

BLAS DE OTERO: ¿«POETA DE LA CONDICIÓN HUMANA Y DE SU DESAMPARO¹»?

CLAUDIE TERRASSON

UNIVERSIDAD PARIS-EST-MARNE-LA VALLEE (UPEMLV)

EQUIPO LISAA/EMHIS (EA 412^o)

Claudie.Terrasson@univ-mlv.fr

Resumen: A partir de un juicio crítico sobre la poesía de Blas de Otero, el estudio se propone analizarla centrándose en *Ancia* que reúne dos libros considerados como claves por la crítica. Se trata de reevaluar la poesía oteriana dentro del panorama poético de los 50.

Palabras clave: Poesía. Estética. Realismo social. Análisis textual. Blas de Otero. *Ancia*.

Abstract: Starting from a commentary about Blas de Otero's poetry, this article presents an analysis of his poetry by studying *Ancia* which gathers two books considered as key to the critics. The objective is to reevaluate Blas de Otero's poetry within the poetic context of the 50's.

Key words: Poetry. Aesthetic. Social realism. Textual analysis. Blas de Otero. *Ancia*.

Résumé: A partir d'un commentaire sur la poésie de Blas de Otero, l'article se propose d'analyser celle-ci en examinant *Ancia* qui réunit deux livres considérés comme clés par la critique. Il s'agit de réévaluer la poésie oterienne à l'intérieur du panorama poétique des années 50.

Mots-clés: Poésie. Esthétique. Réalisme social. Analyse textuelle Blas de Otero. *Ancia*.

1. CONTEXTO CULTURAL: POR UNA REHUMANIZACIÓN DEL ARTE

Mucho se escribió sobre la obra oteriana, aunque últimamente se haya centrado el interés de la crítica en otras voces más jóvenes. Por otra parte, seguimos con los cánones fijados por la crítica anterior. Por eso convenga hoy retomar la poesía de Blas de Otero para reevaluarla y quizás permitir una lectura que supere o matice los marbetes tradicionales. Ya se inició esta nueva perspectiva crítica con el monográfico de *Insula* en 2003 coordinado por Juan José Lanz. Pablo Jauralde, por su parte, dedicó un estudio esclarecedor a la poesía final lamentando el monolitismo de la recepción oteriana:

¹ Se trata de la definición que el crítico José Ángel Valente dio de Vallejo (Valente, 1994: 124-136). El presente estudio interroga en qué medida se le puede aplicar tal fórmula a Blas de Otero.

La verdad es que la recepción de la obra poética de Blas de Otero ha sido muy irregular, pues en tanto se leyeron, vocearon, cantaron y hasta se proclamaron algunos de sus primeros poemas, los cambios sociopolíticos, sus largos viajes en una época determinada y la remoción de gustos estéticos que se produjo hacia 1965 terminaron por fijar una imagen única del poeta, que luego se consolidó nada menos que con los planes de estudios. Se dirá que tiene poco fundamento metodológico abordar un tema hablando al por mayor de tales avenidas culturales y sociales. Pero así es: durante mucho tiempo Blas de Otero fue el poeta cantado por Paco Ibáñez en el Olimpia de París o en las asambleas universitarias; luego el ejemplo conspicuo de lo que los manuales llamaban «poesía social». Finalmente, un clásico perdido en algún lugar del siglo que se nos acabó hace unos pocos años (Jauralde, 2004: 36).

Mi punto de partida será un artículo ya antiguo (1960) publicado en *Índice* que José Ángel Valente dedica a la poesía de Vallejo, «César Vallejo desde esta orilla». Como reza este título, Valente enfoca a Vallejo a partir de la poesía peninsular logrando así poner de realce la notable influencia vallejana en ésta, y especialmente en Blas de Otero.

Mayor interés tiene señalar la influencia de Vallejo operando de manera directa en la obra del poeta más representativo de la primera promoción poética de posguerra. Me refiero a Blas de Otero. Entre todos los poetas de su generación, es Otero el que alcanza un perfil más inconfundible y suyo, de modo que cualquier posible influencia que se señale en su obra está lejos de menoscabar su personalidad como escritor, sino que, por el contrario, viene a enriquecerla (Valente, 1994: 135).

Así es como evoca Valente «el tipo de sensibilidad en el que Vallejo coincide anticipadamente con la poesía española de posguerra» (Valente, 1994: 124). A continuación sistematiza Valente su estudio poniendo de realce los dos elementos que configuran la poesía de Vallejo y que, según él, se vuelven a encontrar en la poesía de los poetas de los años 50:

De una parte, el sentimiento de solidaridad humana como núcleo organizador de la obra poética [...] De otra, el empleo de un lenguaje que trata de conllevar un máximo de posibilidades de comunicación, que no quiere encerrarse en los moldes del lenguaje poético tradicionalmente aceptado como tal y lo rompe en busca de una expresividad más libre que va a beber en el léxico, en la frase o en la metáfora coloquial (*Ibid.*: 125).

Paralelamente, no se puede olvidar otra influencia determinante, la de Vicente Aleixandre que ejerció un auténtico magisterio sobre los poetas jóvenes de posguerra. En el conocido discurso que pronunció Aleixandre al ingresar la Real Academia Española, reivindicó claramente el papel comunicativo de la poesía: «[...] y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía que, cada vez

estamos más seguros de ello, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres» (Aleixandre, 1968: 1320). Se sabe cómo lo volvió a repetir muchas veces después, se puede citar la ponencia de 1955 titulada: «Algunos caracteres de la nueva poesía española»; esbozó en ella una suerte de tipología de «la poesía última» enumerando algunas pautas temáticas y estilísticas que configuraban lo que hoy se conoce como el realismo social: «un tono de angustia [...] o de esperanza [...] la aparición de temas peculiares: el de la infancia, el religioso, el social, el de la patria; todo ello desenvuelto en una atmósfera cotidiana [...] expresado en un lenguaje sencillo, muchas veces coloquial, que a ratos tiende a la narración y que pretende dirigirse a una mayoría de lectores (Aleixandre, *ibid.*: 1411-1435)». Huelga decir que tales planteamientos suponen una concepción estética que se distanciaba de las pautas establecidas anteriormente por Ortega y Gasset en el ensayo famoso, *La deshumanización del arte* (1925).

