo crujiente,
> frío y fuego de amor que en mis brazos salpica.[26]

El vislumbre de oscuridad y luz remite en Otero a una intimidad no detenida en el tiempo, sino fluyente, abismada en unas aguas que pueden teñirse de oro. La repetición de la palabra destaca el valor de ese término supremo, resaltado aún más por un neologismo que lo recoge e intensifica: «...en un frondor de oro». Pero *frondor* es una voz que tiene impresa una huella digital única, que nos lleva de inmediato a Juan Ramón Jiménez, autor en especial de dos poemas que Otero, constante y consciente lector del moguereño, no había olvidado. Son «Criatura afortunada», de 1932, y «Mirlo fiel», de 1933. Los dos, primeramente aparecidos en el diario *El Sol*, y luego reproducidos en uno de los diez elegantes pliegos juanramonianos que, bajo el título unitario de *Presente*, el moguereño publicó en 1933,

---

25 Poema final de la serie de diez titulada «Profunda vida», en *Los Cuatro Vientos*, 3 (junio 1933), págs. 5-21; 19-21 (facsímil, ed. F. J. Díaz de Castro, Sevilla: Renacimiento, 2000, págs. 231-233); *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid: Signo, 1934, pero cito por Andrés Soria Olmedo (ed.), *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid: Taurus, 1991, págs. 573-575; *La destrucción o el amor*, Madrid: Signo, Colección Los Cuatro Vientos, enero 1935, págs. 31-33.

26 *Sombra del paraíso*, Madrid: Adán, 1944, págs. 146-148. El libro aparecía en la Colección la Creación Literaria, dirigida por el poeta donostiarra Joaquín Gurruchaga.

se incorporarían en su ordenación definitiva a *La estación total* con *Las canciones de la nueva luz*, libro impreso por Losada en el Buenos Aires de 1946, con poemas anteriores a la guerra civil y con principio y fin temporales que el poeta mismo delimitaba junto al título: 1923-1936.

El interés de Otero por Juan Ramón se trasluce incluso en la doble titulación de su último libro: *Hojas de Madrid con La galerna*, como si también este libro geminado encerrara la obra de un periodo largo y de difícil tránsito, marcado en su caso por la vuelta de Cuba, la ruptura matrimonial, la enfermedad y el final del franquismo, pero marcado también por el hallazgo del amor definitivo y la conquista de la serenidad. La lectura devota de primera hora —lectura sin duda alguna generacional, pero especialmente intensa en el grupo bilbaíno de «Nuestralia»— se observa en esta medida canción de 1941, con dedicatoria que es título exaltante:

A JUAN RAMÓN

Solo, contigo y el mundo
—¿cuál eres tú?, ¿quién vosotros?—,
prieto, jugoso, cerrado.
Fruto de oro.
La rama, siempre, del alma,
tendida a su rosa: hondo
deleite, dolor completo.
Siempre de oro.
Esos dos rayos que besa
la nostalgia de tus ojos.
Esos dos llantos de luna,
también de oro.
Estás echado a una sombra
süave, de brisa y tronco
de árbol; meciendo el alma
también de oro.
Solo, y el mundo. Y contigo
las flores; también las alas.
Alertas, finas, desnudas.
Flores de plata.

Creando el nombre, las cosas
del nombre nuevo: palabras
vírgenes, por alma inédita.
Las dos de plata.
Sobre tu techo, mirándote,
pasa la luna nostálgica.
Luz de luna ven tus ojos.
Loca de plata.
El alma dentro del verso:
completa forma habitada.
Pura, perfecto, imposibles.
De oro y de plata.[27]

