

BLAS DE OTERO: MÉTRICA Y POÉTICA

JUAN FRAU

1. Introducción

La dicotomía tradicional que oponía fondo y forma, como medio de abordar el estudio del texto literario, perdió hace tiempo cualquier justificación y toda vigencia. Como ya pusieron de relieve los formalistas rusos primero y la nueva crítica anglosajona algo más tarde, no se trata de dos conceptos enfrentados o divergentes. *Dicotomía* (del griego dicotomia) conserva el significado etimológico de “división en dos partes” y no parece el término más adecuado para explicar la relación, mucho más compleja, dinámica y fructífera, que se da entre la forma y el contenido. La forma es, en sí misma, parte del contenido; no es un mero añadido al conjunto de ideas y sentimientos previos del poeta, sino que con frecuencia es posible reconocer en ella el elemento generador del texto.

Si esto tiene validez en un plano general, conviene destacar la importancia que cobra la forma en el caso específico de la poesía en verso. El momento inicial de la creación poética, la génesis de un texto concreto, es con frecuencia, según el testimonio de numerosos poetas, fruto de la imprevista y súbita aparición de un determinado ritmo¹ al que se van adhiriendo sucesivos vocablos; vocablos que, por otra parte, y en un estado posterior de

¹ Cfr. Valéry, Paul: “Poesía y pensamiento abstracto”, en *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990, págs. 102-103; cfr. Romero Luque, Manuel: *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*, Padilla, Sevilla, 2000, págs. 102-106.

la composición, pueden venir requeridos o convocados por otro importante elemento formal: la rima. La necesaria repetición de los sonidos finales de un verso provoca la inclusión de ciertas palabras que pasan a ser elementos constituyentes del texto a causa de su materia fónica, pero que llegan acompañadas, necesariamente, de un contenido semántico. La escuela estilística, y Dámaso Alonso de forma destacable, ha defendido la existencia de una vinculación motivada entre el significante y el significado. La selección de las palabras dentro de un paradigma obedece con frecuencia a su carácter paronomástico o aliterativo con respecto a las que ya han sido utilizadas, o bien se produce, por idénticos motivos, la corrección y la sustitución de las palabras ya utilizadas por otras nuevas.

El propósito de este artículo es, precisamente, el estudio de la métrica que emplea el poeta Blas de Otero y parte de la premisa –evidente, pero no siempre tenida en cuenta– de que el metro es un elemento esencial en la poética de todo autor que escribe en verso. El objetivo último de estas páginas es el de integrar el análisis de la métrica en la explicación de la obra del poeta vasco, y descubrir de qué manera los elementos rítmicos significan en su obra o determinan el texto resultante, así como mostrar y demostrar la continua correlación que se da entre la forma métrica y el contenido psíquico del poema, y cómo la evolución poética del autor incluye –y no es meramente paralela a ella– una evolución en los metros. No se pretende realizar aquí una simple descripción de los usos rítmicos de la poesía de Blas de Otero desvinculada del contexto, ni se persigue elaborar unas estadísticas que serían instrumentos útiles pero no objetivos suficientes.² Se quiere, por el contrario, descubrir la verdadera significación –la importancia y al mismo tiempo el valor que tiene como signo– de la métrica en su obra. Sostiene Oldrich Belic en

² Para una completa exposición estadística de los distintos tipos de verso que utiliza Blas de Otero, véase Ruano León, Juan: *Blas de Otero. La lengua poética*, Centro Asociado UNED, Córdoba, 1998, págs. 213-215, 221-223, 227-228, 243-250. Nos parecen erróneos, no obstante, todos los ejemplos aducidos de endecasílabos dactílicos y galaicos antiguos, que son endecasílabos comunes; *cfr. op. cit.*, págs. 216-217.

distintas ocasiones que el verso tiene potencia comunicativa; en la declaración de principios que encabeza *Verso español y verso europeo* declara que «el verso no es una serie de sonidos puros (vacíos), sino que es portador de significados»;³ más adelante insiste en que «el propio hecho de que el poeta se expresa en verso señala una actitud específica hacia la realidad comunicada»;⁴ no se trata sólo de que la versificación contenga cierta información previa, aquella que empuja al lector a considerar que muy probablemente no se encuentra ante una lectura de índole práctica sino ante una obra de arte,⁵ sino que, además, la enunciación versificada aporta algo más al significado global del texto, como se demuestra al prosificar los versos.⁶ El hecho de que el poeta haya decidido expresarse en verso y no en prosa, asumiendo las dificultades que ello implica, supone que espera que el texto resultante posea unos valores comunicativos añadidos.

2. Metapoesía. Reflexiones de Blas de Otero sobre la versificación

Conviene comenzar por el análisis de aquellos textos en los que Blas de Otero reflexiona de manera explícita sobre algún aspecto de la métrica. Se trata de comprobar hasta qué punto es consciente el poeta del significado que tiene en su obra la elección de un metro determinado y en qué medida le preocupa la cuestión. Dado el objeto considerado, cabe distinguir en este respecto aquellas reflexiones que aparecen en textos en prosa de aquellas otras que se consignan en poemas en verso. Cuando se habla de la temática oteriana se alude de modo invariable y recurrente a asuntos como Dios, la muerte, España y lo social, pero suele olvidarse que uno de los temas principales es la pro-

³ Belic, Oldrich: *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 2000, pág. 28.

⁴ *Ibidem*, pág. 91. *Vid.* también pág. 68.

⁵ *Ibidem*, pág. 82.

⁶ *Ibidem*, pág. 88.

pia poesía. Se ha de destacar que en la obra literaria de Blas de Otero, tanto en prosa como en verso, tiene una gran presencia e importancia la reflexión metapoética; en la totalidad de sus libros hay poemas que incluyen alguna reflexión sobre algún aspecto de la creación poética. Incluso en su primera publicación, que ve la luz en 1941 en el cuaderno de poesía *Albor* y que lleva por título *4 poemas*, aparece un texto, el más extenso de los cuatro, titulado “La obra”, cuyo tema principal es la creación poética. La proporción es representativa con respecto a la totalidad de sus textos literarios; si partimos de los datos que ofrece Lucía Montejo,⁷ de los algo más de cuatro centenares de poemas escritos por Blas de Otero, ciento quince de ellos tratarían sobre la escritura, lo que supone más de una cuarta parte. En cuanto al porcentaje de textos metapoéticos, destacarían *Mientras e Historias fingidas y verdaderas* -ambos de 1970-, así como los poemas no recogidos con anterioridad en libro y que aparecen luego en *Todos mis sonetos* (1977) y *Expresión y reunión* (1981). Es decir, justamente los últimos libros de Blas de Otero –incluido uno póstumo–. El inmediatamente anterior, *Que trata de España* (1964), es el que, en términos absolutos, más textos metapoéticos contiene, treinta, aunque ello no constituye un alto porcentaje con respecto al número total puesto que se trata de la obra más extensa de Otero. La exposición de estos datos sólo pretende demostrar que nos encontramos ante un poeta consciente de su labor y preocupado por la esencia de la poesía.

Ahora bien, dentro de ese centenar largo de textos metapoéticos son relativamente pocos los que se ocupan de la métrica y sus problemas. En su mayor parte, las reflexiones que hace Blas de Otero sobre la poesía tienen por objeto otros aspectos, tales como la función social del poeta, su lugar en la sociedad o la capacidad –o la incapacidad– que tiene de comunicarse con sus lectores deseados. Abundan también las reflexiones acerca de la forma poética, sobre todo en torno a cuestiones estilísticas, y hay, en fin, algún que otro texto que trata de la cuestión rítmica.

⁷ Montejo, Lucía: *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero* (Tesis doctoral), Universidad Complutense, Madrid, 1988, pág. 124.

Tal como se ha anunciado, se distinguirán los textos metapoéticos escritos en prosa de aquellos otros que se presentan en verso, de manera que procedemos al análisis de los primeros.

2.1. Reflexiones en prosa sobre el verso

Es en *Historias fingidas y verdaderas* donde se encuentran los comentarios en prosa más significativos en torno a la métrica. En el cuarto texto, titulado “El verso”, se puede leer:

Entre la realidad y la prosa se alza el verso, con todas las ventajas del jugador de ajedrez y ninguno de sus extravagantes cuadros. 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 tan triste como ésta. [...] El verso es distinto, ni realidad encogida ni prosa en exceso descalabrada.⁸

Como puede verse, y en consonancia con la línea general del libro, no se trata tanto de una argumentación clara, lógica y razonada cuanto de una exposición basada sobre todo en intuiciones y expresada mediante un estilo figurado. Queda claro, en todo caso, que el poeta observa entre el verso y la prosa una separación fundamental que, aunque formal, determina y condiciona la relación del texto con su referente. Pone como ejemplo, y no es casualidad, al soneto, forma estrófica predilecta del poeta y que se constituye en tema destacado de varios de sus textos metapoéticos, como se verá más adelante. Se toma el soneto en este fragmento como ejemplo extremo de versificación sujeta a unos moldes y preceptos determinados; el carácter que aquí le atribuye Otero es el de una forma que destaca por su estructura ordenada, por su brevedad y por sus aparentes limitaciones —«tan recogido él, tan cruzado de brazos»—, pero incluso una forma tan constreñida como lo es ésta permite que el poeta encuentre la manera de expresarse suficientemente.