2. ESTÉTICA DE LA PUREZA

Por lo menos, la formulación de Aleixandre parecía romper con aquella (voluntariamente provocadora) del filósofo; en realidad la oposición no es tan simple, pero hace falta reconocer, sin embargo, que los postulados orteguianos, por ejemplo «El poeta empieza donde el hombre acaba» (Ortega, 2004: 72), favorecerían cierta ambigüedad y eran fuentes de polémica:

¿Qué puede hacer entre estas fisionomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica. Es pura voz anónima, mero sustrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante (*Ibid.*, 73).

De hecho, los poetas del momento privilegiaban la búsqueda de la esencialidad, tal Juan Ramón Jiménez o, entre los vanguardistas, cultivaban la plasticidad de las imágenes, el componente pictórico e innovador. Guillermo de Torre en su presentación de las *Literaturas europeas de Vanguardia* resumió así la poesía: «[...] captura de sus más puros y imperecederos elementos –la imagen, la metáfora– y [...] supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias –la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica (Torre, 2001: 86)». Para precisar aún más su planteamiento, Torre apuntó a continuación: «Al apartarse el artista nuevo, deliberadamente, de la vida, de lo real, de las fórmulas hechas y periclitadas, cae necesariamente del otro lado de lo humano, de la realidad

(*Ibid.*, 309)»; partiendo pues de tales presupuesto estéticos, aquellos poetas vanguardistas corrían el riesgo de dar la impresión de desvirtuar totalmente lo humano y, de hecho, se les reprochó luego haber ignorado por completo al hombre. Por eso mismo, Gerardo Diego, años después, sentía todavía la necesidad de afirmar la dimensión humana de su poesía según lo recuerda Francisco Díez de Revenga: «[...] Gerardo Diego se muestra orgulloso de seguir fiel a la vanguardia juvenil [...]. Aunque en sus palabras subyace aún, a la altura de 1970, el espíritu defensivo respecto a la consideración no humana de sus versos [...] (Díez de Revenga, 2007: 18)».

Evidentemente, el periodo trágico de posguerra no permitía la recepción de las posturas estéticas orteguianas ni de la poesía vanguardista. El propio Dámaso Alonso lo dejó bien claro, al prologar *Ancia*, evocó el contexto calificándolo con palabras inequívocas: «[...] estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis (Alonso, 1988: 349)». De ahí que cobraran las declaraciones de Alexandre valor de manifiesto a favor de nuevos rumbos poéticos.

Su discurso de recepción en la RAE, mediante cierta simplificación, se volvió un lema para cuantos no se reconocieron en la poesía anterior y sentían necesidad de expresar su disconformidad con la realidad social y política de los 50. Aquellos poetas parecieron, de modo deliberado, dejar de lado lo formal para privilegiar el mensaje, dando a la poesía una función privilegiadamente social. En un artículo de 1961 «Tendencia y estilo», José Ángel Valente lo puso de realce: «Nuestras letras de posguerra se han caracterizado, al menos, en sus manifestaciones de mayor interés, por un antiformalismo más o menos polémico y por el descubrimiento de la necesidad histórica y social de ciertos temas» (Valente, 1994: 28). Entre esos temas, predominaba lo humano, la preocupación por el hombre tal como apuntó Valente en el artículo sobre Vallejo citado antes: «La poesía española de posguerra se construye en gran medida sobre la conciencia tácita, cuando no polémicamente expresada, de una ausencia grave de *auténtica inspiración humana* en la herencia más inmediatamente recibida» (Valente, *ibid.*: 124).

Ahora cabe analizar si la lectura de la obra de Otero no merece hoy ser parcialmente revisada y revaluada, viendo en qué medida está presente lo humano y cómo definirlo en la obra oteriana. Me centraré en *Ancia*, poemario de 1958 que reúne dos libros anteriores *Ángel fieramente humano* (1950), *Redoble de conciencia* (1951) con varios otros poemas. La crítica suele presentar este poemario como bisagra en la obra: marcaría el paso de la etapa existencial a la fase social que se abre con *Pido la paz y la palabra* (Véanse Le Bigot, Reyzaal, M. de G. Ifach, Lanz).

3. LO HUMANO: EJE DEL LIBRO

De hecho, es palmaria la presencia del hombre en los títulos de los dos poemarios que Otero retomó a la hora de configurar *Ancia*. Ponen de realce la doble vertiente oteriana, la tensión entre la aspiración casi mística y la realidad humana. La crítica ha visto, de modo predilecto, en el Otero de *Ancia* a un creador torturado en cuanto a la cuestión religiosa y la existencia de Dios, aminorando a veces el elemento obviamente crítico del poemario, lo mismo que la reflexión sobre la palabra y la creación poética.

Será interesante observar en primer lugar la arquitectura general de *Ancia* para detenerse especialmente en la situación peculiar del soneto apertural que está aislado de las cuatro secciones que forman el libro. Por su misma colocación, el soneto introduce el poemario; hace de pórtico y adquiere así un valor programático que condiciona la lectura de los demás textos. Y en efecto, en los dos cuartetos se anuncia y define inmediatamente la identidad de los destinatarios, instalando el sistema dialógico del libro:

Es a la inmensa mayoría, fronda
De turbias frentes y sufrientes pechos,
A los que luchan contra Dios, deshechos
De un solo golpe en su tiniebla honda.

A ti, y a ti. y a ti, tapia redonda
De un sol con sed, famélicos barbechos,
a todos, oh sí, a todos van, derechos,
estos poemas hechos carne y ronda (Otero, 2003: 27).