No solo se recoge en esta canción el oro juanramoniano, como medida suma de perfección y luz, sino el alma en sombra del poeta, simbolizada por la plata, de cuya conjunción —alma y cuerpo, forma y pensamiento—, brotan los nombres puros, el poema perfecto. Pero Otero se hace al mismo tiempo una pregunta capital: ¿qué disociación existe, si la hay, entre el yo del hablante y el vosotros al que en ocasiones este se dirige? El deseo de inclusión de los otros en ese estadio de la poesía juanramoniana, con la espiritualización de la rosa como símbolo de símbolos, tiene por logro la creación de un mundo «prieto, jugoso, cerrado». No hay engaño posible. Ese «vosotros», que tanto ha de preocupar, pasados unos años, al poeta vasco, es un componente más del orbe perfecto que el poeta de Moguer ha creado en su conciencia autosuficiente del mundo[28]. No tiene, diríamos, entidad exenta, sino especular: es un reflejo del hablante. No quiere esto decir que Juan Ramón no trate de universalizar su experiencia poética a través de un pluralizante «vosotros» o un inclusivo «nosotros», pero lo que en realidad hace es convocar y agregar a su yo un coro partícipe, al que hace actor, con él, de su vivencia lírica. Es un modo más que legítimo de universalizar: todos podemos ser y somos copartícipes, pero el mundo del poeta seguirá siendo «prieto, jugoso, cerrado», fruto de oro de unas Hespérides remotas[29]. No mengua por ello nuestra admiración, como no menguó

27 *Obra completa*, págs. 998-999, inédito hasta entonces. Añado diéresis en «suave», para marcar con claridad el octosílabo. También JRJ hace trisílabo «suave», sin marcarlo, en este octosílabo: «más completas, más suaves», del romance dedicado al poeta bilbaíno, amigo de Otero, Jaime Delclaux, «Vienen alas por Oriente. J. D.», en *Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, págs. 73-74.

28 Podría ser leído como concorde respuesta al poema oteriano el de JRJ, «La fruta de mi flor», de *Dios deseado y deseante*, en *Lírica de una Atlántida*, op. cit., pág. 268.

29 Disiento, pues, de A. Alegre Heitzmann en su prólogo a *Lírica de una Atlántida*, op. cit., págs. 26-27. La otredad, como

nunca la de Blas de Otero. Basta acceder al rapto de iluminación que Juan Ramón Jiménez tituló «Criatura afortunada»:

Nos das la mano, en un momento
de afinidad posible, de amor súbito,
de concesión radiante;
y a tu contacto cálido,
en loca vibración de carne y alma,
nos encendemos de armonía,
nos olvidamos, nuevos, de lo mismo,
lucimos, un instante, alegres de oro.[30]

Se hace inevitable recordar la «Casida de los ramos», del mágico y esquivo *Diván del Tamarit*: «Pero los ramos son alegres, / pero los ramos son como nosotros». Esos ramos lorquianos funden un eco dariano evidente (del sombrío poema «Lo fatal»), con otro de la inmarcesible cantiga galaico-portuguesa «Levad', amigo, que dormides as manhanas frias...», de Nuno Fernández Torneol. ¿Resonó también en Lorca ese «alegres de oro» juanramoniano? La exaltación del oro llegó en todo caso a un poeta más joven, Blas de Otero, que leería también, de «Flor que vuelve»:

Igual, la flor retorna
a embalsamarnos el instante azul,
a dar una hermandad gustosa a nuestro cuerpo,
a decirnos, oliendo inmensamente,
que lo breve nos basta.
Lo breve al sol de oro, al aire de oro,
a la tierra de oro, al áureo mar;
lo breve contra el cielo de los dioses,
lo breve en medio del oscuro no,
lo breve en suficiente dinamismo,
conforme entre armonía y entre luz.

vivencia de una conciencia ajena, aflora en JRJ en los primeros y conmovedores poemas de *En el otro costado*, como en su «Réquiem de vivos y de muertos. Canto de partida», o en el innovador y excepcional «Con lo altivo intacto» (*Lírica*..., págs. 41-42, 47).

30 *Hermanos eternos*..., 1933, s. p.; Buenos Aires: Losada, 1946, págs. 123-124.