En el texto siguiente de *Historias fingidas y verdaderas*, titula-

⁸ Otero, Blas de: *Historias fingidas y verdaderas*, Alianza, Madrid, 1980, pág. 33.

do “Prosa”, Otero insiste en el carácter relevante y significativo de la forma poética y en la distancia que media entre la prosa y el verso —«no da lo mismo el tamaño de los renglones ni la longitud de la sintaxis»—,⁹ distancia que no disminuye con la introducción del verso libre, al que Otero concede la virtud y la riqueza de un ritmo menos previsible, pero contra cuyo uso excesivo previene: «porque el verso se hizo hombre no quiere decir que cualquier ciudadano alcance el don —así se llamaba, antes de Baudelaire, a mi mesa de trabajo»—.¹⁰ Es decir, el verso libre, y sobre este respecto Blas de Otero comparte la desconfianza de otros poetas anteriores como Eliot o Machado, no es, ni debe ser, excusa para el descuido o sinónimo de improvisación. En un texto posterior protesta en este mismo sentido: «toda la ciencia del poeta no es más que expresarse por la libre —no ese verso que no es libre porque no es verso, ni ritmo, ni muerto»—.¹¹ De igual modo que tampoco la versificación, regular o no, es sinónimo de poesía: «te hiciste cómplice, amigo, y llamaste poetas a los que escriben versos o algo parecido»,¹² se dice a sí mismo el autor.

Es necesario ante todo, que el poeta se aplique a la tarea creadora con esfuerzo y rigor; Blas de Otero participa en el debate secular que enfrenta al poeta artífice con el poeta inspirado y se decanta por el primero, por la importancia del trabajo —un trabajo, además, llevado a cabo bajo las directrices del arte—. Podemos concluir que, según el autor vizcaíno, el dominio de la técnica es un requisito indispensable, aunque no suficiente. La primera afirmación del texto titulado “Del peligroso mundo” resume la paradoja: «Ésta es la cuestión: escribir libre, fluida y espontáneamente: al menos en apariencia».¹³ Ésa última precisión —“en apariencia”— matiza la defensa de la libertad de la escritura y expresa lo que tantos poetas y críticos han señalado como el mayor acierto del creador de textos poéticos: utilizar la técnica literaria con el último fin de ocultar al lector todo el andamiaje

⁹ Otero, Blas de: *Historias fingidas y verdaderas*, cit., pág. 34.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ “Reglas y consejos de investigación científica”, *ibidem*, pág. 39.

¹² *Ibidem*, pág. 45.

¹³ *Ibidem*, pág. 35.

que sostiene a la obra y conseguir la impresión de la facilidad y la naturalidad; como se defiende en *Sobre lo sublime*, «la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto: que es una figura».¹⁴ En cualquier caso, la idea de que «las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad».¹⁵ se repite en varios pasajes de la obra de Blas de Otero. Pero, conviene insistir en ello –y subrayar el oxímoron–, se trata de una espontaneidad “dispuesta”, artificiosa, esto es, artística: basada en la técnica, y que en modo alguno está reñida con el uso cuidado de una determinada forma métrica.

Junto a la preocupación de Blas de Otero por el verso libre, en sus textos en prosa también se ocupa del ritmo y la musicalidad. Tal como antes se decía, a veces un ritmo o un metro determinado abre el camino a una palabra que todavía se desconoce. Otero refleja este momento del proceso creativo en otra prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, “La plegadera”, donde habla de una palabra que anda buscando:

Es una palabra que existe puesto que la necesito, sé su sonido y su movimiento, casi su significado aunque ignore lo que deseo expresar en tanto no tenga la palabra; brota una sílaba y no sabe colocarse, toco el vacío lleno de un ritmo inquietante.¹⁶

En cierta medida, el poeta reconoce que en lo formal se encuentra la esencia de la creación, puesto que, cuando el significado apenas se intuye, algunos de los elementos fónicos –hemos de suponer que el acento, el número de sílabas, tal vez el tono o el timbre– están en cierto modo predeterminados, o al menos condicionan la selección del léxico. Junto a la técnica que hemos calificado de imprescindible hay, sin embargo, algo más –la poesía no es sólo cuestión de matemática–; queda espacio también para cierto grado de inspiración, aunque sujeta al orden: una vez que hay un ritmo establecido, señala Otero, todavía aparecen

¹⁴ 'Longino': *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1979, pág. 182.

¹⁵ Otero, Blas de: “Poesía y palabra”, *Historias fingidas y verdaderas*, cit., pág. 37.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 37.

palabras que no encuentran acomodo y lagunas en el texto, hasta que «de pronto, surge la palabra, sencilla y única».¹⁷

2.2. Reflexiones en verso

En los versos de Blas de Otero tiene una presencia considerable, como se ha dicho, la reflexión metapoética. La explicación de que sus poemas abundan en consideraciones estéticas se halla fundamentalmente en la confluencia de dos circunstancias: el evidente interés de Otero por comprender y explicar lo que hace -hay que tener presente que Blas de Otero renuncia a toda otra actividad profesional para dedicarse en exclusiva a la poesía- y, por otro lado, la idea de que toda explicación vertida al margen del texto poético constituye para el autor un rotundo fracaso artístico. Los poemas deben explicarse y defenderse por sí mismos, y por eso es en ellos donde Blas de Otero incluye lo que, en un sentido lato, podemos llamar su teoría poética.

Como se ha adelantado, en lo que respecta de forma clara y directa a la métrica, apenas podemos encontrar entre los versos de Otero algunas referencias al soneto. Sin embargo, hay una serie de ideas y conceptos, varios de ellos recurrentes, que sin pertenecer al dominio de la métrica la incluyen en cierto modo o están cerca de ésta. Por ejemplo, es notable la relativa frecuencia con la que aparece la palabra “sílabas” en su obra.

La sílaba, hecho de habla y elemento fundamental del verso, constituye para Blas de Otero el principio rítmico de la literatura en general y de su obra en concreto, la pieza básica que permite construir el verso, el poema y el libro: «sílabas / hilada letra a letra, / ritmo mordido».¹⁸ La metáfora que identifica escritura e hilado y que sitúa en este proceso la génesis del ritmo no es casual y se repite en otro poema posterior: «Y, línea a línea, hile / el ritmo de los días venturosos».¹⁹ La sílaba vuelve a asociarse al ritmo en el poema “Voz del mar, voz del libro”, y se convierte en una suerte de sinécdoque que, como parte del todo, puede desig-

¹⁷ *Ibidem*, pág. 38.

¹⁸ Otero, Blas de: *Que trata de España*, Visor, Madrid, 1985, pág. 30.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 137.

nar al proceso entero de la creación; en este poema concreto se debate en torno a la condición popular o elitista de la poesía, y se opone el «ritmo / de trabajo manual» al lujo que supone la talla -no ya el hilado- del poema: «Y yo, sentado en una silla, sílaba / a sílaba, les silbo en los oídos / que sí, que estoy tallando una sortija».²⁰ También en el soneto que se titula significativamente “Palabras sin sentido” se alude a las «sílabas silbantes que se abrasan», condición de «este endiablado oficio».²¹ En el poema “Prefacio” habla el poeta de su forma de escribir y destaca: «y silabeo de verdad, en plata».²² con lo que insiste una vez más en el papel fundamental que posee la sílaba en la construcción del discurso, al tiempo que utiliza un término con cierta raigambre en los estudios métricos, el que propuso Miguel Agustín Príncipe en 1862 para aludir a la pronunciación separada de las sílabas,²³ aunque el término que finalmente se ha impuesto es el de escansión. En el fondo, si bien la utilización recurrente de “sílaba” en los poemas de Blas de Otero da una idea de la importancia que para él tiene la materialidad del texto, su condición fónica y la presencia del ritmo, no es menos cierto que el uso del término se inserta con frecuencia en una reflexión que excede a las consideraciones métricas y que tiene una gran importancia en su teoría poética: la oposición entre el cuidado de la forma y el valor del contenido, así como las implicaciones que esa relación tiene en el carácter popular o elitista de la obra. Esas «sílabas silbantes» a las que hemos aludido simbolizan el cuidado exquisito de la forma y el carácter seductor de un verso cuidado –“tallado”–, y se oponen a las «sílabas anchas» de las que habla Blas de Otero en repetidas ocasiones. En *Pido la paz y la palabra* queda patente la consideración positiva que le merece el término al poeta: «Pero tú, Sancho Pueblo, / pronuncias anchas sílabas»,²⁴ en *Que trata de España* consigna también el contraste entre la palabra

²⁰ Otero, Blas de: *Que trata de España*, cit., pág. 61.

²¹ Otero, Blas de: *Todos mis sonetos*, Turner, Madrid, 1977, pág. 101.

²² Otero, Blas de: *Ancia*, cit., pág. 133.

²³ Cfr. Domínguez Caparrós, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, CSIC, Madrid, 1975, pág. 198.

²⁴ Otero, Blas de: *Con la inmensa mayoría. Pido la paz y la palabra*, Losada, Buenos Aires, 1972, pág. 42.

del pueblo y la del poeta: «Da vergüenza encender una cerilla, / quiero decir un verso en una página, / ante estos hombres de anchas sílabas».²⁵ El contexto de ambos poemas aclara aún más los términos de la polémica: habría una divergencia manifiesta entre la vida y los libros, el habla y la gramática ortodoxa, el poeta y el pueblo al que pretende llegar. Conviene insistir en ello: es un problema que excede al ritmo o a la métrica, pero lo incluye, y resulta significativo que Blas de Otero, en algunas ocasiones, se valga de la sílaba para cifrar ese enfrentamiento. El poema “Aquí hay verbena olorosa” trata de conciliar la oposición y ofrece una síntesis última que aglutina tesis y antítesis; dice en él que pretende hacer «un verso vivo y verdadero» y que, en última instancia, se dirige al pueblo y admira la forma clara y sencilla en que éste habla, pero la clave poética se encuentra al principio de la segunda estrofa: «Voy al fondo. / Voy al fondo dejando bien cuidada / la ropa. Soy formal».²⁶ Se busca, en definitiva, el equilibrio o la confluencia entre el respeto a la forma y al contenido, de manera que ninguno de los dos resulte preterido o dañado. La crítica ha señalado, lógicamente, este conflicto, que determina la evolución métrica y poética de Blas de Otero y que tiene su momento culminante en el decenio 1955-1965; Claude Le Bigot, por ejemplo, afirma que «resulta clarísima la opción oteriana que supedita la creación poética (construcción de base estética) a un principio ético»²⁷ y destaca la «reflexión sobre el uso social de su forma».²⁸ Quizás sea el poema “Cartilla (poética)” el que mejor refleja la postura de Otero; el principio del texto expone los derechos y exigencias de la poesía, y el poeta, en alusión al rigor formal y al necesario trabajo, afirma ser «el primero en sudar tinta / delante del papel», pero concluye que también hay unos deberes insoslayables en el plano social. Ese difícil equilibrio entre la forma poemática, los temas y la rela-

²⁵ Otero, Blas de: “Palabra viva y de repente”, en *Que trata de España*, cit., pág. 46.