El discurso es redundante y enfático, hecho de repeticiones, enumeraciones, suena a reivindicación por la exclamación final. La fórmula inicial «la inmensa mayoría» remite a las claras, pero en clave opuesta, a la de Juan Ramón Jiménez, «A la minoría siempre» (Jiménez, 1987: 71), y sabemos cómo en *Pido la Paz y la palabra* será el título de un poema famoso (Otero, 1976: 47) creando un efecto de continuidad y de eco dentro de la obra oteriana. Frente a la postura juanramoniana que se interpretó (de modo erróneo porque demasiado reductor) como elitista cuando era pura exigencia, se afirma la voluntad de apertura y solidaridad del yo lírico oteriano hacia lo colectivo. Sin embargo cabe ver que la representación de Blas de Otero no manifiesta ningún monolitismo, por alternar constantemente una visión global y singular, por enlazar lo colectivo con lo individual. Observamos en efecto un doble movimiento antagónico: si por una parte la enumeración, A

ti, y a ti. Y a ti (Otero, 2003: 27) traduce la individualización, casi podríamos decir la atomización de los seres, por otra al revés se afirma en seguida la unidad y cohesión del colectivo por la repetición enfática de *a todos*. El balanceo así creado evita fijar una representación única y definitiva, permite al contrario sugerir la idea de diversidad y pluralidad dentro del grupo, logrando conciliar individualidades y colectividad. Se puede pensar que descarta así sutilmente la noción peyorativa de masa uniformizada.

La caracterización de la humanidad evocada en los cuartetos nace de la isotopía del dolor: las sinédoques (*frentes, pechos, carne*) lo mismo que las hipálages (*sol con sed, famélicos barbechos*) acentúan y exacerban la evocación del sufrimiento humano, un sufrimiento concreto, físico y no sólo espiritual como se podría pensar por la alusión a Dios. Todo el léxico sugiere detalladamente una situación desesperada resumida por la expresión final del primer cuarteto *deshechos de un solo golpe*. Sin embargo, la metáfora *fronda de turbias frentes* corrige esa impresión apuntando la dignidad de un grupo humano que está de pie y sigue resistiendo, lo que confirma luego el verbo luchar. El combate contra Dios, contra su silencio simbolizado por la imagen *tiniebla honda* también se puede interpretar como rebelión contra un destino desprovisto de toda esperanza y contra un oscurantismo implacable. Las imágenes aúnan lo bíblico y lo existencial al jugar la voz lírica con la polisemia de los símbolos.

Es notable observar cómo el final del segundo cuarteto asocia el elemento humano con el elemento poético. Se alude a una fusión, especie de metamorfosis de lo espiritual o mental en materia llena de vida: *estos poemas hechos carne y ronda*. La referencia intertextual al versículo de la Biblia se encuentra bajo forma casi idéntica en otro poema «Y el verso se hizo hombre» (*Ibid*, 128-129) que recurre a la paronomasia verbo/verso de manera abiertamente paródica. Esta dimensión metapoética al afirmar con tanta exaltación la materia humana de la lírica entronca con el discurso de Aleixandre. Los tercetos desarrollan ampliamente esta reflexión a partir de la isotopía del sonido: «Oídllos cual al mar. [...] / Restalla al margen su bramar cercano» (*Ibid*: 27) Insistir así en la sonoridad del discurso poético (sugerida también por *ronda*) equivale a postular su carácter público, negando pues cualquier dimensión privada o íntima².

Anuncia así este primer poema un rasgo que se comprueba a lo largo del poemario: el yo recuerda con insistencia el estatuto de destinatario del hombre, o más bien de los hombres (obsérvese cómo se pasa del singular *a ti* al plural *a todos*) y por consiguiente, reivindica cada vez más la función comunicativa de la poesía

² Y eso a pesar de que la imagen del mar bravío es de clara índole romántica, lo cual demuestra que Otero no estableció ruptura alguna con esa tradición.

y la forma dialogada. El poema «Canto primero» es característico al respecto: el verso inicial delimita con vehemencia (véase el adverbio con el que se abre el alejandrino inicial) el campo de lo poético dedicándolo a lo humano:

Definitivamente, cantaré para el hombre
Algún día -después-, alguna noche,
me oirán. Hoy van -vamos- sin rumbo,
sordos de sed, famélicos de oscuro (Ibid, 134-135).

Este poema es claro eco del soneto inicial por la misma evocación marcada de lo sonoro, por imágenes y campos semánticos casi idénticos. Es significativo que el poemario *Ancia* se cierre con otra nueva invocación solidaria: *Háblame, escúchame, oh inmensa/mayoría* (Ibid, 165). El yo lírico, que se identifica como poeta al afirmar, *cantaré*, reivindica y enuncia una poética del diálogo en la que el poema se construye como espacio de encuentro entre los hombres, en que los poemas dialogan y se responden unos a otros. Tal opción supone una expresión que permita el intercambio, así por lo menos lo formula José Luis Cano:

«La [expresión] de los nuevos poetas se aleja totalmente del hermetismo, de toda intención minoritaria para alcanzar una comunicabilidad mayor a través de un lenguaje claro y directo, que aspira a ser entendido por todos al menos por la mayor cantidad posible de lectores» (Cano, 1992: 14).

También opta Otero como los demás poetas del 50 por una estética realista, estética de lo cotidiano, de la banalidad en la que se va a dar visibilidad a los que no solían manifestarse, en la que se borra la frontera entre la vida y el arte, como lo dice el filósofo Jacques Rancière: [...] un régime esthétique où se brouille la distinction entre les choses qui appartiennent à l'art et celles qui appartiennent à la vie ordinaire» (Rancière, 2004: 13) deshaciendo la jerarquía aristotélica entre lo noble y lo innoble.

4. ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

El libro *Ancia* pertenece ya claramente a tal estética por la manifestación de unos rasgos precisos: la figura del sujeto lírico como personaje de hombre cualquiera, la referencia a un entorno identificable por el lector, el lenguaje que finge ser el habla de todos. Ahora cabe matizar este punto, destacando la dialéctica entre escribir, callar y hablar.

4.1. El personaje de poeta: un hombre cualquiera

El sujeto lírico se presenta a sí mismo a la vez como poeta y como un hombre cualquiera. Se autoafirma y representa semejante a los demás, como lo apunta un título emblemático, «Igual que vosotros» (Otero, 2003: 58). En efecto, el sujeto lírico muestra y hasta ostenta su banalidad, su falta de cualidad propia, su semejanza con los demás, aparece perdido entre la masa de los anónimos que sufren: «buscando/ lo mismo, igual, oh hombres, que vosotros» (*Ibid.*, 59).