Y se mece la flor, con el olor
más rico de la carne,
olor que se entra por el ser y llega al fin
de su sinfín, y allí se pierde,
haciéndonos jardín.
La flor se mece viva fuera, dentro,
con peso exacto a su placer,
y el pájaro la ama y la estasía,
y la ama, redonda, la mujer,
y la ama y la besa enmedio el hombre.[31]

Lo que *basta o no basta* repercute también en Otero, como en Aleixandre, más allá de esa exaltación de lo breve como lugar de la iluminación. Recuérdese a la par al paralelo poeta aforístico, que añadía: «Con silencio y luz, la vida es eterna, digo suficiente»[32]. Pero hemos de entrar en «Mirlo fiel», poema que antes, en *El Sol* y en los pliegos de *Presente,* impresos en rico papel crema cosido con hilo rojo, había sido «Pájaro fiel»:

Cuando el mirlo, en lo verde nuevo, un día
vuelve, y silba su amor, embrïagado,
meciendo su inquietud en fresco de oro,
nos abre, negro, con su rojo pico,
carbón vivificado por su ascua,
un alma de valores armoniosos
mayor que todo nuestro ser.
No cabemos, por él, redondos, plenos,
en nuestra fantasía despertada.
(El sol, mayor que el sol,
inflama el mar real o imajinario,
que resplandece entre el azul frondor,
mayor que el mar, que el mar.)
Las alturas nos vuelcan sus últimos tesoros,
preferimos la tierra donde estamos,
un momento llegamos,
en viento, en ola, en roca, en llama,
al imposible eterno de la vida.

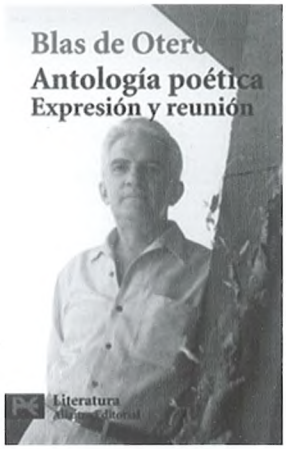
31 «Versos inéditos. Flor que vuelve», *El Sol*, 1 de junio de 1933, 2; *Hermanos eternos*, 1933; Losada, 1946, págs. 44-45.

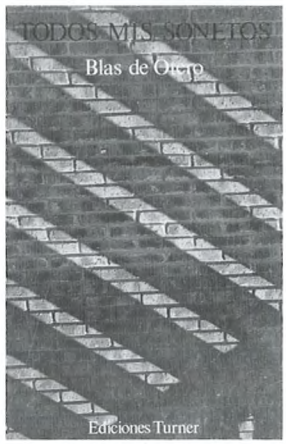
32 «Aforismos. Complemento estético», *El Sol*, 26 de marzo, 1933, 2.

La arquitectura etérëa, delante,
con los cuatro elementos sorprendidos,
nos abre, total, una
—a perspectivas inmanentes,
realidad solitaria de los sueños—,
sus embelesadoras galerías.
La flor mejor se eleva a nuestra boca,
la nube es de mujer,
la fruta seno nos responde sensual.
Y el mirlo canta, huye por lo verde,
y sube, sale por lo verde, y silba,
recanta por lo verde venteante,
libre en la luz y la tersura,
torneado alegremente por el aire,
dueño completo de su placer doble;
entra, vibra silbando, ríe, habla,
canta... Y ensancha con su canto
la hora parada de la estación viva,
y nos hace la vida suficiente.
¡Eternidad, hora ensanchada,
paraíso de lustror único, abierto
a nosotros, mayores, pensativos,
por un ser diminuto que se ensancha!
¡Primavera, absoluta primavera,
cuando el mirlo ejemplar, una mañana,
enloquece de amor entre lo verde![33]

