



**HAL**  
open science

## **Blas de Otero: entre lo social y lo metapoético**

Juana Prado Chavez de Blondel

► **To cite this version:**

Juana Prado Chavez de Blondel. Blas de Otero: entre lo social y lo metapoético. Humanities and Social Sciences. 2017. dumas-03550637

**HAL Id: dumas-03550637**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03550637>**

Submitted on 24 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UFR de Langues et de Cultures Étrangères  
Département d'Espagnol**

Mémoire de Recherche 2<sup>ème</sup> année

Sous la direction de MCF, Monsieur Francisco AROCA INIESTA

---

**Blas de Otero: entre lo social y lo metapoético**

---

Présenté par Juana PRADO CHAVEZ DE BLONDEL

Membres du jury: PR, Madame Rica AMRAN  
MCF, Monsieur Francisco AROCA INIESTA  
MCF (HDR), Madame Elisabeth DELRUE

Soutenu le 12 septembre 2017

Année 2016-2017

## **Agradecimientos**

A través de estas breves líneas quiero expresar mi más profunda admiración y sincero agradecimiento a M. Francisco Aroca Iniesta, director de esta tesina, por la motivación, comprensión, orientación y sugerencias recibidas a lo largo del desarrollo de la investigación, puesto que sin su apoyo y arduo seguimiento, no se hubieran obtenido los alcances logrados.

Quisiera, aprovechar este espacio y hacer extensiva mi gratitud por la paciencia y ánimo recibido por parte de Alexandre Blondel y a mi familia; además destacar la labor de Mme. Rica Amran, en mis dos años de estudios, tanto por su desempeño docente como por tener siempre palabras de aliento, sobre todo en los momentos más complicados. Asimismo, agradecer la compañía y los consejos de Agathe Domont-Gil, quien han sido un apoyo moral y académico, a lo largo de estos dos años.

A todos, nuevamente, GRACIAS TOTALES.

*“A la inmensa minoría: FAI, siempre.”*

## Tabla de contenidos

<b>Agradecimientos</b> .....	1
<b>Introducción</b> .....	6

### **CAPÍTULO I**

Aproximaciones sobre poesía social, metapoesía y transtextualidad en la España de la posguerra .....	14
1. 1. Represión y censura durante la posguerra española .....	14
1. 2. Poesía social en la posguerra: La importancia del mensaje .....	16
1. 2. 1. El concepto de arte social vallejiano: un precedente de la poesía social española .....	19
1. 2. 2. Definiciones de la poesía social, según el antólogo Leopoldo de Luis .....	21
1. 2. 3. Las diferentes Poéticas de la poesía social en la <i>Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)</i> de Leopoldo de Luis .....	25
1. 2. 4. Temas y tópicos de la poesía social española.....	31
1. 3. Relación entre poesía social española, metapoesía y transtextualidad.....	34
1. 3. 1. Tipos de relaciones transtextuales en la poesía social española, según Gérard Genette.....	46

### **CAPÍTULO II**

La obra poética de Blas de Otero .....	52
2.1. Trayectoria vital y literaria .....	52
2. 2. La poesía social encarnada en la obra oteriana y la opinión de los críticos .....	63
2. 3. Representaciones temáticas de la poesía social oteriana .....	68
2. 3. 1. La encarnación poética de la España de la posguerra y la esperanza de que se produzca un cambio.....	68
2. 3. 2. El humanismo solidario oteriano con el mundo obrero.....	75
2. 3. 3. Alusiones históricas e ideológicas en la poesía social oteriana.....	78
2. 3. 4. Tres poemas sociales oterianos con elementos metapoéticos .....	81

### **CAPÍTULO III**

La inevitable presencia de la metapoesía y la transtextualidad en la poesía oteriana social.....	93
3. 1. La representación y función de la palabra poética frente a la censura .....	94
3. 2. Fluctuación entre el esteticismo y lo social en los poemas oterianos.....	111
3. 3. Transtextualidad en los metapoemas oterianos .....	125
3. 3. 1. Procedimientos transtextuales y metapoesía en la poesía social oteriana .....	126

3. 3. 2. Metapoemas-homenaje: reivindicación de los paradigmas poéticos de Blas de Otero.....	133
<b>Conclusiones</b> .....	141
<b>Bibliografía</b> .....	145
<b>Anexos</b> .....	149
Anexo n.º 1: Corpus de la investigación .....	149
Anexo n.º 2: Fuentes bibliográficas.....	166

# **INTRODUCCIÓN**

## Introducción

Con la victoria de Francisco Franco en la Guerra Civil en 1939 se instaura en España la Dictadura del régimen franquista, la cual duraría casi cuarenta años. Este periodo de la posguerra estuvo marcado, en los primeros años, por la desolación, consecuencia de las cuantiosas pérdidas humanas y en el plano económico, por la extrema pobreza de la mayor parte de la población. En vista de ello, el gobierno estableció como medida el modelo autárquico aplicado en la Alemania nazi que consistía en un plan de razonamiento y de intervencionismo del estado en el sector agrícola e industrial, lo cual generó una crisis generalizada y altos índices de corrupción en la economía española.

A lo anterior se le suma las medidas políticas represoras, como la censura en el seno del ámbito cultural, la cual se implantó durante la Guerra Civil en 1938, con la Ley de Prensa, –aunque fue “modificada” en 1966– y se mantuvo vigente hasta 1975, año en el que se produce la Transición política y se instituye el gobierno democrático.

Bajo este clima surge un grupo de poetas, que estaban en desacuerdo con el sistema evocaban su oposición en sus versos con el fin de mostrar la realidad de España, denunciando los problemas que la azotan, y representar a los miembros de la masa subyugada y olvidada. Por ello, la poesía social española que surge en España a partir de 1950 y mantiene su hegemonía hasta mediados de los años 60, tuvo un valor utilitario, pues su mensaje buscaba concientizar a los lectores para que éstos fueran capaces de transformar la realidad circundante. Estos preceptos de la poesía social anteriormente mencionados fueron examinados por varios autores y críticos entre ellos Leopoldo de Luis, poeta y crítico español, en el estudio preliminar de su antología *Poesía social española contemporánea (1939-1968)*<sup>1</sup>, publicada en 1965, donde establece las principales características de esta poesía. A su vez en esta publicación, Leopoldo de Luis antologa las poéticas y selecciona algunos poemas de los representantes más destacados como Gabriel Celaya y Manuel Vázquez Montalbán, por citar algunos.

Por su lado Guillermo Carnero, uno de los poetas *Novísimos* más reconocidos en la poesía española del siglo XX, quien actualmente se desempeña como catedrático en la universidad de Alicante, se ha interesado igualmente por los poetas sociales de la primera

---

<sup>1</sup> DE LUIS, Leopoldo, *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca nueva, 2000.



generación de la posguerra. En el estudio titulado *Las armas abisinias: Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*<sup>2</sup>, Guillermo Carnero expone un total de ocho temas de la poesía social de la posguerra española. Sin embargo, en las propuestas anteriores se obvia, deliberadamente, la cuestión metapoética como elemento estructurador de la poesía social, puesto que la atención se centra únicamente en el mensaje, en los temas que este último engloba y en la recepción del mismo. Cabe puntualizar que cuando hablamos de metapoésia nos referimos a la autorrepresentación del acto escritural en una composición poética, en la cual el plano del contenido interactúa con el plano de la expresión. En otras palabras, la autorreferencialidad metapoética se percibe cuando en un poema hallamos dos cuestiones interrelacionadas: la primera de ellas, el poema en sí; y la segunda, la reflexión sobre una serie de aspectos que giran alrededor del propio acto poético.

Guillermo Carnero también propondrá algunas reflexiones sobre la práctica metapoética, en poetas españoles a partir de 1965, en el artículo “La corte de los poetas”<sup>3</sup> en el que centra su interés en las generaciones poéticas de la posguerra: como la de los poetas sociales, el grupo *Cántico* y los *Novísimos*, pero será Leopoldo Sánchez Torre, catedrático de la universidad de Oviedo, en *La poesía es el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*<sup>4</sup>, quien rastree expresamente las marcas metaliterarias en la poesía social de los primeros años de la posguerra, sentando, de esa manera las bases para su posterior análisis. Empero, en este estudio se obvian los enlaces transtextuales o prestamos literarios, ligados a la cuestión metapoética que se presentan en algunos poemas sociales estudiados y se da mayor interés a las convenciones poéticas representadas en el texto, de manera general.

Tanto la cuestión social como la metapoética son, aparentemente, elementos que se contraponen en las composiciones del poeta español Blas de Otero (Bilbao, 1916-1979), cuya amplia obra poética presenta cuatro etapas: religiosa, existencial, social e intimista. En este autor vamos a encontrar un conocimiento y un dominio poético que trasciende toda su obra. Si bien es cierto, existen una serie de estudios que han analizado su evolución y los principales elementos del discurso poético oteriano, tales como la cuestión formal, los recursos sonoros, o la presencia de intertextos. Citemos, por ejemplo,

---

<sup>2</sup> CARNERO, Guillermo, “La poética de la poesía social en la posguerra española”, en *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos: editorial del hombre, 1989, p. 299.

<sup>3</sup> CARNERO, Guillermo, “La corte de los poetas: los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, abril, 1983, n.º 23, p. 57.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Departamento de Filología española, 1993.

el estudio crítico del hispanista Emilio Alarcos Llorach *La poesía de Blas de Otero*<sup>5</sup>, verdadero referente que sentó las bases de la bibliografía oteriana sin por ello profundizar sobre la reflexión autorreferencial en la poesía oteriana.

Serán Leopoldo Sánchez Torre y Juan José Lanz, hispanistas españoles, quienes notificarán las reflexiones metapoéticas en el seno de la poesía social de Blas de Otero. Cabe señalar, que en ambas propuestas, se habla de la reflexión metapoética en los versos del poeta bilbaíno, pero solo se le dedica un capítulo y apenas se enfatiza en la especificidad de la autorreferencialidad, por esta razón estamos convencidos de que este aspecto necesita ampliarse, por tratarse de un principio medular en la obra oteriana.

Debido a esta relativa inatención crítica nos surgieron cuestionamientos con relación al aspecto social y metapoético en la escritura lírica de Blas de Otero: ¿En qué medida la poesía social oteriana de la posguerra presenta elementos metapoéticos y cómo se imponen éstos sobre la cuestión meramente social? ¿Cuáles son los principales mecanismos de los elementos metapoéticos que interactúan en los versos sociales de la posguerra española? ¿De qué manera se distancian los versos de la función social que deben cumplir éstos, según la idea programática inicial de Blas de Otero? A partir de estas cuestiones cabría plantearse de qué modo se entronca lo social con lo metapoético en esta poesía y cuáles son sus principales valores.

Fueron precisamente estas interrogantes las que orientaron este trabajo de investigación cuyo título es “Blas de Otero: entre lo social y lo metapoético”, en el que nos centramos íntegramente en el aspecto social y metapoético de la poesía de Blas de Otero. En cuanto al método, éste consistió, principalmente, en un análisis poético temático y estilístico, procediendo de la manera siguiente: en primer lugar, nos detuvimos en el estudio de la forma, en segundo lugar, en la identificación e interpretación de los recursos y préstamos literarios o intertextuales en los poemas sociales oterianos; en tercer lugar, en el reconocimiento de las principales características de la poesía social y de las alusiones metapoéticas para, finalmente, contrastarlas y así determinar si existe una preponderancia del segundo aspecto sobre el primero.

---

<sup>5</sup> ALARCOS LLORACH, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966.

La metodología de investigación se aplicó en una muestra significativa conformada por un corpus poético, cuya selección y organización se ha gestado a partir de los ejes temáticos de la investigación, previamente señalados. Los textos<sup>6</sup> han sido tomados tanto de los poemarios representativos de la etapa social: *Pido la paz y la palabra* (1955), *Parler clair* (1959), *Qué trata de España* (1964) y *Poesía e Historia* (escrito entre 1960 y 1968, pero publicado en 2013 por Sabina de la Cruz, su mujer), junto a los libros de la etapa más intimista del poeta: *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y el editado póstumamente *Hojas de Madrid con La galerna* (escrito entre 1968 y 1977, pero publicado en 2010, asimismo, por Sabina de la Cruz).

Para desarrollar el análisis de la investigación, el plan de trabajo está compuesto por tres capítulos. En el primer apartado de nuestro trabajo, titulado “Aproximaciones sobre poesía social, metapoesía y transtextualidad en la España de la posguerra” se exponen, en primer lugar, el marco conceptual compuesto por el contexto histórico de la posguerra española, específicamente, el periodo de la censura; además de los antecedentes poéticos de la poesía social española, entre ellos la poesía de tono existencialista “desarraigada”. Igualmente, en este capítulo se exhibe el marco teórico conformado por el análisis exploratorio del estudio introductorio de la antología *Poesía social española contemporánea (1939-1968)*, además de las poéticas de otros escritores españoles de la posguerra de distintas generaciones como Gabriel Celaya, José Hierro, José Ángel Valente, Manuel Vázquez Montalbán y de los apuntes teóricos que revelan los temas y tópicos sobre la poesía social de los críticos españoles José Ángel Ascunce Arrieta y Guillermo Carnero.

En seguida, se exhiben los principales hallazgos sobre la metapoesía social española de la posguerra realizados por el hispanista Leopoldo Sánchez Torre. Todo este material teórico nos proporciona los fundamentos necesarios para luego reconocerlos en el corpus de la investigación. Para finalizar este bloque, se exhiben las principales relaciones intertextuales identificadas en un conjunto significativo de poemas representativos de la posguerra española, tomando como punto de partida la postura del teórico francés Gérard Genette, el cual realiza una gradación a partir del concepto de transtextualidad. Nuestro análisis se servirá de la categoría teórica genettiana en cuestión, puesto que exhibe mayor especificidad y matices, ya que el teórico francés propone hasta cinco procedimientos

---

<sup>6</sup> Ver página Anexo n.º 1, p. 149.

transtextuales: intertextualidad (aporte de la filósofa búlgara Julia Kristeva), paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, hipotextualidad y, finalmente, la architextualidad; subcategorías que nos permiten observar, con mayor precisión, los préstamos literarios vinculados a la reflexión metapoética en los poemas oterianos de nuestra muestra.

El segundo capítulo titulado “La obra poética de Blas de Otero” se divide en tres subpartes. En la primera “Trayectoria vital y literaria” del poeta bilbaíno, se exponen los pasajes de la vida y obra de Blas de Otero este examen nos ayudará a comprender algunos aspectos biográficos que, en cierta medida, se advierten en los versos oterianos. Luego, en la segunda subparte titulada “Poesía social encarnada en la obra oteriana y la opinión de los críticos” damos una mirada a los poemarios oterianos de la llamada “Trilogía social”: *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Qué trata de España*, para así desvelar sus principales rasgos, ya que éstas fueron las publicaciones que surgieron en la primera posguerra, por lo tanto, padecieron el peso censor del régimen franquista. No obstante, cabe señalar que algunos poemas de libros póstumos como *Poesía e Historia*, *Historias fingidas y verdaderas* y *Hojas de Madrid con La galerna*, presentan características de la poesía social, pero al mismo tiempo, se advierten rupturas sustanciales en el plano de la expresión y del fondo que muestran claramente la evolución del modelo poético de Blas de Otero, la cual se desarrolla, en consecuencia a las variaciones del canon poético de aquella época y de los cambios históricos que se producían en la España y fuera de ella en los años 60 y 70. Luego, damos paso al examen de la recopilación de los estudios metacríticos sobre el tema, entre libros y artículos de revistas especializadas, que nos ofrecen un acercamiento a los ejes centrales de nuestra investigación y, además, nos permiten detectar si el tema abordado ya ha sido desarrollado. Entre los críticos consultados se encuentran Emilio Alarcos Llorach, Claude Le Bigot, Leopoldo de Luis y Juan José Lanz. El examen a sus propuestas constituye un soporte teórico necesario para realizar una primera lectura de nuestro corpus.

A continuación, se muestra la tercera subparte “Representaciones temáticas de la poesía social oteriano” bloque en el que se realiza el análisis estilístico y temático del primer eje del trabajo en los poemas sociales oterianos; a su vez esta subparte se encuentra segmentada en cuatro apartados: “La encarnación poética de España en la posguerra y la esperanza de que produzca un cambio”, segmento en el que se comenta la manera cómo el poeta bilbaíno representa en sus versos a la España de la posguerra; “El humanismo

solidario oteriano con el mundo obrero”, bloque en el que se advierte la reivindicación de la masa obrera en los poemas sociales oterianos; así como “Alusiones históricas e ideológicas en la poesía social oteriana”, apartado en el cual se perciben tanto pasajes históricos como referencias a una determinada ideología, encarnados poéticamente por Blas de Otero y, finalmente, el capítulo se cierra con el análisis de “Tres poemas sociales oterianos con elementos metapoéticos”, en los cuáles distinguimos la preeminencia de la autorreferencialidad sobre lo social.

En el tercer capítulo “La inevitable de la metapoesía y transtextualidad en la poesía oteriana” se desarrolla el segundo eje de la investigación: lo metapoético, en el cual incluimos la transtextualidad en los poemas de corte social, pero también en aquellos que presentan una tensión entre lo meramente social y lo estético pues, como bien sabemos, la poesía social buscaba, ante todo, alejarse de todo esteticismo. El capítulo lo hemos dividido en tres subpartes. La primera de ellas “La representación y función de la palabra poética frente a la censura” está consagrada a analizar e interpretar la representación de la palabra poética, que ya de por sí se puede entender como una reflexión metapoética, frente a la censura de la posguerra. Para dilucidar esta variable, nos apoyamos en corpus de textos tomados de los tres poemarios que fueron duramente observados por los censores, prohibiendo su circulación en el territorio ibérico, reteniéndolos y/o publicándolos con más de la mitad de los poemas vetados como sucedió con *Qué trata de España* en 1961, obligando de esa manera al poeta a autocensurarse, o a “enmascarar” su discurso lírico. Cabe añadir, que el nivel censor no fue el mismo durante toda la posguerra pues, a partir de 1966, se hicieron algunas concesiones. La siguiente subparte lleva como título “Fluctuación entre el esteticismo y lo social en los poemas oterianos”, bloque en el que se pone en evidencia la presencia de elementos estetizantes, tales como el empleo de formas tradicionales como el soneto, el culto a la belleza, la evocación de elementos simbolistas y exotistas. Estos elementos muestran influencias tan alejadas en el tiempo como el influjo de la poesía clásica y el de los poetas “novísimos” de los años 70 del siglo pasado en los poemas oterianos, los cuales, a decir del propio autor, buscaban concientizar “a la inmensa mayoría”. Asimismo, en esta parte encontramos algunos poemas donde el modelo social coexiste con lo estético y éstos a su vez constituyen alusiones metapoéticas, pues en los textos se hace referencia al acto de escribir. La muestra de los poemas ha sido tomada sobre todo de los poemarios *Qué trata de España*, *Poesía e historia*, *Historias fingidas y verdaderas*, y *Hojas de Madrid con La galerna*. Finalmente, en la tercera subparte “Transtextualidad en la poesía oteriana”, revisamos los

procedimientos transtextuales vinculados al acto poético, además del análisis de metapoemas-homenaje que el propio Blas de Otero rinde a aquellos que él considera sus principales influencias/modelos/maestros. Es de notar que la toma de la muestra para el desarrollo de este bloque considera todos los poemarios incluidos en nuestro corpus.

## **CAPÍTULO I**

Aproximaciones sobre poesía social, metapoesía y  
transtextualidad en la España de la posguerra

## **Aproximaciones sobre poesía social, metapoesía y transtextualidad en la España de la posguerra**

### **1. 1. Represión y censura durante la posguerra española**

Como dijimos en la introducción, la victoria de Francisco Franco tras la Guerra Civil, impuso un nuevo régimen que afectó, de manera absoluta, a todos los sectores de la Península Ibérica. La guerra dejó como consecuencia no solamente un sinnúmero de muertos, sino además de una masa traumatizada por los cruentos avatares bélicos, y un sector que se sentía triunfante. Los aspectos precedentes impactaron en las manifestaciones culturales y en el pensamiento intelectual de la época. En el ámbito poético un grupo de escritores siente la necesidad de expresar en sus composiciones líricas su postura frente a la censura y represión ejercida por las huestes franquistas:

(...) En general, a partir de 1939, las manifestaciones poéticas habían estado al servicio de las corrientes ideológicas en conflicto y los autores de ambas zonas se entregaron total o parcialmente a la defensa de una causa, colocando frente a frente tendencias y actitudes culturales en las que se observaron diferencias de gran significación<sup>7</sup>.

Recordemos el proceso de polarización que surgió en los años de la contienda (1936-1939), donde la poesía fue un elemento activo que cumplió un rol propagandístico y denunciatorio tanto para los falangistas como para los republicanos; en efecto, a pesar de constituir bandos opuestos, ambas zonas hallaron en la poesía un vehículo, un medio para transmitir sus ideologías y atraer, así, más adeptos. El último año del conflicto significó, dialécticamente, el cierre y el comienzo de una nueva etapa en la historia de la poesía española. Cabe resaltar que los poetas defensores de la República fueron influidos, en cierta medida, por las corrientes vanguardistas europeas, y además, se evidenciaban en sus versos “huellas” del esteticismo de la Generación del 27. Los poetas falangistas, por su parte, se encargaron de rememorar las principales características de la poesía clásica española del Siglo de Oro, ya que ello, permitía actualizar la noción de apogeo imperialista cultural y político, propio del renacimiento español. Con la victoria franquista se produce una especie de escisión, en el seno de la poesía española, en la que la poesía tradicionalista, defensora de las formas clásicas se consagra y se lleva la mejor parte, mientras que los poetas republicanos quedan exiliados.

Es necesario realizar un breve recorrido por el panorama histórico y político que surgió en la posguerra para comprender los procesos culturales que determinaron los

---

<sup>7</sup> *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 55.



discursos poéticos bajo el autoritarismo franquista. Como bien se señala en el estudio introductorio de la *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*(2000) de Leopoldo de Luis, los primeros años de la posguerra se caracterizaron por el denominado “intervencionismo político” que sin duda, afectaría más adelante a las producciones poéticas. Los lineamientos de una llamada “cultura dirigida” enmarcada en la defensa de la ortodoxia, la moral y el rigor político fue un reflejo en las producciones poéticas fieles al régimen de la autarquía<sup>8</sup> imperante en la Península Española.

La censura, formó parte del sistema represivo, que tenía como objetivo principal la aniquilación total de toda obra creada durante la II República (1931-1939) y de esta manera instaurar el nuevo Estado absolutista. Se dio la ley de Prensa en el año 1938<sup>9</sup>, la cual estuvo vigente hasta 1966, lo cual permitió, como se señaló en líneas anteriores, el control gubernativo de todo tipo de publicaciones, además de cualquier manifestación cultural, y una lista de escritores que abiertamente se habían declarado antifascistas. La instancia rectora que ejercía la censura se denominó Delegación Nacional de Propaganda, cuya principal función consistía en velar por que toda publicación o línea editorial presente los tres valores heredados de La Falange: “ortodoxia, moral y rigor político”. La represión oficialista contaba con el apoyo y la intervención fiscalizadora del poder eclesiástico, institución que continuó con la enseñanza de la ortodoxia en todos los centros de enseñanza de todos los niveles. En el transcurso de la posguerra se exigía la presentación a censura de todo aquel documento que se pensaba publicar o representar. Con lo que respecta a la prensa, se brindaban consignas para mantener en silencio o en su defecto encumbrar algunos sucesos, igualmente se enviaban a los diversos medios de comunicación una serie de textos oficiales que debían ser emitidos de manera obligatoria. La censura en la España de la posguerra no se gestionaba bajo criterios coherentes, sino de manera arbitraria, sin normas jurídicas que fundamentaran el acto de censura, sino que en realidad dependía del sujeto o instancia ejecutora. Hacia el año 1966, se promulgó la Ley de Prensa e Imprenta<sup>10</sup>, desapareciendo de cierto modo la censura previa, manteniéndose la consulta voluntaria para los libros, el depósito legal. Debido a ello, muchos escritores se vieron obligados a someter sus obras a consulta popular para tener

---

<sup>8</sup> Orden económico inscrito en la rerruralización y en el estancamiento industrial que provocó el aislamiento de España tras la Guerra Civil, en *Poesía social española contemporánea, op. cit*, p. 57.

<sup>9</sup> Ley obra de Ramón Serrano Suñer, promulgada durante la Guerra Civil cuyo fin fue suprimir todo rastro de prensa republicana, haciendo que esta institución se vuelva súbdita del Estado. Fue promulgada el 22 de abril de 1938

<sup>10</sup> Llevándose a cabo el 18 de marzo, también fue llamada la “Ley Fraga” debido a que su impulsor fue el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne.

que pagar cuantiosas multas, seguir procesos penales o ser perseguidos. Si bien es cierto que hubo una mayor libertad, la arbitrariedad para aplicarla se mantenía, careciendo las autoridades, muchas de ellas, de criterio, produciéndose así más secuestros, multas y suspensiones. En agosto de 1975 se promulgó el decreto ley de represión del terrorismo, haciendo que las medidas represivas se fortalecieran. Con la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre del mismo año y con la instauración de la monarquía, estas cuestiones se normalizaron progresivamente.

## 1. 2. Poesía social en la posguerra: La importancia del mensaje

En cuanto al punto de vista cultural, en España se buscó consolidar el valor representativo de la Hispanidad, defendido por las filas del falangismo, el cual es semejante a la Germanidad y la Romanidad, de los países vecinos en conflicto. Esta cuestión axiomática de Hispanidad, conjuntamente con la autarquía, se verá plasmada en publicaciones como la revista *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (1942-1946), medio en el que se defenderá una estética literaria unitaria y nacional, que excluye toda influencia extranjera<sup>11</sup>, ya que las relaciones políticas con el exterior declinan, a excepción de los gobiernos totalitarios del Eje. Sin embargo, frente a los eventos suscitados durante la segunda guerra mundial, se aprecia un cierto distanciamiento con respecto a los regímenes totalitarios y una apertura hacia los países aliados anglosajones<sup>12</sup>.

Para Fanny Rubio y Jorge Urrutia, autores del estudio introductorio de la cuarta edición de la *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)* (2000) de Leopoldo de Luis, la autarquía cultural, junto a la crisis económica, al sentimiento de desamparo y la precariedad educativa<sup>13</sup>, imposibilitaban una verdadera preocupación por la cultura del pueblo español, víctima de los avatares del conflicto bélico, que se vio obligado a replegarse para resolver necesidades más urgentes, optando en algunos casos, por el exilio. Bajo este marco, la poesía oficial se inscribía en un falso optimismo, englobando en sus composiciones la concepción de Hispanidad, por medio de la puesta en práctica de actitudes escapistas y del preciosismo, evocados por una intelectualidad defensora de un “falso” optimismo. Sin embargo, surgió, en contrapartida a lo anteriormente indicado: un grupo de escritores quienes concibieron la poesía como una manifestación cultural condicionada por los hechos sociales y económicos. Estos

---

<sup>11</sup> *Poesía social española contemporánea, op. cit.*, p. 58.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>13</sup> Lo que provoca un alto índice de analfabetismo.

escritores se mantuvieron al margen de la manipulación del sistema autárquico de aquel periodo. Así vemos que se mantiene la polarización lírica, obviamente heredada de aquella resultante durante la Guerra Civil, donde se pueden establecer vínculos, por una parte, entre los poetas falangistas y los garcilasistas; y por otra parte, entre los poetas republicanos y los defensores de la poesía denominada “social”.

Al respecto, existen un conjunto de conceptos que explican tanto la esencia como las características de esta poesía comprometida. A continuación, procederemos a mencionar algunos de ellos, con el fin de deslindar y comprender los aspectos, anteriormente mencionados, que de cierta manera se encuentran inscritos en la obra poética oteriana.

Durante el periodo posbélico surgieron varias rutas poéticas<sup>14</sup> que sin duda, presentaban marcas de la poesía de la Guerra Civil de 1936-1939. Muchos escritores adecuaron su discurso al nuevo contexto posbélico; como el caso del poeta, crítico y ensayista Dámaso Alonso (1898-1990), perteneciente a la Generación del 27 y cuya obra constituye uno de los principales antecedentes de la poesía social. Publicó *Poemas puros: poemillas de la ciudad* (1922) en el que se percibe un tono intimista y emocional. Veintidós años más tarde aparece *Oscura noticias e Hijos de la ira* (1944), textos en los cuales se aprecia una ruptura con respecto a su obra poética anterior, pues en ellos se evoca la angustia existencial.

Pero lo que más nos llama la atención es, sobre todo, la distinción que realiza Dámaso Alonso para describir la poesía española de la posguerra. Para él, existe un grupo de escritores que conciben el mundo y el orden de las cosas como un todo armónico, a estos los denominó “arraigados”; mientras que aquellos literatos que sienten repulsión por hallarse en un sistema injusto, corrupto y caótico propio de la nueva España, los llamará “desarraigados”; reconociéndose a sí mismo como tal. En efecto, la poesía

---

<sup>14</sup> En este periodo surgieron además de las agrupaciones más estudiadas, la de los poetas “arraigados” y “desarraigados”, que serán oportunamente descritos; tendencias poéticas disidentes tales como el irracionalismo suprarrealista representado por José Luis Hidalgo, Miguel Labordeta y Juan Eduardo Cirlot; el *postismo* cuyo poeta más notable es Carlos Edmundo de Ory; y el grupo *Cántico* de Córdoba, cuya estética tremendista se basa en el anhelo de proseguir con la Generación del 27, rechazando todo existencialismo y el discurso de la lírica garcilasista. Las principales características de su poesía son la búsqueda de la palabra justa; empleo de cultismos y arcaísmos; erotismo decadente; uso de imágenes y metáforas, por mencionar algunas. Entre sus principales representantes se encuentran Pablo García Baena, Juan Bernier y Ricardo Molina. Fundaron la revista homónima *Cántico* en el año 1947. Cabe añadir, que este fue un movimiento minoritario con relación a las otras corrientes poéticas de los años 40.

arraigada estuvo representada por poetas que recordaron, desde una perspectiva idealizada, el contexto de la posguerra. La producción poética “arraigada” fue considerada como evasiva, ya que sus versos no reflejaban la situación española real, a inicios de la década del 40. Semejante a la poesía falangista, la “arraigada” cantaba a Dios, al amor a la patria, a la familia, al paisaje castellano, empleando como forma de expresión principalmente los sonetos, pues de esta manera se rendía homenaje a la lírica del Siglo de Oro. Los poetas “arraigados” se reunieron en torno a dos revistas, *Escorial*<sup>15</sup> y *Garcilaso*<sup>16</sup>. Desatacan autores como Luis García Nieto, Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dionisio Ridruejo.

En oposición a este conjunto de poetas, surgió como se ha señalado anteriormente, un intento de renovación estética que no guardó correspondencia con los textos citados anteriormente. La publicación en 1944 de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y de *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre marcarán un quiebre con el estilo lírico falangista, secundado por otros escritores como Carlos Bousoño, Leopoldo de Luis, José Hierro, Gabriel Celaya y Blas de Otero. Entre los temas evocados por los poetas “desarraigados” se encuentran la crítica hacia Dios, que recuerda al sujeto poemático imprecatorio vallejiano de *Los heraldos negros* (1918) y de *Los Poemas Humanos* (1939); el profundo sentimiento de vacío, la angustia existencial ante un presente incierto, tan bien reflejados en el emblemático *Hijos de la ira*.

En cuanto al estilo, esta poesía “desarraigada” presenta un lenguaje directo y claro, donde se impone el fondo sobre la forma en los poemas en los que se advierten el empleo del verso libre, y del mismo modo que el grupo antípoda, el soneto y otras formas estróficas populares. La revista *Espadaña*<sup>17</sup> constituyó el foco de los poetas “desarraigados” ya que fue el medio impreso donde se reunieron sus textos. Sin duda, el planteamiento de Dámaso de Alonso nos permite distinguir varios aspectos de las dos corrientes de la poesía de la posguerra, siendo la “desarraigada” la que, años más adelante, se transformaría en “social”.

No obstante, el proceso de conceptualización de lo social en la poesía española de la posguerra, estuvo marcado por una imprecisión terminológica, como consecuencia del

---

<sup>15</sup> Editada entre 1940 y 1950 por la Delegación de Prensa y Propaganda de la Falange unificada del régimen franquista y de las JONS.

<sup>16</sup> Publicación dirigida por José García Nieto que apareciera en 1943 hasta 1946. En sus páginas se recordaba el cuatricentenario de la muerte de Garcilaso de la Vega.

<sup>17</sup> Revista poética leonesa fundada por Antonio González de Lama, Eugenio García de Nora y Victoriano Crémer. Se publicó entre 1943 a 1949 en oposición a la revista *Garcilaso*.

sinnúmero de “aproximaciones ético-estéticas al movimiento”<sup>18</sup>. Efectivamente, surgieron diversos calificativos para denominar la poesía social como, por ejemplo: “realismo crítico” o “poesía práctica” formulados por José Hierro; “militante” o “comprometida” ambos términos planteados por Eugenio de Nora; “social realismo” sugerido por Ángel González; “historicismo” e “integralismo” llamado así por Ramón Garciasol. Si bien es cierto que hubo una diversidad de apelativos para designarla, cabe señalar que hubo consenso entre los escritores y artistas quienes manifestaron una voluntad de cambio ante el régimen opresor de la década del 50.

Las producciones literarias de este periodo mantuvieron una de las particularidades de la anterior poesía “desarraigada”, la cual reivindica “la función comunicativa de significado inmediato para el lenguaje”<sup>19</sup>. En otras palabras el discurso se torna coloquial y directo, con el fin de ser comprensible para las masas y de esta manera, generar conciencia en los receptores. En consecuencia, podemos alegar que la poesía “desarraigada” encontró su último estadio de evolución en la “social”. Efectivamente, con la aparición de *Pido la paz y la palabra* (1955) de Blas de Otero y *Cantos iberos* (1955) de Gabriel Celaya se advierte un salto, una transformación con relación a la poesía precedente, pues en sus versos se aprecia, en líneas generales, la labor del poeta en la sociedad, la cual debe ser la de “recrear” críticamente la realidad en su espacio lírico-textual a través de su pluma; debe denunciar las problemáticas de Estado, debe ser la voz de los desvalidos. Por consiguiente, estos escritores “comprometidos” encuentran en la poesía un valor utilitario que recae en el mensaje; de este modo la poesía cumple el papel de instrumento transformador del mundo.

#### 1. 2. 1. El concepto de arte social vallejiano: un precedente de la poesía social española

La obra del poeta peruano César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892-1938) fue una marcada influencia para los poetas sociales españoles, ya que en ella se aborda la condición del hombre y su relación con el entorno, con el sistema; cuestiones que luego se encontrarían presentes en los versos de la poesía social, pero especialmente en la poesía de oteriana, tal como lo señalaría Evelyne Martin Hernández en el artículo “Un cas de ‘transfusion’ poétique César Vallejo-Blas de Otero”<sup>20</sup>, en el cual “il examine les traces qu’avait pu laisser la lecture d’un poète admiré dans l’oeuvre d’un autre poète, aussi voir

---

<sup>18</sup> *Poesía social española contemporánea, op. cit.*, p. 114.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> MARTIN HERNÁNDEZ, Evelyne, “Un cas de transfusión poétique César Vallejo-Blas de Otero”, en *Iris*, Montpellier, 1981, n.º 1, pp. 7-34.

comment elle avait pu constituer une sorte de ferment poétique”<sup>21</sup>. Un trabajo importante, a tomar en cuenta, empero lo que nos interesa analizar es la postura vallejeana sobre la interrelación entre el arte y la sociedad. Vemos que en el libro póstumo de ensayos, *El arte y la revolución* (1973) que escribiera César Vallejo después de uno de sus viajes a la Unión Soviética, se distingue un conjunto de nociones que se enmarcan en la cuestión del arte revolucionario. Por un lado, César Vallejo define por medio de su “Ejecutoria del arte bolchevique” algunas consideraciones sobre el arte y la poesía, cuya forma de expresión se vincula con “la propaganda y la agitación”<sup>22</sup>. Los fines últimos de esta manifestación artística son “atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para las protestas y para la lucha de clases”<sup>23</sup>, esto es, tiene una función didáctica que permite dirigir el pensamiento de las masas. El arte bolchevique, será para César Vallejo, una forma de expresión compuesto por “proclamas, mensajes, arengas, quejas, cóleras y admoniciones (...) cuyo verbo se nutre de acusación, de polémica, de elocuencia contra el régimen social imperante y sus consecuencias históricas”<sup>24</sup>. Estas particularidades, por ejemplo, se aproximan a aquellas de la poesía falangista y republicana de la Guerra Civil. Efectivamente, si trasladamos esta categoría al marco de la contienda española, la poesía constituyó para ambos bandos, uno de los géneros literarios más desarrollados debido a su alcance inmediato. Cabe señalar que tras la victoria del bando “nacional”, la poesía de guerra disminuyó en su totalidad. De modo semejante César Vallejo afirma que el arte bolchevique “predomina en el momento del que procede y al que sirve, sobre el arte intemporal”<sup>25</sup>, ya que su principal objetivo es la revolución, lograda esta, el arte propagandístico pierde esencia y sentido.

En segundo lugar, César Vallejo habla sobre el arte socialista, pero en esta ocasión destaca el rol fundamental del poeta, el cual no debe reducir su socialismo “a los temas ni a la técnica del poema”<sup>26</sup>. El poeta socialista debe contar con una sensibilidad orgánica capaz de manifestar una conducta pública y privada. Su principal interés se aleja de servir a un determinado partido político o a alguna facción clasista de la historia. Para César Vallejo, el poeta socialista “no se debe al momento de escribir un poema, sino en todos sus actos grandes y pequeños, internos, y externos, conscientes y subconscientes, y hasta cuando duerme y cuando se equivoca y cuando se traiciona voluntaria o

---

<sup>21</sup> “Un cas de transfusion poétique César Vallejo-Blas de Otero”, *op. cit.*, p. 7.

<sup>22</sup> VALLEJO, César, *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul editores, 1973, p. 26.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 28.

involuntariamente y cuando se rectifica y cuando fracasa”<sup>27</sup>. El arte socialista perdura, porque representa a la unidad humana, sin tomar en cuenta la diversidad ideológica, histórica, clasista, geográfica, etcétera.

Esta distinción vallejiana sobre el artista permite clasificar, en cierta medida, obras que se circunscriban en una u otra categoría. No obstante, las diferencias entre el artista bolchevique y el social carecen de ciertas precisiones teóricas que permitan catalogar aquellas obras que sobrepasen los límites establecidos, es decir, que permitan denominar aquellos textos inscritos en una causa ideológica, pero que al mismo tiempo hayan trascendido en tiempo y espacio, alcanzando un valor universal; como por ejemplo el caso del poema del propio Vallejo, “Masa” perteneciente al libro póstumo *España, aparta de mí este cáliz* (1937), el cual además fue concebido bajo el marco del conflicto bélico español, donde la representación del miliciano defensor de la República se transfigura en la imagen o modelo del hombre contemporáneo golpeado por los avatares de la propia existencia. Igualmente, advertimos que en la cuestión vallejiana abordada sobre el arte no se desarrolla la importancia del mensaje y el efecto de la obra poética en los lectores, aspectos que debieron ser ampliados si consideramos que el arte es un medio de expresión, tal como lo señalaba el poeta peruano. La misma ambigüedad teórica hallada en el ensayo *El arte y la revolución*, la encontramos en la poesía social española, lo cual nos invita a indagar sobre otras posturas en las que se conceptualice la llamada “poesía social” de la posguerra española de la década del 50 en adelante, para identificar sus carencias y otras propiedades, a fin de tratar de contextualizar y caracterizar la obra poética oteriana que nos interesa estudiar.

#### 1. 2. 2. Definiciones de la poesía social, según el antólogo Leopoldo de Luis

Entre los abundantes teóricos, cabe destacar la figura de Leopoldo de Luis (Córdoba, 1918-2005) quien en el prólogo de la primera edición de 1965 de *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)* revisa los principales lineamientos de la poesía “social”. El autor de la antología se centra en el tema de la condición social del hombre, el cual ha sido abordado en otros periodos con mayor o menor intensidad, pero en este contexto posbélico es evocado de manera distinta, donde el signo y el modo han sido transformados. Tal como señala Leopoldo de Luis “el tema del común destino humano no es nuevo sino que aparece en la poesía de todos los tiempos

---

<sup>27</sup> *El arte y la revolución, op. cit.*, p. 26.

y alienta en los más grandes poemas. Pero revisten hoy singulares caracteres de intensidad y extensión, cobrando un matiz de preocupación social que ha advertido una amplia zona de poesía contemporánea”<sup>28</sup>. Igualmente, define la poesía como un acto cultural, un fenómeno condicionado al contexto histórico en el que surge, por lo tanto esta manifestación artística no puede concebirse desviada del marco referencial al que pertenece. De manera análoga puntualiza sobre el poeta “social”, al que Leopoldo de Luis describe como el individuo circunscrito a un tiempo y espacio concreto; pero además, perteneciente a las clases medias, a excepción de que “una acomodación de éstas a un clima burgués favorable, puede orientar la poesía hacia polos magnéticos de belleza y de virtuosismo”<sup>29</sup>. Para Leopoldo de Luis, ello explicaría la actitud esteticista de la mayoría de escritores de los años veinte. La ruptura se produjo cuando parte de los poetas miembros de la Generación del 27, al vincularse con una agrupación política, toman conciencia de la realidad social; de ahí se deriva la principal causa de la metamorfosis de su poesía.

A continuación, una vez precisado el tema central y el tipo de autor, de Luis procede a puntualizar, rigurosamente, los caracteres genéricos y diferenciales de la poesía “social”. En primer lugar, de Luis, menciona los rasgos distintivos de la poesía “civil”, encontrando divergencias sustanciales con la poesía “social”. Para ser más específicos, el autor, en primer lugar identifica un elemento común en ambas tendencias, pues las dos comparten “su historicidad, su realismo y su participación épico-narrativa”<sup>30</sup>. No obstante, se diferencian dado que la poesía “civil” presenta un tono heroico, que recuerda a la poesía bélica española; en cambio, en la poesía “social”, el sujeto poético “refleja” la situación real en la que él se inscribe. Para de Luis, ambas son posturas “concomitantes pero distintas”<sup>31</sup> elaboradas sobre elementos comunes. De manera similar, el poeta y crítico cordobés encuentra rasgos comunes entre la poesía “social” y la satírica, pues la primera se sirve, en algunos casos de la sátira, tal como lo hiciera Francisco de Quevedo en el Siglo de Oro. Igualmente Leopoldo de Luis, identifica similitudes con la poesía política, pues ambas comparten atributos, tales como “el realismo, la historicidad, la narratividad”; pero sería el compromiso, al margen de toda consigna, el fundamento que más las articularía.

---

<sup>28</sup> *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 182.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>31</sup> *Idem.*



Ahora bien, cabe resaltar que la poesía de corte político, al igual que la poesía religiosa, tienden a creer que en sus versos se encuentra “la solución a la mano ante los poemas expuestos en su temática”<sup>32</sup>; por el contrario la poesía “social” presenta un carácter denunciatorio con el fin de generar conciencia en los lectores, quienes “buscarán” aquellas soluciones ante la problemática manifiesta en el poema. Lo anterior pone en evidencia una de las singularidades de la poesía social: la recepción eficaz del mensaje del poema por parte del lector y su capacidad para transformar su entorno a partir del texto.

Del mismo modo, Leopoldo de Luis refiere sobre el principio testimonial y protagónico del poeta en la sociedad, pues para él no se trata de un “(...) mero testigo, es protagonista, está inmerso como hombre en las circunstancias que impulsan sus versos y muchas veces las padece”<sup>33</sup>. De lo anterior colegimos que el artista no toma distancia del hecho social que refleja en su creación, por el contrario cumple una doble función: en primer lugar, da testimonio de un acontecimiento; en segundo lugar, es susceptible de ser afectado por ese suceso. De modo que asume poéticamente los problemas del entorno social al que pertenece y todo lo que ello implique. Cabe destacar, además, la línea divisoria trazada por Leopoldo de Luis para diferenciar la poesía “caritativa” de la calificada como “social”. La primera se caracteriza por ser “fraterna, piadosa, movida hacia el dolor ajeno”<sup>34</sup>; sin embargo solo canta casos aislados o particulares, por lo que se la puede calificar de individualista; en cambio, la segunda; se distingue por ser colectiva, evoca la situación de una determinada clase. Al mismo tiempo, la poesía “caritativa”, inmersa en la virtud cristiana de la misericordia y de la indulgencia, supone tras su lectura, asumir una actitud altruista que *a posteriori* asegure obtener una vida ultraterrena; en contraste con la poesía “social” que busca, a través de su discurso, generar conciencia y construir un mundo mejor.

En efecto, la “poesía social” se desvincula de todo tipo recompensa y de rango jerárquico, su principal afán es la transmisión de ciertos valores que promuevan suscitar una inquietud y una reacción en los lectores para realizar la ineludible transformación de las estructuras sociales viciadas por los regímenes opresores. Anotará Leopoldo de Luis sobre esta poesía que “no es en sí un valor poético, sino uno moral”<sup>35</sup>, dicho de otra

---

<sup>32</sup> *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 183.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 185.

manera, responde a una actitud frente a la sociedad. De la lectura precedente notamos que el individuo creador concentra en su obra sus sentimientos y preocupaciones y las poetiza legítimamente. Adquiere en la realidad, en la que vive, experiencias que luego transfigurará como material poético.

El binomio protesta-revolución constituye otro par de singularidades identificadas en el seno de la poesía social por de Luis, dado que evoca, la mayor parte de las veces, la inconformidad del sujeto poemático frente a una circunstancia injusta. Alza la voz para rechazar el sistema que él encuentra amoral, porque busca la transformación del aparato social, igualitario para todos los individuos, de aquí se desprende la condición revolucionaria de esta poesía. Cabe destacar que el reclamo del poeta se produce indistintamente de la ideología<sup>36</sup> política y credo. En otras palabras, la “poesía social” es una forma de humanismo: “–cristiano, erasmista, existencial, marxista– alienta en todas la preocupación del hombre delante de las formas de vida impuestas”<sup>37</sup>. Para el escritor cordobés esta expresión literaria se aleja de ser una escuela, corriente o movimiento, ya que no se trata de un arte efímero o “bolchevique”, en el sentido vallejiano, sino que reitera y señala que por medio de los poemas se busca generar consciencia, ya que se trata de una manifestación literaria inscrita en hechos reales y no en divagaciones fantásticas.

En cuanto al asunto estilístico, bien se sabe que en “la poesía social” el signo se encuentra supeditado al contenido y se caracteriza por el empleo de un lenguaje sencillo, debido a ello fue tildada de prosaica. Leopoldo de Luis, al respecto sostiene que existen “poetas sociales cuyos poemas en cuanto a musicalidad y acierto expresivo, para sí quisieran muchos líricos del erotismo o de la metafísica”<sup>38</sup>. La cuestión estética, a decir de Leopoldo de Luis, no constituye el fin último del artista “social”, por el contrario “la belleza *es y está* en la poesía, pero la belleza no puede ser causa *final* del poema”<sup>39</sup>. Dicho de otro modo, el poeta se sirve de un código lingüístico funcional, un lenguaje claro, que en algunos casos, presenta un carácter más coloquial. Si bien es cierto que se percibe en los poemas el uso de recursos retóricos, estos no dificultan la recepción y comprensión de los mismos; de ello se infiere que la estética se haya encontrado subordinada al contenido. Otro aspecto valioso para nuestro estudio en la reedición de *Poesía social*

---

<sup>36</sup> Para Leopoldo de Luis “se puede hacer poesía social desde posturas ideológicas diferentes, pero solo desde aquellas ideologías que postulen la dignidad de la persona humana sin distinción alguna y que reconocen la igualdad y la libertad como principios”, en *Poesía social española contemporánea, op. cit.*, p. 187.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>39</sup> *Idem.*.

*española contemporánea: Antología* (1939-1968) de Leopoldo de Luis, aparte del acertado estudio de Fanny Rubio y de Jorge Urrutia, la selección de poemas y la introducción de Leopoldo de Luis, son las denominadas poéticas realizadas por cada uno de los escritores reunidos en la publicación, donde se analiza, describe y reflexiona los principales lineamientos de “la poesía social”. A continuación, comentaremos algunas de estas poéticas pertenecientes a autores de las distintas promociones o generaciones de la posguerra, de algún modo, van ampliando la definición de “poesía social” desde diferentes puntos de vista críticos o incluso autocríticos.

### 1. 2. 3. Las diferentes Poéticas de la poesía social en la *Poesía social española contemporánea: Antología* (1939-1968) de Leopoldo de Luis

Para Gabriel Celaya (Hernaní, 1911-1991), adscrito a la primera generación de la posguerra, el poeta asume la función de dar testimonio de un suceso histórico específico: “el artista como cualquier otro hombre de hoy, se encuentra inmerso en esa situación que clama al cielo y responde a ella, es poeta social en la medida en que, por auténtico, deposita esa circunstancia y se hace cargo de ella con todas sus consecuencias”<sup>40</sup>. En lo precedente, se pone en evidencia el compromiso del artista, quien presta su voz para denunciar una circunstancia. Sin embargo, percibimos en la poética de Gabriel Celaya una cierta aversión hacia la cuestión formal del poema, pues afirma que “hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el ‘nadie es nadie’, para después seducir y levantar a ese pueblo, con ayuda de la retórica, del prosaísmo, o de lo que se tercia hasta lograr, no ciertamente la poesía absoluta, porque la poesía no es un fin en sí mismo, sino un estado de consciencia que permitirá mirar nuestras obras por encima del hombre”<sup>41</sup>. El autor de *Cantos iberos* rechaza pues todo esteticismo formal, es defensor del uso de un lenguaje denotativo y sencillo que pueda ser aprehendido por la masa, en otras palabras los lectores ideales de esta poesía deben ser capaces de descifrar los códigos del mensaje del poema, cuya función es la de ser medio que promueva el conocimiento de la realidad circundante.

José Hierro (Madrid, 1922-2002), otro destacado poeta español de la primera promoción o generación de posguerra, por su parte, presenta una postura con respecto a “la poesía social” que consideramos acertada. En primer lugar precisa, a diferencia de algunos de los autores citados en este breve análisis, que “era injusto exigir que toda la

---

<sup>40</sup> *Poesía social española contemporánea: Antología* (1939-1968), *op. cit.*, p. 257.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 258.

poesía fuera social. Injusto pretender que no lo sea. Los temas no se arrinconan mientras haya un poeta verdadero que acuda a ellos, los temas no pasan, sino las modas”<sup>42</sup>. Es claro que para José Hierro la selección del tema en la poesía trasciende los periodos y las corrientes, es perdurable, en oposición a las tendencias efímeras; asumir “la poesía social” en tanto moda minimiza su valor real. En segundo lugar, José Hierro anota en la poética de la *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)* de Leopoldo de Luis “la poesía social escrita en los años de posguerra adolece de un grave defecto: nunca fue popular. Y esto es grave cuando se desea que la poesía sea la chispa que encienda la consciencia popular; cuando se pretende que el pueblo sepa que el poeta es uno de los suyos y que está a su lado en lugar de tocando la lira en el Olimpo”<sup>43</sup>. Tal como señala el poeta, no hubo una verdadera repercusión de la poesía social en las masas, pues se cultivó y se leyó, sobre todo en los círculos intelectuales de profesión. Al respecto, José Hierro enfatiza “los poetas hablaron del pueblo; pero no hablaron al pueblo”<sup>44</sup> es decir, se representó a la masa en los poemas, incluso con recursos retóricos, pero el lector “ideal” de los textos pertenecía a la élite académica. Y esto se produjo quizá porque los autores no se encontraban inmersos en el pueblo, lo que contradice una de las observaciones hechas por de Leopoldo de Luis al sostener que el poeta social debe cumplir un rol protagónico en su quehacer lírico: “está inmerso como hombre en las circunstancias que impulsan sus poemas y muchas veces la padece”<sup>45</sup>.