En su poesía, Blas de Otero, logra conciliar dos elementos a priori contradictorios: por un lado, un estatuto de hombre cualquiera y por otro, la afirmación de una identidad de poeta. En efecto, si el yo lírico se representa como poeta, en ningún momento establece relaciones de jerarquía con los otros. A diferencia de la tradición romántica en la que el yo es canónicamente un ser aparte, en la que el poeta desempeña un papel de guía o profeta frente a la colectividad, el yo poeta de *Ancha* no deja de manifestarse como un hombre parecido a los demás. Para demostrarlo mejor, se sitúa simbólicamente en el espacio común a los hombres de a pie: la calle. Es espacio de encuentro y protesta en el que el yo se funde con los otros en busca del verso ideal:

Ando buscando un verso que supiese
parar a un hombre en medio de la calle,
un verso en pie —ahí está el detalle—
que hasta diese la mano y escupiese
[...]
Ando buscando un verso que se siente
en medio de los hombres... (*Ibid.*: 128)

La descripción detallada del comportamiento del verso (aquí se manifiesta como el doble humanizado del sujeto/poeta) traduce ante todo solidaridad y hermanamiento, a la par que afirmación marcada de dignidad mediante el inciso «un verso en pie —ahí está el detalle—».

Aun cuando el sujeto lírico recurre a la autodesignación «Soy Blas de Otero, / que algunos llaman el mendigo ingrato» (*Ibid.*: 54), no manifiesta autosuficiencia, tampoco narcisismo; Valente señala la influencia vallejiana en este procedimiento que «responde a un criterio más realista, más primitivo y menos poético, al menos con los cánones recibidos» (*Ibid.*:130). Juan José Lanz lo interpreta como la elaboración de una ficción de autobiografía: «[...] surge como un modelo ejemplar de comportamiento ético, como encarnación de un *ethos* social, que tiene su funcionalidad a partir de su incidencia en el concepto de verosimilitud» (Lanz,

2003: 57). Lanz se apoya principalmente en los textos considerados como sociales y evidentemente la fingida autobiografía es una modalidad de convertir el poema en testimonio de una realidad histórica, pero quizás se pueda ver también en este procedimiento, que aparece tempranamente en *Ancia*, una manera de intensificar la humanidad de la figura ficcional del poeta; en últimas instancias sería una forma de darle «carne» a la ficción para que el lector se pudiera identificar aún más con el personaje del texto, su doble.

A duras penas voy viviendo. Pero
algo de luz y un resto de cadenas
Dirán: Esto que véis, fue Blas de Otero (Otero, 2003:51).

Lo que facilita además el proceso de identificación es la recurrencia de referencias temporales y espaciales que crean en el texto una impresión de realidad.

4.2. Poesía en tiempo de miseria

María de Gracia Ifach propone la visión de un ser casi exiliado de su propia tierra «El poeta Blas de Otero se siente solo y como desarraigado o desplazado de su tierra, de su clima desolador, de su imperante injusticia» (Ifach, 1975: 133). Remite su comentario a las propias palabras oterianas:

Un mundo como un árbol desgajado.
Una generación desarraigada (Otero, 2003: 56).

La noción de desarraigo contrasta de modo casi paradójico con la presencia de los deícticos en el discurso poético: «Aquí la tierra arrastra broncos ríos» (*Ibid.*: 150), «Tiempo de soledad es éste» (*Ibid.*: 156), «Ahora vuelvo a mi ser» (*Ibid.*: 157). El poema *Tabla rasa* es un ejemplo paradigmático porque estriba en la repetición obsesiva y lancinante de *aquí* a lo largo del discurso creando un ritmo sincopado, seco y brutal que coincide con la violencia, evocada de modo elíptico, de la guerra: *Aquí. Jamás. El cuervo. Aquí. La Nada* (*Ibid.*: 153). Esta expresión de la *deixis* satura el poema instalándolo en un contexto temporal que es el del momento presente, en un espacio que comparten el yo lírico y los lectores. Aquél no deja de acumular indicios marcados de la temporalidad, de la determinación tanto espacial como histórica. Así en el poema «Mundo» (*Ibid.*: 142-144) contraponen el universo de San Agustín al momento contemporáneo, el de «los soldados alemanes, del ejército norteamericano, de la diplomacia europea...».

En otros textos, no duda el poeta en dar fechas precisas³, «15 de diciembre 1950» (*Ibid.*: 151), anticipa así lo que más tarde escribirá: «[...] aquí Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y uno» (Ifach, 1975: 158).

Otro marcador frecuente de determinación es el empleo del nombre propio ya mencionado antes⁴. La autodesignación crea una ficción de autobiografía pero lo autobiográfico aquí no encierra ni manifiesta ningún narcisismo, su papel es muy otro: funciona como si fuese un déctico también. La autodesignación instala el texto en un referente espacio-temporal que coincide de nuevo con la realidad histórica del lector y del autor. Permite crear un efecto de autenticidad –más que de verosimilitud– como pasa en la epopeya: el yo lírico se vuelve fianza de lo mencionado, atestigua la veracidad de lo dicho desempeñando una función de testigo. En la poesía oteriana, la postura es esencialmente ética. Citar a los poetas amigos como Celaya, Nora (*Ibid.*: 146,151), evocar alusiva y claramente a la vez a Rafael Alberti en *Puertas cerradas* (*Ibid.*: 148), participa también de esta ficción de autobiografía.

Por una parte, de un punto de vista existencial e íntimo, *Ancia* ofrece una poesía desarraigada en la que el sujeto expresa su desamparo al atravesar una trágica crisis existencial, pero, por otra parte, esta poesía aparece anclada ya en su momento histórico y social, prefigurando la poesía del aquí y del ahora posterior.