²⁶ *Ibidem*, pág. 83.

²⁷ Le Bigot, Claude: “El compromiso de la escritura en la trilogía *Que trata de España*”, en Ascunce, José Ángel (ed.): *Al amor de Blas de Otero*, Mundaiz, San Sebastián, 1986, pág. 282.

²⁸ *Ibidem*, pág. 289.

ción pretendida con el receptor determina la trayectoria literaria de Blas de Otero y la evolución métrica y estilística de sus poemas. Esa trayectoria queda reflejada, de manera subjetiva pero de acuerdo con los hechos, en “Impreso prisionero”, texto en el que el poeta repasa su obra desde los comienzos; hacia la mitad del poema llega a la que también es época central de su escritura, y señala: «Pido / la paz y la palabra, cerceno / imágenes, retórica / de árbol frondoso o seco, / hablo / para la inmensa mayoría». Son palabras sintomáticas y reveladoras de la progresiva voluntad de simplificación formal que rige su evolución poética y que, como también ha señalado con frecuencia la crítica, se traduce en ciertos cambios en la métrica que más tarde se analizarán.

Para terminar con las declaraciones relativas a la métrica que se observan en los versos de Blas de Otero –aunque aún queda un espacio para el soneto–, cabe destacar un par de afirmaciones que inciden en la voluntad de una renovación métrica basada en la liberación del verso. Es un aspecto que se habrá de tratar con mayor detenimiento unas páginas más adelante, pero en *Pido la paz y la palabra* se puede leer, por ejemplo, que entre las razones del aprecio a Walt Whitman se encuentra «su hermoso verso dilatado»,²⁹ y en un poema posterior de la misma obra se lee: «Romped / contra mi verso, resonad / libres»,³⁰ En éste último caso se trata de una exhortación al mar y al viento, pero en una poesía tan cuidada como la de Blas de Otero no se puede atribuir a casualidad alguna la cercanía de “verso” y “libres”, sobre todo si se tiene en cuenta que el poema en cuestión está compuesto, precisamente, en verso libre, y resulta legítimo pensar que el autor tiene presente la alusión al verso libre cuando escribe estas palabras.

2.3. *El soneto*

Blas de Otero ha sido reconocido como uno de los principales sonetistas de la poesía española, tanto por la cantidad proporcional dentro de su obra –Sabina de la Cruz cuenta un 50% de los poe-

²⁹ Otero, Blas de: *Pido la paz y la palabra*, cit., pág. 30.

³⁰ *Ibidem*, pág. 60.

mas de *Ángel fieramente humano*, un 66% de los de *Redoble de conciencia*, un 20% en *Que trata de España*—³¹ como por la calidad indiscutible de sus sonetos. En lo que respecta a su metapoesía, el soneto es uno de los asuntos con mayor presencia, lo que se corresponde con su predilección por esta forma estrófica. Dejando a un lado la prosa, hasta en ocho poemas distintos, todos ellos sonetos, la menciona el poeta. Cuando Otero habla del soneto, y ya desde el principio de su obra, deja traslucir una clara simpatía por él, y en ocasiones se adivina un cierto orgullo a la hora de aludirlo. Por ejemplo, cabe advertir cómo uno de los primeros poemas de *Ancia*, titulado “Estos sonetos”, comienza con los versos: «Estos sonetos son las que yo entrego / plumas de luz al aire en desvarío»;³² en cierto modo se está destacando la forma estrófica y, lo que es más importante, se está usando el soneto como representante del conjunto de los poemas del libro, o al menos de la sección en la que se encuentra el mencionado, pese a que no todos los textos que comparten tema, tono y estilo lo son —ni en la sección de *Ángel fieramente humano* ni en la de *Ancia*—. El afecto por la forma estrófica queda reflejado en ese mismo poema, en el que ella misma es interpelada con un significativo posesivo: «Soneto mío, que así acompañas mi palpar de ciego». La elección del término, por otra parte, no está determinada en ninguno de los dos casos por razones métricas o fónicas —de rima o aliteración—, y el autor hubiera podido escribir «estos poemas» o «poema mío» sin dificultad ni perjuicio alguno; lo mismo sucede cuando, en una prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, afirma: «muchos sonetos de Quevedo adquieren esa facha escalofriante al ser escritos en Madrid»,³³ con lo que Otero expresa de nuevo su aprecio por la forma estrófica y pretende destacarla dentro de la producción quevediana como género por excelencia. Hay que destacar, por otra parte, que casi siempre que Blas de Otero alude al soneto lo hace, precisamente,

³¹ Cruz, Sabina de la: “Los sonetos de Blas de Otero”, en Otero, Blas de: *Todos mis sonetos*, cit., pág. XII.

³² Otero, Blas de: *Ángel fieramente humano*, Ínsula, Madrid, 1950, pág. 61; *Ancia*, Visor, Madrid, 1984, pág. 33.

³³ Otero, Blas de: *Historias fingidas y verdaderas*, cit., pág. 57.

utilizando el soneto —con la excepción de las dos prosas mencionadas de *Historias fingidas y verdaderas*, aunque en la última de ellas la alusión es circunstancial—.

El elogio mayor de Blas de Otero al soneto es sin duda el que contiene el poema titulado “Su íntimo secreto”, que comienza afirmando: «El soneto es el rey de los decires. / Hermoso como un príncipe encantado». Entre las características que atribuye al soneto en dicho texto destacan el carácter “cuadrulado”, así como la equivalencia a «unos remos de marfil y oro», con lo que se alude, en primer lugar, a su carácter racional, y en segundo lugar a su belleza y a la manera en que sirve de apoyo a la expresión del pensamiento. La primera idea no es novedosa: tradicionalmente se ha visto en el soneto la estructura ideal para desarrollar un concepto y se ha destacado su forma arquitectónica, equilibrada y favorable a la argumentación. La segunda idea es significativa y tal vez más interesante: se está atribuyendo a la forma estrófica la condición de instrumento auxiliar en la creación poética; la forma del soneto permitiría al poeta tomar impulso, o, dicho de otro modo, el pensamiento del poeta encuentra los asideros oportunos para construir el texto poético gracias a las exigencias de la forma estrófica: brevedad del texto, estructura dividida en cuatro estrofas, esquema de la rima, número de sílabas, disposición de los acentos, y también otras características tomadas de la tradición, como un tono y un estilo determinados, por ejemplo. Para Blas de Otero es primordial la idea de que las dimensiones del soneto y su estructura son adecuadas para una determinada exposición del pensamiento, pero más aún: de manera previa a la expresión, la estructura del soneto favorece la propia evolución del pensamiento, su desarrollo mismo; el soneto es un espacio idóneo para que las ideas tomen cuerpo. En cuanto a la relación entre esas ideas y el soneto, Blas de Otero insiste especialmente en dos factores: la condición retorcida del soneto y su capacidad para contener, pese a su breve dimensión, un pensamiento e incluso una historia completa.

Por lo que respecta a lo primero, ya en “Su íntimo secreto” se

nos dice: «quede tu pensamiento destrozado / cuando te lances de cabeza y vires». Blas de Otero se refiere a su propio pensamiento y a su propio soneto; es consciente de que dicha forma estrófica puede ser, en general, paradigma de equilibrio, orden y claridad expositiva, pero entiende que el suyo es un soneto distinto; de ahí que diga en otro lugar: «La historia de mi vida es un soneto / encabalgado, con la rima coja». ³⁴ En estos últimos versos se expresa la otra característica fundamental que Otero atribuye al soneto, esa capacidad de contener una historia completa, en este caso la de su vida –de hecho hay un soneto que se titula, precisamente, “Historia de mi vida”–, al igual que se aprecia en “El huerto”: «Orozco cabe en un soneto». ³⁵

En “Tercer movimiento” la definición es más irracional e impresionista: «Qué es un soneto, un vaso, un hastaluego, / un granado florido, un hombre errante»; pero en este poema, en la siguiente estrofa, encontramos otra afirmación relativa a la métrica que resulta aún más interesante: «qué es verso libre y largo al que no llego / por más que estire el brazo hacia delante». Es significativa la confrontación entre el soneto y el verso libre; en tanto que el primero se identifica en mayor medida con elementos que evocan satisfacción como el *vaso* o el *granado florido* –aunque también se halla el *hombre errante*, connotando el conflicto–, el segundo, el verso libre, se nos muestra como aspiración y como objeto anhelado pero huidizo. De ésta y de otras afirmaciones se desprende que Blas de Otero es consciente de su dominio magistral del soneto, forma de la que conoce todos los secretos y en la que puede expresar cualquier sentimiento o concepto; la seguridad que se observa en este respecto contrasta con las reticencias que muestra ante el verso libre. Ya se vio antes cómo prevenía contra los excesos del verso libre, forma que sin embargo le atrae y en la que escribe gran parte de sus poemas, a pesar de las vacilaciones observadas. Puede observarse cómo Otero aspira a dominar el verso libre en la misma medida en que domina la construcción del soneto; al igual que el soneto le

³⁴ Otero, Blas de: *Todos mis sonetos*, cit., pág. 113.