Otro punto interesante a tomar en cuenta, hallado en los argumentos de José Hierro, es el que refiere a la evocación del pueblo realizada por muchos poetas sociales, esta recreación se tornó reduccionista, pues “los personajes de la masa” se tornaron en clisés como: “campesinos curtidos, empuñadores de la hoz de sol a sol hasta dormir”, “obreros industriales de mono azul y llave inglesa en la mano”, incultos que serían incapaces de comprender un poema con un discurso lírico figurado o “comprender los matices más delicados”<sup>46</sup>. Este prejuicio marcó a varios poetas de la posguerra, quienes defendían el uso de un lenguaje directo, como es el caso de Gabriel Celaya. Sin duda, al subestimar al lector, el poeta debía renunciar a su sensibilidad creadora como artista, y esculpir poemas de fácil entendimiento. El poeta social, a decir de José Hierro degeneró el lenguaje poético, privándole de toda efectividad. En otras palabras, el prejuicio sobre el pueblo lector iletrado hizo, que en cierta medida, exista una especie de menosprecio de las

---

<sup>42</sup> *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 344.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 345.

necesidades estéticas de las masas. Recordemos que el escritor en mención, en los años de la posguerra, produjo una poesía *intermedia*, equidistante entre las tendencias del momento: la oficial, la tremendista y la social.

Por su parte, José Ángel Valente (Orense, 1929-2000), poeta español de la Generación del 50, es decir, de la segunda generación de posguerra, en su poética retoma fragmentos de varios de sus artículos publicados entre 1961-1965, da su punto de vista sobre el tema en cuestión en su poética hallada en la *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)* de Leopoldo de Luis. En ella advierte una de las insolvencias de los poetas sociales, para José Ángel Valente, esta poesía se caracterizó “por un antiformalismo y por la necesidad histórica y social de ciertos temas”<sup>47</sup>. Sin embargo, el hecho de adscribirse, imperiosamente, a “ciertos” temas no garantiza lograr una expresión literaria legítima, ya que origina una especie de formalismo temático, lo que supone que la obra poética no valdría tanto por su calidad lírica o singularidad de palabra, sino por la tendencia representa en el texto. Con respecto a la recepción de los poemas “sociales”, José Ángel Valente sostendría que “la degradación e ineficacia de los medios expresivos” han impedido que estos sean acogidos por la “inmensa mayoría”. Es decir, que una de las debilidades de la poesía social, justamente se encuentra en su pobreza expresiva y en la supremacía del plano del fondo con respecto al plano estilístico.

Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939-2003), poeta español de la tercera generación de posguerra o de los 70, considerado como uno de los nueve novísimos, abre su poética en la *Antología* de Leopoldo de Luis con una sentencia “La expresión poesía social es una convención cultural falsa”<sup>48</sup>. A continuación, realiza una interesante distinción entre lo que debería denominarse la poesía verdaderamente social. Para Vázquez Montalbán, la etiqueta de poesía social debe establecerse de acuerdo a un criterio específico, aparentemente cuantitativo: el número de lectores consumidores. De ese modo, antepone de modo provocador la canción popular, difundida por los medios de comunicación, a los versos de los poetas sociales: “La poesía muy social: las letras que ha cantado Antonio Machín (...); la poesía un poco menos social: la de Rafael de León (...) y la poesía muy poco social: la de Gabriel Celaya, Blas de Otero (...). Es más social la poesía más sociable, es menos social la menos sociable, la que es leída solamente por

---

<sup>47</sup> *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 442.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 535.

2500 españoles”<sup>49</sup>. Siguiendo con el mismo tono sarcástico, el poeta novísimo pone en evidencia la utopía a la que apuntaba “la poesía social” de llegar a la masa. A través de una mordaz autocrítica, Vázquez Montalbán manifiesta que:

(...) entre todos hemos hecho el juego a la poesía social y la hemos escrito como si estuviera dirigida a la inmensa mayoría, como si la poesía fuera material estratégico convencional de primera clase en la lucha frente a la contradicción de primer plano o fundamental. Es decir, también nosotros hemos cuantificado en desmesura grotesca el efecto de la poesía social y esa desmesura ha condicionado su ruina estética, su vejez cultural porque la disposición moral a hacer “poesía social” estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal<sup>50</sup>.

El poeta realiza un *mea culpa* y reconoce el valor utópico de aquellos escritores que buscaban denunciar, protestar y crear consciencia a través de sus versos. Queda claro en esta postura que en la categoría de “poesía social” se encuentra implícito el papel del lector, el receptor como “supuesto” ente trasformador del mundo. Encontramos coherente estas premisas pues de ellas se deprenden el idealismo utópico conferido a este tipo de literatura. De lo precedente se infiere que el anhelado mensaje de la llamada “poesía social” no siempre llega a las masas, a pesar de la aparente sencillez discursiva, tampoco cautiva al pueblo llano pues su capacidad persuasiva es mínima, su potencial instrumental es largamente superado por los medios de comunicación, los cuales difunden las verdaderamente exitosas canciones populares. Asimismo, cabe recordar que la cuestión estética pasó a un segundo plano, tal y como señala Vázquez Montalbán, siendo en esa esfera donde se degrada, puesto que pierde calidad en cuanto al estilo debido al empleo de un lenguaje, a veces, excesivamente simple o prosaico. Por ejemplo, vemos en el célebre poema “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya cómo se manifiesta este rasgo y además la utopía, anteriormente mencionada:

No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.  
Es algo como el aire que todos respiramos,  
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos<sup>51</sup>. 44

Observamos en el penúltimo cuarteto del poema de Gabriel Celaya el empleo de un lenguaje denotativo que podría ser decodificado simplemente por cualquier tipo de lector. Tal como el sujeto poemático enuncia en el verso 41: “No es una poesía gota a gota pensada”, donde se aprecia una clara alusión al estilo del lenguaje empleado, el cual dista de albergar elementos retóricos. Esto se confirma con el siguiente verso que se asemeja a una sentencia: “No es un bello producto (...)”. Sin embargo, si realizamos el conteo métrico de la estrofa hallamos como resultado que la misma está conformada por cuatro

---

<sup>49</sup> *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 536.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> “La poesía es un arma cargada de futuro”, en *ibid.*, p. 269.

versos alejandrinos, metros regulares de arte mayor, rasgo que se contrapone a la imperfección evocada en el verso, recientemente analizado. Enseguida, paradójicamente, encontramos en el verso 43: “Es algo como el aire que todos respiramos” una especie de símil hiperbolizado donde se compara a la poesía con el aire que se respira. Este verso devela otra contradicción, ya que en cierta medida, observamos que el poeta se apoya en recursos retóricos que producen “un bello producto”, y además, advertimos que se hace referencia al carácter colectivo tan anhelado por los poetas sociales. El idealismo utópico de la poesía social se pone en evidencia en el verso, puesto que se representa hiperbólicamente a “la poesía social” como si su alcance y/o impacto fuese masivo.

A continuación nos referiremos al artículo “Razón y sinrazón de la poesía social”<sup>52</sup> elaborado por José Ángel Ascunce Arrieta (San Sebastián, 1946), crítico literario español especializado en la cultura española contemporánea, específicamente en la poesía de exilio, en el cual analiza un conjunto de consideraciones sobre “la poesía social” que creemos pertinente comentar. En primer lugar, Ascunce Arrieta se preguntará sobre aspectos puntuales sobre “la poesía social” tales como la definición, las características y su finalidad. Tras un escueto examen de las corrientes precedentes de la poesía de la posguerra, Ascunce Arrieta parte de uno de los problemas, anteriormente, señalados: la poesía social no logró ser aprehendida por la masa, es decir no consigue hacerse popular; “aunque el destinatario sea el pueblo, la colectividad, el mensaje no es asumido por este, porque se contradicen los fundamentos de la emisión poética y los de recepción”<sup>53</sup>; en otras palabras, resulta inexistente una conciliación entre la finalidad y la realidad en la que se enmarcaba esta poesía. De la misma manera, como se observó en varias de las poéticas estudiadas de la antología de Leopoldo de Luis, Ascunce Arrieta coincide en advertir que “el fin primordial es la plasmación de la vida social del hombre presenta una intencionalidad esencialmente crítica como medio de toma de conciencia de la realidad objetiva para configurarse en un instrumento de transformación social *a posteriori*”<sup>54</sup>. Por lo tanto, esta literatura refleja estados de injusticia, de desigualdad y de marginación que busca en el receptor generar conciencia para la transformación del aparato social en el futuro.

---

<sup>52</sup> ASCUNCE, José Ángel, “Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición”, en *Letras de Deusto*, enero-junio, 1980, vol. 10, n.º 19, pp. 79-97.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 83.

“El héroe y el destinatario de esta poesía es el hombre agobiado por la injusticia y sometido a la exclusión. Su proyección hacia el futuro, la transformación social, la deben realizar los miembros de la clase social explotada y alienada, pues son a ellos a quienes va dirigido el mensaje poético”<sup>55</sup>. Así, nos topamos con el principio fundamental de esta poesía –a decir de Ascunce Arrieta– la cual buscó ampararse en la realidad, pero que, como bien sabemos, se tiñó de todo tipo de idealismos, pues se le otorgó un valor testimonial en el que el poeta se convirtió en un testigo clave del presente opresor. La intencionalidad de esta poesía fue precisa pero distó de lo real, pues la masa receptora solo constituyó una minúscula porción. De lo anterior, se infiere que el mensaje no fue asumido en su totalidad, de este modo, hallamos una de las debilidades de la poesía social que no adquiere un impacto colectivo y cae en una especie de idealismo utópico.

Tal como ya lo había insinuado Vázquez Montalbán en su poética, revisada anteriormente, la única vía posible para colectivizar los versos y poder tildarlos de “sociales”, es decir, para “adquirir todas las posibilidades comunicativas para su asimilación popular”<sup>56</sup> era a través de un proceso de musicalización. En efecto, se debía transformar los versos en canciones, pues esta forma lírica, resulta un único vehículo específico de comunicación y recepción de la colectividad. Ascunce Arrieta, igualmente, pone de relieve la cuestión del discurso poético de la poesía social. Para el crítico, resulta evidente, que la forma de expresión debe ser clara, sencilla y objetiva, pues “la finalidad del mensaje poético se encuentra condicionando de manera absoluta su forma de expresión”<sup>57</sup> y ello permitiría un mayor alcance en los receptores. Sin embargo, vemos que se presentan contradicciones en sus afirmaciones.

En primer lugar, toda poesía se caracteriza por su profundo individualismo, pues es la expresión de la subjetividad del poeta, por lo tanto, hablar de una poesía objetiva, porque esta representa la realidad y busca transformarla, nos parece una afirmación inexacta. En segundo lugar, sabemos que la poesía, en términos generales, en tanto evocación del estado anímico del poeta, se caracteriza por exhibir un carácter inviolable; tal como Ascunce Arrieta lo señala “el poema lírico es una totalidad, que refleja emociones y va aunado a manifestaciones expresivas, cuya fuerza radica en las emociones, en las sensaciones, enunciadas bajo un soporte discursivo figurado, y nunca

---

<sup>55</sup> “Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición”, en *op. cit.*, p. 83.

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 86.



en el tema o el argumento poemático”<sup>58</sup>. De lo precedente comprendemos que un poema constituye una unidad consustancial, enunciado a través de un lenguaje polisémico.

El poema es inquebrantable porque no es otra cosa que la suma de lo emotivo con lo expresivo. No obstante, en “la poesía social”, a decir de Ascunce Arrieta, desde el punto de vista de su finalidad, subordina la sensación emotiva a la temática, relega la emoción a un segundo plano.

Creemos que la importancia de “la poesía social” radica, como ya se mencionó, en su valor testimonial, que exige un total “racionalismo lingüístico y semántico (...); la estructura formal de esta poesía se orienta a una gran mayoría, ya que el irracionalismo emotivo, y poético propio de la lírica se transforma en racionalismo conceptual y temático, adquiriendo un carácter narrativo, donde predomina lo anecdótico sobre la unidad emocional”<sup>59</sup>. Efectivamente, este carácter narrativo y valor conceptual dotarán a “la poesía social” de una tendencia prosaica.

En las propuestas anteriores se pone en evidencia la cuestión dialéctica de “la poesía social”, debido a las inconsistencias conceptuales o contradicciones que más adelante nos permitirán contrastar con los principales rasgos de la poesía social oteriana.

Entendemos, hasta el momento que “la poesía social” concebida por un héroe protagonista y testigo de la realidad que evoca en sus versos, busca imperiosamente, generar consciencia en los receptores, los cuales conmovidos por el mensaje de su poesía, tienen el compromiso y la labor de transformar el orden social. Hasta cierto punto, consideramos que es ineludible mencionar los diferentes temas que son abordados en los poemas sociales, pues afirmar que estos solo representan la realidad nos parece un tanto reduccionista.

#### 1. 2. 4. Temas y tópicos de la poesía social española

Precisamente Guillermo Carnero (Valencia, 1947), poeta de los años setenta y catedrático español, será quien mejor ha examinado e ilustrado la temática de “la poesía social” en el ensayo “La poética de la poesía social en la postguerra española” en *Las armas abisinias : ensayos sobre literatura y el arte del siglo XX*<sup>60</sup>. Para Guillermo

---

<sup>58</sup> “Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición”, en *op. cit.*, p. 88.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> “La poética de la poesía social en la posguerra española”, en *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, *op. cit.*, p. 299.

Carnero “la poesía social” de la posguerra presenta un conjunto de temas transversales que a continuación comentaremos, brevemente.

Muchos de los versos de este corpus poético presentan de manera recurrente referencias a la Guerra Civil española; según Guillermo Carnero, los poetas sociales se apoyan en este recurso porque constituye el principal precedente histórico, que conlleva al establecimiento del sistema represivo de la posguerra. “La alusión a la contienda, igualmente se subdivide en varias modalidades: se evoca a los muertos en bloque, del cadáver individualizado por el afecto y del drástico giro que la contienda supuso para la vida española”<sup>61</sup>. Así encontramos en el poema “El obús de 1937” de Blas de Otero por citar alguno.

En los poemas sociales se relatan una especie de crónica de la represión; así se advierte un valor testimonial, a través de los versos que relatan la conducta de las fuerzas e instituciones llamadas de Orden Público. Algunos poemas que presentan este rasgo son “Estamos viendo todo lo que pasa” de Ángela Figuera Aymerich y “Abrazo partido” de Blas de Otero.

La manifestación de solidaridad con el proletariado constituye otra de las obsesiones presentes en los textos, al respecto Guillermo Carnero afirma que “los poetas sociales retratan en sus versos, frecuentemente a un personaje proletario determinado (...); el autor a través de una plataforma de concientización desea transmitir y compartir con sus lectores, lo cual suele manifestarse como una especie de hermanamiento con el obrero, en otras palabras, una identificación entre la labor escritural y el trabajo manual proletario, ya sea por la lucha diaria por ganarse el sustento o por la lucha política”<sup>62</sup>. De esta manera, se busca acortar la distancia entre ambos sujetos sociales, además se pone en evidencia el repudio hacia el elitismo del escritor no comprometido. Entre los poemas que evocan esta característica se hallan “Un minero” de Blas de Otero y a “A Sancho Panza” de Gabriel Celaya.

Los poetas sociales imprimieron en sus versos la voluntad de lucha política, para estos escritores este aspecto debe ser compartido tanto por el pueblo, agente rector que tiene como tarea emprender esta lucha como por el poeta, quien debe formar parte de la misma, como un hombre más, pero al mismo tiempo como la entidad intelectual y creativa

---

<sup>61</sup> “La poética de la poesía social en la posguerra española”, en *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, op. cit., p. 315.

<sup>62</sup> *Idem*.

cuya principal función: es despertar conciencias de la masas a través de su discurso literario. Los poemas de este tipo presenta un tono dinámico y enérgico que transmita a los lectores el ansia y el ímpetu necesario para la revolución. Entre algunos poemas que exhiben este rasgo se encuentran “Censoria” y “Castellano” de Blas de Otero y “Todos a una” de Gabriel Celaya.

El tema de España será recurrente en la literatura precedente de la denominada social, recordemos parte de la obra de Miguel de Unamuno o de Antonio Machado, o la poesía de los dos bandos de la Guerra Civil y del exilio. Los poetas sociales lo asumirán añadiendo matices o potenciando el tono didáctico y enérgico, que anteriormente se citó. Cabe añadir que entre los poetas sociales hablar de España es frecuente cuando se trata de manifestar alguna idea en cuyo centro se exprese la noción de solidaridad colectiva a escala nacional. Evocar a España sirve para introducir una postura crítica con respecto al proceso histórico del país ibérico. El poema “Fidelidad” de Blas de Otero evoca esta propiedad.

Internacionalización de la poesía social, fenómeno que surge a fines de los años setenta cuando la corriente en sí, ya ha perdido vigencia. Por cansancio, desengaño, o necesidad de cambio, el interés se desplaza desde la problemática específicamente española hacia el ámbito de los supranacional. Se ataca por ejemplo al capitalismo internacional tecnocrático y el imperialismo americano. Las posibilidades de aplicación de tales asuntos a España son evidentes : los años setenta son los del desarrollo del español a la europea, la entrada de gran capital extranjero, el milagros extranjero que supone el neocapitalismo. Por ejemplo algunos poemas de Blas de Otero presentan esta propiedad, tales como “Ergo sum”, “Las fachadas del río Piedras”, “Bilbao” y “Echar mis versos del alma”.

En resumen, hemos examinado algunos conceptos y posturas sobre “la poesía social”; teniendo como resultado un debate ontológico con relación al empleo de la rúbrica para catalogar este conjunto de textos. Del mismo modo, inferimos la ineficacia consensual en las propuestas presentadas para determinar la importancia dentro del grupo de elementos como poeta-lenguaje-mensaje-lector en el seno de esta poesía. No obstante, advertimos, del mismo modo, que en el debate cobra mayor preponderancia el agente creador, el fondo, el mensaje y el impacto del mismo en los receptores, haciendo alusiones someras y/o dejando de lado el elemento discursivo: la palabra poética, aspecto que consideramos relevante en los poemas sociales de Blas de Otero.

### 1. 3. Relación entre poesía social española, metapoesía y transtextualidad

En el apartado anterior hemos explorado brevemente algunas posturas con respecto a la poesía social española de la posguerra. Pasamos ahora al análisis de los principales conceptos de las categorías discursivas autorreferenciales, tales como la metapoesía y la intertextualidad, normalmente descuidados en los poemas sociales pero ambas presentes en los versos oterianos. Creemos conveniente realizar este deslinde terminológico, con el fin de reconocer dichos elementos más adelante en el corpus de la investigación y determinar hasta qué punto los mismos se hallan presentes en los poemas de corte social de Blas de Otero. Una de las cuestiones que más nos ha llamado la atención sobre el somero análisis de la poesía social es la evocación, casi ausente en la metacrítica del valor discursivo de los textos líricos. El examen se centra, en su mayoría, en el valor testimonial del poema, más no, en los elementos distintivos del lenguaje poético de los versos sociales. Por ello, nos encontramos en la necesidad de explicar previamente, una de las direcciones que toma esta poesía, y que sin embargo ha sido estudiada con mayor acierto y profundidad en generaciones posteriores, entre ellas la denominada Novísima<sup>63</sup>.

En los poemas sociales percibimos además de todo lo anteriormente referido, como *leitmotiv* la necesidad de exponer y justificar el principio utilitario de la poesía en el contexto de censura posbélico. Esta autorreferencia al quehacer poético, representado en los versos, constituye uno de los pilares del ejercicio metapoético, aunque “intenta” no reducirse al valor inmanente del texto mismo, tal como sucede en el caso de los poetas “novísimos”, sino que busca desentrañar y esclarecer la función social de la poesía.

Para comprender esta dirección tomada en la poesía social, es conveniente recurrir a uno de los pocos estudios sobre el tema y que consideramos como punto de partida para adentrarnos en la cuestión autorreferencial de la poesía posbélica. Nos referimos al análisis realizado por el filólogo español Leopoldo Sánchez Torre, en cuyo libro *La poesía en el espejo del poema*<sup>64</sup> advierte una serie de categorías lingüísticas y literarias,

---

<sup>63</sup> Hacia finales de la década del sesenta surgirá en el seno de la poesía española de la posguerra un grupo de autores, tales como Pere Gimferrer, Manuel Vázquez Montalbán, Guillermo Carnero, Ana María Moix, por citar algunos, los cuales en sus versos se hallaba presente la urgente necesidad de establecer una ruptura estética con las corrientes precedentes, por medio del establecimiento de ciertos mecanismos como la experimentación formal, el gusto por el culturalismo (empleo de un lenguaje culto plagado de referencias mitológicas, bíblicas, literarias, cinematográficas, etcétera), alusiones metapoéticas (en el que se advierte como tópico la reflexión sobre la creación poética). Estos poetas fueron reunidos por el escritor y crítico catalán Josep María Castellet (Barcelona, 1926-2014) en la antología poética *Nueve novísimos poetas españoles* (1970).

<sup>64</sup> SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Departamento de Filología española, 1993.

además de otros rasgos distintivos del lenguaje poético en la poesía española vinculados a la práctica metapoética. Una de las principales conjeturas a las que llega Sánchez Torre es aquella que sostiene que los textos son considerados metapoéticos “cuando su reflexión sobre la poesía resulta ser el principal estructurador, esto es, aquellos poemas en los que se tematiza la reflexión sobre la poesía”<sup>65</sup>. De lo anterior se concluye que para denominar un texto literario como metapoético el tema debe centrarse en lo poético y todo lo que ello implique. El concepto acuñado por Sánchez Torre se advierte una resonancia con respecto a la postura del novísimo Guillermo Carnero que define la metapoesía como “el discurso poético cuyo asunto o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público”<sup>66</sup>. En las palabras de Guillermo Carnero encontramos una especificidad que reduce la práctica metapoética a la creación poética, aspecto que se distancia del expuesto por Sánchez Torre que tiende a ser más abarcadora. Para el poeta novísimo el texto metapoético o metapoema tiene dos niveles discursivos paralelos “en el primero se trata sobre de lo que habitualmente entendemos por poema. El segundo (...) que se entremezcla con el primero el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias. (...)”<sup>67</sup>.

Sin embargo esta reflexión sobre el quehacer poético debe sostenerse en base a un aparato teórico, incluso extraliterario: “la práctica de la metapoesía requiere capacidad de reflexión sobre el problema escritural y esta capacidad la desarrolla el trato con las ciencias del lenguaje (...)”<sup>68</sup>, de ello inferimos uno de los quiebres con uno de los topos/tópicos de la poesía social “a la inmensa mayoría”, ya que el lector ideal que pueda decodificar y, sobre todo, interpretar esta clase de poema, debe contar con saberes previos sobre el quehacer literario. Por lo tanto, creemos que este tipo de metapoemas referidos por Guillermo Carnero presentan un alcance minoritario y hasta cierto grado elitista si lo comparamos con el ideal utópico masivo de la poesía social.

Cabría señalar que en este enfoque apreciamos cierta insuficiencia teórica, pues se eluden los mecanismos, los artilugios, las formas de los cuales la reflexión metapoética se sirve para connotar al texto lírico. Será el aporte de Leopoldo Sánchez Torre el que buscará precisar esta laguna, sin embargo, cómo veremos más adelante, su contribución

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>66</sup> CARNERO, Guillermo, “La corte de los poetas: los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, abril, 1983, n.º 23, p. 57.

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> *Idem.*

al estudio de la práctica metapoética en la poesía social española resulta ser en cierta medida incompleta. Por ahora lo que nos interesa es aprehender algunos de aquellos aspectos particulares de la metapoésía, para luego reconocerlas en el corpus poético social oteriano.

Aseverar que lo metapoético, a veces se aproxima a la teoría literaria carece de fundamento y es un poco arriesgado. Los metapoemas se diferencian de toda reflexión teórica, ya que se enmarca en las lindes de lo verosímil, en otras palabras son recreación “pura”, pues pertenecen a un mundo ilusorio concebido mediante un discurso polisémico, con un determinado estilo, en el cual el poeta ha incluido su propia percepción de la realidad, confiriéndole de esa manera un valor meramente, subjetivo. Así en los metapoemas encontramos “definiciones, descripciones, discusiones literarias de la poesía esto es las expectativas de lectura de la poesía: de la ficcionalidad, de la plurisignificación, de la originalidad, de la expresividad”<sup>69</sup> pero aprehendidas por el autor. Contrariamente, a lo que advertimos en el discurso teórico, cuyo principio de objetividad lo distancia de toda creación artística, además de su valor, netamente, expositivo.

Al igual que lo establecido por Guillermo Carnero en las líneas precedentes, de cierto modo se confirma el rol central del lector de esta tipo de poesía, ya que el discurso metapoético toma significancia a partir de la mirada del lector, entidad comunicativa literaria que sea capaz de descifrar el código metapóético del texto. Sin embargo, habría que añadir, que el lector de un metapoema además de desentrañar la especificidad del discurso metapoético, debe ser capaz de contar con “cierta” sensibilidad para comprender el mensaje textual, cuestión que consideramos se aleja de cualquier determinismo racionalista y que toma en cuenta, incluso a aquellos lectores con escasos conocimientos sobre el quehacer poético. No obstante, sería irresponsable descartar la importancia de lo teórico en un metapoema, pues en este contexto se advierte una tensión entre el lenguaje poético y el teórico, ya que el primero puede adoptar la forma del segundo, sin que pierda la esencia de los estrictamente poético.

Este aspecto lo apreciamos en el poema “Función Superestructural” del poeta novísimo Félix de Azúa (1944) incluido en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970):

Literatura es la forma de la historia  
como si hacer poesía fuera la leyenda de una sola palabra  
monasterios helados la tinta fue secada con pólvora  
desde el puente de mando o ante las ruinas  
nadando para cruzar el río o unidos a naciones extrañas

5

---

<sup>69</sup> *La poesía en el espejo del poema*, op. cit., p. 86.

meditativos –la aristocracia es la esencia de la literatura–  
al borde del río y del sepulcro<sup>70</sup>.

Vemos que en los versos anteriores se busca definir el quehacer literario, específicamente el poético, pero mediante el uso de un lenguaje connotativo, en el cual los recursos retóricos coexisten con el lenguaje sentencioso, semejante al teórico produciéndose así, una especie de tensión, una especie de asimilación del discurso teórico en el poético, precisamente en los dos primeros versos “Literatura es la forma de la historia/como si hacer poesía fuera la leyenda de una sola palabra”. En los versos “monasterios helados la tinta fue secada con pólvora/desde el puente de mando o ante las ruinas/nadando para cruzar el río o unidos a naciones extrañas/meditativos (...) /al borde del río y del sepulcro”, claramente se percibe la primacía del discurso figurado colmado de imágenes por encima del teórico, que luego, último en el sexto verso, se expresa, mediante un interesante desvío metafórico pero, en cierta medida sentencioso, que “la aristocracia es la esencia de la literatura”, en donde la imagen aristocracia coexiste con la premisa digna de un manual de teoría literaria. De esta manera, vemos que en este caso particular el lenguaje teórico es asimilado por el poético, encontrando que este rasgo es variable, ya que dependerá del poema, de la tradición literaria en el que se inscribe, del nivel de aproximación entre ambos tipos de discurso y de la implicación del lector<sup>71</sup>. Si bien es cierto que el metapoema, en términos generales, presenta esta dualidad sémica, y que puede ser leído tanto como texto lírico o, en algunos casos, hasta como texto teórico, creemos que decodificarlo desde un punto de vista meramente científico limita su valor literario pluridimensional, puesto que el texto poético se degrada al exhibir solo una posibilidad significativa.

Otro aspecto sobre la práctica metapoética que nos interesa recalcar es que aparte de focalizar su reflexión sobre el acto poético, revela, muchas veces la “exposición de una poética personal, como manifiesto o declaración de principios. Como crítica literaria o como autocrítica”<sup>72</sup>. Esta vertiente se percibe en algunos textos de Blas de Otero, específicamente en aquellos encontrados en el poemario *Historias fingidas y verdaderas* (primera edición de 1970) como se da por ejemplo en el poema en prosa “Un poeta de hoy”:

(...) ¿y cuál es la poética de Gabriel Celaya? la que le da la gana, es decir, la de hoy. me preguntareis entonces para qué sirven fray Luis de León o este mismo fray Luis de León cuando dice que los moros han establecido sus bases en España, o sea: unas simples liras, pero tan bien

---

<sup>70</sup> “Función Superestructural”, en CASTELLET, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 147.

<sup>71</sup> Ya que actualiza su visión de mundo con cada experiencia estética aprehendida del texto poético.

<sup>72</sup> *La poesía en el espejo del poema*, op. cit., p. 137.

hechas, que parecen del siglo XX y aun del XXI (que se creen ellos eso) Yo les respondo que todo sirve que toda poesía—dijo Paul Éluard— es de circunstancia (...)<sup>73</sup>.

En el fragmento anterior se hace una divertida y sorprendente comparación entre la obra del poeta social de la posguerra Gabriel Celaya y el poeta renacentista de la escuela salmantina fray Luis de León. El enunciador justifica la existencia de la poesía social, mencionando a modo de sinécdoque a Gabriel Celaya como representante, y busca relacionar su producción lírica con los versos de fray Luis de León, encontrando que ambas poéticas si bien existe una considerable brecha temporal, exhiben elementos comunes, pues las dos se enmarcan en circunstancias extraliterarias, específicamente contextuales; para justificar este fundamento el enunciador se apoya en la idea expuesta por el poeta vanguardista francés Paul Éluard.

Cabría resaltar que en el fragmento citado apreciamos dos cuestiones importantes ligadas a la metapoésía; la primera es que se pone de relieve la justificación de un determinado tipo de poesía, en este caso la social; y la segunda es la presencia de alusiones intertextuales, recurso empleado, en su mayoría por los poetas españoles de los años setenta. Hemos visto brevemente algunos aspectos sobre la práctica metapoética los cuales nos van a servir como herramientas para nuestro posterior análisis del corpus de investigación. No obstante, revisaremos algunas precisiones de cómo este ejercicio autorreferencial se ha desarrollado en el seno de la poesía social de la posguerra.

En el segmento anterior hemos examinado algunas características de la poesía social la cual se presenta como acto poético “comprometido” con las circunstancias en, las que se enmarca y cuya máxima aspiración es promover una transformación del aparato social, a través de la expresión de versos con tono denunciatorio. Como ya se ha anotado, esta literatura presenta una serie de temas recurrentes, los cuales han sido clasificados por Guillermo Carnero, tal como se vio precedentemente. Sin embargo, en la organización temática realizada por el poeta novísimo e igualmente, en el repaso de las poéticas de los escritores reunidos en la emblemática antología de Leopoldo de Luis se elude el hecho de que en los versos de tipo social coexisten un grupo de elementos interrelacionados que se aproximan a la metapoésía. Praxis que se identificaría, con mayor detalle en las generaciones posteriores. Leopoldo Sánchez Torre dará cuenta del principio autorreferencial en la poesía social, y dilucidará algunos atributos de la misma. Cabe resaltar que el aporte del filólogo español es interesante, pero, del mismo modo,

---

<sup>73</sup> “Un poeta de hoy”, en *Historias fingidas y verdaderas*, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 624.



consideramos que la cuestión abordada implica un análisis más preciso. Sin embargo, sin restar mérito a esta fuente, la consideramos como punto de partida en el presente estudio. Sánchez Torre, al respecto, afirmaría que los poetas sociales recurren a la metapoesía para dar a conocer el valor poético y la función del poeta social en el marco de la posguerra. Sostendrá que “la poesía es para el poeta social un vehículo de legitimación de su compromiso, antes que un intento de indagación teórica propiamente dicha, supone una verbalización de una serie de ideas preconcebidas acerca de la poesía, es decir una justificación personal de su tarea y, un asentamiento por parte del lector o de otros poetas (...)”<sup>74</sup>. Esta cuestión se aprecia evocada en los versos del poema “Estamos viendo todo lo que pasa” de la escritora vasca Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-1984):

(...)

Por eso no escribimos por las ramas  
ya no tenemos la poesía a pájaros;  
y vamos sin corona por la calle,  
humildes nos sentamos a su mesa,                    55  
y nos bebemos juntos a buen trago  
de vino a rejalgar, según se tercié.  
Y le decimos cosas que le alcancen  
Poniendo la belleza a flor de arcilla<sup>75</sup>.

Observamos que, en esta estrofa compuesta por endecasílabos, el sujeto poemático asume una voz colectiva y define su estilo discursivo: “no escribimos por las ramas/ya no tenemos la poesía a pájaros (...) (vv. 51-52) dando a entender que su poesía expresa la verdad y se centra, objetivamente en la razón y no en la poesía. El poeta bajo el marco de la posguerra será un individuo como otro cualquiera sin privilegios, así los advertimos en el endecasílabo 54: “vamos sin corona por la calle”, con la diferencia que este tiene el compromiso de “decir cosas que le alcancen” (v. 58) al pueblo lector, a través del uso de un lenguaje simple el cual se alejaría de todo artificio retoricista, cuyo estética se inscribe, como ya se ha señalado, en lo prosaico. El endecasílabo 59 “poniendo la belleza a flor de arcilla”, alude con precisión metafórica el estilo de esta poesía, la cual debe carecer de cualquier tipo de emperifollamiento discursivo; lo concebimos de esta manera porque la frase empleada “a flor de arcilla”, es una suerte de reescritura de la expresión “a flor de piel” la cual connota sensibilidad; pero en el contexto del poema presentará dos acepciones, la primera, por medio de la imagen “arcilla”, se hace alusión a la simplicidad del estilo de la poesía de la posguerra; y también hace referencia al parangón de la acción poética con la labor obrera, tópico privativo de la poesía social que estamos estudiando.

---

<sup>74</sup> *La poesía en el espejo del poema*, op. cit., p. 181.

<sup>75</sup> “Estamos viendo todo lo que pasa”, en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 235.

Encontramos una cierta contradicción, pues vemos que la poeta vasca se ha servido de un lenguaje simbólico y retórico para realizar sus versos: “(...) escribimos por las ramas/la poesía a pájaros”; y además, emplea una forma tradicional como el endecasílabo, cuando enuncia su punto de vista sobre el quehacer lírico en el contexto posbélico. Por añadidura, notamos que el compromiso poético revelado en los textos líricos de la posguerra se sostiene en base de los motivos siguientes: opresión, hambre, miseria, desigualdad, libertad, entre otros, otorgándoles un “cierto” valor testimonial; pero será “la palabra” tópico principal que no ha sido señalado en el debate anterior sobre poesía social, el que conferirá a toda la poesía social un valor metapoético. El poeta, asumiendo, la voz del pueblo, verterá en su poesía la confianza en el poema y en la palabra, la cual adquirirá un valor utilitario, ya que bajo el clima de censura, “la palabra” poética se transformará en herramienta y en medio de expresión. El poeta será el encargado de poner en evidencia la función mesiánica de la misma. Lo anterior lo veremos reflejado en el poema “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya, específicamente en la octava y novena estrofa:

Hago mía las faltas. Siento en mí a cuantos sufren  
y canto respirando. 30  
Canto y canto, y cantando más allá de mis penas  
personales, me ensancho.

Quisiera daros, provocar nuevos actos,  
y calculo por eso, con técnica, que puedo. 35  
Me siento ingeniero del verso y un obrero  
que trabaja con otros a España en sus aceros<sup>76</sup>.

En la primera estrofa percibimos cómo el poeta se ha servido de formas tradicionales como el empleo de alejandrinos, en los versos impares (vv. 29 y 31), acompañados de heptasílabos, en los versos pares con rima asonante, particularidad que de cierta manera nos recuerda al romance español. Este rasgo formal se contradice con la álgida crítica que el propio Gabriel Celaya hacía hacia sus congéneres “tradicionalistas”. Sin embargo, lo que nos interesa observar en este fragmento es cómo la voz poética asume un rol mesiánico. Vemos en los versos 29 y 30 cómo el sujeto poético se auto concibe como el portavoz del dolor, se apropia del sufrimiento del Otro desvalido para alzar su voz. El poeta deja su “yo” para apoderarse de un “nosotros”, emulando el sacrificio mesiánico, y justifica su quehacer poético en aquella colectividad sufriente, la cual le otorga trascendencia. En la siguiente estrofa se perciben, igualmente metros tradicionales, como por ejemplo los alejandrinos en los versos pares (34 y 36) además de la rima

<sup>76</sup> “La poesía es un arma cargada de futuro”, en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, *op. cit.*, p. 263.

asonante; y se enuncian en los versos la intención del poeta de llevar a esa masa que interpela “nuevos actos” (v. 33), para generar consciencia en la misma y esta sea capaz de transformar la situación en la que se halla inmersa. Pero este mensaje ha sido escrito por medio de un código asequible para la colectividad lectora (v. 33). Entonces, el poeta representado tiene la obligación de cantar con un lenguaje simple, con una técnica escritural que le permita dialogar con la masa (v. 34). El sujeto poemático se desdobra, por un lado se concibe como edificador del lenguaje poético, por medio de la imagen, “ingeniero<sup>77</sup> del verso” (v. 35) y, por otro lado como el hombre común que sobrevive en el ambiente hostil de la posguerra. Esto último enunciado en la frase metafórica “a España en sus aceros” (v. 36). En “Pasa y sigue” poema de Gabriel Celaya se vuelve a hacer alusión a este carácter mesiánico del poeta social; ello se revela en la séptima estrofa compuesta por versos alejandrinos:

Pensadlo: Ser poeta no es decirse a sí mismo	35
Es asumir la pena de todo lo existente,	
es hablar por los otros, es cargar con el peso	
mortal de lo no dicho, contar años por siglos,	
ser cualquiera o ser nadie, ser la voz ambulante	
que recorre los limbos procurando poblarlos <sup>78</sup> .	40

En el fragmento se plasma la intención del escritor de adjudicarse la voz de los otros, negando su propia subjetividad (vv. 35-37) e indicando que su obligación como poeta consiste en hacer frente a la censura simbolizada en el poema como “lo no dicho” (v. 38). Siendo la voz poética tomada como el único medio de expresión viable.

Otro de los motivos examinados por Sánchez Torre en la metapoésía social es el que da cuenta del rechazo a la poesía pura y matemática, despreocupada del contexto posbélico y cuya mayor inquietud es la cuestión estética, por parte de los poetas sociales. La sátira hacia estos escritores de esta poesía enmarcada en la perfección formal, se da porque imprimen en sus versos cuestiones totalmente alejadas de la realidad, mediante un discurso extremadamente esteticista y evasivo “el desprecio a los poetas que, desentendiéndose de las circunstancias socio-históricas que se viven y que exigen del poeta un compromiso decidido, se dedican a la confección de bellos productos cuyo valor no trasciende su perfección formal<sup>79</sup>”. Así lo distinguimos en el seno del poema “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya, específicamente en la séptima

<sup>77</sup> Este verso presenta un elemento autobiográfico, ya que Gabriel Celaya, presionado por su padre siguió estudios de Ingeniería en Madrid, y trabajó momentáneamente como gerente en la empresa de su familia. Entre 1927 y 1935 vivió en la Residencia de Estudiantes donde se codearía con Federico García Lorca y otros intelectuales que lo influenciaron para cambiar de campo profesional. Años más tarde abandona la carrera de Ingeniería y se dedica al quehacer poético.

<sup>78</sup> “Pasa y sigue”, en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 269.

<sup>79</sup> *La poesía en el espejo del poema*, op. cit., p. 182.

estrofa, compuesta, íntegramente, de versos de arte mayor (16-9-16-20) y con rima asonante en los pares:

Maldigo la poesía concebida como un lujo                    25  
cultural como los neutrales  
que, lavándose las manos se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse<sup>80</sup>.

Para el sujeto poemático la poesía, en el contexto opresor, debería carecer de toda técnica y estética que busque la belleza y la perfección formal, ya que de ese modo se elude el contexto opresor de la posguerra. Los poetas neutrales o evasores de la realidad, constructores de mundos ilusorios los cuales se alejan del canto social son criticados en los versos 26-27, por la postura imparcial y su falta de empatía hacia la masa oprimida. En los fragmentos anteriores de Gabriel Celaya se destaca el lenguaje denotativo empleado, aunque a veces nos topemos con algunas construcciones simbólicas, propias de la lengua española o de la autoría del poeta y con un tono imprecatorio. El discurso de los versos sociales como ya se ha anotado un sinnúmero de veces, debe ser sencillo, para relatar lo que acontece, de ahí se deriva el registro testimonial que se sostiene a partir de un lenguaje prosaico, y este aspecto constituye otra de las constantes referencias metapoéticas expuestas por Leopoldo Sánchez Torre: “ característico de los metapoemas sociales será su insistencia en que la poesía debe relatar y relata simple y llanamente lo que ocurre ni más ni menos; el poema aparece como un testimonio, de fiel crónica de los sucesos o del estado de cosas que se vive”<sup>81</sup>. Estas cuestiones las veremos reflejadas en el poema-poética de la escritora española Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998):

“Poética”

Escribo:

más que cantar, cuento cosas.

Destino: La Humanidad

Ingredientes:

mucha pena            5  
mucha rabia,  
algo de sal.

Forma: Ya nace con ella.

Fondo: Que consigo emocionar.

Música: La que toca el verso,            10

Según lo que va a “bailar”.

Técnica: (¡Qué aburrimiento!)

Color: Color natural.

Hay que echarle corazón,

<sup>80</sup> “La poesía es un arma cargada de futuro”, en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 269.

<sup>81</sup> *La poesía en el espejo del poema*, op. cit., p. 184.

la verdad de la verdad, la magia de la mentira -no es necesario inventar.	15
Y así contar lo que pasa -nunca sílabas contar- y nace solo el poema... Y luego la habilidad de poner aquello en claro si nace sin claridad. (...) <sup>82</sup>	20

En el tercer verso, el sujeto poemático pone en evidencia el valor testimonial de su poesía, se dejan de lado el principio poético, es decir lo meramente estético, al declarar: “más que cantar, cuento cosas”, vemos que esta cuestión se reitera en el verso 19 “y así contar lo que pasa”; cabe señalar que esta “crónica de sucesos” relatados, según se advierte en el texto, deben dar cuenta de lo real “la verdad de la verdad” (v. 15). Encontramos que aquí, se pone en tela de juicio uno de los valores intrínsecos de todo texto literario: la ficcionalidad. El sujeto poemático asevera que a través de su voz poética cuenta la realidad, sin tomar en cuenta que en un texto literario, tal como lo es un poema, así narre “elementos reales”, jamás podrá relatarlos tal cual sucedieron, tan solo podrá evocarlos por medio del discurso y desde la perspectiva del sujeto que enuncia, por lo tanto esta representación de la realidad, carecerá de objetividad, y tendrá elementos subjetivos inherentes al enunciador.

Otro rasgo de la metapoesía social que se desprende de este poema de Gloria Fuertes son las referencias al programa específico que debe seguir la poesía social. Al respecto, Leopoldo Sánchez Torre, anota que:

en la metapoesía social se encuentran las motivaciones, causas, e intenciones del nuevo modo de poetizar. La mayoría de los versos sociales adquieren el aspecto de un manifiesto o programa donde verbalizan las ideas acerca de la función social de la poesía y del poeta, las exigencias de la poesía en el momento presente, los temas que deben tratarse y la forma en que deben tratarse, las relaciones entre interlocutores, etcétera<sup>83</sup>.

En efecto, en el poema de Gloria Fuertes, apreciamos que se describe con precisión el estilo narrativo testimonial, tal como se aprecia en el verso 2 “más que cantar, cuento cosas”, lo que hace suponer el empleo de un lenguaje denotativo en su discurso poético. En el verso siguiente, el sujeto poemático hace alusión al lector ideal de su poesía “Destino: La Humanidad”, es decir, su obra va dirigida al hombre lector del pueblo. Enseguida a partir del cuarto verso, el cual recuerda una receta culinaria por el empleo de la palabra “Ingredientes:”, el sujeto poemático se refiere, de modo prosaico, a la fuente de inspiración de su poesía. Luego, en los versos 8, 10, 12, 13 se hace una aclaración

---

<sup>82</sup> “Poética”, en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 307.

<sup>83</sup> *La poesía en el espejo del poema*, op. cit., p. 184.

concerniente al modo de expresión, la musicalidad y la técnica: “Forma: ya nace con ella/(...) Música: La que toca el verso/Técnica: (¡Qué aburrimiento!)/Color: natural”, donde se aprecia toda renuncia a las formas tradicionales, a la musicalidad y a la perfección artificial del lenguaje lírico. El poema-poética de Gloria Fuerte resulta, sin duda, una muestra significativa de la metapoesía social, debido a la exposición de los principales aspectos de su estilo lírico, el cual muchas veces tiende a reducir “la carga poética”<sup>84</sup>.

Cabría añadir que, que el valor testimonial identificado en su obra, nos remite a otra cuestión polémica. Creemos que al conferir a los textos líricos la única función de contar la realidad, se estaría, de cierta manera, otorgando un solo sentido a la lectura. En ese caso se estaría hablando de una especie de “poesía dirigida”, anulando así, al lector y el sentido que este aporta luego de leer los textos. Anhelar que el lector descodifique e interprete los poemas de manera referencial, pone de manifiesto un prejuicio dogmático en el seno de los poetas sociales con respecto a la masa lectora, a la que encuentran acerebrada, básica, incapaz de interpretar poemas con un lenguaje retórico y polisémico. Al respecto Sánchez Torre advierte que “en este cuestión radica la principal vía de deslizamiento de la poesía social hacia territorios no poéticos”<sup>85</sup>. Y además de ello, no se debe olvidar que cada lector representa un mundo aparte, el cual connotará los textos a partir de sus saberes y experiencias previas. Entonces, de lo anterior podemos inferir que no se puede dirigir a la masa lectora, ya que existirá una cantidad de interpretaciones de acuerdo a la cantidad de lectores. Contar la verdad, de forma cronística, a través de la ficción poética constituye una de las principales inconsistencias en los manifiestos de los poetas sociales. Leopoldo Sánchez Torre en la *Poesía en el espejo del poema* viene a confirmar este cuestionamiento:

(...) la poesía social quiere hacerse crónica de la verdad y, entendida como relación directa entre las palabras y las cosas, solo permite una descodificación referencial que anula el trabajo productivo de lector y con ello, el propio carácter poético del texto. A nuestro juicio aquí radica, y no solo o no tanto en el descuido formal, la principal vía de deslizamiento de la poesía social hacia territorios no poéticos. El metapoema social representa, pues, una verbalización de ideas contrarias a las convenciones de la lectura, pero de ahí resulta una presentación problemática de éstas que las refuerza, y que en definitiva pone en evidencia la inconsistencia de sus propios enunciados<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Expresión empleada por la poeta en su poética-poema encontrado, específicamente, en la línea 31, la cual dice “No sé la carga poética que arrastran mis versos; lo que sí sé es el amor que los lleva”, en “Poética”, en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 308.

<sup>85</sup> Leopoldo Sánchez Torre afirmará que “los metapoemas sociales prestan gran atención al lenguaje como instrumento de comunicación. Para que el programa de la poesía social se cumpla será preciso que el lenguaje se adapte a una comunicación entre seres sencillos, poseedores de una escasa competencia lingüística y literaria”, en *La poesía en el espejo del poema*, op. cit., p. 203.

<sup>86</sup> *La poesía en el espejo del poema*, op. cit., p. 208.

Sostenemos que en la conclusión del filólogo español se toma la intención de los poetas sociales, plasmada en sus textos líricos de manera global. Igualmente, advertimos que su análisis se encuentra enmarcado en las características de la poesía social referidas, previamente, por Leopoldo de Luis o Guillermo Carnero; pero sin tomar en consideración los mecanismos de la enunciación metapoética en los poemas.

Otra de las cuestiones que se ha visto someramente en el análisis de la metapoésía social del filólogo español y que creemos se debió abordar con mayor detenimiento, en vista de que representa uno de los componentes más importantes de la metapoésía en general, es la presencia de alusiones intertextuales en los versos sociales. En el poema citado de Gloria Fuertes “Poética”, se aprecia una referencia intertextual en el noveno verso “nunca sílabas contar”, identificada por Leopoldo Sánchez Torre, del octavo verso alejandrino de la segunda cuaderna vía<sup>87</sup> del *Libro de Alexandre* (s. XIII)<sup>88</sup>:

Mester traigo fermoso, non es de joglaría,      5  
mester es sin pecado, ca es de clerezía  
fablar curso rimado por la quaderna vía,  
a sílabas contadas, ca es grant maestría.

Cabe destacar que esta estrofa del mester de clerecía<sup>89</sup>, del mismo modo se enmarca en la cuestión metapoética, pues se menciona el tipo de texto, indica el tipo de estrofa y la rima que se emplean en el texto. Pero lo que nos interesa resaltar de este enlace intertextual es la carga significativa que representa, y que ha sido advertido por el filólogo español. En “Poética” de Gloria Fuertes se busca enunciar el programa literario de la poesía social de la autora, expresión que se caracteriza por la renuncia a toda perfección estética y formal, no obstante en los dos últimas estrofas (ver pág. 30) advertimos que se trata de versos octosílabos, en su mayoría, con algunas asonancias en los versos pares. Pero es en el verso 19 “—¡nunca sílabas contar!—” donde se alude al *Libro de Alexandre*, específicamente el primer hemistiquio del verso alejandrino 8 “a silabas contadas, ca est grant maestría”. Observamos que la referencia se emplea para contraponer el estilo de poesía que defiende Gloria Fuertes con aquella que profesa la perfección métrica y clásica. La poeta al remitir a una forma tradicional castellana, pone en evidencia su

---

<sup>87</sup> Estrofa de la métrica española, llamada también tetrástrofo monorrímo, compuesta por cuatro versos alejandrinos con rima consonante, repartidos en dos hemistiquios de siete sílabas con cesura entre ellos. Compuesto hacia la primera mitad del siglo XIII, donde relata la vida de Alejandro Magno. Está conformado por 2 675 estrofas y 10 700 versos.

<sup>88</sup> Compuesto hacia la primera mitad del siglo XIII, donde relata la vida de Alejandro Magno. Está conformado por 2 675 estrofas y 10 700 versos.

<sup>89</sup> Se denomina Mester de Clerecía a la manera de escribir y al conjunto de producciones literaria realizada por los clérigos entre los siglo XIII y XIV, quienes a partir de esta época empezaron a escribir en castellano y no en latín, pues su instrucción era instruir. En sus textos empleaban un lenguaje culto y cuidado, los temas eran religiosos e inspirados en la tradición griega y romana. Empleaba la estrofa cuaderna vía.

competencia literaria; mientras que el lector que también comparte esta competencia desentrañará este vínculo y comprenderá la intención de la autora, la cual, no ha sido, precisamente anunciada con un lenguaje meramente denotativo, sino cómo se puede apreciar el discurso de Gloria Fuertes cita a otros, y ello implica una carga sémica que se distancia de toda comprensión literal.

### 1. 3. 1. Tipos de relaciones transtextuales en la poesía social española, según Gérard Genette

Para comprender los diferentes tipos de enlaces existentes en poemas sociales de Blas de Otero y de otros autores de este periodo literario, creemos necesario apuntar algunos aspectos básicos sobre las relaciones que se producen entre los diferentes tipos de textos. Hay que mencionar además, que en el presente estudio vamos a comentar brevemente aquellas relaciones literarias, que serán posteriormente evocadas en el análisis sobre la obra social oteriana. Habíamos visto que en “Poética” de Gloria Fuertes se presenta un verso que se contraponía con uno alejandrino del *Libro de Alexandre*, y que esta alusión, pone sobre relieve la interrelación hipertextual de contraste que existe entre ambos textos.

En los metapoemas sociales analizados hallaremos un conjunto de referencias y para conocer los grados de las mismas es importante recordar las nociones básicas sobre los conceptos de intertextualidad e hipertextualidad. En el *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología literaria*<sup>90</sup> de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, la intertextualidad es:

todo el conjunto de relaciones que se ponen en manifiesto en el interior de un texto determinado, estas relaciones acercan a un texto tanto a otros del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se pueden hacer referencia (...) todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores<sup>91</sup>.

En cuanto a “los problemas” que se producen en las relaciones intertextuales, en la fuente citada, se subraya que:

1. Un texto puede tener por contenido otro texto, real o fingido, con los problemas de metalenguaje que derivan de este hecho. (...) 2. Un texto puede incluir o transformar elementos de contenido o de forma de otros textos: nos encontramos con el fenómeno de la transcodificación, por el cual una obra puede ser reconocida por medio de la confrontación, el conocimiento o la reminiscencia del texto al que se refiere<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, Barcelona, Ariel Letras, 2013.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 217-218.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 218.





La imagen de Sancho-Panza representa al hombre del pueblo, sujeto semejante al escudero del hidalgo manchego, por su fidelidad y resistencia.