A diferencia de los poemas sociales posteriores en que el espacio callejero –referente compartido con los lectores– descarta cualquier otro referente, en *Ancia* aparece, *venid a ver mi verso por la calle* (*Ibid.*:129), pero no es un elemento hegemónico. En efecto, lo natural sigue presente como símbolo de esta etapa de angustia existencial. El yo lírico evoca una naturaleza más bien genérica, el mar, el cielo, la tierra como si se tratara de un relato mítico y paradigmático. Este enfoque sin embargo, a veces, adquiere historicidad, cuando se nombra la tierra como en *Hijos de la tierra*; empieza el poema a manera de un relato entre mítico y épico:

Parece como si el mundo caminase de espaldas
Hacia la noche enorme de los acantilados.
Que un hombre, a hombros del miedo, trepase por las faldas
Hirsutas de la muerte, con los ojos cerrados (*Ibid.*:140).

Brutalmente las estrofas siguientes introducen el tiempo histórico produciendo una ruptura en la visión: «Europa, amontonada sobre España, en

³ Comparte este rasgo con los demás poetas como lo observó la crítica. Por ejemplo, en Ángel González, «Aquí, Madrid, mil novecientos/ cincuenta y cuatro» (González, 2002: 37).

⁴ Igualmente es este un rasgo generacional característico. Véase en la obra de José Hierro: «Yo, José Hierro», en «Una tarde cualquiera» (Ifach, 1975: 221); la de Ángel González, «Para que me llame Ángel González», (González, 2002: 36).

escombros / [...] / Europa, a hombros de España, hambrienta y sola» (*Ibid.*).

Se combinan pues en *Ancia*, el referente socio-histórico con el referente ontológico.

4.3. El lenguaje común: el grito y el canto.

En *Igual que vosotros* (*Ibid.*: 58), la dicción poética estriba en la ficción de un habla popular; para ello se construye el poema en una estructura básicamente repetitiva⁵, *busco y busco, sigo y sigo, no sé de qué, no sé con qué, no sé en qué...* De esa manera se mimetizan los límites expresivos del que habla, su dificultad de expresión, la dificultad de encontrar la palabra exacta o formular el concepto justo, por eso recurre a *un algo*. Es notable ver aquí cómo el ritmo poético imita la oralidad. También se vale el yo lírico de la repetición de frases hechas, propias del diálogo *qué sé yo qué o quién sabe*. A ello hay que agregar un elemento sonoro, las constantes aliteraciones de las guturales y un elemento sintáctico, las anáforas del adverbio (factor de regularidad) que contrastan con las rupturas acarreadas por las interrogativas indirectas; obviamente todos esos procedimientos crean la impresión de un discurso totalmente caótico.

Además reivindica el yo poético un habla que sea imitación del lenguaje coloquial, popular, para manifestarlo, la voz se materializa, cobra forma corpórea. Evelyne Martín Hernández, la estudiosa de Blas de Otero, lo puntualizó: «Un aspecto de esta palabra es su materialización, la voz nace en el cuerpo, suena en él, saca de allí su fuerza y sustancia. Hay en Blas de Otero toda una poética de los órganos de la fonación y de su funcionamiento cuyo equivalente no veo en ningún otro poeta español.» (Martín Hernández, 1988: 3). A veces esta constante analogía entre voz y cuerpo se hace provocadora:

Mi voz en cueros bajo la canícula
[...]
Escribo como escupo. Contra el suelo
(oh esos poetas cursis, con sordina
hijos de sus papás) y contra el hielo. (*Ibid.*: 129).

El poema adquiere por lo tanto un valor metapoético, es discurso enteramente reflexivo en que el poema se toma a sí mismo como propio objeto de reflexión. Aquí el poema se vuelve manifiesto literario que se yergue en contra

⁵ No desarrollo el análisis de la repetición en este poema por haber sido estudiado ya este punto por el crítico Claude Le Bigot (*Le Bigot*, 1998).

de otra estética, la de la poesía llamada pura asociada a una clase social privilegiada, a un modo de educación; de ahí la oposición subrayada entre dos modalidades de oralidad: «/ Escribo a gritos, digo cosas fuertes / y / oh esos poetas cursis, con sordina. /».

La referencia al hielo al final del poema se puede interpretar como metáfora trillada (con una multiplicidad semántica, pureza, frío, muerte) que designa la poesía pura; recuerda también el aforismo de la poética que Neruda publicó en 1935 en la revista *Caballo verde para la poesía*: «El que huye del mal gusto cae en el hielo» (Neruda, 1973: 1041).

Tal reivindicación del lenguaje coloquial es recurrente en Blas de Otero, incluso encontramos la práctica de un lenguaje grosero en el mismo texto poético:

Somos la escoria, el carnaval del viento,
El terraplén ridículo, y el culo
al aire y la camisa en movimiento (*Ibid.*: 128).

Esta evocación prosaica encierra una crítica de la situación de miseria de gran parte del pueblo, pero esta dimensión crítica casi pasa desapercibida porque lo que se nota primero es el léxico grosero. Además Otero introduce una rima interna (**ridículo/culo**) para que la presencia del vocablo *culo* en el verso concentre en sí toda la atención. La provocación resulta ser en este caso una táctica para poder denunciar más fácilmente una realidad humana, social y económica.

En el soneto apertural de *Ancia*, el yo oteriano describió los poemas como fieras, como animales crueles y salvajes:

[...] a todos van derechos
Estos poemas hechos carne y ronda.
Oídllos cual al mar. Muerden la mano
de quien la pasa por su hirviente lomo.
Restalla al margen su bramar cercano
Y se derrumban como un mar de plomo.(Otero, 2003: 27).

Los verbos traducen sobremanera la isotopía de la violencia interna a esa poesía, la voz lírica asume, reivindicándola mediante el imperativo, una forma de brutalidad. Detrás de la imagen de la fiera (*muerden, hirviente lomo*) cabe notar la dimensión metapoética del fragmento: en el primer terceto y principio del segundo, se le sugiere al lector la falta de armonía del elemento sonoro y en efecto las oclusivas, dentales y guturales producen una serie de sonoridades agresivas. Además la extremada concentración de asonancias («*quien/ hirviente*»), las aliteraciones,

las rimas internas o meras repeticiones («**M**uerden la **mano** / **lomo** / **como** / **plomo** / **al mar** / **al margen** / **bramar** / **un mar**») acarrean un efecto de tensión fuerte que podemos relacionar con la idea de advertencia casi amenazante que conlleva la apóstrofe «Oídllos»; la recurrencia marcada de esos sonidos imita de cierto modo el oleaje, movimiento imposible de detener igual que la palabra humana o la rebelión. Recuerdan esos versos lo que escribe Dámaso Alonso, texto que hace de prefacio a *Ancia*, «hay cierta bronquedad, cierta hirsutez... Su verso es áspero, no por otra cosa, sino porque se corresponde con el derrumbamiento en huida del mundo y de su imagen del mundo» (Alonso, 1952: 349-350).