³⁵ *Ibidem*, pág. 115.

ha servido perfectamente para expresarse en el pasado, el verso libre es la forma métrica apropiada para el futuro. Es la idea que culmina el libro *Todos mis sonetos*, cuyo último texto adopta una disposición gráfica que recuerda a la del soneto, sin serlo; el texto se titula “Hagamos que el soneto se extienda”, e incide en esa colisión entre el verso libre y el soneto: «Hagamos que el soneto se extienda, respire como un mar sin riberas, / el endecasílabo está gastado, romo, mordisqueado cual aquella carta mía a los dioses, / demos espacio, elasticidad al soneto y el endecasílabo».³⁶ Se señala, pues, la crisis del soneto y la necesidad de su expansión, su ensanchamiento, lo que se expresa, como puede comprobarse, en un verso predominantemente libre; sin embargo, como ha revelado Esteban Torre en su análisis de este pseudo-soneto:

al final del poema, la completa ametría del verso libre va volviendo a los cauces del verso regular. Tras un desmayado endecasílabo sáfico (con fuerte acento en la sílaba octava, y sólo insinuado en la cuarta), aparecen dos perfectos alejandrinos.³⁷

Es un deseo, éste del versolibrismo y la ruptura de moldes métricos, que recuerda a las connotaciones que atribuía Otero a las «sílabas anchas», y de hecho él mismo destaca, en otro poema, cómo su propio uso del soneto ha evolucionado desde sus primeros libros: «A los cincuenta y tres años de mi vida / el soneto es distinto, las vocales / más anchas».³⁸ En Blas de Otero es constante esa revisión del pasado, el análisis de su trayectoria, la recapitulación, la evaluación y el apunte del camino que persigue; en otro poema se pregunta: «¿Qué ha sido del soneto en estos años / de libre verso y ritmo prometeo?»³⁹

Sin embargo, pese a esa crisis explícita del soneto y a la volun-

³⁶ *Ibidem*, pág. 132.

³⁷ Torre, Esteban: *Métrica española comparada*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, págs. 109-110.

³⁸ Otero, Blas de: *Todos mis sonetos*, cit., pág. 96.

³⁹ En Luis, Leopoldo de: *Antología de la poesía religiosa*, Alfaguara, Madrid, 1969, pág. 153.

tad declarada de ensancharlo hasta llegar al verso libre, y pese a que puede comprobarse cómo la evolución métrica de la poesía de Otero se aleja, efectivamente, del predominio inicial del soneto y del endecasílabo, el poeta no puede evitar que la simpatía por esta forma estrófica perdure hasta el final de su obra. El libro *Todos mis sonetos* no es una mera recopilación de los sonetos publicados por Blas de Otero a lo largo de su trayectoria poética, sino que -al mismo tiempo que excluye varios de ellos- incluye más de cuarenta sonetos inéditos; la explicación que da el propio poeta en el encabezamiento es significativa:

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.

La manera en que justifica o explica la aparición de los sonetos en una época en la que se dedica a escribir en verso libre implica varias cosas: que no hay planificación, que se trata de un hecho extraño en las coordenadas de su poética del momento, se puede decir que imprevisto e involuntario, y que, pese a ello, no le ha sido posible resistirse al impulso de escribirlos. En cierto modo, la propia forma poética parece asaltarle y se le impone casi de manera independiente a su voluntad.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, y tal como ha señalado la crítica, que una buena parte de los sonetos de Blas de Otero tiene, en palabras de Gianni Spallone, una «dudosa pureza fisiológica»,⁴⁰ ya que está formada por modelos rítmicos que no se corresponden con el modelo petrarquista; Spallone encuentra hasta 27 esquemas irregulares y habla de sonetos, metasonetos e incluso antisonetos.⁴¹ Esa heterodoxia se produce como consecuencia de la disposición de la rima, de la introducción de distintos metros en el mismo poema, del uso de metros inusuales

⁴⁰ Cfr. Spallone, Gianni: “Para un Inventario rítmico de los sonetos de Blas de Otero”, en Asuncion, José Ángel (ed.): *Al amor de Blas de Otero*, cit., pág. 205.

⁴¹ *Ibidem*, págs. 214-215.

como el dodecasílabo o incluso de la construcción de poemas que siguen el modelo del soneto pero que no tienen catorce versos —carecen del último verso esperable, o añaden un texto a manera de estrambote—. Resulta significativo, en todo caso, ese juego de renovaciones de la estrofa clásica por excelencia, acorde con la voluntad explícita del poeta de «ensanchar el soneto», enriqueciendo el paradigma y aprovechando las tensiones que se producen entre el rigor de la norma y el placer de la variación, entre la tradición clásica y la innovación.

Como conclusión provisional, conviene destacar que Otero admira al soneto pero entiende que dentro de su poética pertenece más bien a una etapa inicial y tal vez superada, aunque de vez en cuando, y al margen del plan general de su obra y de las directrices dominantes en su poética, el soneto se imponga de nuevo y sea recibido con simpatía por el poeta. El verso libre se presenta, por el contrario, como aspiración, aunque inspira al mismo tiempo ciertas reticencias y prevenciones. Podríamos oponer el plano teórico al plano técnico o artístico: en la teoría el verso libre se entiende como una forma cargada de connotaciones positivas en el plano ideológico; tal como Victoria Utrera afirma a propósito de Whitman —cuyo verso ha elogiado Blas de Otero—, «las cadencias libres se relacionan con la libertad métrica, pero también con la libertad política e ideológica»;⁴² además, sucede igual que en el versolibrismo francés, donde «el verso libre es considerado como verso fluido que se adapta fácilmente al pensamiento individual».⁴³ O, como afirma Isabel Paraíso, el verso libre «permite al poeta una total *libertad* interior», «cada poeta opera una elección: escribe *su* verso libre».⁴⁴ Pero, por el contrario, a la hora de llevar a la práctica ese deseo de libertad, Blas de Otero parece no quedar satisfecho: previene, como hemos visto, contra el uso descuidado y carente de arte del verso

⁴² Utrera Torremocha, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*, Padilla, Sevilla, 2001, pág. 67.

⁴³ *Ibidem*, pág. 91.

⁴⁴ Paraíso, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*, Arco/Libros, Madrid, 2000, pág. 210. Cfr. Paraíso, Isabel: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985, pág. 401.

libre por parte de algunos malos poetas, que se escudan en la ausencia de normas para ocultar su falta de rigor, y al mismo tiempo señala cómo él mismo no es capaz de dominar por completo y de manera plenamente satisfactoria esta forma huidiza.

3. Valor comunicativo de la métrica en la poesía de Blas de Otero

Lamenta José Domínguez Caparrós el hecho de que se tienda «a pensar que la métrica se limita a la descripción de unos esquemas desvinculados de cualquier problema de significación»,⁴⁵ rechaza que la forma métrica sea «un esquema vacío y carente de significado» y reivindica la importancia de la función organizadora que desempeñan el metro y la rima incluso en los planos morfológico, sintáctico y semántico.⁴⁶ Esteban Torre afirma al respecto que «el ritmo del verso se apoya de una u otra manera en el significado y en el orden sintáctico» y que «el contenido morfosintáctico y semántico constituye el hilo conductor de la expresión rítmica, al tiempo que los elementos acústicos del ritmo facilitan la percepción y la memorización de los significados».⁴⁷ Estas afirmaciones, cuya oportunidad y justicia están fuera de toda discusión, servirán de punto de partida y de referente constante en el estudio de la versificación de Blas de Otero; si tienen una validez general en lo que atañe a la literatura en verso, cabe esperar que la obra del poeta bilbaíno, tan cuidada y consciente, ha de revelar una solidaridad especialmente notable entre los elementos rítmicos y semánticos.

Por lo pronto, debe destacarse el significado que tiene –y que trasmite– el hecho de que el poeta se decante por un metro determinado a la hora de crear un texto. Sería muy discutible,

⁴⁵ Domínguez Caparrós, José: “Métrica y semiótica”, en *Estudios de métrica*, UNED, Madrid, 1999, pág. 13.

⁴⁶ *Ibidem*, págs. 16-21. Cfr. Domínguez Caparrós, José: *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, UNED, Madrid, 1988, pág. 9.

⁴⁷ Torre, Esteban: *El ritmo del verso*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pág. 63.

y en todo caso muy difícil, establecer de una manera objetiva y alejada de todo impresionismo cualquier vínculo entre una estrofa o una forma estrófica y determinado valor significativo. Un ejemplo histórico de tales vínculos es el del *discor*, canción trovadoresca cuyo nombre –del provenzal *descort*: “desacuerdo” o “discordia”– responde a la asociación entre la mezcla de metros y la turbación de los sentimientos que suele expresar;⁴⁸ otro caso ejemplar es el de las escalas métricas, que, más allá del virtuosismo pretendido, responde al intento de acomodar el metro al asunto tratado.⁴⁹ Esa asociación entre el metro y el significado de una manera más o menos sistemática es lo que intentó, por ejemplo, Lope de Vega en su célebre *Arte de hacer comedias*, donde recomienda:

Acomode los textos con prudencia / a los sujetos de que va tratando. / Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo. / Son los tercetos para cosas graves, / y, para las de amor, las redondillas.⁵⁰

También Luis Alfonso de Carballo, en su *Cisne de Apolo*, pide «que los versos y coplas sean conforme a la materia», y establece distintas reglas; el redondillo menor, por ejemplo, serviría «para donayres, y passatiempos, letras y cosas de niñerías», el verso de arte mayor «sirue a cosas deuotas y exemplares y doctrinas subidas», y «los seruentesios para relaciones».⁵¹

No resulta fácil, insistimos, reconocer el vínculo intrínseco

⁴⁸ Cfr. Navarro Tomás, Tomás: *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1995, pág. 164-166; Domínguez Caparrós, José: *Diccionario de métrica española*, Alianza, Madrid, 1999, pág. 115.