El poema “Yepes Cocktail (Fragmento)” de José Hierro, que se distancia de los sociales, nos muestra una alusión:

–Otro whisky?  
La pelirroja  
–caderas anchas, ojos verdes–  
ofrece ginebra a un amigo.  
Hombros y pechos le palpitan 5  
en el reír. *¡Oh llama de amor viva*  
*que dulcemente hieres...*<sup>97</sup>

La referencia ha sido tomada del poema “Llama de amor viva” del poeta del Siglo de Oro Juan de la Cruz, que evoca el éxtasis místico ante la proximidad de la unión del alma humana con Dios, pero en el texto de José Hierro, los versos sanjuanistas son transpuestos y se resemantizan, pues en este contexto refieren a la misma excitación, pero a partir de una dimensión mundana.

El segundo tipo de relación transtextual, presentado por Gérard Genette es la de la obra literaria y su propio paratexto:

título, subtítulos, intertítulos, prefacios, prólogos, epílogos, advertencias, notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias, autografías o alógrafas, que procuran, que procuran un entorno (variable)al texto y a veces un comentario oficial del que lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende<sup>98</sup>.

En efecto la paratextualidad, no es otra cosa que las evocaciones de otras producciones literarias en diferentes componentes de la obra. En los poemas sociales este asunto es recurrente, así por ejemplo vemos el título del poema “Todos a una” de Gabriel Celaya, cuyo encabezado ha sido inspirado en la pieza dramática *Fuenteovejuna*<sup>99</sup> (1614) del poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro Lope de Vega (Madrid, 1562-1635), ya que esta frase constituye un llamado a la acción solidaria de un grupo de personas que buscan un logro común. Y esta cuestión se ve reflejada en los versos del poema celayano:

1 Somos millones. Formamos  
la unidad de la esperanza,  
Lo sabemos. Y el saberlo  
nos hace fuerte; nos salva 9  
(...)

<sup>97</sup> “Yepes cocktail (Fragmento)”, en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 358.

<sup>98</sup> *Palimpsestos: La literatura en segundo plano*, op. cit., p. 10.

<sup>99</sup> Pieza dramática española compuesta de tres actos, que fue escrita hacia 1613 y publicada un año después. Esta obra es una de las más emblemática porque tiene como tema central la unión del pueblo contra la opresión y el atropello hecho por las capas hegemónicas.

8	Nos alzamos uno en otro. Somos quien somos: Varones tan seguros de sí mismos que renuncian a su nombre. (...)	35
10	¿Quién se atreve a condenarnos? Somos millones, millones Somos la luz que se extiende ¡Mirádnos! Somos el hombre <sup>100</sup> .	45

Observamos que en la primera estrofa, se advierte la presencia de un sujeto poemático colectivo que connota la unidad comunitaria que nos recuerda al pueblo de Fuenteovejuna; la unión, la fortaleza y la esperanza constituyen la resistencia necesaria ante la adversidad. En el verso 36 de la octava estrofa se advierte otra evocación a la pieza dramática “que renuncian a su nombre”, este verso en especial nos remite a la escena del drama, en la que pueblo es interrogado por el juez para saber la autoría del asesinato del Comendador Fernán Gómez de Guzmán, y este a pesar de las torturas no delata a Frondoso, personaje quien había cobrado venganza hacia el Comendador, ya que este había intentado abusar de Laurencia. El pueblo de Fuenteovejuna al cubrir a Frondoso renuncia a la individualidad y asume la culpa, con el fin de luchar colectivamente contra la injusticia y la opresión. En el verso 42 “¿Quién se atreve a condenarnos?”, nuevamente vemos otra clara evocación al drama poético, como bien se sabe el pueblo de Fuenteovejuna fue absuelto, no se pudo aplicar la sentencia por tratarse de toda una comuna. En la pregunta retórica con cierto tono de provocación se halla inmerso ese pasaje, entre líneas, el verso se puede entender la imposibilidad de condena a la colectividad.

El tercer tipo de trascendencia textual según Gérard Genette es la metatextualidad, “o relación –generalmente denominada “comentario” que une un texto a otro que él sin citarlo. (...) la metatextualidad es por excelencia la relación crítica”. En el presente estudio hemos empleado como metatextos las poéticas escritas por cada uno de los escritores reunidos en la *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)* de Leopoldo de Luis, o en *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet.

El cuarto tipo de relación de transtextualidad es la acuñada por el propio Gérard Genette, la hipertextualidad, o vínculo que une un texto B o *hipertexto* a uno anterior A o *hipotexto*:

<sup>100</sup> “Todos a una”, en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, op. cit., p. 262.

es un texto derivado de otro texto preexistente, esta derivación puede ser del orden descriptivo o intelectual, en el que un metatexto habla de un texto. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A de lo cual resulta como transformación y en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesidad de hablar de él y citarlo. (...)el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra propiamente literaria<sup>101</sup>.

Esta asociación transtextual se puede advertir en el ejemplo ya citado del poema-poética de Gloria Fuertes, en el cual habíamos apreciado una clara interrelación textual de contraste entre el hipertexto hallado en el verso 19 “–nunca sílabas contar–” y el hipotexto tomado del primer hemistiquio del verso alejandrino 8 “a sílabas contadas (...)”.

El quinto tipo de relación transtextual es “el más abstracto y el más implícito, es la architextualidad. Se trata de una relación completamente muda, que como máximo, articula una mención paratextual (títulos como en Poesías, Ensayos, *Le Roman de la Rose*, etcétera; o más generalmente subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etcétera, que acompaña el título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica.”<sup>102</sup> En este caso, podríamos citar algunas obras como *Essais* (1580) de Michel de Montaigne, *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo, *Petits Poèmes en Prose* (1855) de Charles Baudelaire, o el propio título del libro recurrentemente citado en este examen, *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)* (1965) de Leopoldo de Luis.

A lo largo del todo el segmento hemos percibido los diferentes tipos de interrelaciones que se producen en las producciones literarias. Nuestro estudio tomará en cuenta aquellas categorías transtextuales que se encuentren presentes en los poemas del corpus de la investigación, y se especificarán los diferentes mecanismos que se producen en estas asociaciones. Igualmente, hemos realizado un recorrido por algunas de las características más relevantes de la cuestión metapoética y su relación con la poesía social. Ambos análisis nos han servido como marco teórico, el cual nos permitirá en los capítulos posteriores hacer una gradación de los elementos metapoéticos e intertextuales en los poemas sociales de Blas de Otero.

---

<sup>101</sup> *Palimpsestos: La literatura en segundo plano*, op. cit., p. 14.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 13.

## **CAPÍTULO II**

### La obra poética de Blas de Otero

## La obra poética de Blas de Otero

### 2.1. Trayectoria vital y literaria

*He vivido volcándome en los días  
y ascendiendo las noches  
destrozadas,  
entre cristales rotos y alegrías.  
“Historia de mi vida”*

La evolución de la escritura del poeta bilbaíno se refleja en varios de los versos oterianos, donde figuran alusiones en las que se evocan pasajes autobiográficos. En consecuencia, creemos necesario revisar los principales acontecimientos vividos por el poeta y, que sin duda, constituyen un influjo trascendental para la evolución escritural de Blas de Otero. Nuestra fuente para desarrollar este segmento son la segunda parte del estudio introductorio del libro *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)* publicada en 2016, edición a cargo de Sabina de la Cruz, viuda del bardo, con la colaboración de Mario Hernández, el libro autobiográfico *Historia (casi) de mi vida* (1969), una especie de conjunto de recuerdos inconexos donde se relatan, fiel al estilo del poeta, parte de su vida. Otras fuentes son el cuarto ejemplar de la revista *Ancia*, cuyo dossier es un recuento biográfico del poeta vasco; la entrevista “Blas de Otero: biografía incompleta” realizada por Eliseo Bayo en 1968 y algunos pasajes de los poemas “Como hice yo”, “I. H. S”. y “Rotura”.

Para empezar diremos que Blas de Otero Muñoz nace en Bilbao el 15 de marzo de 1916, año del fallecimiento de uno de los poetas más importantes de Iberoamérica, el nicaragüense Rubén Darío. Fue el tercer hijo del matrimonio Armando de Otero Murueta y Concepción Muñoz Sargarmínaga, ambos pertenecientes a la burguesía vasca: “Por línea paterna había sido navieros y capitanes de mercantes en Bilbao desde el siglo XIX, y el abuelo materno, José Ramón Muñoz Lámbarri, fue un brillante médico que impulsó importantes medidas sociales para la sanidad bilbaína”<sup>103</sup>. En plena Primera Guerra Mundial, el padre del poeta incrementó su patrimonio gracias al comercio de metales, fortuna que empleó para fundar la segunda emisora en su ciudad natal “Radio Vizcaya”; pero este periodo de bonanza no duraría por mucho tiempo, a causa de la crisis económica de 1929. Tuvo como institutriz durante su infancia a uno de los personajes, mencionados en varios de sus poemas, *Mademoiselle* Isabelle, la joven vascofrancesa, a quien se le imputa el aprendizaje de los primeros años del poeta, tal como se señala en los extractos de la entrevista hecha por Eliseo Bayo en 1968 y el poema “Como hice yo”:

---

<sup>103</sup> *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 57.

Nací en Bilbao (1916) y todos mis apellidos –Murueta, Sagarmínaga,...– son rotundamente vascos. Mi abuelo paterno de barco, y el materno, un tipo muy original, era médico famoso que murió el mismo año que yo nací. Mi padre que había hecho estudios en Inglaterra, tenía un negocio de metales en Bilbao. La primera guerra europea favoreció mucho este tipo de actividades y nosotros vivíamos anclados en la clase acomodada. Por entonces estaba *mademoiselle* Isabelle en casa<sup>104</sup>.

“*Mademoiselle* Isabelle me desató la lengua y poco más”<sup>105</sup>.

A los cinco años ingresó a la Academia Anglofrancesa que había fundado Juana Whitney, madre de la pedagoga e humanista María de Maetzu:

Cuando fui a mi primera escuela la de María de Maetzu, no podía sospechar que el aprender a leer me iba a llevar años más tarde a leer y leer tanto libro<sup>106</sup>.

Enseguida, estudió en un colegio de jesuitas de Indauchu durante dos años, como evocan estos versos del poema “I. H. S” incluido en *Hojas de Madrid con La galerna* y el fragmento del libro autobiográfico *Historia (casi) de mi vida*:

El niño está sentado en la capilla.  
Oye eternidad, castigo, infierno, desesperación siempre, siempre, siempre<sup>107</sup>.

Yo me sentía oprimido por mis “ideas” religiosas y como pisando en falso. En mi niñez me inculcaron una piedad sentimentaloides y terrorífica. Luego padecí de escrúpulos religiosos, una de las mayores torturas que puede sufrir un espíritu<sup>108</sup>.

Como consecuencia de la crisis de finales de los años veinte, que afectó, a los industriales vascos y la prosperidad familiar se vio alterada y la familia del poeta, que en ese entonces contaba con diez años, tuvo que mudarse a Madrid hacia 1927. Blas de Otero continuó su educación en una institución laica. En Madrid, termina sus estudios secundarios y obtiene el bachiller en el Instituto Cardenal Cisneros, siendo en esta etapa cuando mostrará aptitudes para la composición literaria. Fueron cinco años los que residió en la capital española, en los cuales, a decir de Sabina de la Cruz “el niño describe con detalle algunos hechos que lo marcaron, como el incendio que en septiembre de 1928 destruyó el teatro *Novedades de Madrid*, mientras se representaba la zarzuela ‘La mejor del puerto’, pues su familia fue una de las pocas que se salvaron del fatídico accidente”<sup>109</sup>.

---

<sup>104</sup> BAYO, Eliseo, “Blas de Otero: una biografía incompleta”, entrevista de 1968 recogida en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 1137.

<sup>105</sup> “Como hice yo”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 729.

<sup>106</sup> *Historia (casi) de mi vida*, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 962.

<sup>107</sup> “I. H. S”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 802.

<sup>108</sup> *Historia (casi) de mi vida*, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 960.

<sup>109</sup> *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)* op. cit., p. 60.

A los quince años, desgraciadamente, ya había experimentado dos pérdidas familiares, la de su hermano<sup>110</sup> y la de su padre, teniendo que regresar con su madre y sus dos hermanas a Bilbao, en busca de apoyo familiar:

El regreso de Madrid a Bilbao fue desolador, estamos vendiendo hasta la última silla en el piso de la calle Leganitos. Mi padre había muerto fuera de casa, quedé con mi madre, Conchita y María Jesús a mis quince años, después de haber perdido a José Ramón alevoso crimen no sé de quién<sup>111</sup>.

Siendo el único varón de la familia tuvo que estudiar Derecho, siguiendo los pasos de su hermano, con el fin de ser el sostén del hogar, y dejando de lado su anhelo de estudiar Letras. Este aspecto, resultaría clave para desencadenar el cuadro de depresión del poeta, la cual lo acompañaría hasta los últimos años de su vida e incidiría en su poesía. En Bilbao fue presidente de la Federación Vizcaína de Estudiantes católicos e igualmente dirigió “Vizcaya escolar”, sección portavoz de la Federación en el periódico *El Pueblo Vasco*. En este medio y en revistas literarias de jesuitas como *Luisas* y *Revista de la Congregación de los Kotskas* se publicaron sus primeros poemas. En 1935 gana su primer premio de poesía en Pamplona, año que se conmemoraba el centenario de Lope de Vega. Los primeros versos publicados del joven poeta ponen de manifiesto su temprana influencia, forjada por las lecturas infantiles de los poemas de Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y como lo especifica Sabina de la Cruz, “los poetas encontrados en la Enciclopedia Universal que le regaló su padre. Su base más sólida está en los clásicos del Siglo de Oro. En los primeros poemas publicados asoman la huella de las sucesivas lecturas, sus inclinaciones literarias y preferencia estéticas.”<sup>112</sup> En efecto, los primeros poemas de Blas de Otero presentan una temática religiosa y amorosa, escrita con una pluma posimbolista, que por momentos recuerdan el modernismo de Juan Ramón Jiménez, a decir de la viuda. Culminada la carrera de Derecho en 1935 estalla la Guerra Civil, la postura del poeta al respecto la revela en parte de sus declaraciones en la entrevista realizada por Eliseo Bayo y en el fragmento de *Historia (casi) de mi vida*:

Vino el 18 de julio. (...) Antes de llegar a la edad militar me incorporé a los batallones vascos. A la toma de Bilbao me quede allí, y después de pasar por un campo de prisioneros, me enviaron al Regimiento de Artillería de Logroño y luego al frente de Levante. El último día de la guerra – todavía recuerdo las telas blancas que aparecieron en la colina– me sorprendió en el frente de Guadalajara. Nos trasladaron a Levante y quede recluido en el cuartel de Paterna hasta que me licenciaron<sup>113</sup>.

Tiempo terrible de la guerra. Te recuerdo en Alcañiz, montados en los horribles camiones que nos llevaron hasta Vinaroz, bajando junto a Morella y las hoscas hondonadas de piedra, espino y hierbajos, bajo un cielo duramente azul. ¿Voy a hablar de la guerra, de esa gran cabronada que

---

<sup>110</sup> José Ramón Otero fallece el 4 de abril de 1929 de fiebres tifoideas.

<sup>111</sup> *Historia (casi) de mi vida*, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 962.

<sup>112</sup> *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 61.

<sup>113</sup> BAYO, Eliseo, “Blas de Otero: una biografía incompleta”, entrevista de 1968 recogida en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 1140.



nos armaron los militares, ocho terratenientes y cinco curas, con el respaldo del hijo de puta de Hitler? No, no voy sino a recordar Bilbao asediado por los requetés, yo en mi batallón vasco, acaso sólo por la fina y triste lluvia que tanto amé siempre<sup>114</sup>.

Al finalizar el conflicto en 1939 trabaja dos años como asesor jurídico y secretario del Consejo de Administración de Forjas de Amorebieta, empresa metalúrgica vasca. En este periodo reanuda la tarea poética en medio de los círculos *Alea* y *Nuestralia*. Incapaz de continuar su profesión como jurista, porque no era su vocación, decide inscribirse en la Facultad de Filosofía y Letras en la universidad de Madrid en 1941, siguiendo el ejemplo de Antonio Machado, con el ideal de convertirse en profesor de Literatura, poder solventar a su familia y continuar con su verdadera vocación de escritor. Aquí entrará en contacto con algunos representantes de la Generación del 27 como Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso.

Vive en ambientes religiosos, lo cual influirá en su poesía. Bajo este marco compone los versos del libro homenaje al poeta del Siglo de Oro San Juan de la Cruz *Cántico espiritual* (1942), como una vía de escape de la rutina laboral, la cual lo agobiaba, a tal punto que aquel conflicto vocacional aunado al clamor divino, los plasmó en este grupo de poemas, siendo de esa manera que sella su etapa religiosa, la cual, más adelante se reprochará, cuando dejó de comulgar con la fe católica. *Cántico espiritual*, título homónimo del poema de San Juan de la Cruz, está compuesto de tres segmentos: “Introducción” (poema inaugural y 3 poemas), “Liras” (11 poemas) y “Final” (4 poemas). En cuanto, a la forma se exhiben sonetos, liras y villancicos, esta cuestión formal responde a los códigos tradicionales de la poesía religiosa, específicamente a la poesía mística; con respecto a la temática abordada, de manera semejante a San Juan de la Cruz, el poeta vasco canta a la unión del alma con lo divino.

Debido a la enfermedad de su hermana María Jesús, con quien compartía el gasto familiar, se vio obligado a abandonar sus estudios universitarios y regresó a su ciudad natal para retomar su antiguo trabajo como jurista. “Esta renuncia vocacional se refleja en un acto de autoinmolación: quema todos sus poemas. Esta es la razón de que nunca considerará *Cántico espiritual* como su primera obra, sino como una pequeñísima parte de ella y no la mejor”<sup>115</sup>. Esta experiencia lo sumió en una crisis depresiva importante, tal como lo relata Sabina de la Cruz:

---

<sup>114</sup> *Historia (casi) de mi vida, Blas de Otero: Obra completa (1935-1977), op. cit., p. 954.*

<sup>115</sup> DE LA CRUZ, Sabina, “Notas biográficas: Tabla cronológica de la vida y obra de Blas de Otero (1916-1979)”, *Ancia: Revista de la Fundación Blas de Otero*, 2004, n.º 4, p. 27.

(...) esta renuncia vocacional se une con sentimiento destructor al sentirse responsable de la enfermedad de su hermana por haber cargado sobre sus hombros una responsabilidad tal vez superior a sus fuerzas. Todo ello lo le precipita en una crisis depresiva<sup>116</sup>.

La cual lo condujo a internarse en un centro psiquiátrico de Usúrbil en 1945, donde permaneció por un año, como se anota en el fragmento de *Historia (casi) de mi vida* y en el fragmento del poema en prosa “Rotura” incluido en *Historias fingidas y verdaderas*:

Lo que no puedo contar a nadie, lo que solo algunos conocen a retazos, son las iras del espíritu, la casa oscura de Usúrbil<sup>117</sup>.

(...) Entonces se produjo la rotura. Nadie la entendió, durante años y años la expuso encima del mostrador, durmió, hasta hacerse hombre, al pie de una terrible situación: silencio alrededor, silencio por los cuatro costados<sup>118</sup>.

De este encierro, surgió un quiebre en su febril catolicismo, que se verá reflejado en su poesía posterior; además de reafirmar su vocación literaria y decidir no retomar la abogacía. Una vez de retorno a la casa materna, comienza a escribir los versos de *Ángel fieramente humano* (1950), poemario conformado por 18 sonetos y 16 poemas de verso semilibre de corte clásico; siendo el título un préstamo de un verso endecasílabo “Porque aquel ángel fieramente humano”, tomado del poema de Luis de Góngora y Argote “Suspiro tristes, lágrimas cansadas”. En este libro se revela una ruptura con respecto a su obra lírica precedente. Esta obra representa a decir de Sabina de la Cruz, “el desarraigo del hombre del siglo XX, condenado a la existencia de una humanidad sin rumbo”<sup>119</sup>. Efectivamente, los versos de *Ángel fieramente humano*<sup>120</sup> exhiben una inquietud existencial, que se vuelca en el yo poético; para finalmente ocuparse del nosotros, de la humanidad en pleno. Con este poemario, el poeta vasco instaura la segunda fase de su evolución poética, la denominada por varios críticos, como existencial. Esta etapa surgió, sin duda, por la angustia y depresión vividas tras su encierro, lo cual generó que su fe católica se vea resquebrajada. El poeta se siente desamparado ante la nada de la existencia que culmina inexorablemente con la muerte. En *Ángel fieramente humano* las interpelaciones hacia el Ser Supremo, que se perciben en los versos de *Cántico espiritual*, se transfiguran en ruegos e imprecaciones a Dios.

Si bien es cierto que el tema ha variado sustancialmente, vemos que el lenguaje poético oteriano se mantiene, pues la composición del poema se inscribe con estructuras

---

<sup>116</sup> Blas de Otero: *Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 63.

<sup>117</sup> *Historia (casi) de mi vida*, en Blas de Otero: *Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 963.

<sup>118</sup> “Rotura”, en Blas de Otero: *Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 647.

<sup>119</sup> Blas de Otero: *Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 63.

<sup>120</sup> Cabe señalar que este poemario lleva la dedicatoria “A la inmensa mayoría” acompañada del epígrafe de San Juan de la Cruz “... pensando... que los ha dejado Dios”, el cual refleja el desarraigo y el distanciamiento con lo divino evocado en los poemas.

tradicionales. El poemario comprende tres partes: la primera “Lo eterno”; la segunda parte presenta 31 poemas organizados en tres subpartes “Desamor” (8 poemas), “Hombre” (16 poemas) y “Poderoso silencio” (7 poemas), además de “Final” y “El ser”. Los principales rasgos del libro anterior se acentúan en *Redoble de conciencia*, poemario que obtuvo el Premio Boscán en 1951. En este libro, el poeta se distancia del yo existencial para representar la destrucción, tema aprehendido de la Segunda Guerra Mundial. *Redoble de conciencia* nace de los relatos, que el poeta había oído, de un grupo de artistas e intelectuales refugiados en Bilbao, igualmente de la lectura de Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Albert Camus y León Bloy. No obstante, su inquietud por la paz lo hará admirar a Mahatma Ghandi, y de esa manera colaborar en la organización del Grupo Federalista del pacifista Movimiento Europeo, junto a José Miguel de Azaloz, pensador bilbaíno.

Por esta época estrecha la relación amical con otros destacados poetas de su generación Gabriel Celaya, Eugenio de Nora y Ángela Figuera. Eran los años de censura, durante los cuales halló dificultades como los compañeros citados, para publicar su obra, la cual dirigida para “la inmensa mayoría” suponía un peligro en aquella sociedad dominada por la represión desde el fin de la Guerra Civil. En 1952, harto de la dictadura militar sale fuera de España a París, donde se relacionará con otros escritores exiliados españoles. Lo primero que hizo al llegar a la capital francesa fue ponerse en contacto con el Partido Comunista. Tuvo la intención de publicar *En el nombre de España*, una especie de libro-denuncia. En París, no obstante encontrando que los poemas seleccionados para su publicación eran menores, decidió dejar el proyecto de lado y regresa España en 1953, dejando atrás la ciudad desidealizada, tal como declara el propio poeta en una entrevista a Eliseo Bayo “París me pareció hermosa pero inaguantable”<sup>121</sup>:

Y esto es París  
me dijeron los ángeles, la gente  
lo repetía, esto es París. Peut-être,  
allí sufrí las iras del espíritu  
y tome ejemplo de la Torre Eiffel<sup>122</sup>.

En pleno periodo de censura, trabaja en los poemas que formarán parte de *Pido la paz y la palabra* y parte de *En Castellano*. Desde de su retorno de París, Blas de Otero se dedica íntegramente a la poesía. Vive con su madre y con su hermana. Participa en conferencias y en recitales por diferentes regiones de la Península Ibérica. En este periodo vuelve a leer el *Romancero y Cancionero popular*<sup>123</sup> fray Luis de León, Antonio

---

<sup>121</sup> BAYO, Eliseo, “Blas de Otero: una biografía incompleta”, entrevista de 1968 recogida en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 1141.

<sup>122</sup> “Biotz-Begietan”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 245.

<sup>123</sup> “Yo me curo de melindres estéticos pensando en nuestro *Romancero*”.

Machado, César Vallejo, Rubén Darío y a Pablo Neruda, además del Quijote. A finales de 1955 se publica *Pido la paz y la palabra*, obra que provocó una “revulsión en la poesía española de su tiempo por su valiente denuncia, apoyada en un lenguaje poético (...).”<sup>124</sup> Este poemario representa el quiebre con relación al libro anterior; se podría decir que Blas de Otero deja atrás una poesía existencial, para centrarse en una lírica dedicada al diálogo con la colectividad. Recordemos que durante este periodo el poeta está viviendo un proceso de concientización política y literaria.

A partir de 1956 hasta 1959 vive en Barcelona, precisamente en la casa del poeta José Agustín Goytisolo, donde conocerá los principales intelectuales y poetas catalanes como Jaime Gil de Biedma y José María Castellet. Casi de manera simultánea a la creación de *Pido la paz y la palabra*, Blas de Otero, había compuesto, los poemas del siguiente libro: *En castellano*, sin embargo como lo señala Sabina de la Cruz “las dificultades que impone una censura, cada vez más cerrada, se hacen insuperables y el nuevo libro tardará tres años en editarse y será publicado fuera de España”<sup>125</sup>. Tras las luchas contra la censura, Alberto Puig Palau, mecenas barcelonés, edita *Ancia* en 1958, publicación también censurada, a decir de Sabina de la Cruz:

Segunda edición encubierta de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, cuyo prólogo fue escrito por Dámaso Alonso. Pero estas precauciones, incluso el título, no eran sino máscaras frente a la censura para salvar la edición del nuevo libro, el cual no era una simple compilación de poemas anteriores<sup>126</sup>.

A este poemario se le concede, el mismo año, el Premio Nacional de la Crítica. En 1959, viaja a Francia para participar en los homenajes a Antonio Machado: el 22 de febrero en Colliure y el seis de marzo en La Sorbonne, en representación de los escritores españoles. Aparece en la ciudad luz la edición bilingüe de *En castellano* con título francés *Parler clair* cuidada por Claude Couffon. Gran parte de estos poemas se había escrito en Barcelona. En 1960 es invitado por la Sociedad Internacional de Escritores a viajar a los países socialistas, para comprobar en ellos si se había logrado alcanzar la equidad y la justicia para aquella “inmensa mayoría” que tanto proclamaba en sus versos. Viaja a la Unión Soviética y a China, dónde se quedó todo el año. Las costumbres de los lugareños de ambos países llamará la atención del poeta, que lejos de comprender el idioma ruso o el chino, captura la esencia de cada lugar a través de los colores y sonidos, que luego plasmará en sus versos:

---

<sup>124</sup> Blas de Otero: *Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 66.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>126</sup> *Idem.*

Ahora estoy en Moscú, es mi primer viaje al campo socialista y la mañana esta nublada, friísima, pero los rusos caminan parsimoniosos, centrados, directamente al porvenir. Las tersas rusas, sus suaves pupilas, endulzan los grandes almacenes de la Plaza Roja, el amplio vestíbulo del *Bolshoi*. Allí vi muchas cosas, malas y muy buenas, e incluso a algún compatriota eunuco y tiranuelo. Sobre las cumbres del Cáucaso, volando hacia la República Popular China, contemplo las amarillentas arenas de Mongolia, desciendo la escalerilla del avión en Pekín, una linda muchacha llega hacia mí con un gran ramo de flores intensamente perfumadas<sup>127</sup>.

Sin embargo, en Moscú, recordará con nostalgia a su tierra natal, siendo esta añoranza la que se representará en varios poemas del siguiente libro *Que trata España*. La edición de *Que trata de España* es reducida, se suprimen varios de los poemas. Sin embargo, logra publicar la totalidad de la obra, incluyendo los poemas censurados en 1964 en La Habana y París. En octubre de 1960 regresa a París, donde permanece hasta septiembre de 1961. De regreso en España, trata de publicar el último poemario, pero sólo lo consigue un año después, a causa de la censura reinante.

En 1962 fue reconocido con el Premio Fastenrath de la Real Academia Española y el Internazionale Omega Resistenza, ese mismo año inicia su corto noviazgo con Sabina de la Cruz “quien formaba parte del grupo de jóvenes poetas en la Asociación Artística Vizcaína de Bilbao”<sup>128</sup>. En 1963 publica en Puerto Rico la antología *Esto no es un libro*. Un año más tarde viaja a Cuba como jurado del Premio Casa de las Américas. En La Habana contrae nupcias con Yolanda Pina, de nacionalidad cubana. El matrimonio duró tan solo tres años debido a los recurrentes conflictos conyugales. En Cuba vivió desde 1964 hasta 1968, no obstante, durante este periodo realizó varias estancias en París, Praga y Moscú. Igualmente vivió durante un año en Cuba, lugar que representó en varios poemas de *Poesía e historia*:

Las seis de la mañana. Es ya de día  
en toda la extensión de Cuba linda.  
Cuba. Que linda es Cuba  
Bajo la nubes de la amanecida<sup>129</sup>.

Durante su permanencia en La Habana escribe *Poesía e historia* (1964-1968), libro en cuyos versos evoca la belleza e historia cubana, la revolución, el desamor, la lucha de los países latinoamericanos por la instauración de la democracia, vivencias y meditaciones sobre Unión Soviética y China. El poemario de carácter social se encuentra organizado en tres partes: la primera llamada “Monzón del mar” (33 poemas); la segunda, “Medio siglo: 1917- 1967” (16 poemas); y la tercera, “Con Cuba” (32 poemas). Juan José

---

<sup>127</sup> *Historia (casi) de mi vida*, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 955.

<sup>128</sup> “Notas biográficas: Tabla cronológica de la vida y obra de Blas de Otero (1916-1979)”, op. cit., p. 55.

<sup>129</sup> “Cuba”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 592.

Lanz (Bilbao, 1963), catedrático y ensayista español señalará que esta obra será clave para:

Comprender la evolución poética que ha emprendido el bilbaíno, el progresivo abandono de las estructuras del social-realismo avanzando hacia una perspectiva dialéctica, cambiante, que atiende a la fragmentación del texto, a los elementos oníricos, siempre presentes en su poesía a la disolución del sujeto poético, a la experimentación y renovación formales constantes<sup>130</sup>.

Luego de su retorno a España, Blas de Otero trató de publicar este poemario, sin conseguirlo pues, como era de esperar, fue vetado por la censura. Otra obra será concebida mientras residía en la isla caribeña, los 92 poemas en prosa, fechados desde el 13 de diciembre de 1966 hasta el 28 de abril de 1968, incluidos en *Historias fingidas y verdaderas* que se publicaría en 1970 y donde exhibe además de su admiración por el pueblo cubano, reflexiones sobre la realidad observada, y sobre la poética elegida para componer su obra. Con este título y con *Hojas de Madrid* y *La galerna* (1966-1968), *Historia (casi) de mi vida* (1969), *Nuevas historias fingidas y verdaderas* (1971-1972) se instaura la última etapa poética de Blas de Otero, denominada por algunos críticos como “meditación integradora”<sup>131</sup>. En esta fase la escritura va dirigida hacia el hombre en general y no tanto al español oprimido de la etapa social. Del mismo modo, en varios textos se advierte una pluralidad temática; no obstante, esta poesía también evoca la fusión de lo universal con lo subjetivo. En *Historias fingidas y verdaderas*, por ejemplo, se percibe una obsesión por el ejercicio escritural, como si la única preocupación del poeta fueran su amor por lo literario. Las composiciones en prosa concebidas con un estilo directo permiten comprender fácilmente el sentido del texto, en ello vemos una especie de liberación con relación a aquel lenguaje poético inscrito en el academicismo, tal como lo advierte Sabina de la Cruz:

(...) las asociaciones insólitas pueden surgir y encadenarse sin el corsé métrico, acompasándose solo al ritmo del pensamiento. Prosa rica y sugerente la de estas *Historias*, que basculan entre el misterio y la razón, con una factura clásica y a la vez el desenfadado humor surrealista. Libro de madurez, donde no se oculta la huella de la soledad ni la aceptación serena de la ventura y las desgracias del camino recorrido. En él se recogen variados temas: meditación sobre la realidad contemplada, la poética elegida, la añoranza. La memoria, al recorrer la propia vida, no olvida ni desvirtúa el recuerdo, aunque dulcifica desde la serenidad las amarguras de la lucha<sup>132</sup>.

De regreso a España, específicamente en mayo de 1968, es operado de un tumor canceroso, enfermedad que puso su vida en riesgo. La incertidumbre frente a un posible

---

<sup>130</sup> LANZ, Juan José, “Blas de Otero, Pere Gimferrer y Antonio Martínez Sarrión en los años inciertos”, *República de las letras: Revista de la Asociación Colegial de Escritores*, Segunda época, en línea: <http://republicadelasletras.acescritores.com/2016/12/23/blas-otero-pere-gimferrer-antonio-martinez-sarrion-los-anos-inciertos/>

<sup>131</sup> *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 74.

<sup>132</sup> *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 72.

desenlace fatal, lo llevó a continuar su labor como poeta, escribió febrilmente, sin embargo, logró vencer el cáncer:

Estoy sobre la mesa de operaciones, un certero tajo y al carajo el tumor, peor pudo haber sido...  
Vino la primavera y escribí como un hambriento en el ático del Barrio Blanco<sup>133</sup>.

Por esta época se reencuentra con Sabina de la Cruz, quien estaba concluyendo la licenciatura de Filosofía y Letras en la Universidad Central y reanuda su relación, la cual durará hasta el último día de su existencia, como declara en el fragmento de *Historia (casi) de mi vida* “La mujer que me acompaña es buena, inteligente, inteligente, cariñosa”<sup>134</sup> o en los versos del poema “...ahora” incluido en *Hojas de Madrid con La galerna*:

Quien sabe,  
Sabin, lo que quiere decir  
mi silencio.  
(...)

Quien sabe,  
Sabin, si el amor es algo  
que obligue a callar<sup>135</sup>.

En 1969 publica la antología *Expresión y reunión* y un año más adelante *Historias fingidas y verdaderas y Mientras*. Entre febrero y octubre de 1969 escribe *Historia (casi) de mi vida*, conjunto de textos autobiográficos, antes citados, organizado como un “entramado de recuerdos sin sucesión cronológica, en un lenguaje desenfadado y a veces coloquial”<sup>136</sup>. Entre 1968 y 1970 empieza a componer los versos de su último poemario *Hojas de Madrid y La galerna*, libros inéditos, cuya edición cuidada por Sabina de la Cruz vería la luz en el año 2010, en el cual se reúnen aquellos poemas que había empezado a escribir desde su retorno a Madrid. Los versos, en este poemario:

Se dilatan y desbordan para admitir en su interior el diario transcurrir de las horas de las horas: objetos mínimos de la casa, sillas, pájaros y su perrillo Bladi; estados de excepción, almacenes misteriosos, bolígrafos, y sábanas; íntimos diarios de amor y, siempre, la lejana visión del Guadarrama iluminando el paisaje tenebroso de los estados depresivos. Y, en muchas de sus páginas, el humor con un exorcismo. Y la vida. Y la lucha, a la que nunca renunció<sup>137</sup>.

Cabe añadir que en estos poemas coexistirán una especie de libertad expresiva, por el empleo del verso libre y de versículos, con el academicismo, huella escritural del poeta. Igualmente se perciben en varios de los poemas la presencia de imágenes insólitas que revelan una marcada influencia surrealista y que además confieren a los textos un cierto carácter hermético.

---

<sup>133</sup> *Historia (casi) de mi vida*, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 963.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 962.

<sup>135</sup> “...ahora”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 860.

<sup>136</sup> *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 74.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 75.

Blas de Otero consagró los últimos años de su vida a la labor editorial de sus obras, no logrando publicar todo el material. En 1971, el poeta se traslada al norte de la ciudad, en este ambiente compone del 30 de noviembre de 1971 al 10 de julio de 1972, los 28 textos en prosa de *Nuevas historias fingidas y verdaderas*. Entre 1971 y 1973, aparece la edición de *País*, antología seleccionada y cuyo prólogo fue firmado por José Luis Cano. Sabina de la Cruz fue nombrada profesora de la Universidad de Madrid, y dará clases en la Universidad Menéndez y Pelayo. En ese círculo conoce al escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias. En 1975 sale la nueva edición de *Pido la paz y la palabra* en Barcelona. Regresa a Lisboa un año después y se encuentra con el escritor colombiano Gabriel García Márquez. Participa, en 1976, en el homenaje a Miguel Hernández en Alicante y Orihuela; en mayo de ese mismo año, viaja a Granada y Fuentevaqueros para asistir al homenaje de Federico García Lorca, donde se reúne con Juan de Lorca y otros poetas granadinos. En 1977 participa en varios recitales durante la campaña de las primeras elecciones democráticas. Se publica *Todos mis sonetos* y el libro anteriormente censurado *En castellano* (el cual es la primera edición completa en la España democrática).

El 26 de julio de 1978 fallece su madre doña Concepción Muñoz Sargarmínaga. Por consejo médico se muda a Majadahonda, zona campestre cercana a Madrid, con el fin de cuidar sus debilitados bronquios por el exceso de fumar:

Dentro de poco moriré.  
El zafarrancho de mi vida  
toca su fin. El alma está partida,  
y el cuerpo a punto de partir. Lo sé<sup>138</sup>.

Sin embargo, a pesar de los cuidados y del tratamiento adecuado, muere a los setenta y tres años, en Majadahonda el 29 de junio de 1979, por insuficiencia cardiaca y embolia pulmonar.

Durante su vida y tras su deceso, se publicaron varias antologías que recogen los poemas oterianos, hemos mencionado algunas de ellas, pero quisiéramos brevemente comentar la *Obra completa* de Blas de Otero, editada por Sabina de la Cruz con la colaboración de Mario Hernández. Esta publicación del año 2013 resulta sustancial dentro de los estudios oterianos, pues este libro de más mil páginas reúne tres poemarios póstumos y algunos parcialmente inéditos como *Hojas de Madrid con La Galerna*, *Poesía e historia*, escrito entre 1960 y 1968; 28 nuevas prosas compuestas entre 1971 y 1972 de

---

<sup>138</sup> “Penúltima palabra”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 599.



*Nuevas historias fingidas y verdaderas*, y finalmente *Historia (casi) de mi vida*, escrita en 1969 y que ha sido una de las fuentes principales para elaborar estos breves apuntes biográficos.

## 2. 2. La poesía social encarnada en la obra oteriana y la opinión de los críticos

Hemos recorrido la trayectoria vital y literaria del poeta vasco en cuya obra poética, advertimos una serie de quiebres o rupturas que han enriquecido su producción lírica, no solamente a nivel temático, sino también a nivel expresivo. Como se mencionó anteriormente, Blas de Otero es uno de los representantes más emblemáticos de la poesía social española de la posguerra. Habíamos visto que en los primeros poemarios como *Cántico espiritual* y *Ángel fieramente humano*, la inquietud oteriana giraba en torno a la cuestión religiosa y a la angustia existencial, respectivamente. Mientras que la fase social se consolidaría tal como algunos críticos como Juan José Lanz o Claude Le Bigot denominan “La trilogía social de Blas de Otero”. Efectivamente, será con la aparición de *Pido la paz y la palabra* en 1955, libro de 34 poemas, donde se evocan temas como el anhelo de libertad, la esperanza en el futuro y la injusticia. En este libro, el sujeto poético se dirige “a la inmensa mayoría”, a veces, con un lenguaje en el que coexisten lo poético y lo coloquial, pues la intención del poeta, que veremos en detalle más adelante, era llevar su poesía a la colectividad oprimida de aquel entonces. Además, en *Pido la paz y la palabra* se verá reflejado el uso del verso libre, sin dejar de lado algunas formas tradicionales como el soneto, por citar algunas de ellas. *En castellano* publicado en 1959, constituye el segundo libro de esta etapa, conformado por un total de 58 poemas, en donde percibimos en muchos de ellos, un tono dialogante con la masa, rasgo que se arrastra de sus obras iniciales. De la misma manera, notamos que en el plano discursivo, los poemas de *En castellano* ponen de manifiesto una especie de continuidad donde confluyen, de nuevo, su lenguaje poético muy elaborado, consecuencia de su experiencia literaria y su propósito de dirigir su discurso lírico al pueblo. Cabría añadir que en el poemario no distinguimos un quiebre brusco en el estilo del poeta con relación al anterior libro *Pido la paz y la palabra*.

*Qué trata de España* es el tercer poemario de la fase social oteriana y presenta los mismos parámetros estilísticos. Se encuentra organizado en cinco secciones designadas “Capítulos”: “El forzado”, “La palabra”, “Cantares”, “Geografía e historia” y “La verdad común”, en las que se recogen alrededor de 130 poemas. El corpus social de la poesía oteriana podría extenderse hacia algunos poemas de sus obras posteriores como *Poesía e Historia*, además de algunos textos de *Historias fingidas y verdaderas* y *Hojas de Madrid*

con *La galerna*; sin embargo, lo que nos interesa destacar, por ahora, es identificar los principales rasgos de la poesía social en los textos líricos de Blas de Otero según los críticos.

Emilio Alarcos Llorach (Salamanca, 1922-1998), uno de los filólogos españoles más destacados, será uno de los primeros estudiosos de la poética oteriana<sup>139</sup>, tal como se percibe en *La poesía de Blas de Otero*<sup>140</sup>.

El filólogo español comentará, con una cierta nota de humor, la evolución poética de Blas de Otero. Como se ha señalado, a la poesía oteriana de la posguerra, la llama “Etapa de la nueva fe”, pues encuentra que entre los primeros poemarios y *Pido la paz y la palabra* hay un vuelco total, un cambio abrupto tanto en el fondo como en la forma de los textos. Igualmente, el filólogo español advierte que la escritura del poeta bilbaíno en sus inicios, presenta ya ese germen solidario: “se anuncia en las primeras poesías una voz auténtica y sincera, que no se complace en sí misma, sino que va dirigida hacia los demás”<sup>141</sup>. En efecto, en la poesía social de Blas de Otero se produce una rehumanización del sujeto poemático, instancia que se despersonaliza de su yo para hablar colectivamente:

Del yo se va cayendo en el nosotros. Como “social” tal poesía que no canta un yo sino pretende cantar un nosotros, que no busca resonancias en otro yo sino en otro nosotros ha de tocar los temas que nos interesan en cuanto a humanidad, en cuanto comunidad humana. Más este tipo de poesía tiene un límite: el fenómeno poético es único, lo social es mostrenco<sup>142</sup>.

Del mismo modo, Emilio Alarcos Llorach encuentra que la trayectoria poética oteriana, en lo temático e ideológico, presenta una intencionalidad: la inclusión progresiva del poeta en la masa colectiva. El filólogo español encuentra la literatura comprometida o social que defiende un tipo de ideología como inauténtica. En el caso de Blas de Otero señalará que el compromiso del escritor vasco lo realiza consigo mismo y no al servicio de alguna fuerza política: “Otero se ha comprometido consigo mismo y cada vez más penetra en el tema social: no pretende venir con iluminaciones personales, sino que las va descubriendo en ‘la inmensa mayoría’ a que dirige sus libros”<sup>143</sup>. Pero esta obligación poética, que podría incluso denominarse como mesiánica, no es otra cosa, tal como afirma Emilio Alarcos en el artículo “sumergimiento en la inmensa mayoría, de poner el dedo en las llagas que padece y sufrirlas con ella, de manera que así despierte y

---

<sup>139</sup> Cabe señalar que Emilio Alarcos Llorach además de analizar el fondo de la obra poética oteriana, es quien examina meticulosamente el plano discursivo del poeta vasco.

<sup>140</sup> ALARCOS LLORACH, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 29.

comience a levantar las ruinas. La obra de Otero, es pues, una tarea de por vida, de despertador de conciencia humana, de apelación a la íntima verdad”<sup>144</sup>.

Por su parte, Leopoldo de Luis en las notas para la antología de 1965, *Poesía social española contemporánea: (1939-1968)* señala que Blas de Otero es:

uno de los poetas de expresión más eficaz. Su vehemencia y su angustia de los primeros libros no estorbaron a dos postulados que son hoy piedras angulares de la poesía social: su dedicatoria ‘a la inmensa mayoría’—frente al famoso lema juanramoniano<sup>145</sup>— y el primer verso de un poema suyo: “Definitivamente cantaré para el hombre”<sup>146</sup><sup>147</sup>.

Como bien exhibe Leopoldo de Luis, los versos oterianos, a partir de la etapa existencial, ya mostraban un cierto apego a la colectividad, lo cual resulta ser una de las principales características de la poesía social de la posguerra. Pero será en la segunda fase poética, es decir la social, en la que Blas Otero escribirá una “poesía dinámica, en poemas beligerantes que recorren los escenarios geográficos y humanos clamando por la paz y la justicia, más no como valores abstractos, sino muy concretos”<sup>148</sup>. En efecto, los rasgos citados por el autor de *Alba del hijo* (1946), se hallan presentes en *Qué trata de España, Poesía e Historia* y algunos poemas de *Hojas de Madrid*.

Claude Le Bigot, hispanista de la universidad de Rennes 2, también examina algunos ejes de la poesía comprometida oteriana, en el artículo “La etapa social de Blas de Otero en la trilogía que trata de España”<sup>149</sup> que creemos necesarios comentar brevemente. Uno de los hallazgos del estudioso francés es advertir la necesidad de Blas de Otero de emplear un nuevo lenguaje en su producción literaria de la etapa social:

El cambio de rumbo se advierten con el libro *Pido la paz y la palabra*, seguido por *En castellano*, publicado este en París. Editado también en París, en 1964. *Qué trata de España* remata un conjunto poético homogéneo. (...) Nada más que hojear los libros, lo primero que se observa es la extrema concentración de los versos, un asombroso laconismo a veces, una depuración del lenguaje que contrasta con el equilibrio formal que caracterizaba la etapa anterior<sup>150</sup>.

Efectivamente, en los poemarios citados se percibe un quiebre en el discurso: “el uso de la palabra justa, eficaz y verdadera” que permite al poeta llevar su mensaje a todos los hombres. Se aprecia una necesidad urgente de comunicar, del decir, pues bajo un contexto donde el silencio se impone, la lucha consiste en hablar “para romper el cerco de la opresión”<sup>151</sup>. Siguiendo el razonamiento de Claude Le Bigot, la palabra en la obra

---

<sup>144</sup> *La poesía de Blas de Otero, op. cit.*, p. 21.

<sup>145</sup> “A la inmensa minoría, siempre.”

<sup>146</sup> Primer verso del poema “Canto Primero” del libro *Ángel fieramente humano* (1950).

<sup>147</sup> *Poesía social española contemporánea: (1939-1968, op. cit.*, p. 208.

<sup>148</sup> *Idem*.

<sup>149</sup> LE BIGOT, Claude, “La etapa social de Blas de Otero en la trilogía que de trata España” en *Zurgai* (Monográfico), noviembre, 1988, p. 40-47.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>151</sup> “La etapa social de Blas de Otero en la trilogía que trata España”, en *op. cit.*, p. 41.

poética oteriana constituye una herramienta de liberación, ya que su conquista supone “una exigencia vital que rebasa forzosamente el marco de la estricta actividad poética: dicho de otro modo, la trasciende para involucrarse en la lucha por la justicia y en primera instancia la restauración de la verdad”<sup>152</sup>. Igualmente, el hispanista francés, dirá que:

para Blas de Otero y los poetas del realismo social, la poesía tiene que ser un medio de comunicación con los otros. Dado el papel que el sistema social le atribuía, esta no podía pretender a ‘sensibilizar’ la opinión mayoritaria sin proceder a una profunda revisión formal que exigía a los creadores una gran capacidad de seleccionar la materia lingüística. Lo que Blas de Otero parece haber logrado con la máxima eficacia<sup>153</sup>.

Estamos pues convencidos de que el discurso poético oteriano del ciclo social presenta elementos retóricos y literarios, como los metapoéticos o los hipotextuales que más adelante comentaremos.

Otro de los puntos comentados en el artículo del monográfico, concierne a la evocación de España, de ese modo, para Claude Le Bigot el tema de la patria “se ha convertido en obsesión, en la que Blas de Otero edifica una apasionada geografía lírica de España”<sup>154</sup>. En otras palabras, una de las representaciones constantes en los poemas oterianos es la figuración a la Península Ibérica, sobre todo en el poemario *Qué trata España*, el cual fue escrito en Francia. Como lo habíamos advertido al evocar en la biografía del poeta, creemos que estas alusiones reiterativas se producen como consecuencia de la añoranza que sentía Blas de Otero, al encontrarse lejos de la tierra natal.

En el plano lingüístico Juan José Lanz (Bilbao, 1963), hispanista español, realizará un análisis más profundo de la poesía social de Blas de Otero. Encontramos los aportes del profesor bilbaíno como una nueva ruta en los estudios oterianos, puesto que su análisis poético ligado al aspecto contextual, además del hecho de identificar la importancia de las alusiones metapoéticas y el rol que cumple la palabra en la poesía oteriana contribuyen a examinar este corpus poético desde una perspectiva pragmática. Habíamos observado tanto en el debate anterior sobre poesía social como en las aseveraciones de los críticos con respecto a la figura y obra literaria de Blas de Otero, a excepción de Leopoldo Sánchez Torre, que se dejaba de lado la cuestión metapoética en el examen sobre poesía social, en el que se tomaba más atención a las características temáticas-históricas, obviando o poniendo en un segundo plano la materia lingüística. Juan José Lanz en el ensayo *Alas de cadenas*<sup>155</sup>, al respecto advertirá que existen tres grandes temas en el seno

---

<sup>152</sup> *Idem.*

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>155</sup> LANZ, Juan José, *Alas de cadenas*, Salamanca, Editorial Renacimiento, 2008, p. 79.

de la poesía social, siendo Blas de Otero, quien mejor los exhibe en sus versos. Los tópicos en cuestión serían:

La crítica del pasado y del presente histórico, con sus injusticias y desigualdades. En segundo lugar, el planteamiento de un futuro utópico suprahistórico en el que se superen las penalidades de las circunstancias históricas presentes. (...) Por último estaría el tema de la palabra poética, la intención del poeta de hacer de la palabra poética un instrumento de acción<sup>156</sup>.

Lo expuesto anteriormente no supone una novedad, pues otros críticos como Guillermo Carnero, Emilio Alarcos Llorach o Claude Le Bigot habían señalado cuestiones similares; no obstante, Juan José Lanz irá más allá, al afirmar que el compromiso social de Blas de Otero supone una materia de escritura, en otras palabras “el decir poético es a su vez un hacer poético”<sup>157</sup>. Creemos que la literatura representó para Blas de Otero no solamente un acto de liberación y de concientización de la masa, sino además un acto de amor. Este sentimiento, esa inquietud por el acto escribir generan en el poeta vasco una obsesión, a lo largo de toda su obra poética, no necesariamente en la fase social. Siendo aquí, donde hallamos la esencia de la metapoesía oteriana, que trataremos con mayor profundidad posteriormente. Consideramos que la experimentación discursiva literaria en la poesía de Blas de Otero, constituyen una necesidad imperiosa en la posguerra, pues a decir de Juan José Lanz, “es justamente centrarse en su proceso creativo poético, creciente a medida que avanza su obra poética, en el material lingüístico que lo constituye, lo que determina el compromiso social de su poesía, porque es justo en el lenguaje donde radica el eje central de su protesta”<sup>158</sup>. A continuación analizaremos una muestra significativa de algunos poemas oterianos que exhiben en sus versos los preceptos más representativos de la poesía social de la posguerra española.

---

<sup>156</sup> *Idem.*

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 81.