Es decir, que tras el artificio de la oralidad y del coloquialismo reivindicado «Escribo/hablando» (Otero, 1976: 55), encontramos una estrategia para decir callando. Podemos pensar en el poema «Biotz-Begietan» de *Pido la paz y la palabra* en que Otero evoca la figura materna y más allá, la visión de la nación dolorida, evocación ritmada por la epífora «Escribo y callo» (*Ibid.*: 15-16). Afirmar tan reiteradamente el silencio (o sea la autocensura) es manera de denunciar la imposibilidad de expresarse libremente. A la negación que le impone la censura contesta el autor por su propia negación, en su estudio de «Cartilla (poética)», Henry Gil lo expone así: «Le refus, dans ce cas, est donc toujours le refus du refus, autrement dit le refus libérateur du refus aliénant» (Gil, en prensa: 1).

Sabemos cómo en los casos extremos del realismo social el poema se convierte en panfleto, desarrollando un discurso marcado por un tono didáctico, casi dogmático: «la poesía es eso: / gesto, mirada, abrazo a la verdad profunda.» (Nora, 1953: 20). Estas certidumbres conllevan la exclusión de cualquier otra poética, con tonalidades y fórmulas a veces maniqueas:

Oh, Dios, cómo desamo,
 cómo escupo desprecio
 a esos cobardes, envenedadores,
 vendedores de sueños, mientras ponen
 sedas sobre la lepra, ilusión sobre engaño, iris
 donde no hay más que secas piedras.
 Esclavos, menos
 aún, bufones de esclavos.

Malditos una y siete veces
 ... (Nora, *Ibid.*: 19).

Por ser poesía que invita a los poetas a que tomen partido, se privilegia en el discurso la función conativa, de ahí que abunden las formas verbales en

imperativo. Blas de Otero logra evitar tales escollos, sin embargo él no rehuye de la violencia ni la oculta, todo lo contrario, como se advierte en los versos siguientes; estriban en el trillado símbolo de la rosa/poesía, pero la belleza tan cantada por Juan Ramón se ha convertido en cadáver y el poeta se convierte en el testigo de tal horror:

Traigo una rosa en sangre entre las manos
ensangrentadas. Porque no hay más
que sangre (Otero, 2003: 138).

Otero aquí se vale de varios recursos (retóricos, rítmicos, sonoros) para dramatizar el cuadro: derivación y duplicación de la palabra sangre que se conjugan con enlaces suaves o encabalgamientos abruptos, sonoridades repetitivas como una obsesión (**traigo/hay, manos/más, más que sangre**), concluyendo todo eso sobre el agotamiento brutal de la palabra, sobre una aporía trágica evocadora de un silencio de muerte.

Se explica tal tensión por el momento histórico, la poesía de Otero como la de sus compañeros del 50 aparece como la poesía de «una generación desarraigada» (Otero, 1958: 56), como se sabe Dámaso Alonso hizo de tal fórmula un canon.

5. POESÍA EN TENSIÓN

En efecto, en los poemas citados, se caracteriza globalmente Blas de Otero -lo mismo que los poetas de su misma promoción- por la expresión de un sentimiento hondo de angustia y rebeldía marcando así su diferencia con los poetas celestiales o puros, los estetas lejos de las circunstancias históricas, de quienes dijo Dámaso Alonso: «Para otros, el mundo no es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla» (Alonso, 1952: 349).

Por eso, se identifica a Blas de Otero como poeta social -aunque el calificativo social aparezca muy reductor en su caso-. Al hacer el balance de la poesía del Compromiso, Luis García Montero concluyó lo siguiente: «[...] gran parte del fracaso de la poesía social de posguerra no se debió a su carácter realista sino al irrealismo de su vocación mesiánica» (García Montero, 2003: 38). Si bien es verdad que tal mesianismo considerado desde hoy puede parecer sorprendente e «irrealista», conviene no obstante matizar el juicio de García Montero porque el propio Blas de Otero escribió en el poema apertural a *Ancia*.

¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvarlos y no sabe cómo! (Otero, 1958: 27).

Obviamente tiene plena conciencia de la contradicción interna a la postura ética que era suya e incluso la subraya al acabar su poema con tal expresión de duda. Si hay mesianismo, no es por ingenuidad sino por elección ética. Igual pasó con Gabriel Celaya que reconoció idéntica paradoja al confesar que escribía para los hombres del pueblo aunque no lo leyeran. A pesar de todo, no renuncia Blas de Otero sino que se refuerza su convicción de que al poeta le toca hablar a los demás y por los que no logran expresarse. Se traduce esta concepción ética en el título «A la inmensa mayoría» del poemario posterior, *Pido la paz y la palabra* (1955). Si se sugiere en el poema la idea de una ruptura, «un buen día bajó a la calle: entonces/ comprendió y rompió todos sus versos» (Otero, 1976: 47) ha de entenderse más como un apólogo o un *exemplo* medieval que como un poema con trasfondo autobiográfico. Si es verdad que se observa una evolución en Otero (como en cualquier gran poeta), tampoco se puede hablar de ruptura ni en los temas ni en las formas.