¿Cómo no recordar, tras este «Mirlo fiel», aquel otro que canta en «*Mademoiselle* Isabel, rubia y francesa, / con un mirlo debajo de la piel...», en el más célebre soneto oteriano? Son mirlos con distinta sinestesia sensitiva, pero fieles a un anhelo mismo de poesía, a un tornasol de luz y canto semejantes, a un hallado jardín que nos abre de pronto su paraíso cerrado e impensado, como el de la olorosa «Flor que vuelve». ¿Y cómo no notar en ese amargo Tántalo el eco de una «inquietud en

33 «Versos inéditos. Pájaro fiel», *El Sol*, jueves 18 de mayo de 1933, pág. 2. Fue recogido ese mismo año en un cuaderno de *Presente*, el 1.º: *Hermanos eternos (Criatura afortunada. Flor que vuelve. Pájaro fiel. Sitio perpetuo)*, Madrid: Silverio Aguirre, impr., compuesto de doce hojas, más una exenta con el índice de la serie. Marco con diéresis los hiatos que el poeta introduce y modifico la puntuación, clarificando la lectura, en especial en el tercer grupo estrófico; los retoques son, en todo caso, menores, con atención al cuidadoso editor de su propia obra que fue JRJ.





fresco de oro», de un «azul frondor», o de «la fruta seno» que «nos responde sensual»? Es cierto que, si Otero retoma palabras y símbolos, con un oro que se renueva desde Quevedo, la reflexión metafísica de Jiménez, fundada en la realidad, pero por encima de ella —en pura conciencia ensimismada, en encendida fusión con la naturaleza—, en el poeta vasco retoma un sentido dominante distinto: el del tacto, resuelto al fin con una carga religiosa de culpa y fracaso. En el poeta andaluz hay como un rapto constante de iluminación, hasta el punto que, más allá de lo real, los cuatro elementos constitutivos del mundo según la filosofía presocrática se suman en una unidad por la que el ser puede llegar, «en viento, en ola, en roca, en llama, / al imposible eterno de la vida»[34]. De ahí la exaltación del instante, la misma ingravidez del canto, con aliteraciones que captan el oído y la memoria, y que herirían de modo especial la sensibilidad de un poeta de tanta acuidad para la materia fónica de la palabra como Blas de Otero.

De esa sensación juanramoniana de color y de aire cambiantes, más soñados que visibles, pasamos, pues, a la sed insaciada del corazón humano, con presencia final de un término cosmogónico y religioso marcado: *limo* y *limos*. Si en singular evoca el barro originario del que el hombre procede, según el *Génesis* (o sus comentaristas), en plural convoca a cieno o cienos, con su connotación de viscosidad, oscuridad y pecado. Tanto el soneto de «*Tántalo en fugitiva fuente de oro*», como el de «*Sombras le avisaron*» terminan con la palabra «limos» en posición destacada de rima, el segundo con una imagen reptante degradada: «... abriendo, entre la sombra, limos».

En esos y en otros poemas oterianos de la misma época pugnan una visión luminosa, exaltante, y otra, sombría, que procede de los tratados de ascética de la

34 Repite JRJ en «El otoñado», también de *La estación total*...: «Rico fruto recóndito contengo / lo grande elemental en mí (la tierra, / el fuego, el agua, el aire), el infinito». Continúa en el mismo poema: «Chorreo luz: doro el lugar oscuro». El poema apareció en la serie de *Hojas* de 1935, luego en Francisco Garfias (ed.), *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Taurus, 1960, págs. 99-100.

época. Es lo que sucede también en «Sumida sed», otro de los sonetos de *Ángel fieramente humano* (allí, como «Luego»), de *Ancia* y de *Expresión y reunión*, pero con una doble particularidad: el poeta vuelve a utilizar el neologismo juanramoniano en un contexto paralelo —«entre un frondor desnudo»—, y de nuevo una única palabra, el adjetivo «desnudo», se reitera en los cuartetos en cuatro posiciones de rima desde el arranque: «Cuando te vi, oh cuerpo en flor desnudo...» Pero Otero, que se apropia de *frondor* y lo hace suyo, desoye una segunda creación paralela del mismo poema juanramoniano: *lustror*, voz que arrastra tras de sí, con su peso, el verso que pretende vivificar: «paraíso de lustror único, abierto...», endecasílabo que exige, sin llegar a salvarse, una apenas perceptible sinéresis: «paraiso».