## 2. 3. Representaciones temáticas de la poesía social oteriana

### 2. 3. 1. La encarnación poética de la España de la posguerra y la esperanza de que se produzca un cambio

El poema “Juntos” del primer poemario de la etapa social de Blas de Otero *Pido la paz y la palabra* (1955) nos muestra la encarnación poética del presente histórico español mediante el testimonio del enunciador lírico durante la posguerra:

#### “Juntos”

Esta tierra, este tiempo, esta espantosa podredumbre  
que me acompañan desde que nací  
(porque soy hijo de una patria triste  
y hermosa como un sueño de piedra y sol; de un tiempo  
amargo como el poso 5  
de la historia):  
esta tierra, este tiempo que tiran de mis pies  
hasta arrancar los huesos a mi esperanza última,  
¡ah, no podrán, jamás podrán vencerme, 10  
porque mi mano se me va y se agarra  
a otra mano de hombre y a otra mano  
que me encadenan, madre inmensa, a ti!<sup>159</sup>

El poema se encuentra compuesto por doce versos, donde destacamos algunos empleos de formas métricas clásicas la mitad, es decir: 6 versos endecasílabos (vv. 2-3-9-10-11-12) y 3 son alejandrinos (vv. 4, 7 y 12), acompañados de un verso de arte mayor: de quince sílabas en el primer verso. La rima está ausente, por lo tanto podemos indicar que se trata de una composición lírica en verso libre, aunque hallamos una consonancia en la repetición del sonido /a-í/ en las palabras “nací” y en la frase “a ti”, halladas en el segundo y el último verso, respectivamente. La falta de rima se ve suplida por la repetición anafórica de palabras claves como “tierra” y “tiempo”. El texto se inaugura con una especie de marco contextual en el que se halla inmerso el sujeto poemático (vv. 1-2). En el primer verso de 15 sílabas métricas se aprecia el paralelismo del grupo nominal, donde se repite el determinante demostrativo: “Esta tierra, este tiempo, (...)”, para denunciar el presente del sujeto poético de esa realidad española, convertida en: “una espantosa podredumbre”, imagen hiperbólica, acompañada del epíteto “espantosa” que sirve para recrear la atmósfera corrupta y opresiva de la posguerra que ha durado el mismo tiempo de vida del sujeto poético, tal como se percibe en el segundo verso “que me acompaña desde que nací”. Notamos que el tono coloquial del lenguaje poético recuerda el habla cotidiana en estos dos versos, lo cual posibilita una comprensión íntegra. Del tercer verso al sexto, advertimos la especificidad metafórica de la imagen degradada de España, encerrada entre paréntesis “(...) de una patria triste/y hermosa como un sueño de

<sup>159</sup> “Juntos” en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977) op. cit.*, p. 241.

piedra y sol; de un tiempo amargo como el poso/ de la historia)”<sup>160</sup>, la cual se opone al prosaísmo presente en el primer verso. El sujeto poético simboliza a su país como una tierra hermosa pero estigmatizada por su presente, tiempo histórico plagado de pesimismo y desazón. Por medio de una pausa larga, representada con el espacio en blanco del séptimo verso alejandrino, el sujeto poético invita al lector a la reflexión. A continuación, se aprecia la construcción paralelística ya evocada en el verso inaugural: “esta tierra, este tiempo que tiran de mis pies”, que inicia la segunda parte del poema, en los versos 7 y 8 percibimos, que la presencia del encabalgamiento va a enlazar ambos versos a nivel sémico. Con un tono denunciatorio, el sujeto poemático personifica a España y su presente, acusándolos de coartar su libertad: “tiran de mis pies” (v. 7), pero será en el octavo verso donde distinguimos la hipérbole y la personificación “hasta arrancar los huesos a mi esperanza última”, que permite recrear el profundo dolor y la angustia del enunciador lírico ante el clima opresor. La tercera parte del poema está integrada desde el décimo verso hasta el último. En el verso endecasílabo 9 se abre la exclamación retórica, en la que el sujeto poemático asevera, que el Otro opresor no podrá vencerlo, para expresar la firmeza de su voluntad, se apoya en la reduplicación de la palabra “podrán”. En el décimo verso, también endecasílabo. apreciamos la reescritura, con una variación hiperbática, de la locución verbal “írsele a alguien de la mano”<sup>161</sup>, “porque mi mano se me va y se agarra”, que en el contexto poemático esta expresión alude al título “Juntos”, tal como lo percibimos en el siguiente verso endecasílabo: “a otra mano de hombre y a otra mano”, donde vemos el paralelismo de “a otra mano” que nos revela una especie de humanismo solidario descrito por el sujeto poemático. Pero este verso se interrumpe abruptamente para dar un salto al endecasílabo final: “que me encadenan, madre inmensa, a ti!” en el que advertimos la atadura del sujeto poemático por medio de la imagen “encadenan”, la cual le impide continuar libremente. Al mismo tiempo, la instancia discursiva se dirige a España, la interpela, llamándola “madre inmensa”, tópico ya empleado por otros poetas españoles e hispanoamericanos como Luis Cernuda, César Vallejo o Nicolás Guillén, para referirse al país ibérico, sobre todo durante la Guerra Civil.

En “Juntos” hemos contemplado la manera cómo el poeta representa a España en el contexto de la posguerra, lo cual representa uno de los temas más mentados por los poetas sociales. Del mismo modo, apreciamos la representación del humanismo solidario

<sup>160</sup> Por añadidura, vemos que en todos los versos de esta primera parte se aprecian encabalgamientos, pero el más abrupto se produce en el quinto verso heptasílabo “amargo como el poso”.

<sup>161</sup> La cual significa según el DLE: “1. hacer con la mano una acción involuntaria. 2. Excederse en la cantidad de algo que se da o que se mezcla con otra cosa.”

oteriano en los versos, lo cual se reafirma con el título del poema. Finalmente, de forma figurada, advertimos, la referencia al acto de escribir como vía de liberación frente al contexto franquista.

“En nombre de muchos”, también perteneciente al poemario *Pido la paz y la palabra* (1955), testimonia poéticamente la realidad avasalladora de la posguerra y además nos muestra el amor que siente el sujeto poemático a la España degradada por el sistema opresor:

“En nombre de muchos”

Para el hombre hambreado y sepultado  
en sed –salobre son de sombra fría–  
en nombre de la fe que he conquistado:  
alegría.

Para el mundo inundado 5  
de sangre, engangrenado a sangre fría,  
en nombre de la paz que he voceado:  
alegría.

Para ti, Patria, árbol arrastrado 10  
Sobre los ríos, ardua España mía,  
en nombre de la luz que ha alboreado:  
alegría<sup>162</sup>.

El poema se encuentra compuesto por doce versos organizados en tres estrofas denominadas serventesios quebrados, donde predominan los endecasílabos, a excepción del séptimo verso, el cual es un heptasílabo mientras que el cuarto, octavo y duodécimo son tetrasílabos. En cuanto a la rima, podemos decir que es consonante cruzada (ABAb) se repiten los sonidos /á-o/ e /í-a/ a lo largo de todo el texto. Con lo que respecta al plano del contenido podemos anotar que el poema se puede dividir en tres ejes. El primero de ellos, corresponde al primer serventesio (vv. 1-4). El verso endecasílabo inaugural nos muestra una especie de dedicatoria al oprimido, puesto que el sujeto poemático habla sobre “el hombre hambreado y sepultado”. Este grupo sintáctico presenta una paranomasia, en la que aparecen dos sonidos semejantes en las palabras “hombre/hambreado” para dar mayor realce, al individuo evocado. En el mismo endecasílabo, el adjetivo hiperbólico “sepultado”, sirve para reafirmar el estado agónico del hombre que carece de toda subsistencia. El segundo endecasílabo será un verso encabalgado en el que nos precisan la imagen anterior “sepultado en sed”. A continuación, en la acotación encerrada con guiones largos “–salobre son de sombra fría– nos percatamos de la presencia de una aliteración, donde se repiten el sonido de las sílabas

---

<sup>162</sup> “En nombre de muchos”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 247.



trabadas: “salobre, sombra, fría”. Igualmente, reparamos en el uso de otra aliteración: “sepultado/ de sed –salobre son de sombra fría–”, que el sonido de la letra /s/ sirve para realzar el sentido de la palabra “sed”. El hombre sediento se encuentra en un estado de indigencia, de calamidad, añora la libertad. Cabe añadir, que la ingeniosa metáfora oteriana “salobre son de sombra fría” simboliza la causa del estado precario del hombre evocado, ya que “salobre” significa “salado”, por lo tanto, es un elemento que genera las ansias de beber; mientras que la falta de luz, frase simbólica que refiere a la ausencia de libertad o “sombra fría” genera malestar en el individuo, el cual bajo esa atmósfera desoladora y opresiva sólo encuentra el desamparo y la cercanía del deceso. En el tercer endecasílabo la frase “En nombre de la fe que he conquistado:”, vemos que gracias a la motivación y a la fuerza que ha sabido mantener, a pesar de aquel ambiente devastador, el sujeto poético envía un mensaje de esperanza, alojado en el cuarto verso: “alegría” el cual está colocado a modo de epifonema<sup>163</sup> en cada una de las estrofas. Cabe señalar además que la estructura observada en la primera estrofa se repite en las que continúan: la preposición “Para” que nos recuerda una dedicatoria o el hecho de entregar algo; luego en el tercer verso que sigue “en nombre de la”, locución preposicional que indica representación de algo, y finalmente el epifonema “alegría” que clausura las estrofas. Estos paralelismos conferirán un ritmo secuencial en todo el poema.

En la segunda estrofa (vv. 5-8) el sujeto poemático envía su mensaje a “el mundo inundado”. En el siguiente verso endecasílabo encabalgado “de sangre, engangrenado, a sangre fría”, advertimos una riqueza expresiva, que es necesario descomponer meticulosamente para comprender el sentido del mismo. En primer lugar, percibimos una paranomasia en la repetición de las palabras “mundo e inundado”, este orbe se encuentra sumergido “en sangre” (v. 6), lo que en el verso refiere de manera hiperbólica a las cuantiosas pérdidas humanas que se producen en la tierra, consecuencia de las guerras y la represión franquista. El resto del sexto endecasílabo, también encabalgado, “engangrenado a sangre fría”, nos muestra, de manera original, como el poeta juega con la polisemia del lenguaje español. Habíamos visto, que la palabra “sangre” representa la muerte del hombre, el mundo está repleto de cadáveres, pero ese mundo al quedar inhabitado, y al haber perdido, la sangre que también simboliza la vida, yace en un estado de putrefacción, se gangrena; para describir lo anterior el poeta se sirve del neologismo “engangrenado” y ese estado de podredumbre, que nos acerca de manera intratextual al primer verso del poema “Juntos”, se produce de manera calculada por el Otro opresor

---

<sup>163</sup> Figura retórica que consiste en una exclamación en la que el hablante reflexiona o comenta lo que acaba de exponer y con la que cierra el discurso de manera enfática.

que instiga; lo anterior se advierte en la locución adverbial “a sangre fría”<sup>164</sup>, que en el poema alude a las represalias de los vencedores durante la posguerra. Este ingenioso verso lleno de expresividad, exhibe igualmente, la reduplicación de la palabra “sangre” que el poeta emplea para exhibir, hiperbólicamente, la muerte y la desolación humana. Y es precisamente, a ese mundo putrefacto y sin fe que el sujeto poemático representa por medio “de la paz que ha voceado” (v. 7); al respecto, notamos que el verbo *dicendi* “vocear”, en realidad es la encarnación del acto de escribir que realiza el sujeto poemático. Posteriormente, la estrofa concluye de la misma forma que la primera con el epifonema “alegría”. Finalmente, en el tercer serventesio (vv. 9-12), el sujeto poético, interpela a su patria, la cual llama mediante la construcción metafórica “árbol arrastrado/sobre los ríos” (vv.9 y 10), que connota la muerte y la derrota republicana en la Guerra Civil; además observamos que en el verso encabalgado se hace evidente el tópico *vita flumen*, pues los ríos representan el transcurrir de la vida hacia la muerte. En seguida en el mismo verso advertimos el vocativo “(...) ardua, España mía”, donde el calificativo “ardua” se emplea para describir un rasgo de la Península Ibérica, marcada por las guerras, conflictos políticos y crisis que se han producido a lo largo de su historia y el pronombre posesivo tónico “mía” nos indica el inmenso amor que siente el yo poético por su país. En el endecasílabo once, la expresión paralelística “en nombre de la luz que ha alboreado”, resulta ser una construcción metafórica simboliza la esperanza colectiva. En el último verso, se halla, de nuevo, el epifonema “alegría”, como sentencia final que sirve no solo para reforzar el verso precedente sino el poema entero.

“Entendámonos” es otro poema social oteriano que pertenece al libro *En castellano* (1960), en el que se evoca, de manera figurada la Guerra Civil, y en el que el sujeto poemático busca consenso entre las dos zonas que fragmentaron España. Este poema es una invocación al cambio y a la esperanza en el porvenir:

“Entendámonos”

Entendámonos. Yo os hablo de un árbol inclinado al vien- to, a la fe- licidad, invencida de la luz.	5
Os hablo... de tú a tú. Todos -yo, tú, él- nosotros somos hijos de la gran guerra. ¡Digo!	10
Por eso Todos -vosotros, ellos-	

<sup>164</sup> Que significa según el DLE con premeditación y cálculo, una vez pasado el arrebato de la cólera.

llevamos el signo de Caín grabado en la sangre.	15
¡Aire! Aventad El ayer, mañanead ardidamente.	
¡Fortificad abeles!	20
Enhiesta, el alba os hable en vuestra almena albélica <sup>165</sup> .	

El texto compuesto por 22 versos presenta una forma distinta a los poemas analizados anteriormente. Vemos que se trata de una composición poética irregular, en la que se perciben varios tipos de metros entre bisílabos (vv.7 y 16); trisílabos (vv. 3, 11, 13 y 21); tetrasílabos (v. 4, 9 y 15); pentasílabos (vv. 8 y 19); heptasílabos (vv. 2, 6, 10, 12 y 20) cuya presencia es mayoritaria; octosílabos (vv. 1 y 18); un eneasílabo en el verso 14, y finalmente dos endecasílabos en los versos 5 y 22. En cuanto a la rima, advertimos algunas asonancias internas, por ejemplo: “Entendámonos. Yo os hablo” (v. 1), por citar alguna. Igualmente, distinguimos una rima asonante pareada continua /á-o/, /í-e/, /ú-ú/, /ó-ó(...)/ a lo largo de todo el poema.

Podemos dividir el poema en cuatro partes; en la primera de ellas (vv. 1-5), el sujeto poemático se dirige a la colectividad, la invita, imperativamente, a escuchar su mensaje. Una vez más notamos la presencia de un verbo *dicendi*: “hablo”. Del verso segundo hasta el quinto, apreciamos encabalgamientos que van a conferir al poema un ritmo entrecortado. En el verso dos, la imagen “árbol inclinado” nos recuerda a aquella del refrán “árbol que nace torcido, jamás su tronco endereza” que significa la dificultad que implica el hecho de hacer cambiar las costumbres o hábitos de las personas. Cabe señalar que la imagen “árbol” es recurrente en los poemas oterianos, ya la habíamos encontrado en el poema “En nombre de muchos”. El bisílabo del tercer verso interrumpido abruptamente se resemantiza, dando la impresión que en realidad trata de decir “al bien”, inferimos ello, pues en el verso siguiente “to, a la fe-” el encabalgamiento en la palabra “felicidad”, permite leer la primera sílaba como si se tratará del término “fe”. Siguiendo esa línea de interpretación, podemos anotar que aquel árbol mencionado se ha “torcido” producto de la fe revolucionaria. En el quinto verso “licidad, invencida de la luz”, la expresividad oteriana se hace presente con la rima interna en “cida” de la palabra encabalgada “licidad” e “invencida”; pero lo que más nos llama la atención es la acuñación léxica “invencida” que en el contexto poemático connota que no puede ser

<sup>165</sup> “Entendámonos”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 379.

vencida, concluimos lo anterior, por el uso del prefijo de negación “in”. La construcción metafórica “invencida de la luz”, junto a las palabras encabalgadas “vien” y “fe” nos hace pensar que es una enmascaramiento para referirse al ala vencedora de la Guerra Civil, la falangista junto a la Iglesia Católica en plena censura. A continuación, la segunda parte del poema va desde el sexto verso hasta el décimo quinto. En el heptasílabo “Os hablo... de tú a tú” se repite la interpelación del sujeto poemático a la colectividad, además vemos el empleo de los puntos suspensivos que nos indican una pausa, luego vemos la locución adverbial “de tú a tú”<sup>166</sup>, que significa tutearse. En los versos 7 y 8, el sujeto poemático menciona a sus interlocutores “Todos–yo, tú él–nosotros” y aclara que todos son “hijos de la gran guerra” (v. 10), esta precisión fortalece la conjetura realizada anteriormente, cuando se planteó la alusión que realiza el sujeto poemático al referirse a los vencedores en el conflicto bélico español. El décimo verso concluye con otro verbo *dicendi* “Digo” como una sentencia, que nos recuerda al verso vallejiano “Digo es un decir” del célebre poema “España, aparta de mí este cáliz”. Después advertimos el paralelismo de la estructura “Todos–vosotros, ellos– que es empleado para afianzar la integración de todos en la unidad, a la cual se dirige el enunciador lírico. En los versos 13, 14 y 15 vemos una ingeniosa metáfora oteriana “llevamos el signo de Caín en la sangre”, en la que se evoca al personaje bíblico Caín<sup>167</sup>, para referirse a la lucha entre hermanos durante la Guerra Civil. La tercera parte del poema observamos la exhortación del sujeto poemático hacia la colectividad apelada, la cual se inaugura con una especie de grito de libertad “¡Aire!”, así en los versos 17 y 18 “Aventad el ayer, mañanead”, el poeta instiga a sus interlocutores a olvidar el pasado, a volver a empezar en un nuevo amanecer con tesón, ello representado con el verbo intransitivo poco usado y conjugado en la segunda persona plural “mañanead”. La exclamación retórica “¡Fortificad abeles!” con tono imperativo adquiere carga sémica a partir del personaje bíblico citado; en efecto, la antonomasia “abeles” remite al hermano de Caín, Abel, el cual representa la paz. el sujeto poemático pide pues un cambio radical, que solo se logrará si todos superan el cainismo: los vencedores y los vencidos. En la última parte del poema que va desde del verso 21 al 22, destacamos la aliteración del sonido de las vocales /a/, /e/ y de la sílaba /al/ “Enhiesta/el alba os hable en vuestra almena abélica” que dotarán al verso de una expresividad particular. El sujeto poemático inicia con el adjetivo “Enhiesta” que significa “levantada”, luego vemos la

<sup>166</sup> Según el DLE la frase correcta es “De tú por tú”.

<sup>167</sup> Hijo de Adán y Eva, que mató a su hermano Abel, y como castigo Dios lo maldijo y desterró, marcándolo con un símbolo para que nadie pudiera asesinarlo, pues de hacerlo sería siete veces castigado.

personificación del sustantivo “alba”<sup>168</sup>, que encarna el porvenir, al cual se le confiere una función humana. Por medio del paralelismo empleado en los versos anteriores “os hable”, percibimos el interesante desvío metafórico “vuestra almena abélica”, al respecto creemos que alude a la fortaleza que se debe tener para transformarse en “Abel” y dejar de ser “Caín”, para generar el cambio necesario y constituir una unidad, que en el contexto de la posguerra se encuentra fragmentada. Estamos convencidos que los dos últimos versos encierran un mensaje de esperanza hacia el futuro.

En “Juntos”, “En nombre de muchos” y “Entendámonos” notamos que el lenguaje poético muestra gran expresividad retórica, fónica y sémica; además de un equilibrio métrico, que se distancia de aquellos poemas sociales que buscaban llevar un mensaje sencillo y claro, sin pretensiones retóricas, que renegaban de todo tipo de hermetismo. En los poemas sociales oterianos comentados, el devastador presente histórico español se nos presenta, a través de la perspectiva testimonial del sujeto poemático. El hombre yace en una agonía permanente, porque no tiene otro remedio que permanecer en esa tierra yerma; pero será la voz poemática la que buscará transformar esas circunstancias desoladoras, mediante sus versos. El amor que profesa el poeta por España y por la colectividad es insuperable, siendo ambas el principal motor y motivo de inspiración para el artista, quien canta a la “alegría”, a la esperanza de que algún día cambiará el clima represivo de la posguerra. No obstante, el poeta advierte que el cambio solo se puede generar desde y para la unión de todos los hombres, asunto de la poesía social denominado humanismo utópico.

### 2. 3. 2. El humanismo solidario oteriano con el mundo obrero

Uno de los tópicos de la poesía social española de la posguerra española revisado por Guillermo Carnero es la manifestación de la solidaridad hacia la masa proletaria. Y ello lo encontramos en varias composiciones de Blas de Otero.

“Un minero” es un poema de *Qué trata de España* (1964) en el cual se representa a uno de los principales miembros del proletariado:

“Un minero”  
Sentado está, sentado  
sobre su propia sombra corrosiva,  
a la derecha, dios, y a la izquierda, inclinado  
el hijo. Y el espíritu santo en el aire, a la deriva.  
¿Quién ha puesto esta cara

5

---

<sup>168</sup> Cabe añadir que en el poema notamos la evocación reiterativa del campo léxico “mañana” en las palabras “mañanead” y “alba” las cuales representan el futuro.

cadavérica? ¿Quién comió de su hambre y ha brindado  
 con su sed? Ni dios le ampara.  
 He aquí a su hijo: sordomudo,  
 y a Teresa, la hija, en una casa de salud o,  
 más crudamente, manicomio. 10  
 ¡Mina  
 de los demonios! ¡Paraíso  
 subterrenal de tal o cual patrono!  
 Su compañera, de moza, dicen que era divina.  
 Ahora es como un paraguas roto. No 15  
 quiere oír ni hablar del paraíso.  
 Ni oír, ni hablar. ¡Bastante  
 ha visto y ve lo que tiene delante!<sup>169</sup>

Compuesto por 18 versos reunidos en dos estrofas, la primera de trece versos y la segunda de cinco. El texto presenta rima consonante pero esta variará, así encontramos en los primeros cuatro versos una rima cruzada (aBAB); enseguida, en los versos 5, 6 y 7 (cAc), luego a partir del noveno verso vemos que se produce rima con otros versos pero de forma intercalada, así el verso nueve rima con el doce, el verso 11 rima con el catorce, el verso doce con el dieciséis y finalmente identificamos una rima pareada en los dos últimos versos. El poema se puede segmentar en tres partes. La primera de ellas corresponde del primer verso heptasílabo hasta el séptimo. Identificamos en el verso inaugural una figura de repetición, la epanadiplosis en la reiteración de la palabra “sentado” al principio y al final del verso, empleada para recalcar la inercia en la que se encuentra el personaje representado en el poema. En el siguiente verso endecasílabo se especifica el estado del minero, por medio de la construcción metafórica “sombra corrosiva” la cual encarna la pesadumbre y el desamparo que genera la circunstancia en la que el individuo en cuestión se encuentra inmerso. En el siguiente verso, se degrada la figuración de Dios, al escribirlo en minúscula, y luego interrumpido abruptamente mediante un encabalgamiento, se halla la imagen del “hijo de Dios”, el cual yace “inclinado”, que en el contexto poemático adquiere el sentido de “rendido” ante la vida plagada de injusticias en la que vive el minero. En el cuarto versículo (16 sílabas) se menciona al “espíritu santo”, también en minúsculas completando, de esta manera la Santísima Trinidad –dogma central del cristianismo– la cual se torna indiferente frente a la adversidad del obrero. A continuación, en los versos 5, 6 y 7 se aprecian dos preguntas retóricas: “¿Quién ha puesto esta cara cadavérica? ¿Quién comió de su hambre y ha brindado con su sed?”<sup>170</sup>, ambas cuestiones indagan sobre el responsable de la calamidad

<sup>169</sup> “Un minero”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 479.

<sup>170</sup> La pregunta retórica nos remite a un versículo del último evangelio bíblico el libro de San Juan 6:54: “El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna y yo le resucitaré en el día postrero”.

del minero, pero en la segunda, notaremos la presencia de dos oxímoron: “comió de su hambre” y “ha brindado con su sed” lo cual otorga al texto un toque de ironía. La respuesta a ambas interrogantes “Ni dios le ampara”, presenta la expresión coloquial española “ni dios” que significa nada o nadie en lo absoluto, entonces, inferimos que el minero se encuentra a su propia merced, a la deriva, sin apoyo de alguna persona. La segunda parte del poema va del verso 8 hasta el 13. En este apartado se describe a los hijos del minero, el primero citado presenta una discapacidad, es sordomudo (v. 8) y la hija, Teresa, padece de un trastorno mental, por lo que se encuentra recluida en un sanatorio (vv. 9-10). Esta realidad tan miserable, impulsa al sujeto poemático, luego de una pausa larga (v. 11) a proferir exclamaciones retóricas, con tono imprecatorio, en el primer caso: ¡Mina/ de los demonios! ¡Paraíso subterrenal de tal o cual patrono! (vv. 12 y 13). En el segundo caso, mediante la estructura metafórica "Paraíso terrenal" se consolidará una antítesis con respecto a la exclamación anterior, pues la mina simbolizará, al mismo tiempo, un infierno para el proletario, ya que las condiciones laborales son infrahumanas; y el cielo, para el propietario, por el caudal económico que aporta. La última parte comprende desde el verso 14 al 18 en la que se describe a la pareja del minero, personaje que ha perdido la lozanía por la realidad en la que vive. En el verso quince a través del símil “paraguas roto”, el sujeto poemático expresa el paso del tiempo y el desgaste emocional de la mujer, la cual se asemeja al paraguas resquebrajado, ya que el sistema no le permite proteger a los suyos y solo le queda padecer. La desilusión ha embargado su existencia, perdiendo la fe cristiana: “no quiere oír ni hablar del paraíso” (v. 16) y las ganas de vivir: “ni oír ni hablar”. En los versos 16 y 17 advertimos el paralelismo de la frase verbal negativa “ni hablar”, que sirve para representar el estado apático de la mujer. El verso de cierre encabalgado, nos reitera la causa de su desasosiego: la situación en la que vive.

El poema en prosa “La mina”<sup>171</sup> incluido en el poemario *Historias fingidas y verdaderas* (1970) nos exhibe, igualmente, la representación literaria del mundo obrero.

---

<sup>171</sup> Estos hombres terrosos, roídos de amarillo, arañan las entrañas del hambre, llegaron a este monte de Vizcaya desde Valladolid, Cáceres, Zamora, estoy con ellos estos días de febrero –la niebla alcanza nuestra cintura–, escucho los raíles, las piquetas, el agudo trepidar de la limpiadora, entramos en el barracón–comedor: anchas manos abarcan el pan, empuñan la cuchara, mastican despaciosamente, acaso con un rictus de rabia. A las cinco de la mañana abordaremos el funicular que, entre ortigales y algún arbolillo renco, sube rectamente a la cumbre... , suena la sirena de la tarde y reemprendemos la misma marcha, cayendo al sueño como a un pozo de fango, mientras la lluvia resbala por las paredes fatigadas de la noche.

Un sol anémico de domingo ilumina la plaza, el kiosco de la música, los desvaídos letreros “ZAPATERÍA” “LA CONCHA” “ULTRAMARINOS”; están los mineros parados junto al muro; entran o salen pausadamente de la taberna, bostezan o maldicen, no hay más que esperar otro día, otra semana, otro tiempo que ponga los vasos en su sitio. “La mina”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 640-641.

Se encuentra conformado por dos párrafos de 12 y 6 líneas respectivamente, y presenta algunos elementos biográficos; recordemos que Blas de Otero, convivió y trabajó con mineros. “La mina” es una composición en la que, con el estilo del poeta, se describen los principales rasgos físicos de los mineros: “Estos hombres terrosos, roídos de amarillo, arañan las entrañas del hambre (...), estoy con ellos estos días de febrero” (líneas 1 y 2), el sujeto enunciador retrata a los trabajadores, para luego hacer referencia a su faena: “escucho los railes, las piquetas, el agudo trepidar de la limpiadora (...) (líneas 3 y 4). Luego, el sujeto enunciador evoca las acciones de la cotidianidad del obrero: iniciar su jornada desde horas muy tempranas, comer sin ganas y el estado anímico que le produce esta rutina (líneas 6-12). La única distracción de este grupo humano consiste en ir a la taberna, los domingos, el desasosiego los envuelve: “bostezan o maldicen, no hay más que esperar otro día, otra semana, otro tiempo que ponga los vasos en su sitio” (líneas 16 -18).

En ambos poemas se advierte el talento del poeta bilbaíno para detallar con crudeza lírica, ya sea en verso o en prosa, al minero azotado por la realidad avasalladora. El autor mediante sus versos inmortaliza a este personaje ignorado por el Otro hegemónico, del mismo modo, de cierta manera reivindica el esfuerzo del obrero, valora su esfuerzo y se identifica con el desvalido, se rehumaniza a través de la evocación de este personaje, y este renacimiento del poeta se consolida en la metamorfosis que sufre su discurso poético. En lo precedente, creemos que radica la idea esencial del humanismo solidario oteriano, el cual trata de resaltar la unidad, la ansiada colectividad, que incluya “a la inmensa mayoría” para denunciar las falsas esperanzas o palabras y la explotación injusta de los desheredados.

### 2. 3. 3. Alusiones históricas e ideológicas en la poesía social oteriana

Como bien sabemos, Blas de Otero viajó a Rusia (1960), China (1964) y Cuba (1964), países cuyo sistema de gobierno era comunista. El poeta constató *in situ* si estos regímenes habían logrado concretar la ideología en la realidad. Sus impresiones las anotó a modo de verso, logrando así un modelo de poesía social, que merece ser estudiada con mayor profundidad.

“Entrada al comunismo” del poemario inédito y póstumo *Poesía e historia*, constituye una muestra significativa de la poesía social de corte histórico y político, donde se advierten referencias a la ideología comunista y dónde también apreciaremos cómo el



lenguaje poético oteriano presenta variaciones con relación a los otros poemas comentados:

“Entrada al comunismo”		
Entonces Lenin anunció el primer plan quinquenal de la economía socialista.		
Voz de dolor y espíritu de miedo, envuelto en ira graznaron los poderosos, vaticinando el fracaso total del socialismo.		5
Dijo el New York Times:		
“el plan quinquenal industrial no es plan en realidad. Es una especulación”.		
Y, más tarde, Current History:		10
“una mirada al estado de las cosas actual en Rusia permite deducir que el programa quinquenal ha fracasado”.		
La Unión Soviética fue asediada aislada en sus primeros pasos por la tierra.		15
La Unión Soviética fue invadida, arrasada durante la segunda guerra mundial. Veintitrés millones de muertos ensamblaron la paz y destrizaron el nazismo.		20
La Luna fue hollada suavemente Un hombre y no se halló solo ni existió la angustia	salió al espacio	25
Una tercera parte de la humanidad construye el socialismo.		
Plan estipulado para 1970:		
Electricidad (miles de millones de Kw/h.)	840-850	30
Petróleo (millones de Tm.)	345-355	
Acero (millones de Tm.)	124-129	
Ritmo de paz, de entrada al comunismo <sup>172</sup> .		

A través de un lenguaje denotativo, pero con algunos desvíos metafóricos Blas de Otero nos entrega este poema histórico-político en el cual nos muestra los albores de la URSS y el auge del comunismo, además de la oposición y rivalidad del sistema capitalista norteamericano frente a este, mediante sus estrategias de control como los *mass media*, durante la Guerra Fría. El poema se encuentra conformado por 33 caracterizados por la

<sup>172</sup> “Entrada al comunismo”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 570.

polimetría, con una rima ausente, aunque advertimos rima en los finales de los versos 14, 15, 16, 17 y 18, donde se repite el sonido /ada/ en las palabras “asediada”, “aislada”, “arrasada”; igualmente vemos rima entre en los versos 21, 28 y 38 con la repetición del sonido “ismo” de los términos “nazismo”, “socialismo” y “comunismo”. Las reiteraciones fónicas le atribuirán de cierta insistencia y contraposición entre ideologías. El poema se puede dividir en cuatro etapas. La primera de ellas corresponde a los dos primeros versos, cuyo discurso se asemeja a la prosa narrativa pues el enunciador relata uno de los principales acontecimientos de la historia Rusia: el anuncio del plan económico que realizará Lenin<sup>173</sup> para Rusia cuando asume el poder. La segunda parte del poema abarca desde el tercer verso hasta el décimo tercero. En las primeras frases de este segmento advertimos un quiebre en plano discursivo, a partir del tercer verso notamos la coexistencia del valor denotativo con el connotativo en el lenguaje poético, debido al uso de metáforas tales como “voz de dolor”(v. 3) “graznaron los poderosos” (v. 4) en esta última se animaliza a la clase dominante del capitalismo, pues se le atribuye el hecho de graznar, común de las aves como el ganso, con el fin de degradarla. Estos poderosos graznadores vaticinan el fracaso del socialismo por medio de los medios de comunicación como la prensa escrita como el *New York Times* o la publicación *Current History*<sup>174</sup>. El poeta se apoya en cita textuales de ambos medios, los cuales sostienen como ya se ha indicado, que el plan ruso es pura especulación y de esa forma se fundamenta el graznido de los líderes políticos norteamericanos. La tercera parte del poema corresponde del verso 14 hasta 23, en que volvemos a apreciar una especie de tensión entre el lenguaje sentencioso y el figurado, donde se indica que Rusia fue “asediada” (v. 14), “aislada” (v. 15), “invadida” (v. 18) y “arrasada”; durante la Segunda Guerra Mundial; pero a pesar de ese clima desolador llegaron a vencer al nazismo (v. 22). A continuación, apreciamos un salto discontinuo, en el verso 23, ya que de la alusión episódica de la Segunda Guerra Mundial, se da paso a la referencia histórica del primer alunizaje norteamericano<sup>175</sup>. Esta evocación la podemos comprender de dos maneras, en primer lugar nos da la impresión de que se trata de una expresión cargada de mordacidad, al decir “la luna fue hollada

---

<sup>173</sup> Vladimir Illich Ullianov (1870-1924), fue un líder político, revolucionario, teórico y comunista ruso. Adalid del sector bolchevique del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia, se convirtió en el principal dirigente de la Revolución de Octubre de 1917. Ese mismo año fue nombrado presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo, convirtiéndose en el primer y máximo dirigente de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1922. Políticamente defendió el marxismo.

<sup>174</sup> Revista norteamericana dedicada exclusivamente a los asuntos mundiales contemporáneos. Fundada en 1914 por Georges Washington Ochs Oakes, hermano del editor del *New York Times*.

<sup>175</sup> El 11 el 16 de julio de 1969 se lanzó la aeronave Apolo 11 llegando el 20 de julio de ese mismo año y al día siguiente se logró que los astronautas Neil A. Amstrong y Edwin E. Aldrin Jr. caminaran por primera vez sobre la superficie lunar.





la herramienta “zapapico”<sup>178</sup>. Luego se menciona a otros peones Justo Corral, Andrés y Nico, cuya función es hender la tierra, y talar con la pala y el hacha. Enseguida, en el cuarto verso “Atrúena el taller la martilladora”, ingeniosamente, se enuncia con un hipérbaton, el sonido ensordecedor que produce una martilladora. Hasta aquí se aprecia el uso de los verbos: “batir, hender, talar y atronar” en los cuales se halla implícito el sentido de la aplicación de la fuerza para que se ejecute la acción de los obreros nombrados. Igualmente en esta primera parte advertimos términos de herramientas utilizadas por los proletarios como “zapapico”, “perforadora”, “pala” y “hacha”, martilladora”. Tanto los verbos como las palabras del campo léxico “herramientas”, han sido empleadas con la finalidad de detallar la función de cada uno de los trabajadores. Pero quizá lo que más nos llama la atención es la presencia de la aliteración en cada uno de los versos, provocando la reiteración de los sonidos, asemejándose, en cierta medida a un trabalenguas infantil. Así por ejemplo en el primer dodecasílabo “Pedro Lorenzana bate el zapapico”, notamos la repetición de la sílaba /za/ y de la vocal /a/. En el tercer dodecasílabo “Talan con la pala del hacha Andrés y Nicho”, donde aparte de advertir un hipérbaton, pues el sujeto va al final de la oración, apreciamos la repetición del sonido reforzado por la terminación /á-a/.

En el endecasílabo alojado en el cuarto verso ya citado, se presenta la reiteraciones de la antigua letra “ll”, y el empleo del verbo “Atrúena”, nos recuerda el sonido perturbador de la máquina, creemos que eso se logra gracias a la sílaba trabada /tru/. La aliteración junto a la rima consonante cruzada va a producir una sonoridad especial en este primer segmento del poema. La segunda parte del poema abarca los versos 5 y 6. El endecasílabo “Muchos (miles) siega a golpe de hoz” nos parece interesante a la labor ejecutada por la clase agrícola, la cual es expresada como la inmensa mayoría, gracias al uso de los determinantes indefinido y numeral, respectivamente: “muchos (miles)” de tal manera porque la presencia del verbo “segar” y de la herramienta “hoz”, herramienta, que junto al martillo representa la unión de los trabajadores en la ideología comunista. y esta labor, aparentemente infinita, que amerita esfuerzo y que no tiene cuando acabar, afirmamos lo anterior, debido a la pregunta retórica situada en el verso seis “¿todavía?”. A continuación, en el poema se evoca una muestra de injusticia social pues el producto obtenido del esfuerzo campesino resulta envilecido por la indiferencia del Otro, anunciado en el poema tanto por el verbo en desuso “ahelean”<sup>179</sup> y por el número “tres” que simboliza la minoría dominante. Cabe resaltar, del mismo modo la presencia de

---

<sup>178</sup> El “zapapico” es instrumento que se emplea para cavar.

<sup>179</sup> Según el DLE “ahelear” significa entristecer, turbar a alguien con alguna pena.

nuevas aliteraciones que conceden al poema una sonoridad especial. La tercera y última parte del poema comprende los dos últimos versos, se enlaza con el epígrafe, ya que el sujeto poemático se declara abiertamente “Soy solo poeta: levanto mi voz”, y establece una analogía con los obreros mencionados, afirmando que su herramienta de trabajo es su voz: la palabra poética. El enunciador lírico se identifica así con la masa proletaria, y de cierta forma pasa por un proceso de rehumanización, en el que se siente como uno más de los obreros, y cuya función poética es dedicada para ellos, para esa mayoría olvidada, aunque estos no lo lean.

“A la inmensa mayoría”<sup>180</sup> es el poema inaugural de *Pido la paz y la palabra* (1955), primer libro de Blas de Otero de la etapa denominada social. En este poema se muestra el valor metapoético que, en cierta medida, contradice la voluntad del poeta de expresarse lo más claramente posible:

“A la inmensa mayoría”

*Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre  
aquel que amó, vivió, murió por dentro  
y un buen día bajó a la calle: entonces  
comprendió: y rompió todos sus versos.*

*Así es, así fue. Salió una noche  
echando espuma por los ojos, ebrio  
de amor, huyendo sin saber adónde:  
a donde el aire no apestase a muerto.* 5

*¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! ¡Ángeles atroces  
en vuelo horizontal cruzan el cielo;  
horribles peces de metal recorren  
las espaldas del mar, de puerto a puerto* 15  
*Yo doy todos mis versos por un hombre  
en paz, Aquí tenéis en carne y hueso,  
mi última voluntad. Bilbao, a once  
de abril, cincuenta y uno.* 20

BLAS DE OTERO<sup>181</sup>

Este poema centrado en la función apelativa se encuentra conformado por cinco estrofas tradicionales de cuatro versos endecasílabos<sup>182</sup> cada una, esto es, serventesios. La rima es asonante en todo el poema, salvo en el último verso. En el primer serventesio notamos la presentación impersonalizada<sup>183</sup> o el desdoblamiento del sujeto poético hacia

<sup>180</sup> El paratexto oteriano es una reescritura de la dedicatoria del poeta de la Generación del 98 Juan Ramón Jiménez: “A la inmensa minoría, siempre”, la cual hace referencia a una poesía minoritaria, personal y hermética. En oposición a este principio juanramoniano, Blas de Otero transformó esta dedicatoria por: “A la inmensa mayoría” consagrando su obra a la “masa humana”.

<sup>181</sup> “A la inmensa mayoría”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 227.

<sup>182</sup> A excepción del último verso, el cual es un heptasílabo.

<sup>183</sup> Se dirige a sus lectores en tercera persona.

sus lectores; en el primer endecasílabo se emplea una construcción derivada de la frase hecha “en cuerpo y alma”, la cual es “en canto y alma” que expresa el grado de compromiso del literato, el cual pasa por un proceso de rehumanización al despojarse de su traje de poeta encandilado por la religiosidad y el existencialismo de otros tiempos. En el presente textual, el sujeto poemático se nos muestra como “hombre”, cuyas experiencias han marcado tanto su mundo interior como su obra; de esta manera se percibe en el segundo verso: “aquel que amó, vivió, murió por dentro”, donde además notamos una gradación verbal: “amó, vivió y murió”. En el siguiente endecasílabo, por medio de la expresión “un buen día”, propia de un texto narrativo, se relata el descenso del poeta, el cual renuncia a su mundo ilusorio, a su mundo interior, a su individualidad para conocer “la calle”, la morada real de la inmensa mayoría, lo concreto, lo externo en plena posguerra española. Y es precisamente esa realidad la que lo empuja a quebrar con los parámetros literarios anteriormente profesados, para instaurar una nueva poética, tal como se señala en el cuarto endecasílabo encabalgado “comprendió y rompió sus versos”. En la segunda estrofa se presenta una reduplicación del adverbio demostrativo “así” y la políptoton verbal del verbo “ser”, en el que se advierte un juego temporal entre el presente y el pasado. Luego se precisa el momento en el que el poeta al fiel estilo sanjuaniano experimenta una especie éxtasis místico: “Salió una noche/echando espuma por los ojos, ebrio/de amor”<sup>184</sup> (vv. 5-7), y renace en las esferas de lo real, lo cual le provocó la cólera y el llanto, tal como se aprecia en la adaptación de la frase hecha “echar espuma por la boca”<sup>185</sup> en el sexto verso, cegado por el amor a la colectividad humana, el sujeto poemático huye a la deriva. En el séptimo endecasílabo y en el siguiente verso, identificamos un calambur en “adónde: a donde” para indicar el lugar hacia el cual el bardo desea ir: uno libre del asedio del franquismo y, por ende, libre de la represión. El último serventesio que vamos comentar de este poema es el quinto, donde percibimos que la estructura métrica uniforme se rompe en el verso 20. Además el registro de la enunciación varía de la tercera persona a la primera, el sujeto poético se confiesa, y declara que la causa de su labor poética es garantizar la paz del hombre en general, quizá también la propia. Así lo notamos en el endecasílabo 17, en el que vemos un encabalgamiento (como en la mayor parte de los versos oterianos). En el siguiente verso se aprecia el paralelismo de la estructura “Aquí tenéis”, conjunción conativa acompañada de la locución coloquial, “carne y hueso” que manifiesta la sensibilidad y la empatía del

---

<sup>184</sup> El fragmento nos recuerda la primera estrofa del poema “Noche oscura” de San Juan de la Cruz: “En una noche oscura/ con ansias en amores inflamada,/ ¡Oh, dichosa ventura!/ salí sin ser notada/ estando ya mi casa sosegada” (vv. 1-5).

<sup>185</sup> Locución que expresa ira.

poeta frente a las vicisitudes de la existencia humana. El poeta cierra su testamento lírico entregando “su última voluntad”, frase hecha que en el contexto poemático nos remite a la reunión de sus composiciones líricas. Finalmente, el poema concluye, con la ciudad y la fecha y la firma del autor en mayúsculas, tal como se produce en un testamento.

En cuanto a “Cartilla (Poética)” del libro *Qué trata de España* (1964), como sabemos apareció como poética en *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)* de Leopoldo de Luis. Este poema ha sido escrito como una especie de tratado breve que recoge la teoría de la cual se sirve el sujeto lírico para componer sus obras:

“Cartilla (Poética)”

La poesía tiene sus derechos.  
Lo sé.  
Soy el primero en sudar tinta  
delante del papel.

La poesía crea las palabras 5  
Lo sé.  
Esto es verdad y sigue siéndolo  
diciéndola al revés.

La poesía exige ser sinceros. 10  
Lo sé  
Le pido a Dios que me perdone  
Y a todo dios, excúsenme.

La poesía atañe a lo esencial  
del ser. 15  
No lo repitan tantas veces,  
repito que lo sé.

Ahora viene el pero.

La poesía tiene sus deberes.  
Igual que un colegial. 20  
Entre ella y yo hay un contrato  
social.

Ah las palabras más maravillosas,  
rosa, poema, mar,  
son m pura y otras letras 25  
o, a...

Si hay un alma sincera, que se guarde  
(en el almarío) su cantar.  
¿Cantos de vida y esperanza  
serán?

Pero yo no he venido a ver el cielo, 30  
te advierto. Lo esencial  
es la existencia; la consciencia  
de estar  
en esta clase o en la otra.



El poema se encuentra compuesto por 8 estrofas, siete de cuatro versos y una, la penúltima, que cuenta con cinco versos, además de un verso heptasílabo aislado de quiebre (v. 17) y otro eneasílabo de cierre (v. 35). En “Cartilla (Poética)” se presenta una organización métrica muy regular, que consideramos importante puntualizar; igualmente esta particularidad permite segmentar la totalidad del texto en tres partes. La primera comprende las cuatro primeras estrofas (vv. 1-16) y presenta el mismo esquema métrico: 11, 3, 9, y 7 con rima asonante oxítona en /é/ en los versos pares. Luego, la segunda parte comprendida por las estrofas 5 y 6 (vv. 18-25), con estructura métrica: 11, 7, 9, y 3 y con rima asonante en /i-á/ los pares. La séptima estrofa (vv. 26-29) presenta el mismo esquema de las anteriores, con la salvedad de una variación en el verso 26, vemos que se ha cambiado el heptasílabo por un eneasílabo, obteniendo como esquema métrico: 11, 9, 9, y 3. El tercer apartado corresponde a la octava estrofa (vv. 30-34) y el verso eneasílabo de cierre (v. 35), esta última estrofa de cinco versos con metros: 11, 7, 9, 3, y 9 y con rima asonante, también en los versos pares. Por añadidura, resaltamos la presencia de dislocaciones rítmicas o encabalgamientos<sup>187</sup> que van a producir cambios semánticos a lo largo de todo el poema.

“En cuanto al fondo, creemos que el poema se puede fraccionar del mismo modo, en tres etapas. En el primer endecasílabo, el sujeto poemático declara, enfáticamente el derecho legítimo de la poesía como consecuencia de la denodada labor del aeda; el término “derecho” se puede comprender como la necesidad estética que requiere toda composición lírica. Al dotarle de derechos a la poesía se la humaniza mediante el recurso retórico de la personificación. En el segundo verso aparecerá el verso paralelístico “Lo sé”, este paralelismo está situado en el segundo, sexto y décimo verso. Cabe añadir, que ha sido tomado del poema “New York (oficina y renuncia)”<sup>188</sup>, el cual se repetirá a lo largo del poema a modo de estribillo con el fin de subrayar la postura del sujeto poemático con respecto a la problemática expresada en el texto. En el tercer verso encontramos una metáfora hiperbólica “Soy el primero en sudar tinta”, la cual representa el brío y la pujanza que implica el arduo quehacer poético. En el quinto verso de la segunda estrofa el poeta vuelve a recurrir a la personificación “la poesía crea palabras”, que respalda uno de las principales características del lenguaje poético vanguardista: la creación de

<sup>186</sup> “Cartilla (Poética)”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 427.

<sup>187</sup> Se presentan una totalidad de doce: vv. 3, 7, 11, 13, 15, 20, 22, 26, 28, 30, 31 y 32.

<sup>188</sup> “Existen las montañas, lo sé./ Y los anteojos para la sabiduría/ lo sé. Pero yo he venido a ver el cielo” (vv. 10-12), en GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en New York*, Madrid, Ediciones Tabapress, 1990, p. 159.

neologismos, como el término “Yotro”, título de un poema oteriano<sup>189</sup>, que busca negar la individualidad del “yo” y asumir un “nosotros” como voz colectiva. Es de notar que en los versos 1, 5, 9 y 13 se presenta el grupo nominal “La poesía”, dispuesto como un paralelismo, para resaltar las principales funciones esenciales y no ligadas a lo “social” de ésta. En los versos 7 y 8 encontramos un primer hipotexto con carga filosófica, perteneciente al poema “Proverbios y cantares” del poeta español Antonio Machado (Sevilla, 1875-1939) que versa “la verdad es lo que es,/ aunque se piense al revés”; mientras que en “Cartilla (Poética)” los versos reescritos han sufrido una variación humorística: “Esto es verdad/y sigue siéndolo/diciéndola al revés.”, formando, además, una paronomasia con las palabras “siéndolo” y “diciéndola”. Estas expresiones denotan la sinceridad como valor inherente del poeta. Idea que se refuerza en la estrofa siguiente, concretamente en el noveno verso, donde se habla de la sinceridad de la poesía, que ya ha sido anunciada por el hipotexto machadiano, de lo cual inferimos que el poeta debe proyectar la verdad mediante sus textos, aunque resulte incómoda o molesta, además de evitar las representaciones vanas que se distancien de la realidad. En el verso 11, el sujeto poemático menciona a Dios, le pide perdón, posiblemente en una evocación de la etapa religiosa del poeta, sin embargo, en el duodécimo verso se emplea la frase poco respetuosa: “a todo dios” que quiere decir “a cualquiera”, restándole importancia y constituyendo así una antítesis en ambos versos. En el verso 13 encabalgante, en el que se ha dispuesto “el ser” en el siguiente verso, con el fin de obtener de esta manera un endecasílabo y mantener la uniformidad rítmica. En las dos expresiones citadas se hace alusión al carácter existencial de la poesía. En los versos 15 y 16 notamos una políptoton verbal “repitan” y “repito” que se van a contraponer entre sí, de una manera humorística. El empleo de esta figura de repetición en los versos sirve para reafirmar la postura del poeta a quien no hace falta convencer de los deberes de la poesía. Con esta estrofa se concluye la primera parte del poema.

El verso suelto “Ahora viene el pero” (17) indica la ruptura con relación a lo anteriormente enunciado en el poema, ya que a continuación se exponen cuestiones totalmente contrapuestas al hablar de los deberes de la poesía. De esta manera, el quinto cuarteto resulta ser una variante del primero; así versa al inicio “La poesía tiene sus deberes” (v. 18), donde además de advertir el paralelismo, pero en esta ocasión se hace referencia, como dijimos, a las obligaciones de la poesía. En el verso 19 identificamos un símil, puesto que se compara la actividad poética con el quehacer escolar. Luego, en los

---

<sup>189</sup> Composición incluida en el libro de la etapa social del poeta *En castellano*.

versos 20 y 21, el sujeto poemático afirma, abiertamente, su compromiso poético y militante, empleando una alusión paratextual a la obra *El contrato social* (1762) del escritor francés Jean-Jacques Rousseau. La sexta estrofa resulta ser la contraposición de la segunda, la cual versaba sobre la creatividad léxica en el seno del discurso poético. En los versos 22 y 23, el sujeto poético parece ensalzar la perfección estética de la poesía, a través de las palabras “rosa, poema y mar”, prototipos utilizados comúnmente en la poesía tradicional. Sin embargo, en los versos 24 y 25 “son m pura y otras letras/o, a...” se conciben los términos como vano ornamento, enmarcado en el concepto del arte por el arte que define a la poesía como la manifestación artística “pura” y no como una expresión utilitaria, por lo tanto, el sentido de este arte verbal cobra sentido, según el sujeto poemático, cuando esta se relaciona con el compromiso social. La séptima estrofa se opone a la tercera, inicia evocando otra alusión transtextual, esta vez el hipotexto será el verso 48 de la estrofa 12 de “Cantos de vida y esperanza” del poeta nicaragüense Rubén Darío: “Si hay un alma sincera, esa es la mía.”, la cual ha sido reescrita pero transfigurada “Si hay un alma sincera, que se guarde”. En este caso se ha tomado prestada la voz poética dariana para mencionar a través del grupo nominal metafórico “alma sincera” al poeta. “(En el almario) su cantar”, se puede interpretar, a nuestro parecer, de dos formas; la primera, desde un punto de vista inferencial, “el almario”<sup>190</sup> remite a un libro donde se reúnen los cantos del poeta. En segundo lugar, desde una perspectiva literal, entendemos que los cantos deben grabarse en el alma del trovador; llegamos a esa conclusión, ya que hemos tomado en cuenta, que el término “almario” significa “lugar donde reside el alma”. En este verso se presenta, igualmente, un hipérbaton “(en el almario) su cantar”. En los versos 28 y 29, observamos otra alusión paratextual, ahora se menciona el título del poemario de Rubén Darío “Cantos de vida y esperanza”, que pertenece a la etapa más filosófica. Con esta estrofa se concluye la segunda parte del poema.