En el estudio que le dedica a *Ansia*, María Victoria Reyzaabal apuesta por una progresión del «Tú al nosotros, pasando por el yo». Lo interpreta como el paso de lo individual a lo colectivo: «Lo testimonial aparece en el poeta como una superación de su individualismo existencial.» (Reyzaabal, 1998: 7) Sitúa la crítica este ‘individualismo’ en la expresión de la angustia, en la temática de la lucha contra Dios, en una crisis cuya índole es existencial y religiosa. Es indudable que el lector encuentra tales temas desarrollados con un tono fuertemente angustiado; ahora es indudable también que en *Ansia* se observan ya rasgos formales y temáticos significativos del realismo crítico y del compromiso. En particular, la preocupación social se manifiesta en la restitución del referente histórico, por ejemplo cuando en el texto poético el yo imita las condiciones casi imposibles de diálogo en la cárcel, remite a todas luces a una realidad en la que muchos contemporáneos se reconocían. De modo que el poema encierra una carga testimonial:

Hablo como en la cárcel:descarando
la lengua con las manos en bocina
«¡Tachia! ¡Qué dices! ¡cómo! ¡dónde! ¡cuándo!» (Otero, 2003: 129).

Otro ejemplo sería la alusión a Rafael Alberti en el poema en que la dedicatoria reza «A.R.A. Pleamar 1944», es alusión apenas velada a su exilio político a raíz del golpe militar:

Un marinero en tierra
Y un golpe, no de mar, sino de guerra,
Que destierra los ángeles mejores (*Ibid.*: 149).

Claramente lo social está muy presente ya en *Ansia* junto a lo existencial combinándose constantemente. Lo interesante en este ejemplo radica en ver que Otero no abdica nunca de la preocupación estética: estos versos le brindan un homenaje evidente a Alberti evocando su obra poética, no sólo *Marinero en tierra* sino *Sobre los ángeles*, poemario surrealista relacionado con la escuela de Vallecas y Maruja Mallo⁶. Es decir que no se produce en Blas de Otero rechazo alguno de la estética vanguardista.

Empecé evocando la arquitectura del poemario y conviene concluir sobre ello porque encierra a mi parecer una significación clara: las cuatro partes muy desiguales configuran un caminar hacia la superación y liberación de la angustia. El elemento existencial y la crisis de angustia frente a Dios ocupan sin lugar a dudas la larga primera parte -44 poemas-; luego el elemento amoroso, incluso erótico forma la segunda parte -20 poemas-, introduciendo en el poemario un tono diferente y cierto equilibrio entre ansia divina y ansia amorosa, crea como un respiro. La parte tres, es muy breve -consta sólo de 6 poemas- a semejanza de las formas empleadas (son «Parabolas y dezires» a la manera machadiana). Marca una transición decisiva ya que termina con el poema «Y el verso se hizo hombre»: este título que parodia⁷ la Biblia afirma la opción ética que va a marcar cada vez más la poética oteriana a continuación. La parte cuatro -16 poemas- confirma la tonalidad crítica del discurso poético, ahora se trata de hablar, o sea no callar. Acaba el poemario con un díptico que hace de balance y conclusión. En «Digo vivir» (*Ibid*, 163), asoma la confesión de una toma de conciencia frente a lo real, *Porque vivir se ha puesto al rojo vivo*; parece relativizar el papel de la escritura, *Porque escribir es viento fugitivo*, de ahí el anuncio de un vuelco asumido totalmente en la vida y en la escritura, vuelco que anticipa el testamento de *Pido la paz y la palabra*:

Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
Abominando cuanto he escrito: escombros
Del hombre aquel que fui cuando callaba.

Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra
Más inmortal: aquella fiesta brava
Del vivir y morir. Lo demás sobra (*Ibid.*: 163).

⁶ Además, coinciden los dos poemarios en la expresión de una crisis y rebelión personal ante un mundo que desesperante y privado de significado. Ver la reseña *Sobre los ángeles* en el portal del Cervantes Virtual: <http://cvc.cervantes.es/actcult/alberti/obra/resena08.htm>

⁷ Evelyne Martín Hernández lo asimila a una blasfemia evidente y violenta. Analiza el papel de la blasfemia en un artículo esclarecedor: «Voces» (Martín Hernández, 1988: 3): <http://www.zurgai.com/PDF/BlasDeOtero-018.pdf>

El verso final aclara que no es cuestión de abandonar la escritura privilegiando la existencia sino solo cierta escritura, la que no habla de la vida, la escritura decorativa, la escritura de evasión ante lo real que el sujeto lírico designa con una fórmula entre irónica y despreciativa: *Lo demás sobra*. La obra inmortal al revés es la obra poética que habla de *lo esencial*. En «Cartilla (poética)» del poemario *En castellano*, Otero lo formulará así:

Lo esencial
es la existencia; la conciencia
de estar
en esta clase o en la otra (Otero, 1976: 20).

El título del poemario anuncia la opción testimonial y así se interpretó en Francia, como lo recuerda Lucía Montejo Gurruchaga: «*En castellano*, [...] será editado de inmediato en Francia, con el título *Parler clair*, en edición bilingüe, traducido y prologado por Claude Couffon y en una de las más importantes editoriales, la Pierre Seghers» (Montejo, 2003: 22).

6. ANCIA: LIBRO NUEVO HACIA UN HABLA SIN ANSIA

Ancia me aparece como el testimonio del momento en que un poeta vuelve a mirar la obra escrita ya y decide reorganizarla para darle un sentido más palmario, para aclarar su significado profundo y sugerir su propio itinerario. No se trata de una corrección por afán de perfección a la manera juanramoniana. Blas de Otero dejó bien claro este punto: «Corrijo casi exclusivamente en el momento de la creación: por contención, por eliminación, por búsqueda y por espera» (Valente, 1991: 23). Por eso, no se puede leer *Ancia* como mera combinación de dos libros anteriores con poemas que fueron añadidos posteriormente. Hace falta mirarlo como un libro totalmente nuevo, es otro y no sólo por la agregación de poemas sino ante todo por su reorganización. Para Blas de Otero, era un modo de escribir hablando, dejando claro sus intenciones ante las circunstancias. Lanz recuerda precisamente cuáles eran: el éxito de *Pido la paz y la palabra*, la censura que hace imposible publicar *En castellano*, luego los viajes a París, a Collioure y Formentor en 1959 (Lanz, 2003: 34). Fue en ese contexto cuando Blas de Otero deconstruyó los libros anteriores para reconstruir un itinerario, señalando una continuidad obstinada, dibujando un camino. Es esclarecedor que, además de repetir *vigo* cual un lema, cierre con esta palabra clave el último poema de la parte final, «Virante»:

No me resigno. Y sigo y sigo. Y si
 Caigo, gozosamente en pie, prosigo
 Y sigo. Si queréis seguirme,
 Ahincad el paso y escuchad el mío.
 [...]