⁴⁹ Cfr. Navarro Tomás, Tomás: *Op. cit.*, pág. 393; vid. Paraíso, Isabel: “La escala métrica en la polimetría romántica”, en este mismo número, que es reproducción de la conferencia “La métrica romántica”, pronunciada en el seminario dirigido y coordinado por Esteban Torre, *Métrica y Poesía*, 2002, celebrado en la Universidad de Sevilla del 23 al 27 de septiembre.

⁵⁰ Vega, Lope de: “Arte nuevo de hacer comedias”, en *Obras selectas*, Aguilar, México, 1991, tomo II, pág. 1010.

⁵¹ Carballo, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo*, CSIC, Madrid, 1958, tomo II, págs. 126-127.

entre una forma estrófica y un contenido intelectual o afectivo, como querían Lope o Carballo, y autores como Jakobson o Tinjanov han mostrado su oposición a explicaciones de tipo simbólico.⁵² Sin embargo, es cierto que el buen poeta utiliza el metro que entiende más adecuado para expresar un determinado pensamiento -que puede surgir, de hecho, al hilo de ese metro-; las palabras de Clemente Cortejón, citadas por Domínguez Caparrós, son reveladoras en este respecto:

Es una ley vaga, pero cierta y de buen gusto, aquella tan conocida de que cada asunto, por una afinidad inexplicable, por una razón oculta que no se nos alcanza, debe llevar siempre un metro especial, el metro que mejor cuadre a la manifestación de las ideas, a la expresión de los afectos que soliciten y embarguen el corazón del poeta.⁵³

Aunque la sistematización de esas relaciones sea poco menos que impensable, también el crítico literario tiende a justificar, llegado el caso, el empleo de una cierta estrofa o a evaluar el acierto de un determinado ritmo en un poema concreto. Isabel Paraíso constata que «en el teatro, el poema mixto está justificado por la necesidad de acomodar la métrica a las circunstancias de la acción», y señala como asunto destacado en los estudios métricos el hecho de que existen relaciones «entre el molde métrico y el género que representa; entre la estructura métrica y la temática que esa forma aborda».⁵⁴ Tampoco sería justo, por lo tanto, decir que todo ello se reduce a un puro impresionismo subjetivo y precipitado. La literatura, como sistema o institución cultural que es, participa de una serie de convenciones y, al encontrarse inmersa en una línea histórica, va conformando una tradición, de manera que los poetas de una época heredan nor-

⁵² Cfr. Domínguez Caparrós, José: *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, cit., pág. 59.

⁵³ Cortejón, Clemente: *Nuevo curso de Retórica y Poética*, 1893, p. 281. Apud Domínguez Caparrós, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, cit., pág. 374.

⁵⁴ Paraíso, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*, Arco/Libros, Madrid, 2000, págs. 342 y 349.

mas y procedimientos de épocas precedentes. Así pues, al margen de que por naturaleza pueda vincularse o no una determinada forma estrófica con una serie de contenidos, es innegable que se trata de algo que en ciertos casos sí puede hacerse apelando a la tradición poética.

3.1. La métrica de Blas de Otero en el contexto de su poética. El ritmo como herencia

Con frecuencia un verso o una estrofa concretos vienen cargados de una determinada significación debido al uso que han tenido en el pasado, dentro de esa tradición a la que antes se aludía. Cuando el poeta es un artista consciente de lo que hace, la elección del verso nunca es casual, pero en estos casos lo es menos aún, puesto que se está haciendo referencia de una manera más o menos explícita a textos literarios que el lector competente debe conocer; en el supuesto de que no los conozca, evidentemente, no los podrá reconocer, y habrá un pequeño fracaso comunicativo o una pérdida de información, que será más o menos significativa según la importancia que, en el poema, tenga esa alusión formal.

Por ejemplo, en un poema titulado “Copla” –el título ya anticipa la alusión contenida–, escribe Blas de Otero: «¿Qué se hizo aquel soñar, / aquel anhelar y ansiar, / qué se hizo? / ¿Qué fue de tanto clamar, / desesperadamente, en el vacío?». ⁵⁵ El receptor implícito de este texto es aquel que sabe reconocer el eco de Manrique, y ello por dos vías: por la del contenido y por la de la forma. Blas de Otero utiliza el tópico del *ubi sunt?*, y lo hace igual que Manrique, con una sintaxis similar y con el mismo molde estrófico, aunque al mismo tiempo introduce algunas variaciones y en rigor sólo compone media sextilla canónica, lo suficiente, por otra parte, para conseguir el efecto pretendido.

Otero recurre a procedimientos semejantes en distintas ocasiones; no es casualidad, por ejemplo, que el poema “Vámonos al campo”, cuyo interlocutor es Don Quijote, y cuyo esquema es el del soneto, esté escrito en versos dodecasílabos—salvo un

⁵⁵ Otero, Blas de: *Que trata de España*, cit., pág. 42.

pie quebrado en el segundo cuarteto—, verso cuyo uso en la poesía de Blas de Otero es muy minoritario y desacostumbrado y que remite claramente al poema de Rubén Darío —mucho más extenso— “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, escrito en dodecasílabos y que también contiene algunos pies quebrados. En este caso sólo el ritmo nos permite establecer una relación inequívoca entre ambos poemas; la alusión a la figura de Don Quijote es demasiado habitual en la literatura como para que podamos señalar un vínculo concreto, pero la lectura del primer verso del poema de Otero —«Señor Don Quijote, divino chalado»—⁵⁶ ya nos recuerda, por su forma métrica, al poema de Darío —que comienza: «Rey de los hidalgos, señor de los tristes»—.

No es, por otra parte, la única ocasión en la que Otero toma el ritmo de Darío; en el soneto “Inerme”, y más exactamente al principio del segundo cuarteto, se reproduce el ritmo dactílico del inicio de la “Salutación del optimista”. El poema de *Cantos de vida y esperanza* comienza con el verso: «Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda», que Otero convierte en «Ínclitas guerras paupérrimas, sangre / infecunda. Perdida. No sé nada»;⁵⁷ en este caso Otero considera necesario importar, junto con algunos lexemas significativos —sólo se conservan sin cambio alguno dos palabras del original—, ese ritmo tan característico del primer verso del poema de Darío, que es el que todo lector recuerda, y lo hace a costa de sacrificar el ritmo endecasílabo que la preceptiva literaria prescribe para el soneto. El resto del soneto sí es ortodoxo: cuatro endecasílabos sáficos y nueve comunes, pero, sin embargo, el primero de los versos transcritos infringe las normas generalmente aceptadas de la combinatoria, al ir acentuado en la séptima sílaba y tener el mencionado ritmo dactílico. El conflicto acentual se complica además por la posibilidad que ofrece el poeta de escoger entre dos lecturas: la que prolonga el ritmo dactílico —hasta “perdida”— realizando una sinafía que pone en peligro la ortodoxia del segundo verso, o bien aquella otra que respeta la pausa final de verso; esta última

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 127.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 158.

lectura presentaría menos problemas, pero precisamente el recuerdo del verso de Darío empuja a la primera. Se presenta un interesante dilema, por lo tanto, puesto que ante estos dos versos el lector tiene a su disposición más modelos de ejecución de los que suele encontrar habitualmente, y no se limitará a elegir entre una lectura más rítmica y otra más cercana a la prosodia de la prosa,⁵⁸ sino que tendrá que resolver primero cuál es el modelo de verso que subyace en tales ejemplos de verso, y luego actuar en consecuencia.

El procedimiento de utilizar la forma métrica para significar el apego a determinado poeta, escuela o texto del pasado no lo inventa, claro está, Blas de Otero, sino que también lo recoge de la propia tradición literaria que reivindica. Otero lo ha leído, por ejemplo, en la poesía de Antonio Machado; el poeta sevillano escribe: «El primero es Gonzalo de Berceo llamado», utilizando el alejandrino, verso predilecto del clérigo, para homenajearlo –Berceo había escrito: «Yo maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado»–.⁵⁹ Es llamativo el hecho de que en un poema propio, que a su vez constituye un homenaje a Machado, Otero alude a este mismo verso, que divide en dos y altera de la siguiente forma: «removidos los surcos (el primero / es llamado Gonzalo de Berceo)».⁶⁰ Se observa cómo el paréntesis recoge íntegro el verso de Machado, pero con un cambio de orden -antepone el participio- y el consiguiente cambio rítmico. Son varios los motivos que provocan el desplazamiento; en primer lugar puede estar el simple deseo de introducir alguna variación con respecto del verso original, pero tienen más peso los motivos rítmicos y de nuevo observamos que Blas de Otero permite una doble lectura. La grafía, que en principio contiene la propuesta evidente del autor, indica que se trata de dos endecasílabos; el dístico se encuentra en un poema cuya apariencia es versolibrista –sobre

⁵⁸ Cfr. Domínguez Caparrós, José: *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, cit., págs. 91-92.

⁵⁹ Berceo, Gonzalo de: *Los milagros de Nuestra Señora*, Alce, Madrid, 1980, pág. 3. Edición de Antonio Narbona.

⁶⁰ “Palabras reunidas para Antonio Machado”, en Blas de Otero: *En castellano*, Lumen, Barcelona, 1977, pág. 64.

todo visualmente, pues alternan constantemente versos muy cortos, desde las dos sílabas, con versos largos—, pero que en realidad tiene ritmo endecasilábico, y el desplazamiento de “llamado” obedece a la exigencia de respetar la disposición acentual del endecasílabo, puesto que en caso de no cambiar el orden de las palabras de Machado resultaría de nuevo un verso de once sílabas con acento en la séptima, y esta vez sin la coartada del ritmo dactílico tan efectista que había en el verso de Darío antes citado. Pero hay una segunda lectura posible: el contenido del paréntesis, supuesta de nuevo una sinafía —licencia métrica infrecuente pero que Blas de Otero usa en más ocasiones—⁶¹ podría leerse aún como alejandrino, concorde por lo tanto con el verso original al que alude y también con el referente inmediato —la poesía de Berceo—, y de este modo los dos endecasílabos se convertirían en tres heptasílabos. La lectura más común es la primera, pero existe esta segunda posibilidad rítmica, y el oído experimentado advierte este juego de superposiciones o, como lo denomina Manuel Mantero, «simultaneidad rítmica»,⁶² producto del fino sentido del ritmo que demuestra el poeta a lo largo de toda su obra.