La tercera y última parte del poema comprende desde el verso 30 al 35. Esta estrofa se diferencia de las demás porque en ella se presentan cinco versos. En el verso treinta se vuelve a recurrir a otro intertexto que responde al cuestionamiento dejado en suspenso en la estrofa precedente. Se trata, nuevamente, del hipotexto de la voz poética de Federico García Lorca ubicado en el verso doce “(...). Pero yo no he venido a ver el cielo” del poema “New York (oficina y denuncia)”. En efecto, la presencia del hipotexto lorquiano, se enuncia para mostrar el desinterés del sujeto poético por apreciar, solamente la perfección formal y estética de la poesía; pues lo esencial se encuentra en hallarle un valor

---

<sup>190</sup> Según el DLE, esta palabra presenta dos acepciones; la primera es el lugar donde reside el alma y la segunda es sinónimo de “almario”.

utilitario a la poesía y que este acredite su adhesión a una determinada clase o ideología política, tal como se exhibe a partir del verso 30 hasta el 34. Para el enunciador lírico esto simboliza un compromiso ineludible, tal como se expresa en el verso de conclusión “Es un deber elemental”. En esta última estrofa se manifiesta la convergencia del pensamiento y la consciencia colectiva que defiende la alianza entre lo poético y lo social.

En “Cartilla (Poética)” se reescriben versos de otros autores como Antonio Machado, Federico García Lorca y Rubén Darío, además del paratexto de la obra de Jean-Jacques Rousseau. Si bien es cierto no se encuentra escrito de forma explícita la cita o fuente de procedencia, pero mediante una lectura minuciosa, sin embargo, se puede llegar a la conclusión que, en realidad, se trata de alusiones-homenaje a aquellos escritores que el poeta vasco tiene como influencia o siente profunda admiración. Igualmente, observamos la manera cómo algunos textos han sido alterados, ya sea para mantener la uniformidad rítmica o para añadir frases propia del autor, de este modo los préstamos literarios o hipotextos convergen idóneamente tanto a nivel semántico como a nivel de cadencia con el texto oteriano, produciéndose así una perfecta recontextualización de los intertextos en el poema. Consideramos “Cartilla (Poética)” como un metapoema social, aunque, ya que en sus versos se pone de manifiesto una de las obsesiones del poeta bilbaíno: las constantes evocaciones de diferentes aspectos de la labor literaria ligada al compromiso social. Efectivamente, notamos que en este poema, se impone, pese a la intención primera del autor, la cuestión metapoética. Del mismo modo, nos preguntamos ¿qué quedaría de este poema “social” si elimináramos los elementos metapoéticos? Resulta, cuanto menos, paradójico la reivindicación de la función meramente social mediante recursos estetizantes. Para el sujeto poético de “Cartilla (Poética)” la actividad lírica implica efectuar denodados esfuerzos escriturales, encontrar la forma idónea, innovar el lenguaje, pero al mismo tiempo respetando las formas tradicionales, para que con este bagaje discursivo, crear con sinceridad y transparencia textos que pongan en evidencia el compromiso social del poeta.

Habría que repensar la poesía social escrita por Blas de Otero, pues creemos que la metacrítica, tal como lo hemos visto en el anterior apartado, menciona de forma limitada este punto sin desarrollar su especificidad; y estamos convencidos de que se trata de una tarea pendiente a realizar, pues la poesía social de Blas de Otero presenta no solamente uno, sino abundantes elementos metapoéticos aún por descubrir y demostrar que todos ellos están al servicio del mensaje social como afirma Juan José Lanz. Cabe añadir que el lenguaje poético oteriano y la manera cómo el aeda aborda los temas sociales, culturales,

históricos, políticos y literarios ponen sobre relieve una producción lírica modélica y trascendente a su contexto, cuyos rasgos distintivos son inmanentes a la escritura poética oteriana, siendo precisamente en ello donde radica su valor.

Como ya lo hemos sostenido, los poemas de Blas de Otero muestran particularidades de la poesía social de la posguerra española, como. Ciertamente, los temas de los poemas oterianos a partir de *Pido la paz y la palabra* (1955) evocan asuntos relacionados con el contexto de aquel momento histórico tales como la represión, la censura, la miseria, la injusticia social, la representación de España en la posguerra, la ideología anticolonial en los países comunistas como la URSS, China o Cuba, entre otras evocaciones históricas. Sin embargo, hemos percibido en los poemas sociales oterianos analizados las constantes referencias al acto escritural, además de un abundante bagaje literario y cultural, del cual Blas de Otero se sirve para componer sus versos con maestría, a pesar que por momentos, avistamos su anhelo por desapegarse de la perfección estética. La cuestión metatextual constituye así un principio estructurador de la poesía social de Blas de Otero: la mayoría de los poemas pertenecientes a la etapa social, presentan elementos metapoéticos, aun cuando el tema central del poema se encuentra ligado la problemática social. Por ello, creemos que la poesía oteriana se configura como un modelo aislado de la poesía social española, la cual se distingue de las demás por la riqueza expresiva y mepoética de su obra. Nos extraña notar que en el debate sobre poesía social que habíamos comentado en el primer capítulo no se haya desarrollado con mayor detenimiento el principio metapoético en la poesía social en general, a excepción de Leopoldo Sánchez Torres, quien se encargará de dar las bases para este estudio.

### **CAPÍTULO III**

La inevitable presencia de la metapoesía y la transtextualidad en  
la poesía oteriana social

## **La inevitable presencia de la metapoésía y la transtextualidad en la poesía oteriana social**

*Escribo; luego existo.  
"No quiero que le tapen la cara con pañuelos"*

*Yo quiero  
suprimir la censura de un plumazo  
"Abrazo partido"*

En el segmento anterior habíamos visto, de manera muy breve, que la presencia de elementos metapoéticos en algunos poemas de Blas de Otero, se imponía muchas veces sobre aquellos textos, que únicamente debían reflejar las características esenciales de la poesía social, generando así cierta tensión entre ambos. Sin embargo, no creemos que la composición lírica oteriana de la etapa social, constituya un paradigma aislado de la poesía social de la posguerra española. En este capítulo, empero, desarrollaremos, únicamente, la especificidad metapoética advertida en los versos de Blas de Otero; tarea que ampliaremos en este capítulo, puesto que estamos convencidos de que los poemas oterianos muestran diferentes valores metapoéticos que merecen la pena dilucidar. Para iniciar nuestro examen partiremos de algunas cuestiones que nos surgen, luego de la relectura del corpus de la investigación: ¿acaso las alusiones metapoéticas de la fase precedente del poeta tenían el mismo fin, o la metapoésía en los poemas oterianos en la posguerra se transformó en una especie de vehículo para esquivar, de manera creativa, la represión y otras formas de ataque censor? En la poesía oteriana de la posguerra, ¿se advierten elementos metapoéticos aislados de la cuestión social? ¿las referencias transtextuales incluidas en los versos oterianos se vinculan, de alguna manera con su valor metapoético? Para responder a estas cuestiones, partiremos del análisis de aquellos poemas oterianos que hacen referencia a la actividad poética como forma de denuncia y escape en el ambiente represor de la posguerra; luego examinaremos la fluctuación o tensión existente entre los rasgos estetizantes y sociales en la poesía oteriana y; finalmente, revisaremos pasajes donde identificamos varios tipos de enlaces transtextuales, tomados de la tradición literaria española e hispanoamericana.

### 3. 1. La representación y función de la palabra poética frente a la censura

En el punto 1. 1. del primer capítulo expusimos los aspectos políticos y sociales que marcarían el contexto de la posguerra española. Como bien sabemos, la censura en territorio ibérico fue posible tras la promulgación de un conjunto de legislaciones, como la Ley de Prensa de 1938, en plena Guerra Civil, y posteriormente, la Ley Fraga de 1966, además del establecimiento en el año 1941 de la Vicesecretaría de Educación Popular, instancia burocrática encargada de regular, controlar y castigar las diferentes publicaciones. Esta situación exigió a los escritores a poner sus obras en consulta previa, lo cual generó una represión y crisis global en el ámbito artístico y literario. La obra de Blas de Otero no fue ajena a esta circunstancia, ya que igualmente fue censurada desde el año 1949, obligándolo a editar y mutilar sus propios poemas, a autocensurarse e incluso a publicar fuera de España, tal como sucedió con *En Castellano* publicado en París en 1959 y *Qué trata de España* aparecido, igualmente en la capital francesa y en La Habana en 1964.

En efecto, ninguno de sus libros de contenido social se podía adquirir en territorio español durante la censura franquista. Bajo esta atmósfera de coacción literaria, quizá cansado de los constantes cortes y ediciones de sus poemarios, dictaminados por el aparato censor político y religioso, creemos que Blas de Otero se apoyó, creativamente en la metapoésía, siendo la palabra poética evocada en sus versos, uno de sus principales motivos, puesto que a través de ésta conseguía recordar, de manera figurada, aquellos textos censurados. Ciertamente, la constante representación de la palabra poética adquiere un rol esencial en la poesía social del vate bilbaíno, pues la concibe como una vía de liberación. La creación literaria para Blas de Otero se convertiría en una urgencia primaria, tal como se señaló en su biografía, la cual se transformará en elemento medular de su sensibilidad poética y se percibirá en sus versos.

Son innumerables los poemas oterianos en los que se alude a la palabra poética, la cual se encuentra inscrita en tres dimensiones: referencial, apelativa y metaliteraria. Estos valores, interrelacionados entre sí, conceden a esta figuración un carácter multisémico, el cual preconiza la liberación tanto del poeta como del lector; ya que el acto de escribir poesía permite al autor, en cierta medida, emanciparse, a pesar de llevar el peso censor a costas. Igualmente, promueve una especie de catarsis en el lector, quien al decodificar los versos, concluye el proceso de transmisión de sentimientos, de sensaciones, de





El poema completo se encuentra conformado por ocho versos de metros cortos: desde bisílabos (v. 8), trisílabos (vv. 1, 9), tetrasílabos (vv. 10, 11, 12) y dos versos de medida tradicional como los heptasílabos (vv. 3 y 13). La versificación del poema es libre, pero el ritmo particular se consigue por medio de la presencia de los paralelismos siguientes: la repetición de las palabras, “perdida” (v. 1) y “recobrada” (v. 2), con una ligera variación en el sufijo de género, “perdido” (v.9), “recobrado” (v. 12); la repetición de la locución preposicional “a golpe de” encontradas en los versos 3 y 13. En el texto notamos con magistrales desvíos metafóricos, el relato testimonial del sujeto poético con respecto a la censura, puesto que, el sujeto poético nos indica el estado coyuntural del presente histórico, en el que se encuentra la España de la posguerra, así para nombrarla, la denomina “*PATRIA*”, anunciando, implícitamente, el vínculo afectivo, histórico que mantiene el poeta con su tierra natal, y además se ha escrito con letras capitales para conferirle un mayor grado de relevancia. El testimonio del poeta lo apreciamos en la primera parte del texto que comprenden los tres primeros versos. En el primero de ellos: “perdida”, creemos que remite al pasaje histórico de la derrota del bando republicano en la Guerra Civil. En el segundo verso la palabra “recobrada”, el sujeto poético, alude a la recuperación de los vencidos, el cual se produce como se indica en el heptasílabo: “a golpe de silencio” (v. 3), donde el vocablo “silencio” es una imagen que sirve para denunciar la censura de la posguerra. En la segunda parte del poema que va desde el octavo verso hasta el final, se insiste en la lucha diaria de la resistencia referida en los versos 10 y 11 “ en la lucha/día a día”, que se recobrará, en oposición al método del franquismo, por medio de la palabra. “*PATRIA*” nos muestra la función que cumple la palabra poética frente a la censura: la cual constituye una herramienta capaz de destituir el silencio impuesto por el régimen. La representación poética de la palabra en este poema no es otra cosa que una clara evocación metapoética, pues para el poeta, mediante su voz de protesta, expresada en los versos, se puede lograr recuperar el espacio de aquella libertad pérdida en el pasado histórico. Es decir, mediante la palabra el poeta puede combatir la usurpación del lenguaje por parte de la Dictadura, aunque como ya lo hemos anotado, la palabra poética se encuentre plasmada de imágenes y de otras estrategias retóricas, que dificulten la comprensión masiva por parte de sus receptores, como para generar la tan ansiada toma de consciencia y posteriormente, la transformación del sistema social.

Siguiendo con el tema del poder liberador de la palabra, podemos afirmar que en “Pido la paz y la palabra”, poema homónimo del libro publicado en 1955<sup>193</sup>, en el que apreciamos, de la misma manera, la representación de la palabra poética evocada por la instancia enunciativa, desde otra arista metapoética, la cual comentaremos a continuación:

<i>PIDO la paz y la palabra.</i>	
<i>Escribo</i>	
<i>en defensa del reino</i>	
<i>del hombre y su justicia. Pido</i>	
<i>la paz</i>	5
<i>y la palabra. He dicho</i>	
<i>“silencios”,</i>	
<i>“sombra”, “vacío”,</i>	
<i>etc.</i>	
<i>Digo</i>	10
<i>“del hombre y su justicia”,</i>	
<i>“océano pacífico”,</i>	
<i>lo que me dejan.</i>	
	<i>Pido</i>
<i>la paz y la palabra.</i> <sup>194</sup>	

Composición conformada por catorces versos de metros cortos, donde encontramos bisílabos (vv. 5, 9, 10 y 14), los trisílabos (vv. 2 y 6), los pentasílabos (vv. 8 y 13); acompañados de 5 heptasílabos (vv. 3, 6, 11, 12 y 14) y dos enneasílabos (vv. 1 y 4). En cuanto la rima, podemos notar que predomina rima /í-o/, además que hallamos una consonancia entre los versos 4 y 14, la cual se produce por la repetición de “Pido”, verbo colocado al final del verso que provoca un encabalgamiento suave en el verso siguiente. Este vocablo, dispuesto en letras capitales en el íncipit, será repetido varias veces en el poema, para poner de relieve la petición del sujeto poético y su necesidad de ser “escuchado” por la “inmensa mayoría”, a pesar de encontrarse bajo una atmósfera censora. El poema lo podemos dividir en tres etapas. La primera se inaugura con el verbo declarativo “Escribo” que alude al acto comunicativo-denunciatorio, que realiza el sujeto poético, el cual expresa en el siguiente verso heptasílabo, la verdadera causa de su actividad poética, “en defensa del reino del hombre”, donde “reino” refiere al reino de Dios; sin embargo, notamos que el verso se quiebra súbitamente, mediante un encabalgamiento abrupto, y en el enneasílabo encabalgado (v. 4), el sujeto poético con un toque de humor, especifica la pertenencia de aquel “reino”, que no es el de Dios sino el “del hombre y su justicia”. Luego, distinguimos que se ha dispuesto, aisladamente, el verbo “Pido”, y creemos que se puede relacionar con el sustantivo que le precede, para

<sup>193</sup> El poemario fue retenido por la censura durante un tiempo, ya que la palabra “paz” se había convertido en un vocablo subversivo que había de enmascarse, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 68.

<sup>194</sup> “Pido la paz y la palabra”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 248.

clamar por la equidad, la probidad ausente en el seno del régimen autoritario franquista. También, vemos que los versos 4, 5, y 6 repiten de modo fragmentado o escalonado el incipit, sólo que esta vez se fragmenta. En el siguiente trisílabo “la paz”, visiblemente percibimos, el asunto central de la petición del poeta: armonía y concordia entre vencedores y vencidos, entre el grupo hegemónico y los subyugados; cabe señalar que esta cuestión ya la habíamos visto en el poema “Entendámonos”, vemos que al repetirse resulta ser una especie de tópico en la poesía social oteriana. A continuación, en el heptasílabo del quinto verso, la demanda del poeta se precisa aún más, puesto que pide “la palabra”, aquella que ha sido vetada por el autoritarismo franquista, aquella que sirve para “decir” lo que no puede. La palabra poética representada en el verso, adquiere, en cierta medida, un valor denunciatorio, a diferencia de “PATRIA”, cuyo valor era referencial, ya que aquí la voz poética insta por contar con la palabra verdadera, no con aquella falsificada por haber sido retocada o reprimida, sino con la que pueda representar la verdad por medio de la ficción poética. Con un punto ortográfico se cierra esta primera etapa. La siguiente se inaugura con la afirmación del sujeto poético a través de verbo *dicendi* conjugado en pretérito perfecto: “He dicho”, que nos remonta a la sentencia latina *dixi*<sup>195</sup>, sobre todo porque se encuentra al final de la expresión, y consideramos que en el contexto del poema, esta locución verbal se emplea, justamente, para enfatizar lo enunciado anteriormente. Conviene subrayar que esta carga sémica se obtiene gracias al encabalgamiento. Hecha esta salvedad, podemos examinar los siguientes versos de este bloque “silencios”/ “sombra”, “vacío”/ “etc.” (vv. 6-8) que en el poema cumplen la función de manifiesto literario, ya que el sujeto poético exhibe el fondo y la forma de su “decir” lírico. Así vemos que, el primer verso, es una imagen, recurrente en los versos de los poemas sociales oterianos, el cual alude a la autocensura del poeta, en otras palabras, el escritor debe silenciarse al no poder expresarse libremente debido al peso y la tensión ejercida por las huestes censoras; no obstante, como bien sabemos, potenció al máximo su capacidad creativa para eludir la represión. La segunda imagen “sombra”, según nuestro examen, adquiere varias connotaciones, podemos entenderla como “oscuridad”, la que quizá simbolice el retoricismo del lenguaje poético de la anterior etapa de Blas de Otero. Si bien “sombra” en el poema puede referir, seguramente, a la autoinserción en la clandestinidad del acto escritural y de la obra, la cual es de desconocimiento público y también puede expresar la ausencia de libertad, la desesperación o decepción. La palabra

---

<sup>195</sup> Término latino el cual se emplea para cerrar un argumento para aclarar un determinado asunto; para indicar una opinión, una imposición dogmática.

“vacío”, creemos refiere al aspecto estilístico de la poesía en el pasado, la cual se caracterizó, según los poetas sociales por ser: superficial, frívola, vacua, con una marcada carencia en el plano del contenido, y que solo lograba transmitir nimiedades a los receptores. Seguidamente, en el octavo verso nos percatamos de la abreviatura de la expresión “etcétera” la cual se emplea en el poema para mencionar a las demás lacras e injusticias de la dictadura. A partir del bisílabo hallado en el noveno verso inicia la tercera y última parte del poema, en el que distinguimos, nuevamente, la presencia de un verbo *dicendi*, pero esta vez, escrito en presente “Digo”, estableciendo una políptoton verbal con la frase verbal, antes mencionada, “He dicho” del quinto verso. El bisílabo es una sentencia, el sujeto poético ha dejado de rememorar el pasado para situarse en el presente, y se apoya en la estructura paralelística “del hombre y su justicia” del décimo verso, que ya la habíamos leído en el tercero; enseguida nos topamos con una expresión, para nosotros hermética “océano pacífico”, la cual evoca, literalmente, al mar más extenso de la Tierra, aunque, en realidad, se trata de un desvío metafórico que sugiere la paz y además a “la inmensa mayoría”, la masa humana apacible. No obstante, el sujeto poético, con un tono denunciatorio, indica “lo que me dejan” (v. 12); en efecto, la instancia enunciativa se queja de la situación en la que se encuentra inmerso, en la que se le impide “decir” con la palabra poética la situación del hombre común en pleno autoritarismo franquista, pues su discurso será observado por el Otro censor. Finalmente, el poema concluye con el paralelismo “Pido la paz y la palabra” (vv. 13 y 14), del cual el sujeto poético se sirve para insistir en la necesidad de libertad para realiza el acto escritural en defensa de los demás. La representación de la palabra poética en esta composición, se sostiene en base a alusiones metapoéticas, pues el “decir”, es una metáfora que encarna el quehacer escritural, único medio para el poeta bilbaíno para aludir, paradójicamente, la realidad del hombre.

“(Viene de la página 1936)” incluido en *Que trata de España*, publicación como bien sabemos fue retenida un año por la censura en 1961 y publicada en París y La Habana en 1964, constituye uno de los poemas, cuya representación de la palabra poética se encuentra implícita en el hacer literario y además se encuentra estrechamente relacionada con la función apelativa y poética. Cabe señalar que si bien se encuentra presente un valor referencial y testimonial, lo que prepondera en la composición lírica, son las alusiones metapoéticas del acto lírico. Del mismo modo, este texto se distingue de muchos otros, porque se produce un desdoblamiento de la instancia discursiva, la cual se hace una serie de cuestiones y se responde así mismo, generándose una forma de dialoguismo:

(Viene de la página 1936)

¿Qué voy hacer con cinco o seis palabras,  
siete, todo lo más, si el martes próximo  
saldré de España con españa a cuestras  
a recontar, palabras? cinco es poco.

¿Qué voy hacer? Contarlas cien mil veces,                   5  
hacérselas oír hasta los sordos.  
(Hay muchos sordos porque hay muchos versos  
afónicos, criptóricos, retóricos.)

Criptóricos, ¡Y mil, dos mil millones  
oyen la radio, abren el periódico...!                   10  
¿Qué les diré cuándo me pidan cuentas?

Les hablaré de cosas que conozco.  
Les contaré la historia de mi patria,  
¡a ver si continua de otro modo!<sup>196</sup>

En el título, percibimos la referencia histórica, correspondiente al año en el que se da óbice a la Guerra Civil, periodo en el que las huestes franquistas empiezan a tomar el control de la Península Ibérica. El paréntesis sugiere la interrupción de la historia de su patria. Al final del poema el sujeto poético expresa abiertamente su deseo de que la historia española continúe de otra forma. En cuanto al plano métrico, el poema se asemeja a un soneto, debido a su estructura, pues está conformada por dos cuartetos y dos tercetos de catorce versos endecasílabos con rima asonante en el primer cuarteto, mientras que en las demás estrofas, distinguimos algunas asonancias entre versos, como por ejemplo aquella existente entre el tercer endecasílabo con el undécimo en la repetición de los sonidos /é-a/; o el octavo endecasílabo y el décimo mediante la repetición de los sonidos /ó-ó/; por citar algunas. Debido a esta particularidad rítmica, observamos una modificación con respecto al soneto tradicional, ya que esta composición poética se caracteriza por presentar rima consonante alterna o abrazada. Quizá el poeta al introducir esta variación en el soneto, buscaba incluir una forma típica del romance (estrofa popular), con el fin de contar con un lenguaje lírico más expresivo. El poema lo podemos segmentar en dos etapas. La primera de ellas inicia con una pregunta retórica, donde el sujeto poético se cuestiona a sí mismo sobre su porvenir literario fuera de la España de la posguerra. Recordemos que la obra poética de Blas de Otero fue constantemente asediada por el sistema censor instaurado por el franquismo, motivo por el cual el poeta bilbaíno optó por el exilio voluntario viajando a París. La instancia enunciativa se pregunta, literalmente por la cantidad de palabras a emplear en su ejercicio lírico, quizá acostumbrado forzosamente a limitarlas como consecuencia de la represión editorial, pero

---

<sup>196</sup>“(Viene de la página 1936)”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 438.

del modo, se pregunta por la cantidad de palabras a emplear para contar la historia de España. Para ello emplea una enumeración *in crescendo*: “cinco o seis/siete” (vv. 1-2). Si el sujeto lírico sale de la España opresora al extranjero, tiene dudas de cómo proseguir con su acción poética; en este pasaje creemos que se puede comparar la libertad, para componer sus versos, encontrada fuera de la Península Ibérica con la represión que se vive *in situ*. En el endecasílabo “saldré de España con españa a costas” (v. 3), identificamos la reduplicación del sustantivo propio “España”, el cual es escrito por segunda vez en minúscula, convirtiéndose así en sustantivo común rescatado del lenguaje franquista usurpador. Esta alteración ortográfica permite concebir a “españa” como una imagen, junto a la locución adverbial “a costas” que<sup>197</sup> encarna una especie de equipaje simbólico que en realidad, resulta ser una carga nostálgica del sujeto poético por el hecho de migrar al extranjero, dejando a su patria en una situación extremadamente crítica. En el cuarto endecasílabo, se declara metafóricamente el quehacer literario del poeta mediante la locución verbal “a recontar palabras”, expresión que nos revela el juego metalingüístico convertido en denuncia. Luego, responde, a modo de sentencia “cinco, es poco” que hace alusión a la cifra: “mil novecientos treinta y seis”, año en que se desata la Guerra Civil, dejando en claro la necesidad de contar con más palabras para contar no las palabras sino en la historia de la España franquista. El siguiente cuarteto (vv. 5-8) inicia con la interrogación retórica paralelística, leída anteriormente: “¿Qué voy hacer? El sujeto poético replica y en cierta manera se desdobra al hablar consigo mismo; su respuesta es una frase verbal hiperbólica que busca desafiar la dominación censora: “Contarlas cien mil veces/hacérselas oír hasta los sordos” (vv. 5-6). Cabe añadir que en este caso el verbo “contar” significa “relatar”, “narrar, y no a la acción de enumerar como podría entenderse literalmente. Del mismo modo, vale la pena anotar que el término “sordo” en el texto es una imagen hiperbólica que alude tanto a una persona que ignora la “verdad” de los sucesos en España como a un tipo concreto de lector de poesía, la cual será descrita, ingeniosamente en los siguientes endecasílabos. Así distinguimos en los versos 7 y 8 una acotación encerrada con paréntesis que cita algunos rasgos de este tipo de lírica: “(Hay muchos sordos, porque hay muchos versos/ afónicos, criptóricos y retóricos.)”, donde además notamos una rima interna /í-o/ que conceden una sonoridad especial al verso. El sujeto poético atribuye el origen de esta “discapacidad lectora” a la existencia de poemas, enunciados a través de la metonimia “versos”, que destacan por ser “afónicos”, adjetivo que nos indica ausencia de sonoridad; por ser “criptóricos”,

---

<sup>197</sup> Locución adverbial que significa tener sobre los hombros o las espaldas algo pesado.

neologismo oteriano, que califica los poemas como indescifrables, oscuros, herméticos, comprensibles solamente para su creador; y finalmente, por ser “retóricos”, es decir son composiciones vacuas, con una marcada falta de contenido que exhiben, solamente una perfección formal, pero sin profundidad en el plano del fondo.

La segunda parte corresponde a los dos tercetos (vv. 9-14), la cual comienza con una tercera interrogación retórica “¿Criptóricos?” y la auto respuesta del sujeto poético es “¡Y mil, dos mil millones!” (v. 9) otra enumeración *in crescendo*, la cual, aparentemente adquiere una nota hiperbólica, pues refiere, en primera instancia, a la cantidad de poemas “criptóricos” que hay; no obstante, debido al encabalgamiento que se produce en el verso, establece un giro sémico, puesto que el sujeto poético menciona implícitamente, en la expresión encabalgante (v. 10) “a la inmensa mayoría”, que como bien sabemos es un motivo oteriano para denominar a la colectividad humana, la cual es evocada en el poema por medio de la figuración de los hombres comunes: “oyen la radio, abren el periódico...!” (v.11) que se informan a través de los medios de comunicación manipulados. Cabe señalar que la presencia de los puntos suspensivos sugieren los efectos nocivos de los mismos. En el undécimo endecasílabo se sitúa la cuarta interrogación retórica: “¿Qué les diré cuando me pidan cuentas?”. La respuesta abarca el último terceto (vv. 12-14), bloque en el que se pone de manifiesto el compromiso que asume el poeta con el pueblo, encarnado en los versos anteriores. Efectivamente, con un lenguaje sencillo, la instancia enunciativa declara: “Les hablaré de lo que conozco.” (v. 12), donde el verbo *dicendi* “hablaré” constituye una metáfora que simboliza el acto escritural, el quehacer poético. Enseguida, en el verso 13 “Les contaré la historia mi patria.” Al respecto, distinguimos al inicio del verso la repetición del pronombre complemento indirecto “Les”, formando, de ese modo, una anáfora en ambos versos e igualmente se establece un paralelismo sintáctico, debido a la presencia del verbo *dicendi* “contare” que está colocado de la misma manera que el verbo citado con anterioridad. Advertimos en esta expresión la relevancia que le confiere el sujeto poético al hecho de contar la historia, puesto que es consciente de la única ruta a seguir para cambiar el destino de un país es conservando, férreamente, la memoria y manteniendo la esperanza. De esa forma, lo señala, apoyándose en una exclamación retórica hallada en el último endecasílabo: “¡a ver si continúa de otro modo!”

La evocación metapoética de la palabra, en primer lugar, exhibe un cierto valor denunciatorio, sobre todo en el primer cuarteto. Luego, notaremos que la palabra poética figurada en el texto adquiere otro valor: el utilitario-lírico; en efecto, la palabra se convierte en una herramienta capaz de transformar la sociedad, gracias a la recreación de



lo real. Finalmente, advertimos que la evocación metapoética se centra en el compromiso que asume el poeta con “la inmensa mayoría”, pues su obra poética social está consagrada a ella.

Otro poema social también del poemario retenido por la censura *Qué trata de España*, donde apreciamos la referencia metapoética de la palabra relacionada a la censura es “Nadando y escribiendo en diagonal”, texto en la que se describe líricamente la privación de la libertad de expresión por parte del régimen político:

“Nadando y escribiendo en diagonal”

Escribir en España es hablar por no callar lo que ocurre en la calle, es decir a medias palabras catedrales enteras de sencillas verdades olvidadas o calladas y sufridas a fondo, escribir es sonreír con un puñal hincado en el cuello,	5
palabras que se abren como verjas enmohecidas de cementerio, álbumes de familia española: el niño, la madre, y el porvenir que te espera si no cambias las canicas de colores,	10
las estampinas y los sellos falsos, y aprendes a escribir torcido y a caminar derecho hasta el umbral iluminado, dulces álbumes que algún día te amargarán la vida si no los guardas en el fondo del mar	15
donde están las llaves de las desiertas playas amarillas, yo recuerdo la niñez como un cadáver de niño junto a la orilla, ahora ya es tarde y temo que las palabras no sirvan para salvar el pasado por más que braceen incansablemente hacia otra orilla donde la brisa no derribe los toldos de colores <sup>198</sup> .	20

El poema se encuentra compuesto por 20 versos, en su mayoría de arte mayor, donde predominan los versos largos de más de 15 sílabas métricas (vv. 2-5, 6, 13, 14, 16-20); igualmente advertimos dos versos alejandrinos (vv. 1 y 3); dos dodecasílabos (vv. 10 y 15), un endecasílabo (v. 11); un decasílabo (v. 9), dos eneasílabos (vv. 8 y 12) y un verso de arte menor, hexasílabo (v. 7). El poema presenta rima regular, pero la medida de los versos no lo es, por lo que podríamos decir que se trata de un texto polimétrico escrito en verso libre, aunque notamos algunas estructuras que se repiten, las cuales comentaremos más adelante, otorgándole a toda la composición un ritmo interno. “Nadando y escribiendo en diagonal” es el título del poema, inspirado en la locución verbal coloquial “nadar y guardar la ropa”, que significa proceder con precaución sin arriesgarlo todo, al acometer una empresa, con el fin de estar a cubierto en caso se fracase. El sentido de este proverbio se comparte con el del título, pues éste creemos que refiere

<sup>198</sup> “Nadando y escribiendo en diagonal”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 431.

al hecho de escribir “en diagonal”, “torcido”, encubriendo y/o enmascarando el discurso poético para eludir al aparato censor, recordemos que en el contexto que se intentó publicar el libro en España, fue retenido durante un año y solo se publicaron algunos poemas del total. La lectura de esta poema se puede segmentar en tres etapas. La primera de ella abarca del primer verso hasta el octavo. El primer alejandrino resulta ser uno de los más emblemáticos en la poesía oteriana. “Escribir en España es hablar por no callar”, pues se trata de la reescritura de la célebre frase del escritor español José de Larra (Madrid, 1809-1837) que versa: “Escribir en Madrid es llorar”, perteneciente al artículo “Horas de invierno”<sup>199</sup>, donde de Larra compara el nivel cultural y lector de Francia, la cual durante el siglo XIX era considerada como “la meca cultural” de la humanidad, mientras que en la Península Ibérica, apenas si había un interés sobre las cuestiones literarias. Sin embargo, en el hipertexto oteriano se encuentra inmersa la denuncia, pues la imposición censorial, motivaba al poeta a continuar, con más ahínco su labor. Este aspecto, ya lo habíamos visto en poemas como “PATRIA” o “Pido la paz y la palabra”; observamos que la expresión citada, se define el acto escritural como una necesidad, imperiosa, evocada con el verbo *dicendi* “hablar”. En efecto, ejercer el oficio de escritor en la España de la posguerra bajo el asedio del aparato censor es para el sujeto poético “decir a medias palabras/catedrales enteras de sencillas verdades” (vv. 2 y 3). Por medio de la reescritura que el poeta hace del dicho: “verdad como una catedral”<sup>200</sup> el enmascaramiento obligatorio del lenguaje poético que legitima verdades engañosas, que el gobierno acepta, desechando aquellas “olvidadas o calladas y sufridas a fondo”. En los versos 5, 6 y 7 “escribir es sonreír con un puñal hincado en el cuello/palabras que se abren como verjas enmohecidas/ de cementerio”, observamos otra manera metafórica de representar el acto escritural en la España de la posguerra, para el sujeto poético, en el presente textual, la labor poética permitida constituye una actividad encargada de disfrazar lo real, es ejercer el oficio con temor ante las represalias del autoritarismo franquista, tal como se insinúa en la construcción hiperbólica y paradójica: “sonreír con un puñal hincado en el cuello”. En el sexto verso se evoca el elemento protagónico de todo acto literario: la palabra, pero la palabra lícita, que es descrita por el sujeto poético, mediante un jocoso símil: “como verjas enmohecidas de cementerio”, para indicar que se trata de términos en desuso, vetustos, arcaicos, de manera semejante al enrejado envejecido del lugar que aloja a la muerte; incapaces de representar el verdadero contexto

---

<sup>199</sup> Publicado en el periódico *El español, Diario de las Doctrinas y los Intereses sociales* el domingo 25 de diciembre de 1836.

<sup>200</sup> Dicho que hace referencia al hecho de decir una verdad enorme.

en el que se encuentra inmerso el sujeto poético. Igualmente nos percatamos de la expresión: “álbumes/de familia española: el niño, /la madre” (vv. 5-8), la cual constituye por un lado, una referencia del estereotipo de la familia tradicional española, que el sujeto poético encuentra obsoleta y desfasada; y por otro una imagen que simboliza a aquellas composiciones poéticas que presentan los rasgos, anteriormente citados. A partir del noveno verso hasta el undécimo, notamos una superposición espacio-temporal en el poema, rasgo del irracionalismo poético; dando la impresión de que el sujeto poético se desplaza al pasado y rememora la época infantil, al emplear una afirmación exhortativa, comúnmente empleada por alguna madre en un sermón familiar, “y el porvenir que te espera/si no cambias las canicas de colores, /las estampinas y los sellos falsos,” para simular el nefasto futuro que tendría hipotéticamente el poeta, que es furtivamente infantilizado por la represión censora, si no cambia su estilo lírico. En efecto, las frases “canicas de colores”, alusión que evoca el juego de niños y la fantasía liberadora; y las estampitas<sup>201</sup> y los sellos falsos”, en realidad son desvíos metafóricos para referir en primer lugar al hecho de escribir una poesía libre y lúdica; y en segundo lugar, la frase figurada, en cuestión, representa el uso de falsas rúbricas o seudónimos para firmar la obra poética, acto riesgoso, pues pone en peligro la integridad del escritor. Luego en los versos 13 y 14 “y aprendes a escribir torcido/ y a caminar derecho hasta el umbral iluminado,” notamos un polisíndeton por la repetición de la conjunción “y”. Del mismo modo, distinguimos el paralelismo entre frases verbales “y aprendes a escribir” y “y a caminar”, repeticiones que darán un ritmo especial a los versos. No obstante, lo que más nos llama la atención es el valor denunciatorio que encierran las construcciones metafóricas, que explicaremos a continuación. La frase “escribir torcido” es una referencia intratextual, es decir un eco de aquella frase verbal del título “(...) escribiendo en diagonal”, la cual según nuestro parecer se trata de una escritura “inclinada” al servicio del Otro censor, y no, precisamente al arte literario y “a la inmensa mayoría”. Esta literatura “en diagonal” se traduce como el pasaporte para poder ingresar en el marco de lo lícito, en efecto, lo inferimos de tal forma, por la frase figurada “umbral iluminado” que representa el visto bueno otorgado por los organismos censores. Cabe destacar, igualmente, la antítesis identificada en los dos versos: “escribir torcido” y “caminar derecho”, recurso retórico empleado para acentuar la crítica y la irracionalidad del sistema político opresor y del hecho de ser de derecha. En los versos 14 y 15 “dulces álbumes que algún día te amargarán la vida/ sino los guardas en el fondo del mar”, se enuncia,

---

<sup>201</sup> Se denomina estampita a las pequeñas imágenes devocionales de poco valor, impresas en pequeñas hojas de papel, que se regalan o dan como premio a los niños, o se dan a cambio de una limosna en las iglesias.

nuevamente una exhortación, donde los “dulces álbumes” son una versión simbólica de las primeras ilusiones o quizá de los primeros poemarios del poeta bilbaíno. Pero la existencia de estas obras no producen regocijo en el poeta, sino por el contrario, sólo le generan angustia y tormento, tal como se sentencia en la proposición subordinada “que algún día te amargarán la vida”. Por ello, el sujeto poético expresa: “sino las guardas<sup>202</sup> en el fondo del mar”, construcción hiperbólica formada por un extracto del proverbio “Nadar y guardar la ropa” y otro de la canción infantil popular: “¿Dónde están las llaves?”, también empleada en el verso posterior y que reescrita insinúa, quizá tres situaciones: la primera, la inminente ocultación de las mismas; la imposibilidad de volver a recuperarlas porque remonta al pasado y la tercera, su olvido absoluto. El verso 16 “donde están las llaves de las desiertas playas amarillas” constituye una interesante expresión metafórica, plagada de imágenes aparentemente irracionales que aluden, a nuestro entender a la infancia del sujeto poético; el verso inicia con la expresión tomada de la canción infantil, anteriormente citada “¿Dónde están las llaves?”, cuya respuesta es en el “fondo del mar” (v. 15), lugar simbólico y “las llaves”, aquí en el poema oteriano, creemos que constituye una metáfora para indicar las claves o códigos que antes se empleaban el poeta para escribir textos. “(...)las desiertas playas amarillas” otra frase figurada en la que sujeto poético rememora las playas de la infancia, donde fue “libre” o quizá pudo soñar libremente. A continuación, se enuncia una transición, que reafirma, brevemente, lo expuesto en la segunda parte del poema “yo recuerdo la niñez como un cadáver de niño junto a la orilla” (v. 17), evidentemente, el sujeto poético rememora su infancia, la cual es irreplicable; para el poeta se trata de un tiempo muerto, que queda, finalmente en el olvido. Luego se inicia la tercera y última parte del poema que abarca desde el verso 18 hasta el 20. En este grupo de versos, advertimos que el sujeto poético se vuelve a desplazar en el tiempo, deja de lado sus recuerdos del pasado y se sitúa en el presente, mediante el deíctico “ahora” con el fin de anunciar, con un tono pesimista, la utilidad de la palabra poética en el contexto actual: “ya es tarde y temo que las palabras no sirvan”. La frase es interrumpida por un encabalgamiento, y vemos que en el verso encabalgado se especifica la presunta inutilidad de las palabras “para salvar el pasado”, y además se agrega “por más que braceen incansablemente”, expresión que se relaciona tanto con la parte del título del poema “Nadando” y con los sustantivos del mismo campo léxico como que sirven para recrear el paisaje marino: “mar”, “playa”, “orilla” hallados a

---

<sup>202</sup> Cabe señalar, la ambivalencia sémica de esta palabra, pues literalmente, constituye un verbo; sin embargo, también puede entenderse como el sustantivo “guarda” que significa “policía”, y que en el poema haría alusión a los observadores censores.

lo largo de la segunda parte del poema. Estamos convencidos de que las alusiones son desvíos metafóricos que sirven para invocar la infancia del poeta. En cuanto la frase nominal “la playa” significará los primeros años de vida, es decir la infancia, mientras que el verbo “braceen”, se vincula con “nadar” que en el poema adquiere el sentido de esforzarse para sobrevivir, idea que se confirma gracias al adverbio “incansablemente” que denota tenacidad, en otras palabras que no se cede al cansancio. Finalmente en el último verso “hacia la otra orilla donde la brisa no derribe los toldos de colores”, se simboliza el exilio voluntario del poeta “hacia la otra orilla”, donde el término “orilla” encarna otro destino. Este nuevo lugar se caracteriza por contar con un ambiente de libertad, de esa manera lo vemos descrito de forma figurada “donde la brisa no derribe los toldos de colores”. La expresión metafórica alude, sin lugar a dudas, a la veda de publicaciones literarias en la España de la posguerra. “Nadando y escribiendo en diagonal” es un poema polimétrico extenso, con préstamos hipotextuales modificados, tomados de la cultura popular española como la canción popular infantil “¿Dónde están las llaves?” y el proverbio “Nadar y guardar la ropa”, además de la célebre frase perteneciente al artículo de José de Larra. Cabe añadir que, al mismo tiempo de exhibir una pluralidad de sentidos gracias a los intertextos, presenta una riqueza metafórica que nos muestra la evocación metapoética de la palabra literaria como un valor utilitario-lírico que también lo habíamos percibido en el poema “(Viene de la página 1936)”, pero, ahora, con un valor testimonial.

Otro poema que nos resulta interesante comentar debido a la forma cómo el poeta se apoya en alusiones metapoéticas para describir su compromiso literario frente a la censura es aquel sin título, del poemario *Pido la paz y la palabra*, publicado en 1955 y que padeciera el asedio censor, el cual inicia con un epígrafe tomado del verso 36 del poema “Los cisnes” del escritor nicaragüense Rubén Darío:

*¿Callamos ahora para llorar después?*  
R. D.

Mis ojos hablarían si mis labios  
enmudecieran. Ciego quedaría,  
y mi mano derecha seguiría  
hablando, hablando, hablando.

Debo decir “He visto”. Y me lo callo 5  
apretando los ojos. Juraría  
que no, que no lo he visto. Y mentiría  
hablando, hablando, hablando.

Pero debo callar y callar tanto, 10  
hay tanto que decir, que cerraría

los ojos, y estaría todo el día  
hablando, hablando, hablando.

Dios me libre de ver lo que está claro.  
Ah, qué tristeza. Me cercenaría  
las manos. Y mi sangre seguiría  
hablando, hablando, hablando<sup>203</sup>.

15

El poema presentan una organización métrica uniforme, se trata de cuatro cuartetos, de tres versos endecasílabos y de un verso heptasílabo colocados a modo de estribillo, que pueden considerarse de “pie quebrado”<sup>204</sup>. La rima es asonante cruzada (ABBa), pues coinciden el sonido de las vocales finales de cada verso. Este poema se puede dividir en cuatro partes, de acuerdo a cada estrofa, en consecuencia, la primera abarca los primeros cuatro versos. En el primer y segundo de ellos “Mis ojos hablarían si mis labios/ enmudecieran”, distinguimos en la proposición condicional entrecortada por un encabalgamiento, una sinestesia, pues al sentido de la vista se le atribuye la función del habla; el sujeto poético emplea este recurso retórico para aseverar que incluso, en plena censura, continuaría su labor poética, la cual en el texto se traduce como una especie de acto comunicativo lírico. En el segundo y tercer endecasílabo se presenta una segunda proposición hipotética, igualmente, suspendida por un encabalgamiento “Ciego quedaría,/ y mi mano derecha seguiría”, donde la instancia enunciativa supone que en el hipotético caso de perder el sentido de la vista, le quedaría la “mano derecha”, imagen alegórica del acto escritural. Ciertamente, notamos que en las expresiones, se insiste en el deseo de proseguir con el quehacer lírico, incluso si la voz poética pierde alguna de sus capacidades. Y este anhelo se corrobora en la frase verbal paralelística, alojada en el cuarto verso heptasílabo “hablando, hablando, hablando”, en la que el verbo *dicendi*, conjugado en modo gerundio se repite para enfatizar en el acto literario, pues recordemos el verso inaugural del poema anterior “Nadando y escribiendo en diagonal”, para el poeta bilbaíno “Escribir en España es hablar por no callar” o tal como se sostiene en el único verso suelto del poema “Poética” que dice “Escribo/hablando”<sup>205</sup>. Por añadidura, la geminación del vocablo “hablando” se asemeja a un estribillo, que nos remite a la poesía popular española, ya que lo encontraremos al cierre de cada estrofa, reafirmando la idea principal del poema. El segundo cuarteto (vv. 5-8), se vuelve a presentar otro verbo *dicendi*, componente iterativo en la poesía oteriana, “Debo decir ‘He visto’ (...)” (v. 1), frase verbal en la que se revela la obligación moral del poeta de dar testimonio de la

---

<sup>203</sup> “Mis ojos hablarían si mis labios”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 231.

<sup>204</sup> Se llama “pie quebrado” al verso de siete o menos sílabas métricas, cuando se combinan con versos de arte mayor en una misma estrofa.

<sup>205</sup> “Poética”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 358.

situación represiva vive. Sin embargo, el sujeto poético no puede atestiguar “Y me lo callo/ apretando los ojos” (vv. 1 y 2), nuevamente, advertimos como se juega con vocablos que citan los sentidos “callo”, “ojos”. Por lo que se refiere al fragmento del segundo endecasílabo “apretando los ojos. (...)”, se apropia de una carga sémica, al relacionarse con el verso anterior, lo cual no es otra cosa que la confesión de la instancia enunciativa al declarar, metafóricamente, que debe obviar la realidad que lo rodea por imposición de terceros. La coacción de su libertad literaria, por llamarlo de alguna manera, lo empuja a mentir hasta hacer simulados juramentos, tal como se exhibe en el bloque “Juraría/ que no, que no lo he visto” (vv. 5 y 6). Pero, si realizamos una lectura más profunda de los versos encabalgante y encabalgado, nos damos cuenta de que no sólo va a presentar un tono irónico, sino que se trata de una premisa falsa, pues presenta una doble negación “que no/que no lo he visto”, lo que según los principios de la lógica proposicional significa que la proposición es equivalente a la falsedad de su negación; por lo tanto lo que el sujeto poético nos afirma, en realidad, es que sí “habla, escribe, dice” la verdad. A la par, observamos la presencia de paralelismos, pues se repite la frase verbal “he visto”. Seguidamente, en el verso siete, vemos que se confirma la anterior hipótesis, ya que la voz poética afirma “Y mentiría”, verbo que representa el acto literario, pues mediante la ficción, en el caso oteriano, poética se busca contar la verdad. Conviene subraya que aparentemente, lo anterior podría tratarse de una antítesis, por la oposición existente entre los verbos conjugados en modo condicional “juraría” y “mentiría”, pero, según nuestro examen se trata de una confirmación, de la falsedad de los enunciados. En el octavo verso heptasílabo volvemos a toparnos con el verso dispuesto a modo de estribillo “hablando, hablando, hablando” que intensifica lo anunciado previamente, concediéndole un valor trascendental e irrefrenable al quehacer poético frente a la forzosa coacción. La tercera estrofa, que abarca desde el verso endecasílabo 9 hasta el 12, muestra, una vez más, la denuncia del poeta, al manifestar que tiene la obligación de “callar y callar tanto”, de guardar silencio y evitar proferir algún discurso en oposición al contexto censor. La palabra “tanto” en el poema, cumple dos funciones sintácticas: en el noveno verso se encuentra acompañando al verbo infinitivo “callar”, tomando la categoría de pronombre comparativo que se emplea para ponderar la intensidad del verbo al que precede. Posteriormente, en el décimo verso endecasílabo “hay tanto que decir, (...)”, observamos que, del mismo modo, el término “tanto” cumple el valor de pronombre comparativo que señala la cantidad de cosas que “decir”. Después, encontramos la expresión formada por parte del décimo verso y por el siguiente: “que cerraría/los ojos, y estaría todo el día”, en donde la frase verbal enuncia la acción de “callar” de manera

figurada, tal como lo habíamos visto en los versos anteriores. El segundo sintagma verbal, se encuentra conformado por el verbo copulativo “ser” conjugado a modo condicional, junto a la locución adverbial de uso coloquial “todo el día”, que significa “constantemente” y es empleada para intensificar la acción literaria que se presente en el estribillo heptasilábico del verso 12 “hablando, hablando, hablando”. Por último, la cuarta estrofa, que incluye desde el verso 13 hasta el 16. Este segmento se inicia con una frase hecha de uso coloquial “Dios me libre” que indica el deseo de que algo no suceda, en el fragmento “ver lo que está claro” se especifica lo que el poeta no desea ver, pero en el contexto poético, se habla con un tono irónico, y “lo que está claro”, creemos que simboliza escribir poesía, exclusivamente, la dictaminada por las huestes censoras en beneficio del régimen franquista, esta cuestión pues sumerge a la voz poética en un hondo abatimiento “Ah qué tristeza.” (v. 14). De tanto dolor e injusticia se auto mutilaría tal como lo expresa en la frase hiperbólica “ me cercenaría/ las manos. (...)” (vv. 14 y 15). Mas su amor por la literatura y su necesidad de “hablar”, que como bien sabemos, este vocablo adquiere dos connotaciones: una el acto de escribir y la segunda, el acto de comunicar lo que ocurre en su entorno, son tan inmensos que incluso “su sangre seguiría/ hablando, hablando, hablando”; al respecto notamos que la expresividad del estribillo se intensifica y se ha ido cargando de significación en todo el poema. También quisiéramos recalcar que en el poema la palabra “sangre” toma el sentido literal, pero, simultáneamente, el sujeto poético nos indica, de manera simbólica, que a pesar de cualquier eventualidad tiránica, el continuará escribiendo con ahínco, por amor a la poesía, a su patria y “a la inmensa mayoría”. Las alusiones metapoéticas en este poema social se relacionan con el acto de escribir en plena censura, el sujeto poético nos revela la tensión, el clima tenso del contexto español de la posguerra. Sin embargo, en la muestra poética analizada hemos visto que el tono contestatario y de denuncia de Blas de Otero se mantiene, incluso si advertimos un atisbo de pesimismo en el poema “Nadando y escribiendo en diagonal” que acaso refleja el humor algo inestable del poeta.

Vemos pues que en los poemas examinados las reflexiones sobre la palabra poética se encuentran estrechamente ligadas al carácter referencial o de testimonio, de denuncia y del propio quehacer escritural, al mismo tiempo, aunque en estos textos, a veces, parecer primar la cuestión metapoética sobre la social.



### 3. 2. Fluctuación entre el esteticismo y lo social en los poemas oterianos

*Esta que veis aquí es una poesía partidaria.  
Partidaria de todo contenido y toda forma,  
Porque  
Un plan quinquenal es tan bello como un amor cumplido.  
Una revolución tan hermosa como el mar.  
“Poesía abierta”*

En el apartado anterior examinamos algunos poemas en cuyos versos se presentaban reflexiones metapoéticas vinculadas a la representación de la palabra poética, la cual, según nuestro análisis presentaba diferentes valores: referencial, de denuncia y lírico. Un aspecto que nos llamó la atención de nuestro examen de la muestra lírica fue que algunos de los poemas sociales tales como “(Viene de la página 1936)” o el texto sin título con epígrafe de Rubén Darío exhiben una estructura métrica regular con formas tradicionales como el soneto o la presencia de rima uniforme, además de un conjunto de recursos como imágenes bellas, aliteraciones, metáforas, recursos que conforman un lenguaje sofisticado. Este punto nos hace suponer que para Blas de Otero, la cuestión estética, sin duda, era un aspecto que importaba y, de cierta manera, se oponía a aquellos autores de su generación que defendían la claridad y sencillez del discurso poético para centrarse, exclusivamente, en el tema social. Al respecto, consideramos que la fluctuación entre lo meramente social y lo literario hallado en el discurso poético oteriano se debe a la evolución y renovación de su propio lenguaje lírico a lo largo de toda su obra, *a priori* formal y academicista, lo cual va a dar paso, de cierta manera, a una expresividad propia, en la cual el esteticismo y la experiencia poética de Blas de Otero se articulan con locuciones coloquiales propias de la cultura hispana. Sobre este aspecto, el poeta bilbaíno sostendrá lo siguiente en una entrevista que realizó en 1968 a Antonio Núñez, colaborador y secretario de redacción de la revista *Ínsula*, al responderle lo siguiente:

*Qué es para ti la poesía? ¿una palanca de transformación de la sociedad, una válvula de escape?...*

B. de O.: Más que a la poesía me gusta referirme a los poemas. En realidad, solo existe la poesía de los poemas y creo, en definitiva, que es una de tantas cosas que el hombre hace sobre la tierra. En cuanto, al poema concebido como palanca de transformación de la sociedad, estimo que la poesía tiene una dependencia en su origen, y por tanto, ya hay una dependencia del poeta con la sociedad, porque, independientemente del régimen político en que se desenvuelva, y tenga o no conciencia de ello, está determinado por la sociedad y luego, a su vez el poema repercute sobre la sociedad tanto si el poeta se ha propuesto hacerlo consciente o inconscientemente. Ahora bien: en cuanto a mi opinión y mi posición personal, una de las misiones del poema es la eficacia con respecto a la sociedad, sin olvidar –y esto vamos aclararlo bien– que la sociedad está compuesta de hombres y la poesía debe actuar sobre estos hombres. Respecto a la evasión, estimo que no, porque sería como una debilidad para eludir los problemas y podrá constituir una traición. Sí

me interesa decir (...) que debe hacerlo a través del poema y el poema es un ente estético, con todas las de la ley. En una palabra, la calidad estética es insoslayable<sup>206</sup>.