Cabría tirar de otros y otros hilos, para recomponer la historia poética en la que vivió y de la que se nutría el poeta amigo que hemos conocido, pero que ahora solo puede hablarnos, cuando se cumple el centenario de su nacimiento, a través de la sombra y sombras de su obra. Pueden ser ráfagas de luz. Pueden ser, unas u otras, parte del diálogo que mantuvo, no con otros poetas, sino consigo mismo, y que en sus versos se vislumbra en diversas ocasiones, sin que se ensimismara y apartara del río vivo de la historia, propia y ajena, a través de la expresión poética de otros y de los latidos de tantos que carecen de nombre. El 19 de mayo de 1969 Blas de Otero escribía y fechaba un poema en verso libre que tituló «Lo indeleble». Se incorporaría a *Hojas de Madrid*. Supone una relectura (y superación) del soneto «Tántalo en fugitiva fuente de oro», que Sabina de la Cruz ha fechado en 1947.

El poema, nuevamente invocativo o hímnico, no resalta un cuerpo singular, sino los cuerpos sufrientes de la humanidad, los cuerpos ametrallados, humillados, olvidados. Se cruzan en el poema, como vislumbres, imágenes o ráfagas de tres cuadros: *Guernica*, de Pablo Ruiz Picasso; El *3 de mayo en Madrid*, o «*Los fusilamientos*», de Francisco de Goya, y *La Liberté guidant le peuple*, de Eugène Delacroix. *Cuerpos, río y frondor*, de nuevo aunados, delatan el recuerdo del poema propio, pero el plural dominante de cuerpo denota el cambio radical que se ha producido en la visión del poeta. Importa ahora, en esa enumeración asindética que serpea a través del poema, la presencia abatida de los defensores de la libertad, sacrificados anónimamente, pero indelebles:

> Cuerpos para la vida, cuerpos aparentes, cuerpos contra la muerte,
> cuerpos ametrallados, cuerpos abatidos, cuerpos torturados,
> un fondo sin fin, un final blanco, una estructura gris y un grito,

cuerpo con la camisa desgarrada, terrible tela escarlata,
y todo por la vida, para la vida, sobre la muerte,
diminuta epopeya espolvoreada de ternura y traición,
habrá un río para ese frondor, para esos dedos entreabiertos,
y una inmensa maldición
para los que rompen, derriban, obstruyen la vida,
cuerpos diseminados como calderilla, escurriéndose boca abajo,
mientras la vida grita y glorifica y adelanta su pecho indestructible.[35]

El poeta ha sacrificado toda solemnidad: ninguna palabra grandilocuente, como la misma de «libertad», con o sin mayúscula, irrumpe en el poema. Basta decir lo que se dice, con imágenes que la memoria visual precisa: «una estructura gris y un grito» del *Guernica*; la «camisa desgarrada», el «pecho indestructible» y los cuerpos que están «escurriéndose boca abajo» de *Los fusilamientos*; la «terrible tela escarlata» que ondea, como parte de la bandera de Francia, en lo alto del lienzo de Delacroix. Al pie de esos cuadros, están los cuerpos derribados que el poeta glorifica, aunque Blas de Otero, acaso por cansancio de solemnidades, proclamas y ceremonias, prefiere apelar, goyescamente, a esa imagen final de algo tan genérico e indestructible como la vida alzada contra la muerte.

Ría de Cedeira, La Coruña, 11-09-2016

35 *Hojas de Madrid con La galerna*, 2010, págs. 239 y 392, con la fecha de composición en el índice confeccionado por Sabina de la Cruz.