Todos estos casos aducidos, en los que se incorpora el metro de determinados textos precedentes, deben considerarse en su conjunto como ejemplos de intertextualidad. Tales textos, lecturas del poeta, se encuentran presentes en la poesía de Blas de Otero, que con ello quiere significar su propia situación con respecto a la tradición de la poesía hispana en general y su apego a una parte selecta y concreta de esa tradición. La crítica ya ha señalado la importancia que tiene el fenómeno de la intertextualidad en la obra oteriana,⁶³ y resulta evidente la abrumadora presencia de citas, alusiones e imitaciones, tanto en títulos, en-

⁶¹ Cfr. Torre, Esteban: *Métrica española comparada*, cit., págs. 46-47.

⁶² Cfr. Mantero, Manuel: “Simultaneidad rítmica en la poesía de Ángel Crespo”, en Balcells, José María (ed.): *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Biblioteca de Autores Manchegos, Ciudad Real, 1999, págs. 87 y 108.

⁶³ Vid. Alarcos, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*, Anaya, Salamanca, 1966, págs. 97-99; Montejo, Lucía: *Op. cit.*, págs. 316-644; González, Ángel: “La intertextualidad en la obra de Blas de Otero”, en *Al amor de Blas de Otero*, cit., págs. 63-78; Morales, Rafael: “Los préstamos versales de la poesía del siglo XVI a la de Blas

cabezamientos y dedicatorias como, sobre todo, entre los versos; hay presencia efectiva en los poemas de Otero de otros textos de, por ejemplo y además de los ya mencionados, Fray Luis, Cervantes, Quevedo, Juan Ramón o Vallejo. Este hecho recurrente en la obra de Otero no es, resulta obvio, casual ni caprichoso, sino que tiene un significado determinado y específico en cada caso; lo que aquí se quiere destacar es que en algunas ocasiones la métrica colabora, adquiriendo mayor o menor protagonismo, en este procedimiento, y que aporta un claro valor comunicativo que complementa al contenido semántico de las palabras y lo refuerza o que, por expresarlo de un modo más preciso, significa conjuntamente y de manera solidaria con el resto de los elementos poéticos.

Pero la métrica no tiene un valor comunicativo o semiótico sólo en estos casos. Al igual que el ritmo de un verso concreto, dado un contexto, es capaz de adquirir valor de cita, de establecer unas relaciones determinadas y de portar, como se ha visto, un cierto contenido referencial, se puede afirmar que la simple elección de un tipo de verso o de una estrofa es relevante desde el punto de vista comunicativo. Cuando Blas de Otero decide que el poema que crea sea un soneto, por ejemplo, está transmitiendo al lector una información adicional –o incluso esencial, según el caso–: está realizando una afirmación cultural y poética, señalando que acepta, elige y defiende una determinada poética, y toma posición, por ejemplo, en el debate que enfrenta a la innovación y a la tradición literaria. Del mismo modo, la elección de la lira en algún poema de su *Cántico espiritual* (1942) contribuye al homenaje –manifiesto, al margen del título, también en otros aspectos léxicos, sintácticos, temáticos– a Juan de Yepes.

Blas de Otero es consciente del valor significativo de la métrica; en parte lo hemos visto al analizar sus reflexiones al respecto del soneto, de la prosa y del verso libre. La preocupación por este asunto le acompaña a lo largo de toda su obra y determina en buena medida su trayectoria poética. Para él no se trata tan

de Otero”, en *Al amor de Blas de Otero*, cit., págs. 239-247; Ruano León, Juan: *Blas de Otero. La lengua poética*, cit., págs. 186-196.

⁶⁴ Otero, Blas de: *En castellano*, cit., pág. 19.

sólo de un problema técnico, sino de un punto cardinal en la escritura, que tiene que ver, como se ha dicho, con la postura que se adopta ante la tradición literaria, pero también con la relación que se establece o se pretende establecer con el receptor.

Dejando a un lado los inicios de su carrera literaria, en exceso miméticos y luego rechazados por el propio autor, se puede constatar que en los primeros libros de Blas de Otero hay un claro predominio de las formas clásicas, sobre todo del soneto pero también, en general, de cuartetos y serventesios. El verso más utilizado es sin duda alguna el endecasílabo, la mayor parte de las veces de manera exclusiva pero algunas otras combinado con distintos versos de ritmo endecasilábico, sobre todo heptasílabos -tanto simples como dispuestos en alejandrinos-. También se observa el uso de verso libre y fluctuante y de algún poema en metros cortos, pero en una proporción mínima. El endecasílabo, y por lo tanto las estrofas en las que interviene, pertenece por tradición a la lírica culta, y su uso, combinado con constantes citas y alusiones, pone a Blas de Otero en relación inmediata con Garcilaso, Fray Luis o con la poesía culta de Quevedo, Lope y Góngora. En un principio, el poeta se encuentra cómodo con esta herencia, pero la evolución de su poética, la introducción de nuevos temas, de nuevas preocupaciones, y el progresivo aumento en el interés por alcanzar a un público distinto, mayoritario y popular, tienen como resultado un cambio importante en los planteamientos métricos.

La crítica ha señalado la evidente tendencia a acortar el verso que se observa desde *Pido la paz y la palabra*, primer libro de la trilogía que completan *En castellano* y *Que trata de España*, y que supone el paso a una nueva etapa, calificada habitualmente como social. Si en *Pido la paz y la palabra* hay ya un equilibrio en la proporción de versos de arte mayor y menor, en *En castellano* se invierte la proporción en favor del verso corto, cuya presencia es también dominante en ciertas secciones de *Que trata de España* frente a otras en las que el verso largo vuelve a alcanzar el equilibrio -ya no el predominio-. Una vez más, tampoco es casual que el poeta se decante por el verso corto,

o que adquieran protagonismo coplas, cantares y romances. En la llamada etapa social de Blas de Otero se sustituye la preocupación existencial y religiosa por el análisis y la crítica de las circunstancias sociales —el mismo autor lo aprecia así: «antes fui -dicen- existencialista. / Digo que soy co-existencialista»—.⁶⁴ de manera que la atención se desplaza del yo al nosotros; es cierto que se trata de una simplificación: en su primera etapa Otero ya habla en plural y se preocupa por un sufrimiento que comparten todos sus semejantes y, por el contrario, en esta segunda etapa sigue abordando sus conflictos personales; es una cuestión de prioridades y de proporciones. Tal como afirma Otero, «la literatura no es mayoritaria por el número de lectores, sino por el tema».⁶⁵ pero no deja de lamentar en repetidas ocasiones el hecho de que escribe fundamentalmente para quienes no tienen la posibilidad de leerle;⁶⁶ el contraste entre su vocación universalista y la realidad de que los lectores se encuentran sobre todo entre una minoría privilegiada —uno de cuyos privilegios es el acceso a la lectura— provoca un conflicto de difícil resolución, pero que se traduce en una progresiva simplificación de la forma que afecta prácticamente a todos los niveles: a la selección del léxico, a la ordenación sintáctica y también a la métrica. La expresión cada vez más sencilla y desnuda de Blas de Otero, accesible a un mayor número de lectores, va unida en un primer momento a la elección de metros cortos, y más tarde al uso predominante del versolibrismo. Para explicar el uso del verso corto, de nuevo hay que acudir a la tradición literaria; cuando Blas de Otero cambia el metro largo por el verso de arte menor está abundando en lo mismo que afirma de manera explícita: que quiere ser un poeta popular. De nuevo es difícil establecer, a partir de consideraciones sobre el aspecto puramente fónico, una relación entre la longitud del verso y el mayor o menor carácter popular del mismo; puede argumentarse —como de hecho ha sucedido— que el octosílabo «tiene sus raíces en la medida básica de los grupos

⁶⁵ Otero, Blas de: *Que trata de España*, cit., pág. 58.

⁶⁶ Cfr. Otero, Blas de: *Que trata de España*, cit., págs. 51, 58.

⁶⁷ Navarro Tomás, Tomás: *Métrica española*, cit., pág. 71. Cfr. Quilis, Antonio: *Mé-*

fónicos de la lengua»,⁶⁷ o puede entenderse que la mayor cercanía entre las pausas finales de verso tiende a exigir una sintaxis más sencilla en tanto que el verso largo resulta más propicio para el desarrollo de la argumentación. La explicación más clara y evidente, sin embargo –aunque puede ponerse en relación con lo anterior–, parte del hecho de que los poemas populares, desde los más antiguos testimonios de la literatura romance, han sido compuestos en versos de seis, siete y ocho sílabas, y el uso de estos metros significa la voluntad de participar en esta tradición.

El cambio métrico de Blas de Otero, pues, se corresponde con el conflicto entre ambas tradiciones, la culta y la popular, que se complica con la consolidación en su obra del versolibrismo, que había aparecido ya desde sus primeros libros pero en pequeña proporción, y que se utiliza de manera notable en la trilogía de la etapa social y luego de manera casi exclusiva en los últimos poemarios –con la excepción, claro está, de *Todos mis sonetos*–. Ya se ha expuesto cómo Blas de Otero expresa el deseo de que su verso «se ensanche» y llegue a ser verso libre, con las connotaciones que ello conlleva. La sencillez expresiva que persigue Blas de Otero y que se manifiesta en el uso de coloquialismos, refranes y frases hechas, en la selección de un léxico asequible o en una sintaxis menos convulsa, por ejemplo, se une, pues, al rechazo parcial –no absoluto– de los metros cultos clásicos en favor de los versos cortos populares y de la versificación libre. Hay que aclarar, sin embargo, que en algunas ocasiones se han descrito erróneamente como versos libres algunos versos de Blas de Otero que no lo son, a pesar de la apariencia gráfica –ausencia de puntuación y longitud muy desigual–; así, Montejo utiliza para ejemplificar el verso libre oteriano el poema “Oigan la historia”, que consta de 21 versos de los que trece pertenecen claramente a la combinatoria tradicional del ritmo endecasílabo: cinco son endecasílabos, tres heptasílabos, dos alejandrinos, dos pentasílabos y uno eneasílabo. En cuanto al resto, tres son versos compuestos que se integran sin dificultad en ese ritmo

trica española, Ariel, Barcelona, 1997, pág. 65; Torre, Esteban: *Métrica española comparada*, cit., págs. 91-93.