En el fragmento anterior se advierte claramente la posición del autor frente a la cuestión social prioritaria y al principio estético, lo cual pone en evidencia su preocupación por cultivar una estructura y un lenguaje poético armónico el cual no atente a la esencia del poema en sí, puesto que lo considera como un “ente estético”. Con la finalidad de identificar las normas estéticas y de estilo que defiende Blas de Otero, creemos conveniente analizar el poema “Normas de poética” incluido en el poemario de la última etapa literaria oteriana *Hojas de Madrid con La galerna*<sup>207</sup>, en el que se revelan varios puntos metapoéticos sobre la estética de su poesía:

“Normas de poética”

Escribo como hablo pero no hablo como escribo  
Escribo (algunas veces) como hablo  
la lengua hablada se extiende a través de la línea  
mi nuevo verso mi hombre nuevo tu nuevo vestido  
esta la carretera transitada por todos 5  
pero yo sólo he asfaltado  
he adornado con árboles extraños  
y ha terminado ante una ciudad o fachada última o frase concluida<sup>208</sup>.

El poema está compuesto por ocho versos de arte mayor, donde predominan los alejandrinos (vv. 1, 3, 5), luego encontramos uno de 15 y 20 sílabas (vv. 4 y 8) respectivamente; un verso endecasílabo (v. 7), un decasílabo (v. 2) y un octosílabo (v. 6). El texto presenta algunas asonancias entre el primer verso y el cuarto en la repetición de los sonidos /í-o/, también advertimos rima en la iteración de los sonidos /á-o/ en las palabras “asfaltado”, “adornado” y “extraños” (vv. 6 y 7), dándole una vibración particular al texto. “Poética” constituye una especie de tratado o manifiesto, donde el poeta expone, con un lenguaje simple, algunos matices sobre su propio quehacer poético. En el primer verso, notamos a nivel formal un retruécano “Escribo como hablo pero no hablo como escribo” y del mismo modo, una epanadiplosis en la palabra “escribo”, la cual abre y cierra el verso. Esta expresión, dispuesta a modo de sentencia, será clave para poner en evidencia, la primacía de hecho de la estética del discurso escrito sobre el oral<sup>209</sup>,

---

<sup>206</sup> NÚÑEZ, Antonio, “Encuentro con Blas de Otero”, entrevista de 1968 recogida en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 1126-1127.

<sup>207</sup> Libro póstumo que reúne alrededor de 306 poemas, escrito entre 1968 y 1977, durante los últimos años del régimen franquista. Y que fuera editado y publicado treinta años después por la viuda del poeta Sabina de la Cruz. Cabe señalar, que la censura en esta etapa fue una poco “más abierta”, debido a la Ley Fraga, pero como es lógico, este poemario no padeció del asedio censor.

<sup>208</sup> “Normas de poética”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 944.

<sup>209</sup> Cabe señalar que Blas de Otero, admiraba la expresividad del lenguaje oral, tal como se revela en el poema “Palabra viva y de repente”, en cuyos versos afirma que: “Me gustan las palabras de la gente (...) Pero mi gente dice cosas formidables, que hace temblar a la gramática”, pero lo que más nos llama la atención es la tercera estrofa, en la que el poeta reivindica el habla popular: “Da vergüenza encender una

estableciendo, de cierto modo una frontera entre ambas acciones. Sin embargo, en el siguiente verso, el sujeto poético especifica, que solo “(algunas veces)” logra plasmar la oralidad en sus escritura literaria. Y además precisa en el tercer verso “la lengua hablada se extiende a través de la línea”, lo que nos quiere decir es que la amplitud del discurso oral es aumentada a través de las palabras, pues “línea” es una imagen que refiere al verso, tal como se enuncia en “mi nuevo verso mi hombre nuevo tu nuevo vestido”. Lo interesante de la anterior expresión, es el desdoblamiento del poeta, ya que reconoce en las esfera lingüística, a la instancia enunciativa concebida por él mismo, esto lo vemos figurado en la frase nominal “mi hombre nuevo”. También, la imagen “tu nuevo vestido” puede ser una alusión intercalada a la mujer amada y a la vez, a la “máscara”, al “disfraz” que proponen las figuras literarias al reciente verso creado. Conviene subrayar la presencia del paralelismo del adjetivo “nuevo” a lo largo de toda la expresión, con el fin de recalcar el límite entre lo real y lo literario, pues según nuestro examen, la oralidad se encuentra estrechamente relacionada con lo real, mientras que la escritura pertenece al universo de la ficcionalidad, por eso la realidad es irrepresentable, Luego, en el quinto verso “esta es la carretera transitada por todos” hallamos un desvío metafórico importante, el cual puede entenderse de dos maneras: la primera de un punto de vista literal que sugiere el camino, la ruta que siguen todos los poetas; la segunda, refiere, netamente al plano discursivo, al verso en sí, donde “la carretera” constituye un eco, una resonancia de “la línea”; mientras que “el nuevo hombre”, es decir el yo poético circula sobre ella al enunciar su lenguaje poético. A continuación, el poeta asume la dirección de todo este acto escritural y declara en el verso seis “pero yo solo he asfaltado”, donde la frase verbal en pretérito perfecto “he asfaltado” cumple el rol de una metáfora que simboliza el acabado estético, pues “asfaltar” significa “revestir el pavimento”, que nos acerca al hecho de encubrir la realidad con algunos ornamentos literarios, idea que se confirma en el séptimo verso “he adornado con árboles extraños”, en la que “árboles extraños” insinúa, figuradamente, los recursos estilísticos empleados por el poeta. Al final, el poeta conduce al sujeto poético hacia un nuevo universo polisémico del poema que luego encontraremos en un libro o en un verso acabado, tal como se anota en el verso de cierre “y ha terminado ante una ciudad o fachada última o frase concluida”.

En este breve poema la reflexión metapoética y sobre el acto de escribir es medular. Por un lado, es notoria la distinción evocada sobre oralidad y escritura y el conflicto

---

cerilla, / quiero decir un verso en una página,/ ante estos hombres de anchas sílabas,/ que almuerzan con pedazos de palabras”, en “Palabra viva y de repente”, *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 429-430.

existente entre la representación poética de la primera. Por otro lado, se reitera la posición del autor anunciada en la entrevista a Antonio Núñez, no se puede recrear la realidad tal cual, porque el poema es un “ente estético”, las palabras son revestidas, ornadas, mediante una serie de recursos literarios, de una expresividad especial y en ello, radica el valor estético al poema. Por consiguiente, no es extraño que la poesía oteriana, haya heredado elementos de sus etapas anteriores, en vista de ello algunos poemas, incluso los sociales, exhiben algunos rasgos de esteticismo, que analizaremos más adelante. Por ahora, repasaremos, brevemente, cuáles son los principales atributos de esta denominación. Con respecto al esteticismo, podemos indicar que se trata de la inclinación, en el campo de las artes y de las letras, por subrayar lo concerniente a la belleza, convirtiéndola en el único fin de la creación literaria. El culto a la perfección formal, lo podemos encontrar en corrientes literarias tales como el modernismo primigenio y finisecular (finales siglo XIX); en los poetas “garcilasistas”<sup>210</sup> (década del 40 del siglo XX) y “novísimos (años 70 del siglo XX).”<sup>211</sup> Cabe añadir que los primeros se oponían al canon de la poesía española de la anteguerra como la de la Generación del 27, tal como lo señala Sultana Wahnnon en *La estética literaria de la posguerra: del franquismo a la vanguardia*, “el modelo garcilasista defendía una crítica literaria que encarnaban contra todos los prejuicios estéticos contra los principios vanguardistas de la última poesía española del 27”<sup>212</sup> e igualmente, en cierta medida, al modelo épico-juglaresco de Giménez Caballero. Su poesía suponía un retorno a la lírica del poeta de Siglo de Oro Garcilaso de la Vega. Entre sus rasgos formales se encuentran una predilección por las formas estróficas clásicas, sobre todo por el uso del soneto. En cuanto a su temática destaca la evocación del amor, de la belleza del paisaje, el orden armónico del mundo gracias a la mano de Dios. El lenguaje poético garcilasista era claro, perfecto, el cual a partir de una visión positiva del mundo, se alejaba de la realidad belicista. En contraste con esta tendencia poética, se encuentran, evidentemente, la poesía oteriana y los seguidores del esteticismo “novísimo”, en general, estos poetas mostrarán una clara preocupación obsesiva por la belleza idiomática, mediante el empleo de un léxico preciosista, suntuoso y depurado, es decir la búsqueda por “la palabra bella”, en oposición a la simplicidad y a la familiaridad del lenguaje de la poesía social, tal como lo afirma Juan José Lanz en la “Introducción”

---

<sup>210</sup> Cabe señalar, que la poesía oteriana no fue influenciada por los garcilasistas.

<sup>211</sup> Una de las nuevas generaciones *Novísimos* en las que, probablemente, Blas de Otero se inspira en su última etapa.

<sup>212</sup> WAHNON, Sultana, *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Ámsterdam, Rodopi B. V., 1998, p. 69.

de la *Antología de la poesía española (1960-1975)*, con respecto a la ruptura estética de los poetas “novísimos”:

La aparición de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, en 1966, supuso un hito en el desarrollo poético de la década. En aquel libro, la renovación del léxico se llevaba a cabo desde presupuestos esteticistas semejantes a los que habían guiado a los poetas del Modernismo, poniendo su acento en la búsqueda de la palabra bella. Las referencias a la realidad circundante y al mundo cotidiano desaparecían en una búsqueda, a través de poemas que gravitaban entre lo histórico y lo personal, de mundos referenciales estéticamente bellos y de épocas históricas caracterizadas por su esteticismo. De esta manera el poema sufría un proceso de extrañamiento, de extranjerización, frente a la realidad circundante, que quedaba completamente ignorada y en su ignorancia, criticada<sup>213</sup>.

En lo anterior percibimos grandes diferencias a nivel estético entre los “garcilasistas” y “novísimo”, ya que si bien es cierto que ambos comparten “el culto a la belleza”, los primeros evocarán mundos idealizados que evaden la realidad resultante de la Guerra Civil, mientras que los segundos elaborarán una poesía más personal. A nivel de la forma, los “garcilasistas” se entroncan con estructuras tradicionales de elaborada arquitectura como por ejemplo los sonetos y los tercetos; mientras que en el discurso poético novísimo advertimos una mayor libertad en el plano de la enunciación. Al respecto, podríamos decir que la poesía de Blas de Otero, presenta algunos deslices estetizantes que se asemejan a ambas posturas, como la perfección formal y la búsqueda de la palabra bella, pero sin descuidar la representación de la realidad, sobre todo en la etapa social de su obra.

Con lo que respecta a la temática, en el esteticismo se defenderá la supremacía del arte sobre la naturaleza y sobre la vida; los bellos versos son la razón de vivir del poeta. De manera semejante como lo predicaban los modernistas hispanoamericanos, se hará alusión a elementos exotistas, por medio de la representación de universos y personajes alejados del presente histórico del poeta. Ambos puntos se contraponen con los principios de la poesía social, sin embargo, en algunos poemas oterianos hallamos ciertas particularidades que nos recuerda esta tendencia.

Uno de los poemas que presentan alusiones esteticistas metapoéticas es “Belleza que yo he visto, ¡no te borres ya nunca!” del poemario *Que trata de España*, mutilado por la censura, pues vio la luz en 1964 sin una cantidad considerable de poemas, ya fueron vetados. Tal como se advertirá en la primera estrofa, el sujeto poético, de modo figurado, pone de relieve la importancia de la cuestión estética en la poesía:

---

<sup>213</sup> LANZ, Juan José (ed.), “Introducción”, en *Antología de la poesía española (1960-1075)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 41-42.

Sabes que la belleza, eso que llaman  
cielo, mínima flor, mar Amarillo  
ya lo he visto. No tengo tiempo. Antes  
hay que poner los hombres en su sitio<sup>214</sup>.

4

Percibimos en los tres primeros versos: “Sabes que la belleza, eso que llaman/ cielo, mínima flor, mar Amarillo/ya lo he visto (...)” que la voz poética se dirige en segunda persona para enunciar algunos “motivos esteticistas” que el mismo poeta ha empleado en su creación literaria. Las imágenes que denotan belleza “cielo, mínima flor y mar Amarillo” parecen ser una especie de “marcas metonímicas” empleadas por escritores de otras corrientes literarias como el romanticismo o el modernismo. En otras palabras, los elementos retóricos antes mencionados, adquieren en el poema una doble connotación pues, aluden, en primera instancia a la búsqueda de la perfección, a la expresión de un lenguaje delicado y pulcro, a la evocación de universos exotistas: preceptos esencialmente “preciosista”, pero simultáneamente, traen a colación a varias tradiciones poéticas a lo largo de la historia de la literatura. No obstante, en el tercer y cuarto verso: “(...) No tengo tiempo. Antes/ antes hay que poner a los hombres en su sitio”, el sujeto poético, apoyado de un lenguaje sencillo, que se contrapone con los versos anteriores, manifiesta que no tiene tiempo para componer su obra bajo el amparo del canon esteticista, ya que tiene un compromiso con el hombre de su entorno. Este deber es expresado de manera ingeniosa, mediante una frase hecha: la locución adverbial de uso coloquial “poner a los hombres en su sitio” que significa que a través de sus versos sociales, el sujeto poético busca despertar la consciencia de esos hombres, es decir, poéticamente les muestra la posición coyuntural en la que se encuentran para que ellos puedan transformar aquella realidad. En la estrofa anterior se pone en evidencia la fluctuación poética entre lo social y el esteticismo, efectivamente, esta cuestión se muestra como si el poeta asumiera que aquel forzoso desapego, fuera una inmólación poética para asumir un discurso con un matiz más popular y hacerse oír por “la inmensa mayoría”. Paradójicamente, ello no impide la insistencia en evocar en imágenes bellas, aunque sea para relegarlas a un segundo plano.

En contraste con lo anterior vemos en “ Su íntimo secreto”, soneto clásico de tono confesional incluido, del mismo modo en *Hojas de Madrid con La galerna*, atiborrado de referencias metapoéticas relacionadas a una de las formas de expresión poética cuya perfección estructural constituye, sin duda un elemento esteticista:

---

<sup>214</sup> “Belleza que yo he visto, ¡no te borres ya nunca!”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 429.

“Su íntimo secreto”

El soneto es el rey de los decires.  
Hermoso como un príncipe encantado,  
con una banda azul cuadriculado  
para que dentro de él, arda delires.

Es preciso que bogues raudo y gires 5  
entre sus olas y su muelle alzado:  
quede tu pensamiento destrozado  
cuando te lances de cabeza y vires.

Yo tengo en cada mano un buen soneto,  
como dos remos de marfil y oro 10  
yo conozco su íntimo secreto.

Es un silencio pronunciado a coro  
por un labio desnudo, blanco, inquieto  
y otro labio sereno, abril, sonoro<sup>215</sup>.

Éste “metasoneto” presenta una estructura clásica: está conformado por endecasílabos en dos cuartetos y dos tercetos. En cuando a la rima consonante es cruzada (ABBA) en los dos primeros cuartetos, mientras que en los dos últimos tercetos, distinguimos el siguiente esquema (CDC-DCD)<sup>216</sup>. La perfección formal es un rasgo esteticista que se distancia de aquellos sonetos modificados oterianos, usualmente presente en la etapa social, donde se alargan los versos consiguiendo así un conjunto polimétrico, cuya rima, totalmente alterada, se distancia de la forma clásica, debido a la presencia de frases simétricas paralelísticas y de encabalgamientos abruptos. Un claro ejemplo sobre lo anterior sería el texto metapoético “Hágamos que el soneto se extienda”<sup>217</sup> incluido, igualmente en *Hojas de Madrid con La galerna*. Contrariamente, en “Su íntimo secreto” se presenta no solamente una estructura regular perfecta que nos recuerda la forma clásica, sino que además el discurso poético se caracteriza por ser pulcro, cargado de imágenes bellas y simbolismo, que conceden al texto en conjunto. A continuación, vamos a comentar las estrofas, ya que, encontramos cada una de ellas poseedoras de una significación independiente. El primer cuarteto abarca desde el primer verso hasta el cuarto, donde desde el primer verso advertimos la revelación del sujeto poético, instancia que reconoce su preferencia por el soneto, forma mayor de toda la poesía, pues lo considera hiperbólicamente como “el rey de los decires”. Luego en el siguiente endecasílabo “Hermoso como un príncipe encantado”, notamos aquí el valor esteticista del poeta mediante este símil, que nos recuerda, en cierta medida, al canon

<sup>215</sup> “Su íntimo secreto”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 823.

<sup>216</sup> Esta disposición de la rimas era la favorita de Petrarca según Antonio Quilis en *Métrica española*, Barcelona, Ariel Letras, 2013, p. 137.

<sup>217</sup> “Hagamos que el soneto se extienda”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 895.

modernista. Esta presunción se confirma en el siguiente verso “con una banda azul cuadriculado”, donde hallamos otro motivo del modernismo, el color “azul” que representa, a decir del propio Rubén Darío:

(...) más el azul es para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el *coeruleum*, que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro. (...) Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística<sup>218</sup>.

Pero, lo que más nos llama la atención es la expresión metafórica completa: “una banda azul cuadriculado”, una clara figuración hacia la incesante búsqueda de la representación simbólica de la inmensidad, de la infinitud por medio de un lenguaje poético debidamente estructurado gracias a la métrica. En efecto, el sujeto poético, afirma de esta manera la importancia de la organización de los metros, ya que se concede al texto una belleza formal específica, que hace del poema una manifestación artística sublime. En el cuarto endecasílabo “para que dentro de él, arda delires”, el sujeto poético hace referencia al contenido del soneto; cabe añadir que, la palabra “delires”, neologismo oteriano significa “pasiones”. Posteriormente, percibimos en el segundo cuarteto (vv. 5-8) un desdoblamiento de la voz poética puesto que se dirige a un “tú-poeta” para indicarle algunos deberes a tomar en cuenta para escribir un soneto. En primer lugar, mediante el verbo “bogar”<sup>219</sup>, se hace alusión al acto de escribir, acción que debe realizarse rápidamente, tal como se expresa con el atributo “raudo”, respetando la medida de los metros, en esta caso figurado como “olas” y la rima evocada como “muelle alzado”. Esta labor creativa es compleja y ardua, que implicaría un esfuerzo mental para ceñirse al espacio cerrado del soneto así lo revela el sujeto poético en el séptimo y octavo endecasílabo “quede tu pensamiento destrozado/cuando te lances de cabeza y vires”. En seguida, en el tercer terceto (vv. 9-11), el sujeto poético asume la voz en primera persona y declara abiertamente “Yo tengo en cada mano un buen soneto”, es decir, sugiere su predilección por esta forma; luego en el siguiente endecasílabo: “como dos remos de marfil y oro”, vemos que mediante este símil se retoma el campo léxico que alude a la acción de remar, con la palabra “remo” la cual va acompañada de dos elementos preciosistas “marfil y oro”<sup>220</sup>, que aluden a la elaboración de un discurso sofisticado, el

---

<sup>218</sup> DARÍO, Rubén, *Obras completas: 1867-1916*, volumen n.º 17, Madrid, Mundo latino, 1917-1019, pp. 171-172.

<sup>219</sup> Según el DLE es una palabra en desuso que significa “conducir remando”.

<sup>220</sup> Cabe añadir que la referencia a ambos materiales ha sido empleada por Rubén Darío como símbolos bellos, así por ejemplo lo encontramos en el poema “Sonatina” del poemario *Prosas profanas y otros poemas* publicado en 1896, específicamente en el verso alejandrino 39: “¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!”, en el que, mediante una exclamación retórica se alude a la belleza de una princesa que yace en un ambiente aristocrático, su palacio, rodeada de ornato y de riqueza, pero sin el calor de su amado. Igualmente, creemos que “oro” es un símbolo que hace alusión a la riqueza; mientras que “marfil” representa la pureza.



implica un trabajo meticuloso, que difiere del discurso popular y sencillo de muchos versos sociales. Inmediatamente, notamos en el siguiente endecasílabo “yo conozco su íntimo secreto” (v. 11) y con él revela su conocimiento y manejo. Finalmente, en el último terceto (vv. 12-14) la instancia enunciativa conceptualiza poéticamente, de manera magistral, la estética de este poema clásico y que para el sujeto poético sigue siendo atrayente debido a su expresividad y perfección formal. En el verso 12: “Es un silencio pronunciado a coro”, mediante un oxímoron, se sugiere la importancia y la belleza de la sonoridad del soneto, la cual se logra por medio de la rima. Luego, advertimos en el verso 13 “por un labio desnudo, blanco, inquieto”, una metáfora que nos invita a pensar en la belleza y la pureza de la poesía clásica. Y finalmente, en el último endecasílabo “y otro labio sereno, abril, sonoro.” percibimos otra imagen que sugiere a un lector joven que se siente cautivado al leer esta forma de composición poética.

Otro soneto en el que encontramos rasgos esteticistas ligados a la cuestión metapoética es “Égloga”, igualmente, incluido en *Hojas de Madrid con La galerna*, , en el que se evoca el proceso de la escritura poética a partir de algunas alusiones hipotextuales que nos remite a la poesía del Siglo de Oro:

“Égloga”

Un hombre escribe. La pared blanquea.  
 Asciende una palabra hasta la mano.  
 Silencio lento. El tiempo pasa en vano.  
 Otra palabra duda, cabecea.

El hombre piensa, olvida, merodea 5  
 interiormente. Contraluz lejano.  
 Jadea un ángel fieramente humano.  
 Otra palabra irrumpe y espolea.

El hombre aprieta la palabra, ciñe 10  
 el silencio interior. Luego, desprende  
 el verso sabiamente rumoroso.

Un extraño sentido enciende y tiñe  
 el papel donde olvida y donde aprende  
 Salicio juntamente y Nemoroso<sup>221</sup>.

“Égloga”<sup>222</sup> es un soneto clásico conformado por catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, con rima consonante cruzada en los cuartetos (ABBA), pero a diferencia de “Su íntimo secreto” distinguimos que en los dos últimos

---

No obstante, “marfil” puede hacer referencia a la frase “torre de marfil”, la cual remite al aislamiento del artista soñador que se aparta de la realidad cotidiana para dedicarse, enteramente, al “arte puro”.

<sup>221</sup> “Égloga”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 859.

<sup>222</sup> Composición poética bucólica, que relata y describe la vida pastoril en el campo, en la que suelen aparecer pastores que hablan sobre sus delirios amorosos.

tercetos se presenta rima encadenada en ambas estrofas (CDE), forma que nos recuerda a los sonetos renacentistas de Juan Boscán o de Garcilaso de la Vega. En el primer cuarteto (vv. 1-4) se detalla cómo se produce el acto escritural, por medio de dos sintagmas verbales separados por un punto seguido; este aspecto constituye una variación oteriana, con relación a la forma clásica: “Un hombre escribe. La pared blanquea”. La segunda frase es una imagen que representa un momento de elevada inspiración creativa, una especie de idea y necesidad iluminadora se asoman en el poeta, de esa manera “Asciende una palabra hasta la mano” (v. 2). El tiempo en el que poeta escribe se detiene, pues sumergido en el silencio piensa, ya que el hecho de escribir implica una concentración mayor para lograr así el verso perfecto. Posteriormente, en el último endecasílabo del cuarteto “Otra palabra duda, cabecea.”, percibimos una personificación o hipálage en la que el sujeto poético pone de manifiesto la dificultad que exige escribir. En cuanto al término “cabecea” encontramos dos acepciones posibles en el contexto poemático. Por un lado, sirve para reiterar la duda del poeta al colocar la determinada palabra en el verso. Por otro lado, puede interpretarse como el delineado final de la palabra al escribir<sup>223</sup>. El segundo cuarteto que abarca desde el quinto endecasílabo hasta el octavo, se vuelve a mencionar al poeta que hace una introspección y recuerda algún verso del pasado. En el séptimo endecasílabo “Jadea un ángel fieramente humano.” se cita tanto al verso del soneto gongorino “Suspiros tristes, lágrimas cansadas”, como al título del segundo poemario de Blas de Otero: *Ángel fieramente humano*, expresión que nos revela el carácter existencialista del poemario. De pronto, “Otra palabra irrumpe y espolea”<sup>224</sup>, otra hipálage que refiere a la selección léxica realizada por el poeta, tras un largo momento de meditación. En el noveno y décimo verso del tercer terceto: “El hombre aprieta la palabra, ciñe/ el silencio interior (...)”, se menciona, nuevamente, al poeta, quien trata de colocar, luego de una breve reflexión, la palabra precisa en el verso para así lograr una armonía métrica, rasgo que nos remite al esteticismo. En el mismo endecasílabo y en el siguiente “Luego, desprende/ el verso sabiamente rumoroso”<sup>225</sup>, la cual rima con el segundo verso garcilasino de la “Égloga I”: “Salicio juntamente y Nemoroso.” Igualmente, los versos nos indican, a nuestro parecer, que el verso ha sido concebido, tomando en cuenta la rima. En último lugar, nos encontramos con el cuarto terceto, en el que se exhibe la culminación del texto lírico, mediante la frase metafórica, conformada por los versos 12 y 13: “Un

<sup>223</sup> Según el DEL “cabecear” significa dar a los palos de las letras el cabeceado.

<sup>224</sup> Según el DLE “espolea” significa avivar, incitar, estimular a alguien para que haga algo.

<sup>225</sup> Este adjetivo remite al tópico renacentista que refiere a l rumor del agua el cual suena como un canto armonioso en la lírica, tal como se puede percibir en los versos de la primera égloga garcilasiana: “él, con canto acordado/ al rumor que sonaba/del agua que pasaba, / se quejaba tan dulce y blandamente.” (vv. 58-55).

extraño sentido enciende y tiñe/el papel donde olvida y donde aprende”, en el que se menciona de modo figurado la mano del poeta y el pliego, mostrando la relación de complementariedad en el proceso escritural. Cabe señalar, que además que el poeta se sirve de “el papel”, en el que plasma su mundo interior, pues al hacerlo se desprende de las emociones alojadas en su mundo interior, y contradictoriamente las inmortaliza en el folio. Asimismo, esta imagen constituye un soporte de aprendizaje para el poeta. En el endecasílabo final “Salicio juntamente y Nemoroso” nos encontramos con otra evocación de la poesía garcilasista: se trata, nuevamente del préstamo literario de la Égloga I, el cual busca enfatizar la relación entre el título, la forma y los personajes garcilasinos con el soneto oteriano. Sin embargo, cabría decir que la asociación con la primera égloga garcilasiana va más allá del endecasílabo final.

En el texto titulado “Prosa” de *Historias fingidas y verdaderas*<sup>226</sup> la instancia enunciativa argumenta, visiblemente su postura frente al esteticismo:

“Prosa”

Las maneras de manifestarse el espíritu son diversas, pero una sola su consecuencia. Aspiramos a la belleza, siempre que no esté en contraposición a la verdad, es un decir a la justicia. (Pero alguien dijo: *rien n'est vrai que le beau.*) Aspiramos a eso, mas siempre hay contrapuntos y sobrecomas que nos impiden reconocerlo. (Más no hay incompatibilidad.) Dígalo en lenguaje conversacional, verá cómo el diálogo es imposible. Estáis, abusando de vuestra falta de facultades.

Es así que la mañana extiende su página ilustrada, un poco de azul y todo pasa ante los ojos como un poema de Blok. Chillán los vecinos haciéndose imposible todo simbolismo más acá de la tendera.

No da lo mismo el tamaño de los renglones ni la longitud de la sintaxis. Después de la revolución de 1905, Blok extendió su diafragma y la prosa siguió donde estaba, a mil verstas<sup>227</sup> del verso. Veán aquí las ventajas del ritmo –ritmo libre, verso libre, encadenados entre sí–, pero no abusen de sus facultades inesperadas. 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<sup>228</sup>.

La instancia enunciativa expone, claramente, en el primer párrafo la aspiración de todo poeta: “la belleza”, pero específica que solo si ésta va de la mano con la verdad. Sin embargo, mediante la cita modificada por el poeta francés Alfred de Musset tomada del verso 43 de la “Epístola IX”, “Rien n'est beau que le vrai”<sup>229</sup>, del poeta francés Nicolas Boileau, considerado como representante de la estética clásica y del parnasianismo presenta varias alusiones metapoéticas. Al respecto, observamos una contradicción con

---

<sup>226</sup> Publicado en Madrid en 1970, año en el que peso censorial era menor en comparación de las dos décadas y media de la posguerra.

<sup>227</sup> Unidad de longitud rusa en desuso que equivale a 1066,8 metros.

<sup>228</sup> “Prosa”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 613.

<sup>229</sup> BOILEAU, Nicolás, *Épîtres*, Paris, Librairie de L'Hachette et Cie, 1853, p. 171, en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5442279r/f65.image>

la anterior premisa, pues aquella referencia hipertextual transformada por Alfred de Musset: “Rien n’est vrai que le beau”, mientras que el hipotexto de Nicolás Boileau dice: “Rien n’est beau que le vrai”; la alteración en el verso cambia totalmente el sentido y se reafirma así la proposición “Aspiramos a la belleza”. Pero su inclinación por el culto a la perfección, se ve opacado por su atracción simultánea por la poesía menos rigurosa y más popular, cuya forma es más libre, evocada aquí como “contrapuntos y sobrecomas”. Seguidamente, el enunciador sostiene en el tercer párrafo “No da lo mismo el tamaño de los renglones ni la longitud de la sintaxis”, de lo cual inferimos que defiende la armonía rítmica, la expresividad necesaria en un poema, lo cual se consigue con cierta uniformidad en los metros. Luego, se hace alusión al poeta ruso Aleksandr Blok, cuyos poemas simbolistas y quiméricos, cambiaron de estilo, optando por el prosaísmo y el empleo de imágenes que evocaban una mísera realidad. La ruptura poética en Blok presenta “aparentemente” “las ventajas del ritmo libre –ritmo libre, verso libre, encadenados entre sí– pero no abusen de sus facultades inesperadas”. No obstante, en las líneas siguientes se pone de relieve el riesgo que se corre al escribir sin considerar la estructura rítmica en el poema. Por último, en el fragmento de cierre: “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”, que encontramos muy interesante, la instancia enunciativa, cita a uno de sus referentes poéticos, el poeta francés Charles Baudelaire, nos expresa metafóricamente y con un tono de desconfianza que el uso excesivo del discurso libre sin algún atisbo de ritmo interno y de meticulosa elaboración, puede devastar la esencia poética del texto<sup>230</sup>.

En contraste con lo anterior, en la poesía oteriana, siempre felizmente contradictoria, percibimos reflexiones metapoéticas en las que se defiende la libertad discursiva. De ese modo, en el soneto modificado “Todo siempre todavía” del poemario *Poesía e historia*<sup>231</sup>, se presenta esta particular atención que se le presta a la fluctuación entre la composición poética formal y las composiciones más abiertas menos uniformes:

“Todo siempre todavía”

¿Qué ha sido del soneto en estos años  
de libre verso y ritmo prometeo,

<sup>230</sup> Cabe añadir, que distinguimos en “Prosa” algunas expresiones de inspiración bíblica, tal como: “Las maneras de manifestarse el espíritu son diversas son diversas” en el primer párrafo; y el hipertexto: “el verso se hizo hombre” prestado de versículo de Juan 1: 14 “Y el verbo se hizo carne; y habitó entre nosotros.” encontrado en la frase de cierre. En línea: <http://bibliaparalela.com/john/1-14.htm>

<sup>231</sup> En este libro se reúnen poemas concebidos en los países de modelos comunistas Rusia, China y Cuba escritos entre 1964 y 1968. Blas de Otero intentó editarlo en España, sin embargo intervino la censura, y se publicaron algunos poemas en Antología como Expresión y reunión y en Mientras. Como libro autónomo ha estado inédito hasta el año 2013. En *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 72.

que fue del ángel del fieramente ateo  
y el redoblar de horribles desengaños?

Versos que yo labré, muros extraños 5  
que derribé: instad vuestro aleteo  
pujad, alzad vuestro infernal jadeo  
redondo mar de plomos y de estaños.

Ayer se fue. Salud. Sea el soneto,  
la prosa, el verso en movimiento, al mundo 10  
inclinado, girando raudos; quieto  
todo el hoy y el ayer, mas el mañana  
como un mar que descubro, en que me inundo  
de libertad, de fe, de luz, de nada<sup>232</sup>.

El soneto oteriano conformado al modo tradicional, por catorce estrofas de 14 versos endecasílabos y con rima consonante cruzada en los dos primeros cuartetos (ABBA) con una ligera variación en los dos últimos tercetos (CDC-EDF), donde la oclusiva sorda /t/ es cambiada por la oclusiva sonora /d/ al final de los versos 11 y 14 respectivamente. Este desvío con respecto a la forma clásica del soneto, en cierta medida, exhibe el intento del poeta vasco por quebrar los límites que implica componer bajo esta estructura poética tan regular y perfecta, como se ve reflejado en la palabra “libertad” del último endecasílabo. A continuación, comentaremos cada una de las estrofas. En el primer cuarteto (vv. 1-8) nos encontramos frente a una interrogación retórica, en la que el sujeto poético se pregunta por el estado del soneto clásico en el momento en que solo escribe composiciones en verso libre y con una rima irregular. Esta cuestión la vemos reflejada en los dos primeros endecasílabos, y nos parece interesante destacar el adjetivo “prometeo”, el cual creemos que el poeta se apoya para referir a un lenguaje menos formal, por ende menos regular, más acorde a la colectividad. Efectivamente, inferimos lo anterior, porque relacionamos la palabra con el personaje mítico, Prometeo, titán gran benefactor de la humanidad, que fue encadenado por Zeus, por tomar el fuego de los dioses y entregarlo a los mortales. Posteriormente, en los endecasílabos 3 y 4 “que fue del ángel fieramente ateo/ y el redoblar de horribles desengaños?” distinguimos una nota de humor, ya que nos topamos con una autocita de dos poemarios de Blas de Otero, cuyos títulos originales son *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, donde se han cambiado ciertas palabras, así en la primera alusión se ha colocado la palabra “ateo” en lugar de “humano”, lo cual muestra la evolución de la fe del poeta. El segundo título ha sido modificado por “redoblar de horribles desengaños”, con el fin de darle intensidad a aquella “toma de conciencia” enunciada en el título del tercer poemario de Blas de Otero *Redoble de conciencia*.

---

<sup>232</sup> “Todo siempre todavía”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 592.

Pero, en realidad, estas variaciones muestran un cambio de registro, pues en las autorreferenciales se emplea un lenguaje denotativo, menos pulcro y evidentemente, menos poético. En la segunda estrofa (vv. 5-8), notamos la manera cómo el sujeto poético, se apoya ahora en las frases metapoéticas figuradas para expresar su disconformidad con aquella poesía anterior. En los versos endecasílabos 5 y 6: “Versos que yo labré, muros extraños/ que derribé: instad vuestro aleteo”, el sujeto poético reconoce la autoría de los versos, y mediante un desvío metafórico, puede aludir a los “muros franquistas” de la represión, a los cuales hizo frente poéticamente “muros extraños/que derribé:”, pero vemos luego, que el sujeto poético se dirige a los versos mediante una animalización, ya que se les atribuye el movimiento de las aves, se les exhorta para que vuelvan a ponerse en acción, por medio de los verbos conjugados en modo imperativo: “instad”, “pujad”, “alзад”. Al final del cuarteto se les denomina, figuradamente, como “redondo mar de plomos y estaños”, frase metafórica que representa a una composición inmensa; pero, simultáneamente densa, pesada, poco legible. Ulteriormente, en el primer terceto (vv. 9-11), el sujeto poético reconoce que el pasado se ha quedado atrás y por medio de la interjección “Salud” les desea el bien a las diferentes formas de expresión poética renovadas: “soneto”, “prosa”, “el verso en movimiento”; quiere que estas formas permanezcan, perduren en conjunto para el mundo: espacio y tiempo que cambian rápidamente. Sin embargo, llama la atención el encabalgamiento abrupto interestrófico alojado en el verso 11: el adjetivo “quieto” junto a su antónimo “raudo”, formarían una antítesis; para referir que en el mundo confluyen el pasado con los cambios del presente y los probables del futuro; cabe añadir que se ha obviado el punto final en el verso anterior, dejando, de esa manera la idea abierta y rompiendo con la norma ortográfica. La idea anterior se sostiene en lo expresado en el verso encabalgado 12 que inicia el último terceto: “todo el hoy y el ayer, más el mañana”, donde “el hoy y el ayer” evocan el inmovilismo franquista; mientras que “el mañana” denota esperanza y cambios. Luego en el verso 13 “como un mar que descubro, en que inundo”, notamos además del bien logrado símil que denota la infinitud, la grandeza, la vastedad de la libertad en la que se sumerge el sujeto poético, idea reforzada por la rima interna, en la que se repite los sonidos /ú-o/ en las palabras “descubro” e “inundo”. Así en el endecasílabo final de este soneto “de libertad, de fe, de luz, de nada” donde el sujeto poético declara que en ese “mar” se llena “de libertad”, “de fe”, figuración de la poesía política; “de luz”, evocación de la belleza y del hecho de concebir a la poesía como libertad, y por fin “de nada”, metáfora que sugiere el “vano y absurdo oficio poético” aparente, para la existencia humana. Recordemos que el celeberrimo soneto gongorino “Mientras por competir con

tu cabello” se refiere exclusivamente a la belleza, a la fugacidad de ésta. La curiosa transformación del endecasílabo final: “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (v. 14) devela pues la enorme influencia del esteticismo nunca eliminado del todo.

La fluctuación entre el esteticismo y reivindicación social entre el pasado, el presente anquilosado y represivo y el futuro esperanzador en libertad se exhiben no solamente en este soneto, sino en varios textos oterianos, lo cual constituye una de las características más interesantes en los poemas. Esta oscilación es una de las principales contradicciones en la escritura de Blas de Otero. Sin embargo, estamos convencidos de que no se trata de una simple discordancia, sino más bien esa incertidumbre que resume a la perfección los versos del poema “Todo”, incluido en *Qué trata España* citado por la profesora Evelyne Martín Hernández.<sup>233</sup>

Gracias por la contradicción y por la lucha  
(...)  
Gracias por el asombro y por la obra<sup>234</sup>.

### 3. 3. Transtextualidad en los metapoemas oterianos

*(...) Y él vocablo atrae otros, y hace emerger vivencias olvidadas, mientras la imaginación rompe y libera las líneas. No tiene otro secreto el escribir, al menos un poema.*

*“Al menos, un poema”*

A lo largo del examen de los poemas sociales y metapoéticos de Blas de Otero, hemos descubierto, en ambos, la presencia de referencias transtextuales tomadas de la tradición literaria no solamente española, sino además universal. Lo precedente no es novedad, puesto que muchos críticos como Emilio Alarcos Llorach, Evelyne Martín Hernández o Juan José Lanz, por citar algunos, han analizado esta principio enriquecedor y estructurador en la poesía oteriana. No obstante, creemos necesario, centrarnos en el comentario de los enlaces intertextuales en los metapoemas oterianos, pues según nuestro juicio, no podemos hablar de metapoesía, obviando uno de sus principales valores: la transtextualidad, expuesta en el primer capítulo de la investigación y comentada someramente en algunos textos.

Por añadidura la abundancia de citas hipotextuales y paratextuales en los versos oterianos, nos revelan tanto su bagaje cultural y literario, además de su capacidad para la

---

<sup>233</sup> MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelyne, “Compromisos sin promesas: ¿Hacia una poética de lo incierto?” en IRAVEDRA, Araceli y SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, (eds.), *Compromiso y palabra bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Actas del Congreso Internacional, celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 117.

<sup>234</sup> “Todo” en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 693.

inserción y reedición de hipotextos junto a los versos de creación propia, logrando, muchas veces, una arquitectura textual polifónica, armónica y dialógica, en la que confluyen varias voces poéticas, varias tradiciones que el poeta reutiliza para expresar no sólo sus convicciones, sino también sus dudas.

Según nuestro criterio el poeta bilbaíno desarrolló, idóneamente, ambas facultades por su amor a la lectura y sobre todo, por su devoción a la literatura. El corpus seleccionado para esta subparte comprende una muestra significativa de fragmentos de aquellos metapoemas en los que hemos identificado algún tipo de relación transtextual, además de algunos metapoemas-homenaje oterianos.

### 3. 3. 1. Procedimientos transtextuales y metapoesía en la poesía social oteriana

En este subapartado vamos a analizar los hipertextos y no la totalidad del poemas como hemos hecho previamente. En el poema “Sobre esta piedra edificaré”, incluido en *Pido la paz y la palabra*, publicación del año 1955, retenida por la censura, constituye otro, de los abundantes paratextos bíblicos tomado del evangelio de San Mateo (16:18)<sup>235</sup>, en la que el sujeto poético expresa su compromiso poético en favor de la España oprimida de la posguerra. Lo que nos llama particularmente la atención en el poema es la presencia del hipotexto tomado del verso 20 del cantar de gesta *Mío Cid*, dispuesto entre comillas, en cursiva, con variación métrica<sup>236</sup>:

“Dios, qué buen  
vasallo,  
si oviesse buen...”<sup>237</sup>

El hipotexto asume la carga sémica del metapoema oteriano y al hallarse al final, diríamos de que se trata de la conclusión, la cual cumple la función de denunciar y del mismo modo, ironizar, mediante el suspenso que se genera por la presencia de los puntos suspensivos en lugar de la palabra “señore”, imagen obviada, pero que en realidad, representa al dictador y “*vasallo*” encarna a la España dominada bajo el franquismo. En otras palabras, por medio del hipertexto se busca responsabilizar al gobierno de la catástrofe y la crisis coyuntural evocada en la última estrofa del poema<sup>238</sup>.

---

<sup>235</sup> “Y yo también te digo, que tú eres Pedro y sobre esta roca/ edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella.” Mateo (16:18) en línea:  
<https://www.biblegateway.com/verse/es/Mateo%2016%3A18>.

<sup>236</sup> La versión original: “¡Dios, qué buen vasallo ! ¡Si oviesse buen señore!”, tomada de MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), *Poema de Mío Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 105.; presenta 12 sílabas métricas interrumpidas por una cesura; mientras que en el metapoema oteriano, notamos que el verso se ha transformado en tres: dos trisílabos y un tetrasílabos.

<sup>237</sup> “Sobre esta piedra edificaré”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 232.

<sup>238</sup> “Retrocida España,/agua sin vaso, cuando hay agua ; vaso/ sin agua; cuando hay sed. (...)”, *idem*.



En “Proal”, poema también de *Pido la paz y la palabra*, donde el sujeto poético exhorta a la colectividad hispana a protestar contra el autoritarismo, advertimos en la última estrofa alusiones metapoéticas figuradas y reescritas del paratexto del poema vallejiano “España, aparta de mí este cáliz”, el cual, a su vez, de nuevo, es un préstamo bíblico<sup>239</sup>:

España, espina de mi alma. Uña  
y carne de mi alma. Arráncame, 10  
tu cáliz de las manos.  
Y amárralas a tu cintura, madre<sup>240</sup>.

Distinguimos en el hipertexto oteriano al sujeto poético dirigirse a España, manteniendo la personificación del intertexto vallejiano, sin embargo, el poeta añadirá elementos como: “espina de mi alma./Uña y carne de mi alma.”, donde destaca la locución preposicional: “de mi alma”, para manifestar el tremendo afecto que siente por su patria. En el décimo verso, notamos la variación oteriana, pues ha sustituido la frase verbal “aparta de mí este cáliz” por “Arráncame tu cáliz”, que en ambos textos representan “el peso moral” que representa ser testigos de la situación del país ibérico y la impotencia de no poder hacer nada. Sin embargo, en el verso oteriano, se recurre a la alusión metapoética para transformar la realidad encarnada en los versos. Lo inferimos de tal manera, porque según nuestro análisis, el complemento del nombre “de las manos” constituye una imagen que simboliza a la escritura, acción que quizá puede revertir el destino de la España de la posguerra, tal como lo insinuaba Blas de Otero en sus versos.

En el poema “*No salgas, paloma, al campo*” perteneciente a *En castellano*<sup>241</sup> se advierten, asimismo, pasajes metapoéticos, que exponen la imperiosa necesidad de dar testimonio de lo que acontece en la España de la posguerra, mediante la escritura. Los préstamos literarios provienen de la canción popular recopilada por Federico García Lorca (Granada, 1898-1936) “Anda jaleo, jaleo”. Este enlace lo hallamos, desde el título el cual se trata del verso 15 de la canción lorquiana y en la tercera estrofa, que reproducimos a continuación:

*Anda*  
*jaleo, jaleo.*  
No dejan ver lo que escribo,  
porque escribo lo que veo<sup>242</sup>. 10

<sup>239</sup> Tomado por César Vallejo del libro San Lucas (22:42): “Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz”, en línea: [http://www.vatican.va/news\\_services/liturgy/2004/via\\_crucis/sp/station\\_01.html](http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2004/via_crucis/sp/station_01.html).

<sup>240</sup> “Proal”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 243.

<sup>241</sup> Poemario que vio la luz en París en 1959, en una edición bilingüe y con título francés *Parler clair*.

<sup>242</sup> “*No salgas, paloma, al campo*”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 366.



15 y 16 del poema oteriano, es hipertexto de la primera estrofa de la epístola quevediana “y no he de callar por más que con el dedo, / ya tocando la boca o ya la frente, / silencios avises o amenazas miedo”<sup>246</sup>, que expresa la posición del sujeto poético cuando es obligado a no poder escribir lo que piensa. En el caso del poema oteriano, el sentido se complementa, con el verso 16 “me persiguen la frente, y los labios, y el verso”, en el que, mediante un desvío metafórico, el sujeto poético oteriano refiere mediante la imagen del acto de persignar<sup>247</sup> al seguimiento y control establecido por la censura, de manera semejante como se expresa en los versos quevedianos, citados anteriormente.

En *Qué trata de España*, en los tres primeros versos de la estrofa inaugural del poema “Plumas y flores” encontramos una referencia paratextual del poemario de Miguel Hernández (Orihuela, 1910-1942) *Viento del pueblo*<sup>248</sup> y unos versos-homenaje al poeta de la Generación del 27, en cuyo título el viento aparece como símbolo del pueblo en lucha:

Hablo de lo que he visto. Ya lo dije.  
Venid a ver en el papel el viento  
del pueblo: en él, a él le leo y hablo<sup>249</sup>, (...)

Aquí el sujeto poético oteriano insiste en su compromiso poético pese a la censura y se reafirma, mediante la alusión metapoética que constatamos en el primer verso. En seguida en el segundo y tercer verso, nos encontramos con la invitación que hace el sujeto poético a sus lectores a que lean su obra, la cual es dedicada íntegramente al pueblo; a través de la alusión del paratexto de Miguel Hernández, el sujeto poético refiere “a la inmensa mayoría”, revelando no solamente el carácter social del poema, sino además manifiesta su compromiso poético con la lucha popular. Cabe destacar, la aliteración de los sonidos /blo/ /el/ /le/ en el tercer verso: “del pueblo: en él, a él le leo y hablo” que conceden un efecto sonoro especial. Igualmente, este verso nos recuerda a la célebre cita del presidente norteamericano Abraham Lincoln dicha en su discurso en Gettysburg, Pennsylvania, el 19 de noviembre de 1863: “(...) el gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo no desaparezca jamás de la faz de la tierra.”

En cuanto al poema, “A Marcos Ana”, incluido, asimismo en *Qué trata de España*, y conformado solo por tercetos, presenta en el título una dedicatoria al poeta español

---

<sup>246</sup> DE QUEVEDO, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 141.

<sup>247</sup> Según el DLE, “persignar” significa hacer la señal de la cruz sobre alguien o algo.

<sup>248</sup> Publicado en 1937.

<sup>249</sup> “Plumas y flores”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 435.

Fernando Macarro Castillo (Salamanca, 1920-2016), cuyo seudónimo era “Marcos Ana”, encarcelado por más de 23 años, inculpado de haber perpetrado tres homicidios como soldado del ejército republicano durante la Guerra Civil. El poema exhibe un epígrafe prestado del primer endecasílabo “¡Ah de la vida! ¡Nadie me responde?”<sup>250</sup> del soneto quevediano “Representase la brevedad de lo que se vive, y cuán nada parece lo que se vivió” perteneciente al libro *El Parnaso español*<sup>251</sup>. Verso que se repite al principio del cuarto terceto y refleja cierto pesimismo y desolación, eco de una vida privada de libertad. Respecto las otras relaciones de transtextualidad vinculadas a las reflexiones poéticas en el poema, podemos indicar que éstas se presentan, en los tres primeros tercetos de los nueve que conforman el texto:

“A Marco Ana”

No hablo por hablar. Escribo  
hablando, sencillamente:  
como en un cantar de amigo.

Nâzim, Marcos, Lina Odena,  
Nina van Zant, compañeros,  
en la libertad más bella.

5

La libertad del que forja  
un pueblo libre: Miguel  
Hernández cavó la aurora (...) <sup>252</sup>

En el primer verso, el sujeto poético declara que su poesía, evocada figuradamente por medio de la locución verbal, “No hablo por hablar”, no carece de fundamento. Luego, sentencia e insiste en el acto escritural, el cual, según afirma, se produce con un lenguaje claro y sencillo, retomando los versos oterianos del poema “Poética”: “Escribo/hablando”. A continuación en el tercer verso se menciona una forma de composición poética medieval: las cántigas de amigo, en el que la mujer enamorada lamenta la ausencia del amado, no obstante en el sujeto poético no se refiere al amor, sino a la amistad entre compañeros de viaje. Posteriormente, en la segunda estrofa, notamos un salto, se mencionan de forma coloquial a dos poetas y a dos activistas políticas: Nâzim Himket, poeta turco, una de las principales influencias de la poesía de Blas de Otero, asociado al partido comunista y que cumplió 15 años de prisión; a Marcos Ana; a Lina Odena, militante comunista española, quien se suicidó en 1936, antes de ser apresada por las fuerzas falangistas; y a Nina van Zandt, esposa de August Spies, periodista y militante anarquista alemán, uno de los “Mártires de Chicago”. Estos personajes han sido reunidos en el poema porque presentan como factor común, de alguna manera, el ser víctimas por

<sup>250</sup> DE QUEVEDO, Francisco, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, p. 36.

<sup>251</sup> *El Parnaso español* data del año 1648.

<sup>252</sup> “A Marcos Ana”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 479.

parte de los regímenes opresores por seguir una ideología dispar a la del grupo de poder; además del aprisionamiento político en condiciones inhumanas. A excepción de Nina van Zandt, quien contrajo nupcias con August Spies, mientras éste estaba en prisión. El conjunto humano, a quien el sujeto poético reconoce como “compañeros en la libertad más bella”. En el tercer terceto, se presenta otra alusión a Miguel Hernández, poeta también perseguido y encarcelado por los falangistas, al finalizar la Guerra Civil hasta sus últimos días en 1942. El epígrafe quevediano nos acerca al tono del poema, que rinde homenaje a algunos personajes que han padecido la persecución, el asedio y la muerte por parte de los grupos de poder dictatoriales. Frente a estos crímenes de lesa humanidad, el sujeto poético denuncia a través de la palabra poética tal como lo habíamos visto anteriormente.

En poemarios posteriores como *Hojas de Madrid con La galerna*<sup>253</sup>, se reúnen algunas reflexiones metapoéticas. En “Tiempos de poemas”, por ejemplo, la instancia enunciativa reflexiona y explica el concepto de la poesía a una niña, lo cual constituye una alusión metapoética en sí. El poema presenta en el primer y en el tercer verso son préstamos hipotextuales de la “Rima XXI”<sup>254</sup> del poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836-1870). Esta vez no se trata de poetas comprometidos que se sacrificaron en la lucha contra la represión:

Se me ha acercado una niña y me ha preguntado: ¿Qué es la  
poesía?  
Y yo le he contestado: La poesía eres tú cuando tengas once años  
más<sup>255</sup>.