 [...] Si queréis seguirme,
 Ésta es mi mano y ése es el camino (Otero, 2003: 160).

«Ancia» dibuja pues una esperanza como lo podemos comprobar en los poemas finales «Escucha el ruido/ del alba abriéndose paso –a paso– entre los muertos». Es de notar cómo juega con los significados de dos expresiones del habla común combinándolos para crear uno nuevo.

Al acabar el poemario con esta suerte de conclusión, Otero traduce una voluntad doble, hablar y escuchar, o sea conversar. Por eso, Gonzalo Sobejano saca a Blas de Otero del marco estrictamente social en el que se le confina proponiendo ver su poesía como palabra abierta: «En su poesía coexistencial, Otero abre el horizonte de su escribir hablando, entre otros modos al modo conversacional [...] en la poesía de Blas de Otero «escribir / hablando», más que una simple solución igualadora es una paradoja problemática, un proyecto vivificante» (Sobejano, 2003: 19-20). No disiento de tal postulado, ahora también se puede ver en la poética oteriana, la voluntad de dejar de callar: «aquel que fui cuando callaba» (Otero, 2003: 163), esta confesión remite a la autocensura a la que aludía el poeta del modo siguiente: «Construiré una elipsis: omitiré ‘dolor’ y ‘muerte’ y ‘guerra’» (*Ibid.*: 154), mientras que la censura aparece designada así: «Y publicar, [es] columna arrinconada» (*Ibid.*:163).

Como lo afirma Claude le Bigot, Blas de Otero «edificó una verdadera poética del dolor, aunando en su trayectoria sufrimiento individual y sufrimiento colectivo» (Le Bigot, 1998: 82). De hecho en «Ancia», el poeta expresa el desamparo de la condición humana en un contexto trágico pero sin resignarse a ser un «Poeta en tiempo de miseria» (Valente, 1980: 208), disconformidad que se traduce por modalidades de negación y rechazo⁸. Sin embargo, no dejó de hablar y esperar, y su obra constituye una respuesta a la pregunta de Hölderlin «warum Dichter in dürftigerZeit?»: «Ancia» lo demuestra jugando con la paronomasia «ansia» y «hacia». A pesar del ansia dolorosa de paz y libertad, Otero sigue caminando hacia el mañana, sigue hablando:

Allá voy voceando paz [...]» (Otero, 2003: 160).

Henry Gil estudia, analizando el texto *Cartilla (poética)* cómo Blas de Otero elabora estrategias lingüísticas, rítmicas para afirmar su rechazo de la censura, ostentando su propia negación ante la negación impuesta por el régimen franquista (Gil, en prensa).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus

OTERO, B. de (1958): *Ancia*, prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Visor, 2003.
— (1976): *Verso y prosa*, edición del autor, Madrid, Cátedra.

Otras referencias bibliográficas:

- ALEIXANDRE, V.: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1968.
- ALONSO, D. (1952): *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1988.
- CANO, J. L.: *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DIEGO, G.: *Antología poética*, edición de Francisco Díez de Revenga, Madrid, Alianza editorial, 2007.
- GARCÍA MONTERO, L. (2003): *La casa del jacobino*, Madrid, Hiperión.
- GIL, H.: «Mise en scène, modalités et stratégies du refus dans “Cartilla (poética)” de Blas de Otero», Poitiers, FORELL, en prensa.
- GONZÁLEZ, A. (2002): *Poemas*, Madrid, Cátedra.
- JAURALDE, P. (2004): «Sobre la poesía final de Blas de Otero», en *Ancia*, revista de la Fundación Blas de Otero, 3, Bilbao, 36-60, <http://goo.gl/Tq36Q> [07.05.2011].
- IFACH, M. d. G. (1960): *Cuatro poetas de hoy. José Luis Hidalgo, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro*, antología, Madrid, Taurus, 1975.
- JIMÉNEZ, J. R. (1919): *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Austral/Espasa Calpe, 1997.
- LANZ, J. J. (2003): «La construcción de la voz y del sujeto ético en la trilogía social de Blas de Otero», en *Ancia*, 1, 24-69, <http://goo.gl/96frz> [06.05.2011].
- LE BIGOT, C. (1998): «Blas de Otero: una poética del dolor», en *Zurgai*, Bilbao, 82-87.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, E. (1988): «Voces», en *Zurgai*, Bilbao, 5, <http://goo.gl/YvDke> [07.05.2011].
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2004): «Efectos de la censura en la obra de Blas de Otero», en *Ancia*, revista de la Fundación Blas de Otero, 3, Bilbao, 15-34, <http://goo.gl/orLOu> [07.05.2011].
- NERUDA, P. (1935): *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, II, 1973.

- NORA, Eugenio de (1953): «Poesía contemporánea», *España, pasión de vida*, en *Poesías españolas contemporáneas*, edición de M. Cl. Zimmerman, Paris, Masson et Cie, 1970,19-20.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *La deshumanización del arte*, Madrid, Austral/Espasa Calpe, 2004.
- RANCIERE, J. (2004): *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- REYZABAL, M. V. (1998): «Blas de Otero en *Ancia*. Del Tú al nosotros, pasando por el yo», *Zurgai*, Bilbao, 4-9, <http://goo.gl/aRPqc> [06.05.2011].
- SOBEJANO, G. (2003): «Sobre la poética y la poesía de Blas de Otero: escribo hablando», *Ancia*, 1, 10-26, <http://goo.gl/W24Fc> [06.05.2011].
- TORRE, G. d. (1923): *Literaturas europeas de Vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, biblioteca de rescate, 2001.
- VALENTE, J. A. (1971): *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- (1980): *Punto cero*, Barcelona, Seix Barral.