⁶⁸ Belic, Oldrich: *Op. cit.*, págs. 591-592.

endecasilábico:

- perdidas en la historia (7) esa de los conquistadores (9)
- el polvo (3) a los versos que se nos desvanecen (11)
- en un poema si (6+1) lo sostiene su ritmo intransferible (11)

En este último caso puede parecer discutible la propuesta de establecer una cesura tras una partícula que normativamente es átona, pero se justifica –dado el contexto explicado– por la inequívoca presencia a continuación de un endecasílabo canónico. También podría justificarse, en este último verso, la lectura opuesta, si se apela de nuevo a la relación entre forma y contenido y se tiene en cuenta el significado del fragmento: «todo es posible / en un poema si lo sostiene su ritmo intransferible».

Pero todavía quedan cinco versos por explicar. Uno de ellos es un tetrasílabo, que dada su brevedad no ofrece problemas de combinatoria, y que, además, intercalado entre dos alejandrinos podría unirse, en una lectura apresurada, al heptasílabo precedente o al posterior para formar con ellos un endecasílabo. En cuanto al resto de los versos, sólo uno de ellos queda sin una explicación rítmica del todo convincente y satisfactoria: «a aprender el abc» es un octosílabo salvo que se introduzca una dialefa algo forzada al principio. Por lo demás, esta sola excepción al ritmo endecasilábico no justifica la atribución del poema al versolibrismo. Resta hablar, sin embargo, de los tres versos que faltan para cerrar la cuenta del total. Esos versos también son octosílabos, extraños desde luego al ritmo endecasilábico pero cuya singularidad subraya el propio poeta mediante el sangrado gráfico: son un claro ejemplo de intertextualidad y se intercalan de manera consciente como alusión a otra poética, la de Lorca; escribe Blas de Otero:

y dijo de esta manera

soy más valiente que tu
manera de hacer poemas

Tanto ese valor de cita incorporada al propio texto como el

hecho de ser el único uso del estilo directo en el poema singularizan el fragmento y justifican una métrica distinta a la del resto del conjunto; el primero de los octosílabos –que nuevamente permite sinafía con el verso anterior, con lo que pasaría a ser heptasílabo– se explicaría como transición o presentación del dístico posterior. Y aun así no se puede hablar de verso libre: son tres octosílabos consecutivos, perfectamente medidos, que aparecen insertos en un poema de ritmo endecasilábico.

No deja de llamar la atención que el propio Oldrich Belic ejemplifique determinadas características del verso libre frente a la prosa –como una determinada jerarquización semántica– precisamente con un poema de Blas de Otero⁶⁸ que, en realidad, tampoco está compuesto en verso libre. Se trata del poema “Pido la paz y la palabra”, del libro homónimo, que no puede ser considerado versolibrista porque de nuevo hay un constante ritmo de base endecasilábica: de los catorce versos que lo forman, seis son heptasílabos, y hay además dos eneasílabos, un pentasílabo, tres trisílabos, y sólo quedan dos versos cortos consecutivos que por su poca entidad no ofrecen resistencia a la combinación con los demás: «etc. / Digo».

Hay, por lo tanto, que matizar la proporción del versolibrismo en Blas de Otero. Por más que haya muchos poemas en los que alternan versos muy desiguales gráficamente, el oído atento es capaz de descubrir con frecuencia la base del endecasílabo y el uso constante de versos que se inscriben dentro de la métrica regular. Ante la actuación de ese principio rítmico organizador no cabe hablar de verso libre, puesto que hay un claro sometimiento a una norma acentual que, aunque permite una mayor libertad al poeta, en términos relativos, no deja de condicionarlo y de dirigir su escritura.

A la hora de establecer las conclusiones sobre la trayectoria rítmica de Blas de Otero y sobre las relaciones que se establecen entre su uso de la métrica y su teoría poética en general, es dado observar que el poeta, desde unos inicios en los que predomina claramente el uso de las formas métricas clásicas y cultas, que

⁶⁹ Alonso, Dámaso: “Prefacio”, en *Ancia*, cit., pág. 20.

domina a la perfección, evoluciona progresivamente, de manera consciente y acorde con su comprensión de la comunicación literaria y su voluntad de acercarse a un público mayoritario, hacia unas formas más sencillas y populares, cuya característica común y básica es el verso corto –lo que se une a factores como la construcción sintáctica o la selección léxica–. De modo paralelo, el deseo de lograr una expresión más personal y libre de condicionamientos, en la que sea posible una *aparente* naturalidad, acerca a Blas de Otero cada vez más al uso del verso libre, que ya aparece desde sus primeras obras pero que, sin embargo, no acaba de ser completamente satisfactorio para el poeta. Tal como sucedía en la paradoja de la paloma kantiana, Blas de Otero encuentra más facilidades para la expresión dentro de los parámetros de la métrica clásica, y aunque declara explícitamente su interés por el verso libre vuelve de continuo al soneto, cuyo cultivo ininterrumpido puede parecer incoherente dentro de las coordenadas métricas y poéticas descritas, pero expresa de manera inequívoca esa tensión bipolar en la que se encuentra Otero, que no quiere renunciar a nada, ni a las posibilidades del verso libre, ni a la herencia de la tradición poética. Es revelador el hecho de que dos de los últimos libros de Blas de Otero –*Historias fingidas y verdaderas* y *Todos mis sonetos*– estén compuestos en formas tan distantes entre sí como la prosa poética y el soneto, al mismo tiempo en que el poeta compone en verso predominantemente libre un tercer libro que quedará inédito. Cabe añadir que, como solución sintética, Otero recurre con frecuencia a distintas variaciones sobre la silva de ritmo endecasilábico, que es lo más cercano al verso libre que le permite el uso de los versos clásicos de la métrica regular.

3.2. *Semántica particular del verso*

No sólo hay que tomar en consideración las líneas generales de la poética para explicar la elección de unos ritmos determinados; la interrelación entre la forma métrica y el significado del verso se observa sobre todo en textos concretos, especialmente

cuando la obra es el producto de una atenta y cuidadosa conciencia artística. Blas de Otero es, como lo demuestran la constante reflexión metapoética y la perfección formal de sus poemas, un poeta consciente de su labor, y ello se traduce en una exquisita correspondencia entre el ritmo y los contenidos psíquicos del poema, como cualquier análisis de su obra, por somero que sea, pone de manifiesto. En este respecto, Dámaso Alonso, en el comentario que dedica a Blas de Otero tras la publicación de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, y que consiste fundamentalmente en un análisis temático, sólo se permite una nota estilística:

Tendría que señalar, por lo menos, cómo en Otero la ligazón entre los versos sucesivos (en la forma especial que en otro sitio he llamado encabalgamiento áspero), produce un entrecortamiento, un desequilibrio brutal, una angustia de la palabra que se corresponde con la desolación.⁶⁹

Emilio Alarcos, en su imprescindible estudio sobre la poesía de Otero, incluye un apartado en el que analiza este mismo fenómeno, que él denomina «dislocación del ritmo fluuyente»;⁷⁰ distingue en sus poemas los encabalgamientos que fomentan una elocución apresurada de aquellos otros que, por el contrario, la entorpecen y retardan, lo que concuerda con el contenido lógico de los poemas. Destaca también Alarcos la tendencia que se observa en Otero hacia la ruptura del ritmo poético mediante la introducción de apelaciones, y señala que ello se produce sobre todo «en los poemas métricamente más libres».⁷¹ También hace referencia a otro procedimiento muy habitual de la poesía oteriana: el recurso a las frases hechas con la introducción de alguna variante o adición que consigue renovar el sentido de las mismas.⁷² Lo que ahora resulta pertinente subrayar es el hecho

⁷⁰ Alarcos, Emilio: *Op. cit.*, págs. 102-110. Cfr. Zapiain, Itziar e Iglesias, Ramón: *Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Narcea, Madrid, 1983, págs. 98-100.

⁷¹ Alarcos, Emilio: *Op. cit.*, pág. 134.

⁷² *Ibidem*, págs. 88-96.

de que con frecuencia esa renovación o transformación de la frase hecha se produce mediante el aprovechamiento de ciertos artificios rítmicos. Así se explican dos de los ejemplos de este tipo que aduce Alarcos: «Después, como un cadáver puesto en pie / de guerra, clamaría por los campos» y «hombro a hombro, hasta ver a un pueblo en pie / de paz, izando un alba» –podemos añadir "ponte / en pie / de paz", de *En castellano*–; el lector, que entiende que la expresión tiene un sentido determinado hasta la pausa, se ve obligado a corregir su interpretación cuando prosigue la lectura en el verso siguiente, sin dejar que esa primera impresión caiga en el olvido, lo que acrecienta la polisemia del texto y lo enriquece.