4

En efecto, notamos en los dos primeros versos el hipotexto tomado del primer verso de la rima XXI “¿Qué es/ la poesía?”, solo que en el contexto poético oteriano se advierte una variación en la forma de expresión, pues en el poema oteriano la rima es inexistente y además, los versos son tan extensos que se asemejan a la prosa narrativa. Esta pregunta retórica, anteriormente mencionada, busca la reflexión del poeta con respecto al arte que práctica. En el tercer verso, distinguimos, otro hipotexto becqueriano de la misma rima: “Poesía... eres tú”, pero en el caso del poema de Blas de Otero se percibe una transfiguración en el registro, el cual es más directo y coloquial tal como se aprecia en los versos 3 y 4, cuya alusión metapoética, a través de un desvío metafórico refiere a la

<sup>253</sup> Poemario póstumo escrito entre 1968 y 1977 en España y publicado en 2010.

<sup>254</sup> BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 64.

<sup>255</sup> “Tiempos de poemas”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 749.

celebración de la belleza poética. Cabría señalar que en los siguientes versos del poema oteriano se vincula, también, el arte poético con la lucha social:

Pero, además de esto, la poesía son las nubes, los árboles, el río, 5  
una metralleta que tabletea  
y un obrero parado ante la fábrica<sup>256</sup>.

Produciéndose así, una vez más una tensión entre el esteticismo y lo social al interior del poema.

El título, en cursiva, del poema “*Echar mis versos del alma*” incluido, igualmente en *Hoja de Madrid con La galerna* constituye un hipertexto tomado del poema I del libro *Versos sencillos*<sup>257</sup> del poeta cubano, precursor del modernismo José Martí (La Habana, 1853-1895). El texto oteriano presenta el mismo tipo de estrofa que la del poema de José Martí, cuartetos de versos octosílabos con rima consonante encadenada, siendo una manera de rendir homenaje al poeta cubano. Pero el título y el tipo de estrofa no son los únicos elementos hipotextuales martianos evocados en el poema, puesto que en la tercera cuarteta, apreciamos un tipo de reescritura con modificación de la primera estrofa del texto inaugural de *Versos sencillos*<sup>258</sup>, junto a la cita directa al título del poemario y al nombre del poeta cubano:

Escribe versos sencillos,  
como Martí. Sé sincero, 10  
como Martí. Los cuchillos  
son alma del cuchillero<sup>259</sup>.

En el hipertexto oteriano, el sujeto poético se desdobra, ya que se dirige en segunda persona a un “tú-poeta”, dando la impresión que se refiere a sí mismo cuando dice: “Escribe versos sencillos”, apreciamos la referencia al paratexto de José Martí “versos sencillos” (v. 9). Luego en el décimo verso se evoca al poeta cubano, como paradigma, como influencia a tomar en cuenta, para componer los propios versos. Luego, se alude a otra parte del primer verso martiano “Soy un hombre sincero”, pero en el poema de Blas de Otero, el sujeto poético, vuelve a dirigirse a sí mismo para tratar de mantener la sinceridad, en sus versos y no desviarse del camino poético con modernismos superficiales, figuradas en el texto como “cuchillos”, pues no olvidemos que parte del

---

<sup>256</sup> “Tiempos de poemas”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 749.

<sup>257</sup> *Versos sencillos* fue publicada en 1891.

<sup>258</sup> “Yo soy un hombre sincero/ De donde crece la palma, /y antes de morirme quiero/Echar mis versos del alma.”, en MARTÍ, José, *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, p. 179.

<sup>259</sup> “Echar mis versos al mar”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 771.

compromiso oteriano es “hablar” y dar testimonio de la verdad, sobre todo en los poemas que evocan realidades que atañen al hombre contemporáneo.

Podríamos citar más relaciones puntuales de transtextualidad en los metapoemas oterianos, sin embargo, consideramos que es una tarea que amerita un análisis independiente, que excede el espacio de nuestro trabajo. A continuación, no obstante, comentaremos algunos poemas oterianos, en los cuales Blas de Otero rinde homenaje a aquellos poetas que influenciaron su versos y que pertenecen a la tradición tanto literaria española como hispanoamericana.

### 3. 3. 2. Metapoemas-homenaje: reivindicación de los paradigmas poéticos de Blas de Otero

Como hemos visto, los poemas de Blas de Otero, en general, presentan como característica medular la presencia de abundantes referencias culturales y literarias. Entre ellas encontramos un corpus de metapoemas que nos habla del acto escritural lírico, evocando aquellos poetas que influenciaron la obra del bilbaíno; en estos versos, Blas de Otero expresa su más profunda admiración por la poesía de sus maestros, a quienes rinde homenaje líricamente. Antes de comentar el conjunto de metapoemas-homenaje, empero, repasaremos algunos fragmentos de las declaraciones del propio con respecto a sus principales influencias.

De este modo, cabe citar la entrevista que realiza María Pilar Comín, corresponsal del diario barcelonés *Correo catalán* en 1956, Blas de Otero declara que su poeta predilecto es Antonio Machado por su sentido realista:

M. P. C.: *¿Qué poeta es tu predilecto?*

B. de O.: Antonio Machado. Creo es uno de los más grandes poetas de Europa, que es decir del mundo.

M. P. C.: *¿Y de los actuales?*

B. de O.: A mi modo de ver, los más interesantes son Eugenio de Noray José Hierro.

M. P. C.: *¿Por qué te gusta Machado?*

B. de O.: Quizá porque su poesía responde a un sentido realista.

M. P. C.: *¿Ha influido en ti?*

B. de O.: Y sigue influyendo, porque lo considero como el más grande de este siglo, si no uno de los más grandes de todos los siglos<sup>260</sup>.

En otra entrevista, realizada esta vez por Hubert Juin para la revista francesa *Les Lettres Françaises* en 1959, Blas de Otero declara cuáles son sus principales influencias:

---

<sup>260</sup> COMÍN, María del Pilar, “Blas de Otero”, entrevista de 1956 recogida en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit. , pp. 1105-1106.

(...)

B. d. O: en mis poemas están todos los escritores que he admirado, los que me han nutrido y en mi voz permanecen: fray Luis de León y Antonio Machado, entre los españoles; Whitman y Nâzim Himket entre los extranjeros.

(...)

H. J.: ¿Y Machado? ¿Cuál es su influencia sobre usted? ¿Qué hay en usted de Machado?

Contesta con una voz clara, cortante, con ese tono acerado que muestra al interlocutor que lo que acaba de decir es definitivo, no admite replica.

B. d. O: Es la figura más importante del siglo XX español. Uno de los dos o tres más importantes de la literatura en castellano. Y no hablo solo por mí. Toda la joven generación española dirá lo mismo ¿Por qué? Pues porque en Machado está presente el pueblo, y su patria. Porque Machado es un poeta de la realidad. Por delante de él, de su generación, ¿quién? Hay grandes poetas, desde luego en el sentido literario: la generación del 27, Lorca, Salinas, Jorge Guillén, Aleixandre... Pero Machado renuncia a la retórica, sobre todo en sus últimos escritos: los más significativos, los más bellos, los que más nos enseñan. Pero, debido a las circunstancias especiales de España, que impiden su difusión, son muy pocos conocidos. De no ser así...<sup>261</sup>

Como vemos, en las declaraciones de Blas de Otero, la importancia de Antonio Machado radica en que su obra renuncia a los simbolismos, a la retórica, aborda temas sociales, y su poesía adquiere un sentido realista, por estos aspectos es considerado como un maestro para los poetas sociales de la posguerra, quizá hasta como un precursor de la misma.

Tres años más tarde en la entrevista efectuada por Manuel Michel, corresponsal del periódico mexicano *Novedades* en 1959, el poeta vasco afirma que:

Yo soy ineludiblemente poeta. No podría ser otra cosa. Lo que pienso, lo que vivo, lo transformo y lo digo en poesía.

Y en relación con los que me han precedido Alberti y Hernández son mis preferidos. Sobre todos los demás, y sobre estos, Antonio Machado.

*Respecto a la Generación del 27 en general:*

Yo creo que son poetas sólidos, indiscutiblemente brillantes y les debemos habernos preparado el camino, el haber perfeccionado el instrumento, la forma poética. Pero cada vez más me persuado de que Machado es el poeta más benéfico en todos los sentidos, el gran ejemplo, el maestro<sup>262</sup>.

Blas de Otero, reafirma, en este diálogo, su predilección por Antonio Machado, pues lo considera como un paradigma poético, como un modelo a seguir; sin desmerecer el legado estético dejado por sus pares de la Generación del 27.

En la entrevista realizada por Luis Suñén publicada en la revista literaria *Reseña*, en 1976, precisamente, Blas de Otero sostiene:

L. S.: ¿De quién ha partido tu obra?

B. d. O: Sobre todo de fray Luis de León, que es mi poeta predilecto. Fatalmente, había de influirme, en mi primer libro sobre todo. Yo creo que esta presencia del gran poeta se manifiesta en mi obra, sobre todo, en lo que hay en ella de concentración expresiva, de corporeidad de la palabra, Luego, en mi etapa existencial, influyó sobre todo el Quevedo de los sonetos. Después, como señala José Ángel Valente, no solo tengo huellas de Vallejo, sino que incluso, llego a transcribirle. Nâzim Himket ha sido también una influencia decisiva. No puedo olvidar a

<sup>261</sup> JUIN, Hubert, "Conversación con Blas de Otero", entrevista de 1959 recogida en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., pp. 1113-1114.

<sup>262</sup> MICHEL, Manuel, "Blas de Otero cuenta algo de su vida", entrevista de 1959 recogida en *ibid.*, pp. 1121.



Rimbaud. Rimbaud<sup>263</sup> es un caso fabuloso, gigantesco. En *Historias fingidas y verdaderas* puede rastrearse su presencia<sup>264</sup>.

A partir de estas confesiones, en medios nacionales e internacionales, nos queda claro cuáles son las principales predilecciones poéticas e influencias de Blas de Otero, entre las que destaca el poeta realista Antonio Machado. A continuación comentaremos los homenajes a estos escritores. En estos fragmentos identificamos la admiración del poeta vasco por sus antecesores como son Antonio Machado, César Vallejo, Francisco de Quevedo y Nâzim Himket.

“Elegía a Machado” incluido en *Hojas de Madrid con La galerna*, escrito entre 1968 y 1977, es uno de los metapoemas-homenaje dedicado a su poeta preferido de la Generación del 98:

“Elegía a Machado”

Hoy que la juventud te olvida, te escribiré bajo este título vulgar,  
pues vulgar y sublime fue tu poesía,  
y hoy solo, si se escucha,  
en voz de Serrat, que te sube a la superficie  
como un agua añeja de pozo 5  
dándola nuevo temblor,  
por esta acequia orquestada  
llegas a mí, a ti y a ti  
pero no vemos  
los montes violeta 10  
ni tu tierra  
árida y triste  
solo un trozo de España  
que fue y no ha sido, como la niña Leonor,  
dime ahora, Antonio,  
cuál es la melodía verdadera, 15  
yo te confieso que prefiero  
esta, la de Joan,  
así es la vida, los tiempos cambian  
pero tu poesía permanece<sup>265</sup>.

Poema conformado por 19 versos polimétricos de verso libre, pero serán algunas estructuras paralelísticas las que otorgan una expresividad particular al texto. La composición oteriana la podemos segmentar en tres etapas, la primera corresponde desde el primer verso hasta el quinto. Mediante un lenguaje denotativo, el sujeto poético se

<sup>263</sup> El poeta bilbaíno encuentra en Arthur Rimbaud un modelo rupturista a seguir, pues en el poemario escrito en prosa *Illuminaciones* publicado en 1874, Blas de Otero encuentra un paradigma para componer sus *Historias fingidas y verdaderas*, libro considerado por el propio Blas de Otero como una “liberación”, “dónde las asociaciones insólitas se encadenan sin la necesidad del corset métrico, acompañándose solo al ritmo del pensamiento”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 72.

<sup>264</sup> SUNÉN, Luis, “Blas de Otero con los ojos abiertos”, entrevista de 1976 recogida en *ibid.*, pp. 1154-1155.

<sup>265</sup> “Elegía a Machado”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 876.

dirige a Antonio Machado, cuyos versos comienzan a ser olvidados en el contexto representado del poeta bilbaíno y le dedica el poema de una manera particular: “te escribiré bajo este título vulgar”: “Elegía a Machado” (v.1). En el segundo verso, advertimos la alusión metapoética con respecto a la poesía machadiana “pues vulgar y sublime fue tu poesía”, dónde además de la iteración del adjetivo “vulgar”, notamos que el vocablo toma la connotación de “popular”, en efecto, el sujeto poético manifiesta, figuradamente, que la poesía de Antonio Machado representaba al pueblo y el realismo desnudo, tal como lo manifestó Blas de Otero, en los pasajes de las entrevistas, revisadas anteriormente; pero, de igual forma, fue una poesía excelsa; según el yo poético confluyen ambos aspectos. La segunda abarca desde el tercer verso hasta el 13. En este apartado se insiste en la idea de que la poesía machadiana ha quedado en el pasado y ha sido rescatada mediante la voz del cantautor español Joan Manuel Serrat (Barcelona, 1943), el cual ha llevado al terreno musical los versos del poeta sevillano (vv. 3-6), concediéndole un nuevo brío ante el declive de la poesía social a finales de los años 60. Es de esa manera que su obra es resucitada, a través de la música de la “Nova canço”: “dándole un nuevo temblor” (v. 6). El alcance musical de los versos machadianos llega a todos, en esta época, consumista, el impacto de las ondas sonoras es superior a la páginas de los libros, tal como se revela en los versos 7, 8 y 9 “y hoy solo, si se escucha,/ por esta acequia orquestada/llegas a mí, a ti y a ti”. Sin embargo, los versos musicalizados de Antonio Machado se ha perdido algunos elementos machadianos, como las imágenes paisajísticas de Soria, y el recuerdo de Leonor o la metáfora “montes de violeta”, imagen iterativa sobre todo, en *Campos de Castilla*. Igualmente, el sujeto poético cita en el verso 14 a Leonor Izquierdo, joven esposa del poeta sevillano, antes citada, quien falleciera víctima de tuberculosis en 1912 a los 21 años. La cita a Leonor no es gratuita, pues simboliza “el fin” de algo que ha durado poco tiempo como la libertad en España. Posteriormente, se da inicio a la tercera parte, en la que el sujeto poético vuelve a dirigirse al poeta y está vez le pregunta: “¿cuál es la melodía verdadera?” (v. 15) que nos recuerda al verso machadiano: “unas pocas palabras verdaderas”<sup>266</sup>, poema breve, con reflexiones metapoéticas sobre la musicalidad de la poesía. Luego, en el verso 16 y 17, el sujeto poético oteriano revela que prefiere la versión de Joan Manuel Serrat, puesto que es más acorde con el presente del poeta bilbaíno, quien además asevera mediante la alusión de la difusión de la “Nova canço” o canción de protesta, que los tiempos cambian y uno se adapta con él, sin embargo la poesía machadiana “permanece”(v. 19). Lo cual muestra la

---

<sup>266</sup> “Tal vez la mano, en sueños,/del sembrador de estrellas,/ hizo sonar la música olvidada/ como una nota de la lira inmensa,/ y la ola humilde a nuestros labios vino/ de una pocas palabras verdaderas”.

evolución de Blas de Otero, etapa en que persiste sus compromiso pero, igualmente, aumenta su incertidumbre y varían sus preocupaciones existenciales.

“Vine hacia él (1952)” es otro poema-homenaje dedicado a la figura de otro poeta que, del mismo modo que Antonio Machado se exilió en Francia, pero en busca de una libertad “poética”, nos referimos al peruano César Vallejo, incluido en *Qué trata de España*, publicado en 1964 y observado por el aparato censor, conformado por cuatro cuartetos de versos polimétricos de rima irregular oxítona, pues advertimos asonancias con la repetición de la vocal /í/ en los versos pares de las tres primeras estrofas. En cuanto al título, se trata de un paratexto tomado del segundo verso del poema vallejiano “Masa”:

“Vine hacia él”  
(1952)

César Vallejo ha muerto. Muerto está  
que yo lo vi  
en Montrouge, una tarde  
de abril.

Iba con Carlos Espinosa, 5  
y  
llevábamos los *Poemas*  
*humanos* y *España, aparta de mí*

*este cáliz*. Carlos  
leyó un poema, como si 10  
le escuchara Dios. Yo,  
llorando, leí

“Masa”.  
Entonces  
todos los hombres de la tierra 15  
le rodearon; pero

César Vallejo, ay! siguió muriendo<sup>267</sup>.

El metapoema-homenaje inicia con un hipotexto vallejiano: “César Vallejo ha muerto”<sup>268</sup>, se trata del noveno verso del poema “Piedra negra sobre una piedra blanca”, donde el sujeto poético vallejiano se desdobra y anuncia su propia muerte. En el mismo verso, el sujeto poético insiste y relata que fue a ver al bardo en el cementerio de Montrouge, encontrado en París, en 1952, fecha en la que Blas de Otero, se encontraba en Francia, precisamente “una tarde/ de abril”, mes en el que falleciera César Vallejo, hace 14 años en 1938. Luego, se anuncia la presencia de Carlos Espinosa, quizá algún compañero de Blas de Otero, durante su estancia en París. En seguida, el sujeto poético menciona en dos paratextos: los títulos de los dos últimos poemarios del vate andino.

<sup>267</sup> “Vino hacia él (1952)”, en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 510.

<sup>268</sup> “Piedra negra sobre una piedra blanca”, en *Poesía completas*, op. cit., p. 419.



simboliza al océano Atlántico, el cual separa a España de América Latina. En el sexto verso se hace referencia al poeta turco Nâzim Himket, que cómo habíamos visto anteriormente, estuvo encarcelado. Finalmente, en el verso 7 “Tú, juventud. Palabra permanente”, advertimos que el sujeto poético personifica a la “palabra” y sostiene que esta, en realidad es la juventud permanente. Según nuestro análisis la expresión “palabra permanente” refiere a la tradición poética que encontramos en los libros siempre joven. Existen otros metapoemas-homenaje oterianos como: “Fermosa cobertura”, composición donde se rinde homenaje a la Generación del 27; “Palabras reunidas para Antonio Machado”, “Francisco de Quevedo”, “Cartas y poemas a Nâzim Himket”, “Zorztiko”, poema en prosa donde se nombran, al igual que en “Palabra permanente” se reivindican los paradigmas poéticos de Blas de Otero, los cuales han dejado “huella” en su poesía por su honda sinceridad.

Como ya lo hemos señalado los diferentes valores de la metapoésía en la poemas de Blas de Otero, constituyen pues un eje central en su obra. Esta particularidad no es fácilmente identificada por cualquier tipo de lector, por ello la intención inicial del poeta, de llevar su poesía a la colectividad, quizá resulta utópica. A nivel formal, hemos notado una fluctuación en el lenguaje poético oteriano: por un lado, advertimos una cierta inclinación al empleo de recursos esteticizantes<sup>271</sup>; y de difícil comprensión, simultáneamente, a reivindicar lo popular, y lo llano, encontrando que en el discurso lírico oteriano, ambos elementos pueden dialogar y coexistir; al igual como sucede con los hipotextos y paratextos de otros poemas, haciendo de muchas de sus composiciones, un verdadero palimpsesto, en el que varias voces, varios registros, varios estilos, varias formas de enunciación, varias corrientes, etcétera se relacionen entre sí y conformen un “ente estético” y armónico. Paradójicamente, la cuestión metapoética no solo desempeña un papel literario, en el poema, pues al mismo tiempo, a través de ella se buscó dar testimonio de un determinado momento histórico, ya que gracias a la palabra poética “enmascarada” y evocada en los versos, el poeta pudo declarar su sentir y el de muchos como él, frente a las fuerzas censoras; en ello radica el valor utilitario y comunicativo de la metapoésía oteriana sobre todo en los poemas sociales, sin olvidar su pasión por la belleza y la forma; tal como lo señalará en la entrevista concedida al periodista español Del Arco, para el diario catalán *La Vanguardia* el 23 de abril de 1959:

“Cuanto más perfecta sea la forma, más eficacia tendrá el fondo; si este en sí mismo, pretende ser útil”<sup>272</sup>.

---

<sup>271</sup> La perfección formal, el uso de formas estróficas clásicas como el soneto, el empleo de un léxico pulcro y depurado, la presencia de imágenes preciosistas, el uso de recursos fónicos como la aliteración, etcétera.

<sup>272</sup> DEL ARCO, “Blas de Otero:”, entrevista de 1959 recogida en *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, op. cit., p. 1125.

## **CONCLUSIONES**

## Conclusiones

Luego de analizar la muestra textual, la cual consideramos bastante significativa de la poesía social y última de Blas de Otero vinculada a la cuestión metapoética, llegamos a la conclusión de que en los poemas analizados la presencia de elementos metapoéticos se presenta en mayor proporción que las características de la poesía social exploradas en el primer capítulo, por lo que creemos que la reflexión metapoética resulta ser un eje estructurador en la poesía oteriana y merece ser ampliada. Efectivamente, a lo largo del análisis nos hemos percatado de cómo Blas de Otero otorga un papel central a la representación lírica del propio acto escritural, ya sea para enunciar un mensaje que busque la concientización de la colectividad o para expresar su apego a ciertas formas y estilos poéticos.

El ejercicio metapoético en la poesía de Blas de Otero adquiere, según nuestro análisis, varios valores. Para comenzar, estamos convencidos de que la palabra poética evocada en los versos oterianos para enfrentarse a la censura, cobra un valor denunciatorio, utilitario y finalmente comunicativo, pues el poeta al aludir a su propio quehacer poético en el interior de sus poemas, como por ejemplo enunciar la función que cumple la palabra poética en sus versos, realiza una evocación autorreferencial.

Cabe añadir que los mecanismos metapoéticos que emplea Blas de Otero, no se reducen a la simple alusión del acto escritural, por el contrario, el poeta va más allá. En primer lugar se apoya en procedimientos transtextuales, como el préstamo y/o reescritura de hipotextos aprehendidos de la tradición literaria universal, de frases hechas del lenguaje popular español, además de otros recursos extraliterarios y culturalistas, los cuales en el nuevo contexto poemático oteriano asumen una nueva carga sémica metapoética concedida por el poeta. Aunque, en algunos casos se mantiene el sentido hipotextual como por ejemplo en el poema “No salgas, paloma, al campo”<sup>273</sup> donde el préstamo de la canción lorquiana coexiste junto a los versos oterianos y de alguna manera se adecúa al poema, dando la impresión que se produce una especie de “dialoguismo” entre las dos voces poéticas.

---

<sup>273</sup> Ver página 128.

Otro mecanismo metapoético que percibimos en la metapoesía oteriana son las constantes referencias a la cuestión poética en general, desde los manifiestos como en el poema “Cartilla (Poética)”<sup>274</sup>, hasta las formas estróficas como se aprecia en “Su íntimo secreto”<sup>275</sup>. Las alusiones iterativas sobre la forma de expresión, en algunos poemas sociales con evocaciones metapoéticas presentan elementos estetizantes, aspecto que genera una tensión en el poema entre lo social y lo estético. En este caso, inferimos dos consideraciones: la primera el amplio conocimiento, el apego y la importancia que el poeta concede al plano estético para su creación lírica, lo que nos hace suponer que Blas de Otero fue un notable lector y un apasionado conocedor de la literatura, lo cual le motivó a escribir una poesía elaborada.

La segunda, nos hace reflexionar con respecto a una de las características de la poesía social, pues según nuestra revisión en la metacrítica ésta destaca por presentar un lenguaje sencillo y claro, ya que se buscaba atraer a la colectividad. Empero, en la poesía oteriana por más que el autor trate de desprenderse de un lenguaje sofisticado que había empleado en sus primeros poemarios, no logra componer versos simples, lo cual, creemos en cierta manera, dificulta su lectura. Efectivamente, luego de desarrollar el trabajo de investigación, estamos convencidos de que el “lector ideal” de la poesía oteriana, debe contar con ciertos saberes previos para poder interpretar sus textos, no solamente por la presencia de un lenguaje figurado y depurado o por el uso de formas métricas regulares, sino además porque en toda su obra encontramos préstamos hipotextuales que ya cuentan con una carga sémica propia. He ahí la complejidad y la dificultad de la recepción de la poesía de Blas de Otero.

Un tercer mecanismo autorreferencial en los versos oterianos son los metapoemas-homenajes, en los cuales se reivindica a los poetas “maestros” como fray Luis de León, Francisco Quevedo, Antonio Machado, César Vallejo y Nâzim Himket, que han servido de paradigma para la constitución de su propia poesía. El hecho de mencionar a otros poetas y hablar de su poesía, tomando además parte de sus versos para integrarlos en el nuevo poema oteriano, sin duda resulta ser un modo metapoético.

Insistimos, en que la reflexión metapoética constituye un hilo conductor en el seno de la poesía oteriana, y será este principio, junto a la presencia de elementos esteticizantes

---

<sup>274</sup> Ver página 86.

<sup>275</sup> Ver página 117.



y algunas marcas vanguardistas como el irracionalismo, el cual lo encontramos por ejemplo en el poema “Nadando y escribiendo en diagonal”<sup>276</sup>, debido a la superposición de espacios y tiempos; lo que establecerá una distancia entre la voluntad y la función social que Blas de Otero defendía, pues como ya lo hemos señalado, el lenguaje poético oteriano requiere una lectura minuciosa y reflexiva para ser interpretado. Por lo tanto, la intención primaria del poeta, sobre todo en la etapa social, no se desarrolla como se anhela, ya que “el mensaje poético” no llega “a la inmensa mayoría”. Empero, el legado poético oteriano en la etapa social, nos muestra la capacidad creativa del poeta para sortear la presión de la censura y encubrir así su lenguaje lírico.

La función que cumplen las alusiones metapoéticas cambiarán con el correr del tiempo. En la etapa social, vemos que el poeta se sirve de las mismas para denunciar la falta de libertad de expresión; sin embargo, este aspecto variará en los últimos poemarios como *Historias fingidas y verdaderas* y *Hojas de Madrid con La galerna*, en ellos notamos reflexiones metapoéticas, desligadas del aspecto social, pero vinculadas a la forma de expresión, al esteticismo, a la actividad poética en sí misma. Cabe añadir, que el nivel censor no fue el mismo en la primera posguerra que en la mitad de la década del 60, y en los poemas oterianos se advierte este cambio. Lo anterior quizás, también, se produjo porque, como ya lo hemos advertido en su trayectoria vital, Blas de Otero fue un poeta trashumante, vivió en Francia, China, Rusia y Cuba, lugares en los cuales estuvo en contacto con otras tradiciones literarias y que creemos, también enriquecieron sus versos. De todas formas, en lo anterior se refleja el afán rupturista en el interior de la obra del poeta bilbaíno.

Aún quedan por responder otras interrogantes como ¿qué otros modos o mecanismos metapoéticos se encuentran en la obra oteriana? ¿cuál fue el impacto de la poesía de Blas de Otero en las generaciones posteriores? Para explorar otros aspectos, pero sin duda, ello amerita un estudio más complejo.

---

<sup>276</sup> Ver página 103.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## **Bibliografía**

### **I. Bibliografía Primaria**

DE LA CRUZ, Sabina (ed.) y HERNÁNDEZ, Mario, *Blas de Otero: Obra completa (1935-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

### **II. Bibliografía Secundaria**

#### **Estudios sobre Blas de Otero**

ALARCOS LLORACH, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966.

ASCUNCE, José Ángel, “Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición”, en *Letras de Deusto*, enero-junio, 1980, vol. 10, n.º 19, pp. 79-97.

DE LA CRUZ, Sabina, “Notas biográficas: Tabla cronológica de la vida y obra de Blas de Otero (1916-1979)”, *Ancia: Revista de la Fundación Blas de Otero*, 2004, n.º 4, p. 27.

LANZ, Juan José, *Alas de cadenas*, Salamanca, Editorial Renacimiento, 2008.

LE BIGOT, Claude, “La etapa social de Blas de Otero en la trilogía que trata España”, *Zurgai* (Monográfico), noviembre, 1988, p. 40-47.

MARTIN HERNÁNDEZ, Evelyne, “Un cas de transfusión poétique César Vallejo-Blas de Otero”, en *Iris*, Montpellier, 1981, n.º 1, pp. 7-34.

“Compromisos sin promesas: ¿Hacia una poética de lo incierto?” en IRAVEDRA, Araceli y SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, (eds.), *Compromiso y palabra bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Actas del Congreso Internacional, celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, Sevilla, Renacimiento, 2010, p. 117.

#### **Estudios sobre poesía social**

CARNERO, Guillermo, “La poética de la poesía social en la posguerra española”, en *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos: editorial del hombre, 1989, p. 299.

“La corte de los poetas: los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, abril, 1983, n.º 23, p. 57.

DE LUIS, Leopoldo, *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca nueva, 2000.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Departamento de Filología española, 1993.

VALLEJO, César, *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul editores, 1973.

WAHNON, Sultana, *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi B. V., 1998

### **Estudios sobre poesía española**

CASTELLET, José María, “Introducción”, en *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península, 2010.

LANZ, Juan José, “Introducción”, en *Antología de la poesía española (1960-1075)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 41-42.

### **Obras de poetas citados**

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 64.

DARÍO, Rubén, *Obras completas: 1867-1916*, volumen n.º 17, Madrid, Mundo latino, 1917-1019, pp. 171-172.

DE QUEVEDO, Francisco, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en New York*, Madrid, Ediciones Tabapress, 1990.

MACHADO, Antonio, “Proverbios y cantares” en *Campos de Castilla*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

MARTÍ, José, *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, p. 179.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), *Poema de Mío Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 105.

VALLEJO, César, *Poesías Completas*, Visor Libros, Madrid, 2008.

### **Estudios sobre métrica y estilística**

BAEHR, Rudolf, *Manuel de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.

DOMÍNGUEZ, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza editorial, 1999.

MARCHESE, Angelo y FORANDELLAS, Joaquín. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona, Ariel, 2013.

MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel Letras, 2013.

RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2011.

### **Estudios sobre metodología de la investigación**

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: La literatura en segundo plano*, Madrid, Taurus, 1989.

HEBERT, Louis, *L'analyse des textes littéraires : une méthodologie complète*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

### **III. Recursos electrónicos**

BOILEAU, Nicolás, *Épitres*, Paris, Librairie de L'Hachette et C<sup>ie</sup>, 1853, p. 171, en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5442279r/f65.image>

*BibleGateway*, en línea: <https://www.biblegateway.com/verse/es/Mateo%2016%3A18>.

*Biblia Paralela*, en línea: <http://bibliaparalela.com/john/1-14.htm>

*Diccionario de la Real Academia Española: Edición del Tricentenario*, en línea: <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>

*LA SANTA SEDE*, en línea:

[http://www.vatican.va/news\\_services/liturgy/2004/via\\_crucis/sp/station\\_01.html](http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2004/via_crucis/sp/station_01.html)

LANZ, Juan José, “Blas de Otero, Pere Gimferrer y Antonio Martínez Sarrión en los años inciertos”, *República de las letras: Revista de la Asociación Colegial de Escritores*, Segunda época, en línea: <http://republicadelasletras.acescritores.com/2016/12/23/blas-otero-pere-gimferrer-antonio-martinez-sarrion-los-anos-inciertos/>.

## **ANEXOS**

## Anexos

### Anexo n.º 1: Corpus de la investigación

<b>Blas de Otero : entre lo social y lo metapoético</b>		
<b>Capítulo</b>	<b>Poema</b>	<b>Autor</b>
Primero	“La poesía es un arma cargada de futuro”	Gabriel Celaya
	“Función superestructural”	Félix de Azúa
	“Un poeta de hoy”	Blas de Otero
	“Estamos viendo lo que pasa”	Ángela Figuera
	“Pasa y sigue”	Gabriel Celaya
	“Poética”	Gloria Fuertes
	“A Sancho Panza”	Gabriel Celaya
	“Yepes Cocktail”	José Hierro
	“Todos a una”	Gabriel Celaya
Segundo	“Juntos”	Blas de Otero
	“En nombre de muchos”	
	“Entendámonos”	
	“Un minero”	
	“La mina”	
	“Entrada al comunismo”	
	“C. L. I. M.”	
	“A la inmensa mayoría”	
	“Cartilla (Poética)”	
Tercero	“ <i>PATRIA</i> ”	
	“Pido la paz y la palabra”	
	“(Viene de la página 1936)”	
	“Nadando y escribiendo en diagonal”	
	“Mis ojos hablarían si mis labios”	
	“Normas de poética”	
	“Belleza que yo he visto”	
	“Su íntimo secreto”	
	“Égloga”	
	“Prosa”	
	“Todo siempre todavía”	
	“Sobre esta piedra edificaré”	
	“Proal”	
	“No salgas, paloma, al campo”	
	“Censoria”	
	“Pluma y flores”	
	“A Marcos Ana”	
	“Belleza que yo he visto”	
	“Tiempo de poemas”	
	“ <i>Echar mis versos del alma</i> ”	
	“Elegía a Machado”	
	“Vino hacia él”	
	“Palabra permanente”	

## Corpus poético del primer capítulo

### “La poesía es un arma cargada de futuro”

Maldigo la poesía concebida como un lujo cultural como los neutrales que, lavándose las manos se desentienden y evaden. Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.  
(...)  
Hago mía las faltas. Siento en mí a cuantos sufren y canto respirando. Canto y canto, y cantando más allá de mis penas personales, me ensancho.

Quisiera daros, provocar nuevos actos, y calculo por eso, con técnica, que puedo. Me siento ingeniero del verso y un obrero que trabaja con otros a España en sus aceros.  
(...)  
No es una poesía gota a gota pensada. No es un bello producto. No es un fruto perfecto. Es algo como el aire que todos respiramos, y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.  
(...)

**Gabriel Celaya**

(En *Poesía social española: Antología (1939-1968)*, 1965)

### “Función superestructural”

Literatura es la forma de la historia como si hacer poesía fuera la leyenda de una sola palabra monasterios helados la tinta fue secada con pólvora desde el puente de mando o ante las ruinas nadando para cruzar el río o unidos a naciones extrañas mediativos –la aristocracia es la esencia de la literatura– al borde del río y del sepulcro.  
(...)

**Félix de Azúa**

(En *Nueve novísimos poetas españoles*, 1970)

### “Un poeta de hoy”

(...)  
¿y cuál es la poética de Gabriel Celaya? la que le da la gana, es decir, la de hoy. me preguntareis entonces para qué sirven fray Luis de León o este mismo fray Luis de León cuando dice que los moros han establecido sus bases en España, o sea: unas simples liras, pero tan bien hechas, que parecen del siglo XX y aun del XXI (que se creen ellos eso) Yo les respondo que todo sirve que toda poesía–dijo Paul Éluard– es de circunstancia  
(...).

**Blas de Otero**

(De *Historias fingidas y verdaderas*, 1970)





y nace solo el poema... Y luego la habilidad de poner aquello en claro si nace sin claridad. (...)	20
<b>Gloria Fuertes</b> (En <i>Poesía social española: Antología (1939-1968)</i> , 1965)	
<b>“A Sancho Panza”</b>	
Sancho-bueno, Sancho-arcilla, Sancho-pueblo, tu lealtad se supone tu aguante parece fácil tu valor tan obligado como en la Mancha lo eterno.	4
<b>Gabriel Celaya</b> (En <i>Poesía social española: Antología (1939-1968)</i> , 1965)	
<b>“Yepes cocktail”</b>	
–Otro whisky? La pelirroja –caderas anchas, ojos verdes– ofrece ginebra a un amigo. Hombros y pechos le palpitan en el reír. <i>¡Oh llama de amor viva que dulcemente hieres...</i> (...)	5
<b>José Hierro</b> (En <i>Poesía social española: Antología (1939-1968)</i> , 1965)	
<b>“Todos a una”</b>	
Somos millones. Formamos la unidad de la esperanza, Lo sabemos. Y el saberlo nos hace fuerte; nos salva (...)	9
Nos alzamos uno en otro. Somos quien somos: Varones tan seguros de sí mismos que renuncian a su nombre. (...)	35
¿Quién se atreve a condenarnos? Somos millones, millones Somos la luz que se extiende ¡Mirádnos! Somos el hombre.	45
<b>Gabriel Celaya</b> (En <i>Poesía social española: Antología (1939-1968)</i> , 1965)	

## Corpus poético del segundo capítulo

### “Juntos”

Esta tierra, este tiempo, esta espantosa podredumbre  
que me acompañan desde que nací  
(porque soy hijo de una patria triste  
y hermosa como un sueño de piedra y sol; de un tiempo  
amargo como el poso 5  
de la historia):  
esta tierra, este tiempo que tiran de mis pies  
hasta arrancar los huesos a mi esperanza última,  
¡ah, no podrán, jamás podrán vencerme, 10  
porque mi mano se me va y se agarra  
a otra mano de hombre y a otra mano  
que me encadenan, madre inmensa, a ti!  
**Blas de Otero**  
(De *Pido la paz y la palabra*, 1955)

### “En nombre de muchos”

Para el hombre hambreado y sepultado  
en sed –salobre son de sombra fría–  
en nombre de la fe que he conquistado:  
alegría.  
  
Para el mundo inundado 5  
de sangre, engangrenado a sangre fría,  
en nombre de la paz que he voceado:  
alegría.  
  
Para ti, Patria, árbol arrastrado  
Sobre los ríos, ardua España mía, 10  
en nombre de la luz que ha alboreado:  
alegría.  
**Blas de Otero**  
(De *Pido la paz y la palabra*, 1955)

### “Entendámonos”

Entendámonos. Yo os hablo  
de un árbol inclinado  
al vien-  
to, a la fe-  
licidad, invencida de la luz. 5  
Os hablo... de tú a tú.  
Todos  
–yo, tú, él– nosotros  
somos hijos  
de la gran guerra. ¡Digo! 10  
Por eso  
Todos –vosotros, ellos–  
llevamos

el signo de Caín grabado  
en la sangre. 15  
¡Aire!  
Aventad  
El ayer, mañanead  
ardidamente.  
¡Fortificad abeles! 20

Enhiesta,  
el alba os hable en vuestra almena albélica.  
**Blas de Otero**  
(De *En castellano*, 1960)

### “Un minero”

Sentado está, sentado  
sobre su propia sombra corrosiva,  
a la derecha, dios, y a la izquierda, inclinado  
el hijo. Y el espíritu santo en el aire, a la deriva. 5  
¿Quién ha puesto esta cara  
cadavérica? ¿Quién comió de su hambre y ha brindado  
con su sed? Ni dios le ampara.  
He aquí a su hijo: sordomudo,  
y a Teresa, la hija, en una casa de salud o,  
más crudamente, manicomio. 10  
¡Mina  
de los demonios! ¡Paraíso  
subterrenal de tal o cual patrono!

Su compañera, de moza, dicen que era divina.  
Ahora es como un paraguas roto. No 15  
quiere oír ni hablar del paraíso.  
Ni oír, ni hablar. ¡Bastante  
ha visto y ve lo que tiene delante!  
**Blas de Otero**  
(De *Qué trata de España*, 1964)

### “Entrada al comunismo”

Entonces Lenin anunció  
el primer plan quinquenal de la economía socialista.

Voz de dolor  
y espíritu de miedo, envuelto en ira  
graznaron los poderosos, vaticinando 5  
el fracaso total del socialismo.

Dijo el New York Times:

“el plan quinquenal industrial no es plan  
en realidad. Es una especulación”.

Y, más tarde, Current History:		10
“una mirada al estado de las cosas actual en Rusia permite deducir que el programa quinquenal ha fracasado”.		
La Unión Soviética fue asediada aislada en sus primeros pasos por la tierra.		15
La Unión Soviética fue invadida, arrasada durante la segunda guerra mundial. Veintitrés millones de muertos ensamblaron la paz y destrozaron el nazismo.		20
La Luna fue hollada suavemente Un hombre salió al espacio y no se halló solo ni existió la angustia		25
Una tercera parte de la humanidad construye el socialismo.		
Plan estipulado para 1970:		
Electricidad (miles de millones de Kw/h.)	840-850	30
Petróleo (millones de Tm.)	345-355	
Acero (millones de Tm.)	124-129	

Ritmo de paz, de entrada al comunismo.

**Blas de Otero**

(De *Poesía e historia*, 2013)

“C. L. I. M”

En las condiciones de “nuestro hemisferio” la literatura no es mayoritaria” por el número de lectores, sino por su actitud ante la vida.

Pedro Lorenzana bate el zapapico,  
 Justo Corral hiende la perforadora.  
 Talan con la pala y el hacha Andrés, Nico.  
 Atruenan el taller la martilladora.  
 Muchos (miles) siegan a golpe de hoz,  
 ¿todavía?, el trigo que otros (tres) ahelean.  
 Soy solo poeta: levanto mi voz  
 en ellos, con ellos. Aunque no me lean.

5

**Blas de Otero**

(De *Qué trata de España*, 1964)

**“A la inmensa mayoría”**

*Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre  
aquel que amó, vivió, murió por dentro  
y un buen día bajó a la calle: entonces  
comprendió: y rompió todos sus versos.*

*Así es, así fue. Salió una noche* 5  
*echando espuma por los ojos, ebrio  
de amor, huyendo sin saber adónde:  
a donde el aire no apestase a muerto.*

*¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! ¡Ángeles atroces*  
*en vuelo horizontal cruzan el cielo;*  
*horribles peces de metal recorren* 15  
*las espaldas del mar, de puerto a puerto*  
*Yo doy todos mis versos por un hombre*  
*en paz, Aquí tenéis en carne y hueso,*  
*mi última voluntad. Bilbao, a once*  
*de abril, cincuenta y uno.* 20

BLAS DE OTERO

**Blas de Otero**

(De *Pido la paz y la palabra*, 1955)

**“Cartilla (Poética)”**

La poesía tiene sus derechos.  
Lo sé.  
Soy el primero en sudar tinta  
delante del papel.

La poesía crea las palabras 5  
Lo sé.  
Esto es verdad y sigue siéndolo  
diciéndola al revés.

La poesía exige ser sinceros.  
Lo sé 10  
Le pido a Dios que me perdone  
Y a todo dios, excúsenme.

La poesía atañe a lo esencial  
del ser.  
No lo repitan tantas veces, 15  
repito que lo sé.

Ahora viene el pero.

La poesía tiene sus deberes. Igual que un colegial. Entre ella y yo hay un contrato social.	20
Ah las palabras más maravillosas, rosa, poema, mar, son m pura y otras letras o, a...	25
Si hay un alma sincera, que se guarde (en el armario) su cantar. ¿Cantos de vida y esperanza serán?	
Pero yo no he venido a ver el cielo, te advierto. Lo esencial es la existencia; la consciencia de estar en esta clase o en la otra.	30
Es un deber elemental. <b>Blas de Otero</b> (De <i>Qué trata de España</i> , 1964)	35

## Corpus poético del tercer capítulo

*PATRIA*  
*perdida,*  
*recobrada,*  
*a golpe de silencio,*  
*plaza*  
*de la estación, en Córdoba,*  
*blanco muro*  
*de Aldea del rey*  
*todo*  
*perdido* 10  
*en la lucha,*  
*día a día*  
*recobrado*  
*a golpe de palabra.*  
**Blas de Otero**  
(De *Qué trata de España*, 1964)

*PIDO la paz y la palabra.*  
*Escribo*  
*en defensa del reino*  
*del hombre y su justicia. Pido*  
*la paz* 5  
*y la palabra. He dicho*  
*“silencios”,*  
*“sombra”, “vacío”,*  
*etc.*  
*Digo* 10  
*“del hombre y su justicia”,*  
*“océano pacífico”,*  
*lo que me dejan.*  
*Pido*  
*la paz y la palabra.*  
**Blas de Otero**  
(De *Pido la paz y la palabra*, 1955)

### “(Viene de la página 1936)”

¿Qué voy hacer con cinco o seis palabras,  
siete, todo lo más, si el martes próximo  
saldré de España con España a costas  
a recontar, palabras? cinco es poco.

¿Qué voy hacer? Contarlas cien mil veces, 5  
hacérselas oír hasta los sordos.  
(Hay muchos sordos porque hay muchos versos  
afónicos, criptóricos, retóricos.)

Criptóricos, ¡Y mil, dos mil millones



oyen la radio, abren el periódico...! 10  
¿Qué les diré cuándo me pidan cuentas?

Les hablaré de cosas que conozco.  
Les contaré la historia de mi patria,  
¡a ver si continua de otro modo!

**Blas de Otero**

(De *Qué trata de España*, 1964)

### “Nadando y escribiendo en diagonal”

Escribir en España es hablar por no callar  
lo que ocurre en la calle, es decir a medias palabras  
catedrales enteras de sencillas verdades  
olvidadas o calladas y sufridas a fondo,  
escribir es sonreír con un puñal hincado en el cuello, 5  
palabras que se abren como verjas enmohecidas  
de cementerio, álbumes  
de familia española: el niño,  
la madre, y el porvenir que te espera  
si no cambias las canicas de colores, 10  
las estampinas y los sellos falsos,  
y aprendes a escribir torcido  
y a caminar derecho hasta el umbral iluminado,  
dulces álbumes que algún día te amargarán la vida  
si no los guardas en el fondo del mar 15  
donde están las llaves de las desiertas playas amarillas,  
yo recuerdo la niñez como un cadáver de niño junto a la orilla,  
ahora ya es tarde y temo que las palabras no sirvan  
para salvar el pasado por más que braceen incansablemente  
hacia otra orilla donde la brisa no derribe los toldos de colores. 20

**Blas de Otero**

(De *Qué trata de España*, 1964)

*¿Callamos ahora para llorar después?*

R. D.

Mis ojos hablarían si mis labios  
enmudecieran. Ciego quedaría,  
y mi mano derecha seguiría  
hablando, hablando, hablando.

Debo decir “He visto”. Y me lo callo 5  
apretando los ojos. Juraría  
que no, que no lo he visto. Y mentiría  
hablando, hablando, hablando.

Pero debo callar y callar tanto,  
hay tanto que decir, que cerraría 10

los ojos, y estaría todo el día  
hablando, hablando, hablando.

Dios me libre de ver lo que está claro.  
Ah, qué tristeza. Me cercenaría  
las manos. Y mi sangre seguiría  
hablando, hablando, hablando. 15

**Blas de Otero**

(De *Pido la paz y la palabra*, 1955)

### “Normas de poética”

Escribo como hablo pero no hablo como escribo  
Escribo (algunas veces) como hablo  
la lengua hablada se extiende a través de la línea  
mi nuevo verso mi hombre nuevo tu nuevo vestido  
esta la carretera transitada por todos 5  
pero yo sólo he asfaltado  
he adornado con árboles extraños  
y ha terminado ante una ciudad o fachada última o frase concluida.

**Blas de Otero**

(De *Hojas de Madrid con La galerna*, 2010)

### “Belleza que yo he visto, ¡no te borres ya nunca!”

Sabes que la belleza, eso que llaman  
cielo, mínima flor, mar Amarillo  
ya lo he visto. No tengo tiempo. Antes  
hay que poner los hombres en su sitio. 4

**Blas de Otero**

(De *Qué trata de España*, 1964)

### “Su íntimo secreto”

El soneto es el rey de los decires.  
Hermoso como un príncipe encantado,  
con una banda azul cuadriculado  
para que dentro de él, arda delires.

Es preciso que bogues raudo y gires 5  
entre sus olas y su muelle alzado:  
quede tu pensamiento destrozado  
cuando te lances de cabeza y vires.

Yo tengo en cada mano un buen soneto,  
como dos remos de marfil y oro 10  
yo conozco su íntimo secreto.

Es un silencio pronunciado a coro  
por un labio desnudo, blanco, inquieto  
y otro labio sereno, abril, sonoro

## **Blas de Otero**

(De *Hojas de Madrid con La galerna*, 2010)

### **“Égloga”**

Un hombre escribe. La pared blanquea.  
Asciende una palabra hasta la mano.  
Silencio lento. El tiempo pasa en vano.  
Otra palabra duda, cabecea.

El hombre piensa, olvida, merodea 5  
interiormente. Contraluz lejano.  
Jadea un ángel fieramente humano.  
Otra palabra irrumpe y espolea.

El hombre aprieta la palabra, ciñe 10  
el silencio interior. Luego, desprende  
el verso sabiamente rumoroso.

Un extraño sentido enciende y tiñe  
el papel donde olvida y donde aprende  
Salicio juntamente y Nemoroso.

## **Blas de Otero**

(De *Hojas de Madrid con La galerna*, 2010)

### **“Prosa”**

Las maneras de manifestarse el espíritu son diversas, pero una sola su consecuencia. Aspiramos a la belleza, siempre que no esté en contraposición a la verdad, es un decir a la justicia. (Pero alguien dijo: *rien n'est vrai que le beau.*) Aspiramos a eso, mas siempre hay contrapuntos y sobrecomas que nos impiden reconocerlo. (Más no hay incompatibilidad.) Dígalo en lenguaje conversacional, verá cómo el diálogo es imposible. Estáis, abusando de vuestra falta de facultades.

Es así que la mañana extiende su página ilustrada, un poco de azul y todo pasa ante los ojos como un poema de Blok. Chillán los vecinos haciéndose imposible todo simbolismo más acá de la tendedera.

No da lo mismo el tamaño de los renglones ni la longitud de la sintaxis. Después de la revolución de 1905, Blok extendió su diafragma y la prosa siguió donde estaba, a mil verstas<sup>277</sup> del verso. Vean aquí las ventajas del ritmo –ritmo libre, verso libre, encadenados entre sí–, pero no abusen de sus facultades inesperadas. 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.

## **Blas de Otero**

(De *Historias fingidas y verdaderas*, 1970)

---

<sup>277</sup> Unidad de longitud rusa en desuso que equivale a 1066,8 metros.

### “Todo siempre todavía”

¿Qué ha sido del soneto en estos años  
de libre verso y ritmo prometeo,  
que fue del ángel del fieramente ateo  
y el redoblar de horribles desengaños?

Versos que yo labré, muros extraños 5  
que derribé: instad vuestro aleteo  
pujad, alzado vuestro infernal jadeo  
redondo mar de plomos y de estaños.

Ayer se fue. Salud. Sea el soneto, 10  
la prosa, el verso en movimiento, al mundo  
inclinado, girando raudos; quieto  
todo el hoy y el ayer, mas el mañana  
como un mar que descubro, en que me inundo  
de libertad, de fe, de luz, de nada.

**Blas de Otero**

(De *Poesía e historia*, 2013)

### “Sobre esta piedra edificaré”

(...)

*Dios, qué buen*

*vasallo,*

*si oviesse buen...*

(...)

**Blas de Otero**

(De *Pido la paz y la palabra*, 1955)

### “Proal”

(...)

España, espina de mi alma. Uña  
y carne de mi alma. Arráncame, 10  
tu cáliz de las manos.

Y amárralas a tu cintura, madre.

**Blas de Otero**

(De *Pido la paz y la palabra*, 1955)

### “No salgas, paloma, al campo”

(...)

*Anda*

*jaleo, jaleo.*

No dejan ver lo que escribo,  
porque escribo lo que veo

(...)

**Blas de Otero**

(De *En castellano*, 1960)

### “Censoria”

Voy a protestar, estoy protestando desde hace mucho tiempo;  
me duele tanto el dolor, que a veces  
pego saltos en mitad de la calle,  
y no he de callar por más que con el dedo  
me persiguen la frente, y los labios, y el verso.

15

**Blas de Otero**

(De *En castellano*, 1960)

### “Plumas y flores”

Hablo de lo que he visto. Ya lo dije.  
Venid a ver en el papel el viento  
del pueblo: en él, a él le leo y hablo,  
(...)

**Blas de Otero**

(De *Qué trata de España*, 1964)

### “A Marco Ana”

No hablo por hablar. Escribo  
hablando, sencillamente:  
como en un cantar de amigo.

Nâzim, Marcos, Lina Odena,  
Nina van Zant, compañeros,  
en la libertad más bella.

5

La libertad del que forja  
un pueblo libre: Miguel  
Hernández cavó la aurora  
(...)

**Blas de Otero**

(De *Qué trata de España*, 1964)

### “Tiempos de poemas”

Se me ha acercado una niña y me ha preguntado: ¿Qué es la  
poesía?  
Y yo le he contestado: La poesía eres tú cuando tengas once años  
más.