Pero es posible encontrar muchos otros casos en los que el metro, sobre todo mediante las pausas, respalda el contenido semántico de los versos. Es lo que sucede en "Mientras tanto", donde leemos:

a los que caen de espaldas), nos paramos
un poco [...] ⁷³

En este caso la pausa coincide con el verbo *parar* y concuerda con el valor referencial de la expresión, que se refuerza. O, de forma similar, en "Hijos de la tierra" se significa la violencia de lo repentino a través del léxico, de la sintaxis y del ritmo:

le descantilla; de
repente [...] ⁷⁴

Aunque hay metristas partidarios de obviar durante la lectura la pausa final de verso en el caso de los encabalgamientos, en este texto, al menos, parece pertinente respetarla por motivos semánticos y rítmicos: sólo si se supone la pausa final cabe acentuar suficientemente la preposición de manera que resulte un heptasílabo, acorde con el contexto métrico del poema. En

⁷³ *Ancia*, cit., pág. 60.

⁷⁴ *Ibidem*, pág. 140.

⁷⁵ *En castellano*, cit., pág. 74.

cuanto al significado de la ruptura, hay un empleo muy similar en “Un verso rojo alrededor de tu muñeca”, donde un posible endecasílabo se divide en dos versos –eneasílabo y bisílabo– para adecuar la métrica al sentido: «palabra viva y de repente / libre». ⁷⁵

También se corresponde con el significado léxico la división mediante la pausa final de «Ven. A- / lejémonos», en el poema “Paso a paso”, ⁷⁶ donde la lejanía se representa mediante la violenta tmesis del lexema. Otero recurre en más ocasiones a la tmesis, logrando una perfecta adecuación entre forma y sentido y logrando precisamente que la forma signifique de manera solidaria, como ocurre en el poema “Un momento estoy contigo”, donde el ritmo se entelatece de manera ostensible en perfecta armonía con lo que se declara explícitamente; allí se lee:

Esta página suelta, giratoria,
aleando en el aire lentamente,
lenta-
mente ⁷⁷

El hecho de que el texto literario sea compuesto y dispuesto en verso permite que aparezcan significados que en la prosa pasarían desapercibidos por completo. Es lo que se observa, por ejemplo, en los siguientes versos de “Entendámonos”, donde de manera doble y consecutiva se utiliza de nuevo la tmesis para lograr una valiosa ganancia semántica:

Entendámonos. Yo os hablo
de un árbol inclinado
al vien-
to, a la fe-
licidad invencida de la luz. ⁷⁸

La polisemia derivada de la versificación, que se perdería en

⁷⁶ *Ancia*, cit., pág. 156.

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 108.

⁷⁸ *En castellano*, cit., pág. 60.

⁷⁹ Respectivamente: *En castellano*, págs. 50 y 52; *Ancia*, págs. 123 y 139.

la prosa, es evidente; el primer impulso en la lectura, apoyado en el contenido fónico y la segmentación que aporta la pausa métrica, es el de leer «un árbol inclinado al bien» y «a la fe».

Son innumerables los recursos de la versificación que aprovecha Blas de Otero para potenciar el significado del texto. Un claro ejemplo es la tendencia a componer versos extremadamente cortos. En varios poemas la negación se refuerza al constituir ella sola un verso completo y mínimo: «te amo directamente, / no / por caridad», «no / me sepulte tu sombra», «no / importa que se rompa. No llores» –caso éste en el que la agrupación de ambos versos en uno no afectaría a la ortodoxia del endecasílabo– o «no / veo más que sangre». ⁷⁹ El último ejemplo pertenece al poema “Crecida”, uno de los que exhibe una interrelación más evidente entre la forma métrica y el contenido del texto, como ya destacase Alarcos, quien observa cómo se produce «la impresión del continuo de la crecida», «movimiento continuo e incesante, regulado por impulsos sobrios y certeros». ⁸⁰ Los versos cortos, con frecuencia bisílabos y trisílabos, alternan de manera continuada con versos largos, hasta la medida máxima de un hexadecasílabo, reforzando la impresión de las acometidas de las ondas de esa “crecida”, y con un ritmo entrecortado por los continuos encabalgamientos que, con la constante interrupción de las unidades sintácticas potencia además la sensación de lentitud que se hace explícita en las palabras del poeta: «voy / avanzando / lentamente [...]».

4. Palabras finales

Cabe concluir, después de todo lo expuesto, que el uso de la métrica que hace Blas de Otero tiene un valor significativo, tanto en el plano general de la poética como en el caso concreto del poema aislado. Dentro de la poética, la elección de un metro determinado o de una estrofa dada, supone, por un lado, la asun-

⁸⁰ Alarcos, Emilio: *Op. cit.*, pág. 119.

ción de una determinada actitud ante el lector deseado y ante la tradición poética en su conjunto; de este modo, el predominio de determinados ritmos varía según la época literaria de Blas de Otero y en función de sus preocupaciones estilísticas y temáticas. Sin embargo, en ninguna de las etapas de su trayectoria el predominio de una tendencia rítmica supone el rechazo de las demás, y en la práctica totalidad de su obra conviven, más o menos representados, el soneto, la prosa poética y el verso libre, el endecasílabo, el versículo y los versos de arte menor. Además, las reflexiones del poeta, casi siempre en verso, evidencian su preocupación metapoética y muestran cómo Blas de Otero atribuye a cada forma métrica unos valores determinados.

Por otro lado, el análisis de los poemas concretos demuestra que la elección métrica no es un simple asunto fónico relativo tan sólo a la distribución acentual y la segmentación del discurso entre dos pausas, sino que de continuo se puede poner en relación con el significado global del texto, que sería muy distinto supuesta una hipotética composición en prosa. Blas de Otero no sólo aprovecha las connotaciones que tienen los modelos estróficos, sino que, como se ha visto, utiliza las pausas para potenciar el valor semántico de algunos términos y para introducir o fomentar la polisemia de algunas expresiones. Además, como se ha comprobado, puede hablarse incluso de una intertextualidad métrica en la que el ritmo tiene calidad de cita y constituye la presencia efectiva en el poema de otros textos ajenos y anteriores.

Tanto la teoría poética general más o menos explícita de Blas de Otero, como la actualización de la misma en los poemas concretos, en fin, demuestran que la métrica adquiere un papel protagonista en su obra y que el poeta no sólo posee un gran dominio técnico de la versificación sino que aprovecha de manera consciente todas las posibilidades artísticas y comunicativas que la métrica le ofrece.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS, EMILIO: *La poesía de Blas de Otero*, Anaya, Salamanca, 1966.
- ALONSO, DÁMASO: “Prefacio”, en Otero, Blas de: *Ancia*, Visor, Madrid, 1984.
- ASCUNCE, JOSÉ ÁNGEL (ed.): *Al amor de Blas de Otero*, Mundaiz, San Sebastián, 1986.
- BELIC, OLDRICH: *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Santa-fé de Bogotá, 2000.
- BERCEO, GONZALO DE: *Los milagros de Nuestra Señora*, Alce, Madrid, 1980. Edición de Antonio Narbona.
- CARBALLO, LUIS ALFONSO DE: *Cisne de Apolo*, CSIC, Madrid, 1958. Edición de Alberto Porqueras Mayo.
- CRUZ, SABINA DE LA: “Los sonetos de Blas de Otero”, en Otero, Blas de: *Todos mis sonetos*, Turner, Madrid, 1977.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, CSIC, Madrid, 1975.
—*Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, UNED, Madrid, 1988.
—*Diccionario de métrica española*, Alianza, Madrid, 1999.
—“Métrica y semiótica”, en *Estudios de métrica*, UNED, Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ, ÁNGEL: “La intertextualidad en la obra de Blas de Otero”, en *Al amor de Blas de Otero*, cit.
- LE BIGOT, CLAUDE: “El compromiso de la escritura en la trilogía *Que trata de España*”, en *Al amor de Blas de Otero*, cit. 'Longino': *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1979.
- LUIS, LEOPOLDO DE: *Antología de la poesía religiosa*, Alfaguara, Madrid, 1969.
- MANTERO, MANUEL: “Simultaneidad rítmica en la poesía de Ángel Crespo”, en Balcells, José María (ed.): *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Biblioteca de Autores Manchegos, Ciudad Real, 1999.
- MONTEJO, LUCÍA: *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero* (Tesis doctoral), Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- MORALES, RAFAEL: “Los préstamos versales de la poesía del siglo XVI a la de Blas de Otero”, en *Al amor de Blas de Otero*, cit.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS: *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1995.
- OTERO, BLAS DE: *Ángel fieramente humano*, Ínsula, Madrid, 1950.
—*Ancia*, Visor, Madrid, 1984.
— *Con la inmensa mayoría. Pido la paz y la palabra*, Losada, Buenos Aires, 1972.

- *En castellano*, Lumen, Barcelona, 1977.
— *Que trata de España*, Visor, Madrid, 1985.
— *Todos mis sonetos*, Turner, Madrid, 1977.
— *Historias fingidas y verdaderas*, Alianza, Madrid, 1980.
- PARAÍSO, ISABEL: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985.
- PARAÍSO, ISABEL: *La métrica española en su contexto románico*, Arco/Libros, Madrid, 2000.
- QUILIS, ANTONIO: *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1997.
- ROMERO LUQUE, MANUEL: *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*, Padilla, Sevilla, 2000.
- RUANO LEÓN, JUAN: *Blas de Otero. La lengua poética*, Centro Asociado UNED, Córdoba, 1998.
- SPALLONE, GIANNI: “Para un Inventario rítmico de los sonetos de Blas de Otero”, en Ascunce, José Ángel (ed.): *Al amor de Blas de Otero*, cit.
- TORRE, ESTEBAN: *El ritmo del verso*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
— *Métrica española comparada*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.
- UTRERA TORREMOCHA, MARÍA VICTORIA: *Historia y teoría del verso libre*, Padilla, Sevilla, 2001.
- VALÉRY, PAUL: “Poesía y pensamiento abstracto”, en *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990.
- VEGA, LOPE DE: “Arte nuevo de hacer comedias”, en *Obras selectas*, Aguilar, México, 1991, tomo II.
- ZAPIAIN, ITZIAR E IGLESIAS, RAMÓN: *Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Narcea, Madrid, 1983.