Pero, además de esto, la poesía son las nubes, los árboles, el río,  
una metralleta que tabletea  
y un obrero parado ante la fábrica.

5

(...)

**Blas de Otero**

(De *Hojas de Madrid con La galerna*, 2010)

### “Elegía a Machado”

Hoy que la juventud te olvida, te escribiré bajo este título vulgar,  
pues vulgar y sublime fue tu poesía,  
y hoy solo, si se escucha,  
en voz de Serrat, que te sube a la superficie  
como un agua añeja de pozo 5  
dándola nuevo temblor,  
por esta acequia orquestada  
llegas a mí, a ti y a ti  
pero no vemos  
los montes violeta 10  
ni tu tierra  
árida y triste  
solo un trozo de España  
que fue y no ha sido, como la niña Leonor,  
dime ahora, Antonio,  
cuál es la melodía verdadera, 15  
yo te confieso que prefiero  
esta, la de Joan,  
así es la vida, los tiempos cambian  
pero tu poesía permanece.

**Blas de Otero**

(De *Hojas de Madrid con La galerna*, 2010)

### “Vine hacia él”

(1952)

César Vallejo ha muerto. Muerto está  
que yo lo vi  
en Montrouge, una tarde  
de abril.

Iba con Carlos Espinosa, 5  
y  
llevábamos los *Poemas*  
*humanos* y *España*, *aparta de mí*

*este cáliz*. Carlos  
leyó un poema, como si 10  
le escuchara Dios. Yo,  
llorando, leí

“Masa”.

Entonces  
todos los hombres de la tierra 15  
le rodearon; pero

César Vallejo, ay! siguió muriendo

**Blas de Otero**

(De *Qué trata de España*, 1964)

## “Palabra permanente”

La palabra desnuda de mi tierra.

El *Romancero* y el *Cancionero* anónimos.

El verbo escueto de fray Luis.

Quevedo, Rosalía y Machado.

Esto es todo. Y, tras el mar, Vallejo.

5

Y, tras las rejas Nâzim Hikemt.

Tú, juventud. Palabra permanente.

**Blas de Otero**

(De *Hojas de Madrid con La galerna*, 2010)

## Anexo n.º 2: Fuentes bibliográficas

ALARCOS LLORACH, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966.

### I

#### OTERO EN LA POESIA DE LA POSGUERRA

La labor poética de la posguerra se abre bajo el signo de Garcilaso, cuyo centenario se había celebrado o comenzado a celebrar en 1936. Era natural que la primera etapa poética después de las hostilidades, como reacción ante una realidad hosca, buscara la tranquilidad de ánimo, el beño que adormeciera pasiones o rencores. Para ello, nada mejor que el cultivo de una poesía con primacía de lo musical externo, el uso de melodías en que lo de menos fuese la carne de las palabras y lo más el canturreo que pudiera dar sopor a los ojos fatigados por tres años de lucha y reblandecidos por la luz hiriente de una realidad cruda. Tampoco habría que desear el posible temor de muchos poetas a ser sinceros: para acallar los gritos interiores lo más adecuado era distraerse con minucias primorosas y abalorios formalistas.

Después, junto con la tendencia formalista, re-nace la poesía de tono religioso. La vuelta a Dios, sincera o no—que de todo habría—, era un portillo de escape por donde podían salir vivencias



del poeta inexpressables sin la envoltura religiosa. Rara era la invocación a Dios en la poesía de la generación de 1927; ahora—años cuarenta—, en cambio, su mención se hace frecuente, insistente: Dios—creído o creado por el poeta—es el interlocutor a quien se dirigen poemas y poemas. Se explica: mientras el poeta de 1927 vive—tal Guillén—en un mundo que «está bien hecho», el poeta nuevo de la década de los cuarenta habita un planeta desquiciado; en casa, huellas de una guerra fraterna; en torno, las fuerzas universales desenfrenadas; decididamente, el mundo ya no está bien hecho, no hay posible asiento, faltan apoyos en lo visible, y el poeta busca realidades más altas e intemporales que le sostengan y le guíen. Si es creyente, posee ya estos seguros cimientos y se recoge al amparo de lo celeste; si la creencia le falta, la añora o la inventa o la sueña, y viendo de este sueño hace de la necesidad virtud, y al Señor—si inventado no importa—se dirige pidiendo refugio y repaire de los vientos alborotados del mundo.

En relación con este tipo de poesía aparecen las primeras de Otero. Pero su tono es muy otro del gemebundo y romántico que, anunciado por Miguel Hernández antes de la guerra, renace ahora con fuerza de contagio extraordinaria. En reacción contra el garcilasismo comienzan los poetas a desangrarse, a angustiarse, a experimentar una danza de huesos mondos y crujientes en un tiem-

po en que nada hay seguro, a verse oprimidos por penas como Alpes de cuatro mil metros de altura en cuanto tropiezan con el más llevadero obstáculo.

Otero se mantiene lejos de esta tendencia que exacerbada dio en el llamado tremendismo. Se anuncia en sus primeras poesías una voz auténtica y sincera, que no se complace en sí misma, sino que va primordialmente dirigida a los otros. Sólo años más tarde, el ambiente llegó a hacerse sensible a este tipo de poesía. Y uno de los libros que en esos años vino a recordar que en poesía lo importante era la sinceridad del poeta fue *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, uno de los de la generación de 1927. *Hijos de la ira* rompe violentamente con el formalismo, irrumpe virulento en el marasmo poético y sacude las conciencias, transformando esa poesía de plegarias e imprecaciones generales a la divinidad en confesión profunda, tremenda en algún caso, aunque no tremendista. Naturalmente, si consideramos el libro de Dámaso Alonso como inicio de una poesía más humana y auténtica en la posguerra, no dejamos de ver que el viraje latía en el ambiente y apuntaba aquí y allá. Blas de Otero queda incurso, pero sin dependencia, en esta nueva ruta, que el mismo Dámaso Alonso ha llamado de «poesía desarraigada». Pero igual que había permanecido alejado de la retórica del regateo y del jugueteo brillante con palabras y conceptos exquisitos, se mantiene aho-

ra distante de caer en una nueva retórica de la desesperación y del andar por casa con frases y muletillas de lenguaje conversacional.

Así las cosas—nos referimos al telón de fondo sobre el que crecen y maduran los nuevos poetas: garcilasimos, religiosidad más o menos sincera, hipóbole desesperada, humildad de lenguaje—, el poeta busca apoyos exteriores y se vuelve a los demás: el poeta ya no se canta, está cantando por todos los demás hombres. Esta posición lleva a lo que se ha llamado poesía social, y que sería un ejemplo más de la progresiva despersonalización del mundo, de la cada vez mayor dependencia de todos con los otros en la sociedad, de la imposibilidad—en un futuro ya muy cercano, inmediato— de la antigua torre de marfil del poeta. Del yo, se va cayendo en el nosotros. Como «social», tal poesía que no canta un yo sino pretende cantar un nosotros, que no busca resonancias en otro yo sino en otro nosotros, ha de tocar los temas que nos interesan en cuanto humanidad, en cuanto comunidad humana, y no que *me* interesan en cuanto persona única. Mas este tipo de poesía tiene un límite: el fenómeno poético es único, lo social es mostrenco. Blas de Otero soluciona el conflicto, evitando caer en lo que se llama literatura comprometida, *engagé*, aunque no la muevan jerarquías políticas de ninguna clase. Claro que podría distinguirse entre poesía comprometida—en la que el poeta se compromete consigo y en sí mis-

mo, dándose graciosamente, sinceramente—y poesía empenada, donde el escritor se empearía, se daría *en peños* a cambio de alguna terrena bicoca material y sería, por tanto, inauténtico. En este sentido sí se compromete Otero, pero no se empena.

Le encontramos, pues, en la poesía de la posguerra siguiendo un camino muy personal y apertadizo, aunque en él aparezcan estas tres tendencias—religiosa, «desarraigada» y «social»—que hemos indicado. En ninguna de ellas es mero seguidor de una moda poética: como más adelante veremos, toda su poesía es extremadamente unitaria, y desde el principio apuntó con seguridad a la misma meta.

En esto—unidad en la variación—recuerda Otero a su gran coteráneo don Miguel de Unamuno. No creemos demasiado en predisposiciones anímicas condicionadas por la raza o el ambiente, pero no deja de ser curiosa la coincidencia entre Unamuno, bilbaíno de apellidos vascos, y Otero, bilbaíno de apellidos castellanos. Ante el idioma y el verso, aunque su lengua materna sea el castellano, ambos adoptan una posición análoga y dan la impresión de estar luchando a brazo partido con la lengua, como si ésta no fuera con sustancial con ellos, sino un duro material del que como escultores arrancaran a gubiazos los elementos precisos. Ambos parece que consideren las palabras como algo casi sólido, con calidades táctiles,

y no soplos rítmicos solamente. La música, el valor musical del verso es para los dos algo secundario—si bien en Otero por renuncia y no por incapacidad—; la melodía es interna, de pensamientos sentidos o sentimientos pensados, más que halagadora al oído; poesía más bien plástica, más bien hecha para el gusto y el tacto que para el oído. El parentesco es también visible en el terreno de las vivencias que alimentan sus creaciones—no en su desarrollo—: en ambos es básica la actitud agónica ante el problema metafísico por excelencia, el de la muerte, aunque no coincidan los dos en el ángulo de sus angustias. En fin, para ambos la poesía cumple más una función de apelación que de simple manifestación o exteriorización del poeta. Unamuno ha sido uno de los primeros maestros de Otero, a pesar de las protestas contrarias de éste, que frente al «ensimismamiento» unamunescas ha ido derivando a un progresivo «enajenamiento»<sup>4</sup>.

Más satisfaría a Otero que se busquen sus raíces en el otro grande del siglo xx, en Antonio Machado. En efecto, con muy otro temperamento, el verbo claro y directo de don Antonio ha sido absorbido y asimilado por Otero. Sin embargo, al hablar de fuentes no prejuzgamos una dependencia directa de Otero a ellas. Nos referimos más bien a las tradiciones poéticas que por su

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, el poema «Calle Miguel de Unamuno» (QTE 139-140).

temperatura idónea han podido afluir a la vena de Otero, bien por su expresión, bien por su contenido. Las mencionamos solamente, puesto que no es nuestro propósito hacer un estudio comparativo ni de transmisión de temas o tópicos poéticos. Junto a los dos poetas citados, entre los modernos, hay que situar en primer plano al peruano César Vallejo. De lo más antiguo, obras de tipo religioso: el Antiguo Testamento, San Juan de la Cruz, fray Luis de León; en fin, la poesía grave del grave don Francisco de Quevedo. En cuanto a la expresión es probablemente Quevedo el más cercano a Otero—alternando con la frase tradicional de tipo cancioneril—, si exceptuamos los poemas de CE donde, en homenaje consciente a Juan de Yepes en el año de su centenario, hay un fuerte aporte del poeta carmelita, más en la forma y el vocabulario que otra cosa, junto con patentes huellas—sin duda adrede—de fray Luis.

POESÍA Y METAPOESÍA EN LA TRILOGÍA SOCIAL  
DE BLAS DE OTERO. SOBRE LA FUNCIÓN DEL  
LENGUAJE EN EL COMPROMISO POÉTICO

ESCASAS son las corrientes literarias que han sufrido a lo largo de la historia de nuestra literatura ataques más furibundos que los que ha soportado la poesía social. Para cualquier lector son patentes las críticas que se han vertido sobre esta corriente literaria y que podrían resumirse en dos, que afectan tanto a sus postulados temáticos como a la materialización formal de éstos: por un lado, la ingenuidad utópica de sus propuestas temáticas; por otro, el empobrecimiento del lenguaje para hacer asequibles estas propuestas a una mayoría de lectores, que hizo que la poesía social se alejara radicalmente de la escritura poética. En este sentido, no resulta extraño encontrar declaraciones como las siguientes:

El programa del realismo social era de un optimismo, de una fe en la capacidad de acción por medio de la palabra poética, que rayaba en la ingenuidad; y, por otro lado, imponía a sus adictos demasiadas restricciones. La mentalidad del poeta social típico era muy semejante a la renuncia cristiana del misionero<sup>1</sup>.

1. Carnero, Guillermo. «La poética de la poesía social en la postguerra española» en *Las armas abisínicas. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Barcelona, 1989, p. 323.

Bajo la crítica que suponen estas palabras, se pueden apreciar dos de los rasgos más característicos de la estética social: por un lado, su confianza en la capacidad de acción de la palabra poética; por otro, la encarnación de una voz profética<sup>2</sup> por parte del personaje poético que habita en el poema social. En cuanto a las restricciones temáticas de la poesía social, éstas son nada menos que las del humanismo utópico<sup>3</sup>, expresado en un primer plano a través de los elementos doctrinarios marxistas que pronto son superados hacia niveles de significación más profunda.

Pero, si en el plano temático, la poesía social ha sido ampliamente estudiada y analizada, lo cierto es que sólo en los últimos años ha empezado a ser atendido su estudio desde una perspectiva lingüística, para revelar que es ése uno de los campos de acción más eficaces de la estética social<sup>4</sup>. Es más, los estudios temáticos han descuidado, por su concomitancia lingüística, incluso uno de los temas más reiterados en la poesía social: el tema de la importancia de la palabra poética y su materialización en el metapoema social. A lo largo de este estudio intentaré demostrar que es precisamente en el plano lingüístico y en el nivel formal donde reside uno de los puntos más importantes de la estética poética social y uno de los ejes fundamentales de su protesta política contra el régimen franquista. Porque la poesía social, en sus mejores creaciones, y las de Blas de Otero lo son, no perdió de vista que su protesta política y social había de establecerse en el único instrumento que un poeta tiene para la creación poética: el lenguaje<sup>5</sup>.

2. Asuncion Arrieta, José Ángel. *Cómo leer a Blas de Otero*. Ed. Júcar. Madrid-Gijón, 1990; pp. 96-97.

3. *Ibidem*; pp. 106-107.

4. Vid. Lanz, Juan José. «Surrealismo e irracionalidad en la obra poética de Blas de Otero» y «Algunos aspectos del taller poético de Blas de Otero: en torno a «Mademoiselle Isabel» recogidos en este volumen.

5. En este sentido, escriben Sabina de la Cruz y Lucía Montejo Gurruchaga acerca de la etapa social oteriana: «El tema personal se funde con el tema histórico, pero los dos han de expresarse a través de la palabra: ése es el lugar del encuentro y el único medio de

Tres grandes núcleos temáticos pueden establecerse dentro de la práctica de la poesía social en la posguerra. En primer lugar, la crítica del pasado y del presente históricos, con sus injusticias y desigualdades. En segundo lugar, el planteamiento de un futuro utópico suprahistórico en el que se superen las penalidades de las circunstancias históricas presentes. En este caso, el paraíso perdido de la fe religiosa, en la poesía de Otero, se sustituye por el paraíso futuro de la fe humanista-marxista; para que el camino hacia la utopía pueda seguirse, se proponen modelos socio-políticos más avanzados en esa ruta, como la URSS, Cuba o la China de Mao, entre otros. Por último, estaría el tema de la palabra poética<sup>6</sup>, la intención del poeta social de hacer de la palabra poética un instrumento de acción, un «arma cargada de futuro», como quería Gabriel Celaya («Si mi pluma valiera tu pistola / de capatán, contento moriría», escribiría Antonio Machado en su soneto a Lister), no sólo un medio de estímulo para la conciencia liberadora de la transformación humana, sino también una realidad que en su propio decir actualice parte de la utopía que propone, que en su propia denuncia supere el estado histórico de la injusticia que relata. En consecuencia, en la poesía social de Blas de Otero, el compromiso supone fundamentalmente una cuestión de escritura (como muestra el lema de «C.L.I.M.» (Con la inmensa mayoría) en *Que trata de España*), una cuestión de lenguaje<sup>7</sup>, el mero hecho de

situación para el poeta y el pueblo» (el subrayado es mío). Otero, Blas de. *Poesía escogida*. (Edición de Sabina de la Cruz y Lucía Montejo). Vicens Vives, Barcelona, 1995; p. XXV.

6. «Tema esencial de la poesía oteriana [...] es el proceso creativo», escribe Montejo Gurruchaga, Lucía. *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1988; p. 123.

7. Asuncion Arrieta, J.Á. *Op. cit.*; p. 97.

8. Le Bigot, Claude. «El compromiso de la escritura en la trilogía *Que trata de España* en Asuncion, José Ángel (ed.). *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*. Mundaiz. San Sebastián, 1986; p. 285.

la escritura literaria se constituye en un acto de libertad<sup>9</sup>, el solo hecho de nombrar la utopía supone su existencia en el poema, el mero nombrar la realidad constituye una conquista frente al poder totalitario que usurpa el lenguaje. Por lo tanto, el *déclar* poético es a su vez un *hacer* poético, es decir, el poema se convierte en un enunciado realizativo o performativo, tal como lo entendió J.L. Austin<sup>10</sup>, por el que no sólo *dice*, sino que también *es* y *hace* en cuanto dice, se constituye en el sentido más estricto en un «acto de habla», en la concepción de John Searle<sup>11</sup>, en un acto comunicativo<sup>12</sup>, tal como pregonaban las poéticas de la primera posguerra y tal como lo definió Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*:

La poesía debe darnos la impresión (aunque esta impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real<sup>13</sup>.

Por lo tanto, el compromiso social en la poesía de Blas de Otero «es una opción de conciencia que actúa en las fuentes mismas de su lenguaje»<sup>14</sup> y

9. Le Bigot, Claude. «La etapa social de Blas de Otero en la trilogía *Que trata de España*» en *Zurgat*, monográfico *Que trata de Blas de Otero*, noviembre de 1988, p. 41.

10. Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Ed. Paidós. Barcelona, 1981; pp. 44 y ss. Vid. Heidegger, Martin. «La esencia del habla» en *De camino al habla*. Ediciones Serbal. Barcelona, 1990; pp. 141 y ss.

11. Searle, John. *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Cátedra. Madrid, 1996; pp. 22 y ss. Participa incluso de la misma concepción del lenguaje como acción que define Searle: «una teoría del lenguaje forma parte de una teoría de la acción» (p. 26). Los vínculos con el idealismo alemán y la concepción de la palabra que Goethe expone en la primera parte del *Fraust*, parecen evidentes, de igual modo que la relación con el Juan Ramón Jiménez de *Eternidades* (recuérdese el poema «Acción»). ¿Quizás un punto de contacto más entre el poeta mogeteriano y Blas de Otero?

12. Le Bigot, C. «El compromiso de la escritura...» en *Op. cit.*; pp. 281 y ss.

13. Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976<sup>6</sup>; p. 18.

14. Le Bigot, C. «El compromiso de la escritura...» en *Op. cit.*; p. 289.

en la concepción de que la escritura poética es un acto comunicativo; en consecuencia, la radicalidad de su protesta política subyace en la negación, subversión y reconquista del lenguaje usurpado por el poder.

No es extraño que un crítico de la poesía de Blas de Otero haya escrito que, en comparación con la obra de otros poetas comprometidos, como Pablo Neruda, con quien comparte, entre otras cosas, «la intrusión en la realidad cotidiana por medio de la palabra»<sup>15</sup>, «Otero's poetry seems obsessively centered in the creative process itself. It would not be totally inexact to say that he writes mostly about social poetry, rather than writing social poetry itself»<sup>16</sup>. Es precisamente su escritura «aerea de la poesía social» lo que denota el compromiso de su poesía; es justamente su centrarse en el proceso creativo poético, creciente a medida que avanza su obra poética<sup>17</sup>, en el material lingüístico que lo constituye, lo que determina el compromiso social de su poesía, porque es justo en el lenguaje donde radica el eje central de su protesta. Blas de Otero era consciente, como lo eran la dictadura franquista y su censura, de que el principal medio de transmisión y represión ideológica era el lenguaje y los símbolos creados a través de él, por eso su principal función como poeta comprometido en la lucha contra el sistema de poder era la de deconstruir, negar, descontextualizar y reconquistar el lenguaje usurpado, pues sólo de esa manera se puede minar la ideología que todo lenguaje sustenta<sup>18</sup>. Más que las escasas lecciones de doctrina marxista que la poesía comprometida de Blas de Otero pueda transmitir, la importancia de su

15. Momejo Gurnachaga, L. *Op. cit.*; p. 156.

16. Dayal-Tolson, Santiago. «The preeminence of Blas de Otero» en *The Post-Civil War Spanish Social Poets*. Twayne Publishers. Boston, 1983; p. 68.

17. *Ibidem*; pp. 123-124.

18. Vid. Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. México, 1973; pp. 11 y ss. Una opinión semejante sostiene Steiner, Georges. «El milagro hueco» en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. Gedisa. Barcelona, 1990; pp. 133-150. Allí escribe: «el idioma alemán no fue inocente de los horrores del nazismo» (p. 138).

## La etapa social de Blas de Otero en la trilogía que trata de España

### En busca de un nuevo lenguaje.

El cambio de rumbo cuyas primicias ya se advierten en *Redoble de conciencia*, había de confirmarse plenamente en el nuevo ciclo que inicia Blas de Otero en 1955 con el libro *Pido la paz y la palabra*, seguido por *En castellano*, publicado éste en París. Editado también en París, en 1964, *Que trata de España* remata un conjunto poético homogéneo. Este último título da nombre, según la voluntad del autor a una trilogía.(2)

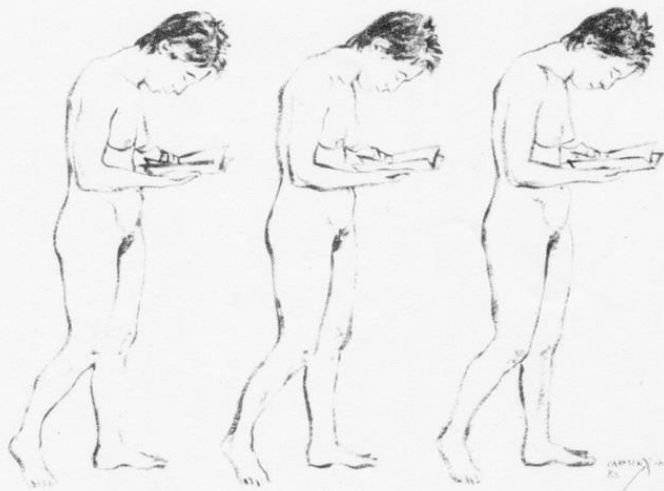
Nada más que hojear los libros, lo primero que se observa es la extrema concentración de los versos, un asombroso laconismo a veces, una depuración del lenguaje que contrasta con el aparente equilibrio formal que caracterizaba la etapa anterior. El propio poeta nos indica que ha sujetado su palabra a una ley férrea:

"Vizcaíno es el hierro -el mar, cantábrico- / corto en palabras. Ley de los poemas míos." ("Gallarta" PPP p. 36)

B. de O. echa las bases de una nueva poética sin explicitar más los presupuestos teóricos; es que el uso de la palabra justa, eficaz, verdadera está por conquistar. Lapidariamente, define así su "Poética":

"Escribo hablando." EC p. 24

Con esto, recalca el poeta la finalidad de un quehacer poético supeditado a la voluntad de decir algo como se hace de viva voz bajo la presión de una necesaria comunicación.



40

Tal objetivo implica una transformación de las técnicas de escritura cuya orientación "democrática" o "mayoritaria" era deseada por muchos intelectuales de los años 50, particularmente por los secuaces del realismo social representado en el campo poético por Nora, Celaya, Hierro y Otero. Aquellos poetas ocupan un rango de honor en la histórica "Antología Consultada" de Francisco Ribes que dio a conocer su selección en el año 52. Fueron aquellos poetas los instigadores de la poesía de testimonio, de una corriente humanista y crítica que se proponía hacer compatibles la asequibilidad de la mayoría y las corrientes filosóficas que en retraso llegaban a España, el existencialismo, el neorealismo, etc... Eran leídos con entusiasmo y acuciamiento por la juventud universitaria de la época, y en grado menor, por supuesto, por el proletariado al que pretendían dirigirse.

A la hora de teorizar sobre el concepto de poesía social, es posible que topemos con muchas dificultades. Los términos de que se valen los poetas del mismo grupo varían. Se identifica "social" con la manera de atender a los problemas del mundo circundante, o se interpreta "social" por "humanista". Esta ambigüedad sigue existiendo con otras denominaciones "realismo crítico", "poesía militante" o "comprometida" o "social realismo" etc... Esta imprecisión terminológica no hace sino evidenciar las diferencias ético-estéticas que entrañaba el movimiento realista. Lo que, sí, parece ser rasgo distintivo del grupo es que el proceso de abstracción de sus vivencias personales implica una actitud histórico-narrativa: "reivindican una función comunicativa de significado inmediato para el lenguaje, que se vuelve coloquial y directo. Se desplaza el objeto y destinatario del poema a la inmensa mayoría." (F. Rubio y J.L. Falcó, *Poesía española contemporánea* Ed. Alhambra, 1981, p. 43.). La experiencia poética de Otero, Celaya o Hierro se podrá resumir en el famoso lema "la poesía es un arma cargada de futuro" o sea un medio para transformar el mundo. (Gabriel Celaya, sin embargo, rectificará: "La verdad es

que cuando la hice (esta poesía) aún no me daba cuenta de todo lo que implicaba aunque era evidente. No veía, por ejemplo, que esa "transformación" de la que forma parte el acceso a esa "inmensa mayoría" sin la cual nuestra poesía no será nada salvo bizantinismo, no podía lograrse con sólo una revolución literaria" en *Doce años después*, in *Acento Cultural*, 31 enero de 1959, p. 18. citado por F. Rubio y J.L. Falcó, p. 44 op. cit.).

### La conquista de la palabra

La publicación de *Pido la paz y la palabra* coincide con un planteamiento práctico absolutamente nuevo en B. de O. El título del libro define de por sí una poética que aúna el uso de la palabra poética con su circunstancia histórico-política: "*Pido la paz y la palabra*" el mero hecho de pronunciar estas palabras las convierte en acto. A partir de PPP, consciente de que su obra creadora ha de obedecer a una necesidad histórica, Blas se lanza a la conquista de la palabra. ¿Qué significa esto? En primer lugar, la voluntad de adueñarse de un lenguaje que sirva para una auténtica comunicación entre los hombres porque aquél ha sido "confiscado" por la ideología dominante. Tal postura exige una necesaria revisión estética. Fue la que operó el propio Blas, rehuyendo la visión esteticista y aseptizada de los poetas que se hacen propagandistas de la cultura oficial (tal vez más por prudencia que convicción o sinceridad). De sobra se sabe como frente a un horizonte socio-político poco alentador, "los abalorios formalistas del garcilasismo" constituyeron un ropaje totalmente desfasado o sea una práctica literaria ideológicamente falsificadora. El rotundo rechazo de la inspiración mística que caracterizó la primera etapa de Blas, conduciéndole a un estéril aislamiento, queda inscrito en el poema liminar de PPP:

"Aquí tenéis, en canto y alma, al  
hombre  
aquel que amó, vivió, murió por dentro  
y un buen día bajó a la calle: entonces  
comprendió: y rompió todos sus versos.  
Yo doy todos mis versos por un hombre

en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso, mi última voluntad. Bilbao, a once de abril, cincuenta y tantos."

PPP p. 16

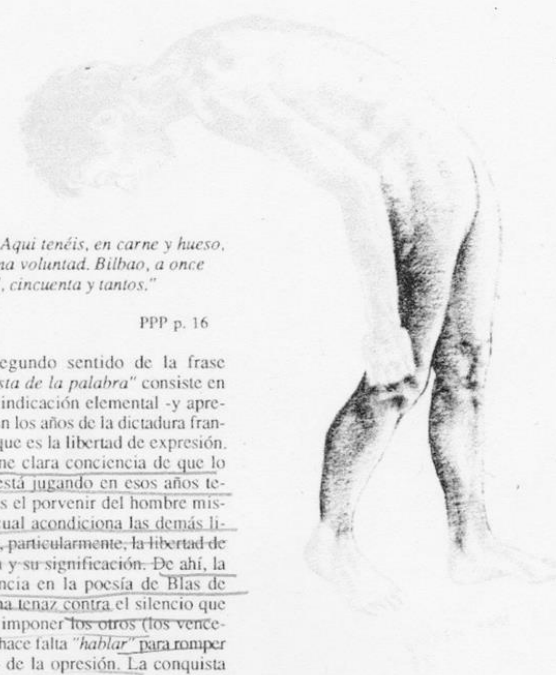
El segundo sentido de la frase "conquista de la palabra" consiste en una reivindicación elemental y apremiante en los años de la dictadura franquista- que es la libertad de expresión. Blas tiene clara conciencia de que lo que se está jugando en esos años terribles es el porvenir del hombre mismo, lo cual acondiciona las demás libertades, particularmente, la libertad de creación y su significación. De ahí, la persistencia en la poesía de Blas de una lucha tenaz contra el silencio que quieren imponer los otros (los vencedores); hace falta "hablar" para romper el cerco de la opresión. La conquista de la palabra es una necesidad moral a la par que una consigna política implícita:

"Debo decir: "He visto". Y me lo calló  
apretando los ojos. Juraría  
que no, que no lo he visto. Y mentiría  
hablando, hablando, hablando."

PPP p. 22

Desde ese momento, un compromiso inexcusable para el poeta será el combate contra la mentira "oficial", oponiéndole las verdades que se niega a reconocer. Repetidas veces, Blas chocará con la censura y otras persecuciones. Su libro *En castellano* tiene que ser publicado en París, en edición bilingüe. Perdura una rijosa vigilancia de parte de los censores hasta muy entrados los años sesenta en que el poeta aún se empeña en denunciar una lacra que lastima al pueblo entero:

"Escribir en España es hablar por no  
callar  
lo que ocurre en la calle, es decir, a medias palabras  
catedrales enteras de sencillas verdades  
olvidadas o calladas y sufridas a fondo.



escribir es sonreír con un puñal hincado en el cuello"

QTE p. 49

La conquista de la palabra es una exigencia vital que rebasa forzosamente el marco de la estricta actividad poética; dicho de otro modo, la trasciende para involucrarse en la lucha por la justicia y en primera instancia, la restauración de la verdad. Tal es el sentido del poema aclaratorio del título "*Pido la paz y la palabra*" (3)

"PIDO LA PAZ Y LA PALABRA.  
Escribo  
en defensa del reino  
del hombre y su justicia. Pido  
la paz  
y la palabra. He dicho  
"silencio",  
"sombra", "vacío",  
etc.  
Digo  
"del hombre y su justicia",  
"océano pacífico",  
lo que me dejan.  
Pido  
la paz y la palabra."

PPP p. 74



Aquí, Blas afirma la urgencia de devolver al pueblo la palabra amordazada y mutilada.

La tarea en que se compromete el poeta lo lleva a ser testigo de su tiempo; labor nada fácil, en el contexto represivo de la dictadura. A pesar de todo, el poeta afirma su determinación, y ansia de verdad:

*"No esperéis que me de por vencido"*

(*"Un vaso en la brisa"*) PPP p. 70.

Esto es lo que Blas les echa en cara a sus detractores. El triunfo de la verdad es un cometido con el cual no se transige. Pero, eso no significa que en la poesía social de B. de O. vayamos a encontrar un eco directo de tal o cual huelga estudiantil, ni la repulsa que produjo la ejecución de Julian Grimau,

por poner un ejemplo. Nada menos ajeno a la poesía oteriana que un contenido *"noticiero"*. De ahí, se explica cómo una poesía militante cobra un carácter universal, por ceñirse a la expresión de valores altamente humanos. También no hay por qué descartar la presencia activa de una censura que imponía ciertos límites a la denuncia. Lo que no impidió el tono acusatorio de ciertos poemas de Blas, pero casi nunca panfletario. Sin embargo, la poesía social, y particularmente la de Blas, tuvo que desarrollar un peculiar estilo para engañar a la censura, introduciendo el doble sentido de las palabras, la glosa, la alusión, el equívoco paronomástico,.... o sea tuvo que hablar en clave, obligando al lector a leer entre las líneas.

Un paso hacia la libertad radica en la denuncia de los falsificadores del lenguaje encarnados en la clase dirigente. Acudiendo a la glosa, escribe Blas:

*"Pueblo mío,  
los que te dicen bienaventurado,  
esos son los que te engañan."*

EC p. 58

Con esfuerzo denodado, Blas reivindica a plena voz las ansias del pueblo amordazado; el *"aire"* se torna en símbolo inequívoco de la libertad necesaria. Afirma el poeta con inquebrantable optimismo que si algo le gusta es vivir:

*"Todo lo que sea salir  
de casa, estornudar de tarde en tarde,  
escupir contra el cielo de los tundras  
y las medallas de los similares, (3)  
salir  
de esta espaciosa y triste cárcel,  
aligerar los ríos y los soles,  
salir, salir al aire libre, al aire."*

EC p. 68

A la tensión primitiva de sus ansias personales suceden los anhelos del pueblo aprisionado que necesita la voz de los poetas, pero, también una radical conversión del quehacer poético, orientado hacia la expresión de la patria adolida:

*"NI UNA PALABRA  
brotará en mis labios  
que no sea verdad.  
Ni una sílaba,  
que no sea necesaria.  
Vivi  
para ver  
el árbol  
de las palabras, di  
testimonio  
del hombre, hoja a hoja."*

PPP p. 76

### El tema de la patria

Queda obvio que el tema de la patria se ha convertido en B. de O. en una obsesión; si el lector toma en cuenta la cantidad de poemas en que Blas edifica una *"apasionada geografía lírica"* de España, según los dichos del crítico español J.L. Cano, el cual llegó a reunir una antología de la obra oteriana con el significativo título de *País* (Selección de poesía Plaza y Janés, la edición, 1971). Otero no es ni mucho menos el creador de dicha temática, que había encontrado una expresión relevante en Unamuno y Antonio Machado.

Sin embargo, a la altura de los años 60, hemos visto como artistas e intelectuales se asomaron angustiadamente al porvenir español buscando, más allá del drama de España, los componentes de una identidad perdida. Tal marcha no es privativa de la poesía oteriana, pero es una preocupación común a muchos poetas de la generación: Celaya, Crémier, Nora, Hierro.

Dadas las circunstancias en que nace la poesía social, no nos sorprende en absoluto la visión pesimista que domina en muchos poemas. Pesimismo que radica en el punzante dolor que infunde la contemplación de la patria. Blas se siente hijo de una patria que reparte a los suyos dolor, sufrimiento, amargura. La imagen del cáliz que hay que escanciar hasta las heces, si procede de la imaginería cristiana, es aho-



ra eco directo de César Vallejo a quien la España en llamas de la guerra civil había inspirado "España, aparta de mí este cáliz"

"España, espina de mi alma. Úña y carne de mi alma. Arráncame tu cáliz de las manos. Y amárralas a tu cintura, madre".

("Proal", PPP p. 58)

Ese dilema, tan intensamente vivido por Blas de Otero, es el destino trágico de los españoles del llanto: los que pertenecen al bando de los vencidos o los que no pueden aceptar la vil servidumbre que impone el régimen represivo. De ahí, la permanencia, al hablar de España, de una realidad de doble cara: fascinación y repulsión frente a una patria mísera y entrañable. Pero, el origen del dolor no deja lugar a dudas: el espectro de la miseria, el luto, la ausencia son las secuelas de la terrible lucha fratricida a la que alude explícitamente Blas de Otero, abordando, particularmente en *Que trata de España*, el objeto ideológico de la contienda.

Fue necesario, durante algún tiempo, acudir a la alusión, a la complicidad con el lector para hablar de los tristes tiempos presentes, tomando a veces a otras figuras insignes de las letras españolas la expresión de una denuncia que conservaba a través de los siglos su actualidad:

"Aquí yace  
media España.  
Murió de la otra media"

(EC 32).

Los recuerdos de la guerra continúan obsesionando al poeta igual que un trauma con sus estragos y sus cortejos de gentes enlutadas, angustiadas, lastimadas, destrozadas. Lo que motivó la rebelión de Blas contra un Dios que abandona su criatura, cobra a partir de *Pido la paz* la dimensión de un problema histórico. Ya no se trata del caso personal de Blas sino de toda una generación sacrificada. Blas, con tono imprecatorio y acusatorio, grita:

"Madre y maestra mía, triste, espai-  
ciosa España.  
He aquí a tu hijo. Ungenos, madre.  
¡Haz  
habitabile tu ámbito. Respirable tu



¡extraña  
paz. Para el hombre, paz. Para el aire.  
¡Madre, paz."

Hija de Yago, PPP 26

Más allá de los dolidos recuerdos personales, conserva su absoluta validez, la lucha ideológica contra el oscurantismo, encarnado por el nacional catolicismo. La soledad de la patria es también, el aislamiento de que sufre España en el concierto de las naciones europeas. El motivo circunstancial de la lamentación empuja a una lucha permanente:

"Madre y madrastra mía,  
España miserable  
y hermosa. Si repaso  
con los ojos tu ayer, salta la sangre  
fratricida, el desdén  
idiota ante la ciencia,  
el progreso."

"Por venir", QTE 20

"Hombre con dolor de España" lo es Blas de Otero aún más, cuando evoca su oriundez bilbaína. Este es el motivo para asomarse a sus años de juventud: siempre la hace con algún resabio de amargura porque le da vergüenza la mojonería de fachada que encubre una sórdida realidad:

"Bendecida ciudad llena de manchas,  
plagada de adulterios e indulgencias;  
ciudad donde las almas son de barro

y el barro embarra todas las estrellas".

"Muy lejos", PPP 32

Esta vez, el tono acusatorio es muy fuerte; el poeta habla con acritud e indignación, no sólo porque está evocando años execrables de su juventud -cómplice de una ética que contribuyó a reforzar la hipocresía- sino porque se trata para él de mostrar que una clase triunfante está edificando una conducta moral a partir de una impostura.

No nos sorprende nada si la presentación de España cobra a veces un ropaje de trazos camavalescos a la manera de Goya. Blas quiere desatenderse definitivamente de la soberbia nacional-católica, de la falsa devoción que empapa el aire de Bilbao -microcosmo de la atonía cultural del momento español-. Nada frívolo en las lamentaciones de Blas sino un afán de claridad echado a la cara de su público. Hay que sacar al pueblo del letargo en que está sumido.

Oblicuamente, se lee en los poemas de la trilogía, el rechazo de un fervor religioso forzado que tendió a culpabilizar a los individuos ( republicanos, liberales, progresistas ), haciendo recaer en ellos la responsabilidad de la guerra civil.

Vuelve a aparecer el antiguo tema de las heterodoxias y ortodoxias espa-

librería

LAGUN

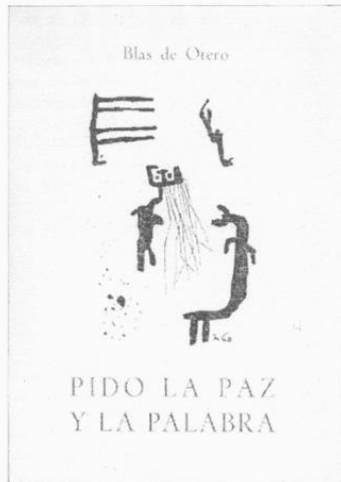
literatura

ciencias sociales

filosofía

Pz. CONSTITUCION, 3

DONOSTIA



44

ñolas. La originalidad de Blas -y el aporte de la poesía social- reside en la interrogación sobre la identidad de España, su presente y su destino colectivo. Esta identidad española siempre se plantea a través de un dilema, que el poeta evoca mediante la difícil convivencia española. Drama personal que se plasma en angustiadas interrogaciones personales, en el permanente conflicto amor/repulsión que asedia al poeta hasta obsesionarlo. Pero, este dilema queda planteado a través de una postura histórica que es la permanencia de la lucha entre progresismo y conservadurismo. La búsqueda de la identidad de España es un tema constante en los poemas de la trilogía cuyo título no puede ser más explícito "*Que trata de España*". Encrucijada de destino absolutamente confundibles: el itinerario poético de Blas y el difícil alumbramiento de una España con esperanzas de democracia. Esta es la lección que contiene el magnífico soneto "*España*":

*"A veces pienso que sí, que es imposible  
evitarlo. Y estoy a punto de morir  
o llorar. Desgraciado de aquel que tiene  
la patria,  
y esta patria le obsede como a mí.*

*Pregunto, me pregunto :¿Qué es España?  
¿Una noche emergiendo entre la sangre?  
¿Una vieja, horrorosa plaza de toros  
de multitud sedienta y hambrienta y  
sin salida?*

*Fuere yo de otro sitio. De otro sitio  
cualquiera.  
A veces pienso así, y golpeo mi frente  
y rechazo la noche de un manotazo :  
España,*

*aventura truncada, orgullo hecho pedazos,  
lugar de lucha y días hermosos que se  
l acercan  
colmados de claveles colorados, España.*

QTE p. 121

A pesar de una visión ásperamente crítica, Blas no se deja llevar de un radical pesimismo. En esto, se parece a los intelectuales de la generación del 98. Su amor a la patria convierte la palabra en canto vivo. La visión crí-

tica tiene por complementación la posibilidad para España de acceder a una vida mejor en que los hombres vivan en paz. Si aún están presentes en muchos poemas los espectros de la miseria (hambre, salarios y precios), el acto literario constituye de por sí una postulación de libertad: el reconocimiento del hombre nuevo, dueño de su destino y artífice de su propia libertad (cf. el poema "*Fidelidad*") aunado con el redescubrimiento de una identidad desfigurada:

*"Para tí, patria, árbol arrastrado  
sobre los ríos, ardua España mía,  
en nombre de la luz que ha alboreado :  
alegría".*

"En nombre de muchos" PPP p. 72

### **Forma y sentido del compromiso**

A la altura de los años 50, los poetas iban convenciéndose de que la poesía podía ser un instrumento apto para transformar el mundo, alejándose -parte de ellos- de una postura esteticizante que ellos consideraban totalmente cortada de la realidad apremiante del momento. No era esa una idea nueva en Europa; pero, los poetas españoles tenían motivos para cuestionarse sobre la gratuidad del arte y su misma naturaleza.

Para Blas de Otero -y los poetas del realismo social- la poesía tiene que ser ante todo un medio de comunicación con los otros (hacia un público mayoritario). Dado el papel que el sistema social le atribuía a la poesía, ésta no podía pretender a "sensibilizar" la opinión mayoritaria sin proceder a una profunda revisión formal que exigía de los creadores una gran capacidad de seleccionar la materia lingüística. Lo que Blas parece haber logrado con la máxima eficacia.

Hace falta recordar los principios estéticos que presupone tal postura en el autor para comprender cómo opciones ideológicas van a modificar profundamente la relación autor/lector.

Vimos anteriormente como el proceso evolutivo de Blas de Otero lo había llevado a una conversión al revés. Es de ver ahora con qué insistencia el poeta nos da a oír una palabra viva, calurosa, humana, vuelta hacia la reivindicación del hombre entero. Esto es

el eje central de la problemática del libro *Pido la paz y la palabra*. En el poema "En el principio", se puede apreciar el esfuerzo de Blas por conservar instintivamente la "palabra", salvarla o de la atonía ambiental o de la indebida apropiación hecha por los dirigentes. La palabra es el signo positivo que hace posible la fraternidad y la convivencia siempre que el hombre se reconozca en ella. En la composición justificatoria del poemario, Blas declara: "Escribo / en defensa del reino del hombre y su justicia". Resulta clarísima la opción oteriana que supedita la creación poética (construcción de base estética) a un principio ético. A causa de los lazos entre poesía y política, Blas se pronuncia por una dimensión ética de la estética. En la obra de Blas, en la trilogía principalmente, ambas entidades irán respaldándose mutuamente. La reconocida intención social de la poesía ha de influir forzosamente en su aspecto formal. El filósofo G. Lukács escribe a este respecto: "Lo verdaderamente social de la literatura es la forma. Sólo la forma consigue que la vivencia del artista con los otros, con el público, se convierta en comunicación y gracias a la posibilidad del efecto y a la aparición verdadera del efecto, el arte llega a ser -en primer lugar- social".(4)

Harto conocidas son las circunstancias que presidieron el nacimiento del realismo social. La contemplación de un mundo trastornado y convulsivo no podía sino "zarandear las convicciones estéticas" (Dámaso Alonso). ¿Significaría eso que el poeta estuviese dispuesto a sacrificar el placer estético en las aras del contenido social? La obra de Blas aporta un no rotundo. "De lo que se trata es de hacer una poesía de calidad", declaró Blas en una entrevista. "Esa ha de ser su primera cualidad, si se me permite el juego de palabras. La poesía es un ente estético, y eso jamás debe olvidarlo el poeta." (5) Hay que reconocer que con la creación de una industria de la cultura y la incorporación del artista en el proceso productivo, el papel de éste se hacía cada vez más problemático. Por eso, el poeta tuvo que adaptarse urgentemente para no correr el peligro de "descreído" que lo separaba definitivamente de las masas, alejadas de la cultura pero conscientes de la necesidad de elevarse.

Parafraseando a Marx, el propio



Blas escribe en *Historias fingidas y verdaderas*: "La estética y los gustos varían en el suceder del tiempo" ("Ocurrencias" p. 42). Hace falta sacar todas las consecuencias de esta frase, que queremos cotejar con otra reflexión de R. Garaudy, el cual describe así la actitud del artista ante la realidad: "L'artiste ne se contente pas de représenter un objet, il construit un objet à partir des matériaux empruntés à la réalité extérieure et selon des méthodes, des techniques et des lois correspondant au degré de développement de la société de son temps." (6) El análisis marxista de la difusión de la cultura pone de relieve una dificultad poco despreciable: la capacitación de la masa (público mayoritario) para disfrutar el objeto producido por el poeta.

Blas de Otero no menoscaba el dilema. Con sus compañeros, no se hace ninguna ilusión sobre el público potencial. El poema "C.L.I.M." (Con la inmensa mayoría) no puede ser mas claro. (Véase el epígrafe, glosa de Marx "En las condiciones de nuestro hemisferio, la literatura no es "mayoritaria" por el número de lectores, sino por el tema"):

"Soy sólo poeta: levanto mi voz  
en ellos, con ellos. Aunque no me  
lean."

(QTE p. 58)

De sobra sabe Blas que la mayoría del pueblo tiene otras preocupaciones más acuciantes, que un libro de poemas no constituye por sí solo una palanca suficiente para poner en marcha al pueblo. A lo mejor, los poetas del realismo social nunca tuvieron una concepción tan mecanicista de la poesía. Además, la publicación en París de una poesía social para la mayoría de los españoles constituía una estafa intelectual en su principio programático. *En castellano* salió a la luz en edición bilingüe y fuera de las fronteras (¡¡!). Ahora bien, en el poema precitado, ya notamos el comienzo de las variantes *En la mayoría/Con la mayoría*, como signos de la relación dialéctica que se establece entre el poeta y su público. "En ellos", porque el poeta se ciñe a la realidad más elemental que preocupa al pueblo español. "Con ellos", exigencia ética que lo lleva a solidarizarse con el pueblo, mezclando su voz con la del pueblo, aunando su quehacer poético con el ahínco popular, o sea facilitándole el acceso a su obra. La ruta no es directa; hay que sortear escollos y recorrer los recovecos de la Historia. Esta lucha tenaz se identifica con la marcha histórica del pueblo hacia la libertad. En otro poema perteneciente a la sección "la verdad común" de *Que trata de España*, pero cuya fecha de composición es contemporánea de "C.L.I.M.", el poeta explicará que nada ni nadie puede mermar su convicción de ver triunfar la voluntad popular:



"para qué voy a contar  
tristes historias, son historias  
tristes, además  
en veinticinco años tres guerras cata-  
stróficas,  
pues bien, no me podrán quitar la fe  
en la inmensa mayoría"

("En la inmensa mayoría" 1960)

Podríamos avanzar que esta lucha permanente cobra en la obra poética de Blas un aspecto específico: su anhelo de conciliar VIDA Y ESCRITURA. Nada tan opuesto como la vida y los libros. Hasta le parece al poeta que escribir versos puede tornarse en una impostura. En "Años, libros, vida", escribe:

"Yo quiero averiguar  
cómo se salva la distancia entre la vida  
y los libros.  
No me digan que éstos son la expresi-  
ón más certera de  
la vida, porque temo echarme a reír."

(HFV p. 44)

Tal vez esto constituye otro argumento para explicar la preeminencia de la palabra oral sobre la palabra escrita. "ESCRIBO/HABLANDO" así define Blas muy escuetamente su poética. Lección machadiana totalmente asimilada por el poeta. A nivel semántico, anda en busca de un léxico fuertemente connotativo que hace de su mensaje un mundo de insinuaciones, referencias y palabras-símbolo. (Véase el poema "Cuando digo" y toda la sección "La palabra" cuyo primer poema es precisamente titulado "la vida").

No se trata de una mera retórica ni de una técnica. El mensaje indaga la naturaleza humana y sus aspiraciones. El valor supremo para el poeta es la revitalización del hombre. La palabra auténtica conserva una dimensión dinámica capaz de oponerse a los convencionalismos que llevan a la anquilosis o sea la muerte. Observamos en Blas de Otero una absoluta maestría del lenguaje pero en ningún momento se convierte ésta en un artificio. Escribir y luchar es una manera de portarse ante la Historia. No significa eso que la poesía tuviese que identificarse con la crónica, incluso en su acepción "instrumentalista". La poesía de Blas de Otero se ha salvado del tiempo por su dimensión universal, por su afán de

verdad, es decir la original plasmación entre vida y escritura.

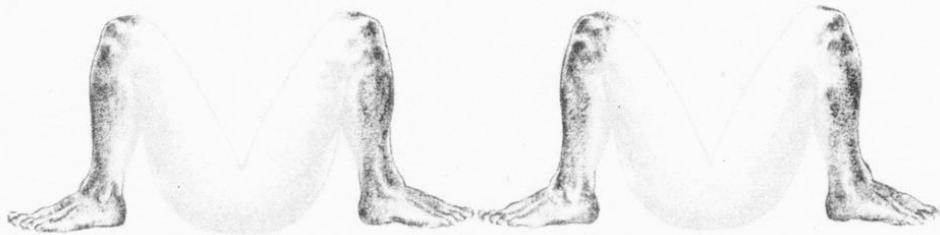
La fusión es total entre el ser íntimo de Blas y el destino de su patria. Dirá, un poco más tarde, en HFV: "Un hombre recorre su historia y la de su patria y las halló similares" ("Manifiesto", p. 106). (7). La "espaciosa y triste cárcel" de que Blas de Otero no es una geografía vivida a nivel personal y lírico, sino profundamente vivida como en Machado. La obra oteriana manifiesta una fusión de lo personal y de lo colectivo, elevando la palabra poética a comprensión histórica. El internacionalismo revolucionario de Blas no tiene nada que ver con la prédica sino que arranca de lo concreto y particular para alzarse a lo universal, convencido de que el combate es de todos y en todos los horizontes.

Luego, la tan debatida cuestión de la poesía como instrumento para transformar el mundo encontrará una respuesta a otro nivel, a partir del momento en que se considere que la lectura tanto como la escritura constituye un acto ideológico, motivado por cierto nivel de "concientización".

CLAUDE LE BIGOT  
(Redon, Francia)

#### NOTAS.

- (1) Citamos por las siguientes ediciones usando las siglas:  
PPP: *Pido la paz y la palabra*, edición bilingüe François Maspéro, París, 1963.  
EC: *En castellano*, edición bilingüe Pierre Seghers, traducción francesa de Claude Couffon, París, 1959.  
QTE: *Que trata de España*, Colección Visor de Poesía, Madrid, 1981. Es muy lamentable que ninguna editorial española haya puesto a disposición del lector una edición unificada de la trilogía. La única que existe es la patrocinada por el Consejo Nacional de Cultura de La Habana en 1964. Reunía en un volumen único los tres libros arriba citados. El cotejo con la 1ª edición (París, Ruedo ibérico, 1964) presenta algunas variantes y un poema no recogido ulteriormente: "Pero Cuba fuera de un piano" p. 293.
- (2) Sacamos la información de la nota que acompaña la página de título interior, la cual distingue tres libros. Consideramos que nada justifica la numeración Libro IV



CARMEN ISASTI 28

que se lee en el epígrafe: "Comienza el libro IV (MCMLIX-MCMLXIII) de la obra llamada *Que trata de España*, realizada dentro y fuera de esta patria, dirigida por y a la inmensa mayoría." p. 9 (Visor de poesía).

(3) Explicamos en otra parte la función metalingüística de este poema. Véase C. Le Bigot "El lenguaje poético de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra*" *Letras de Deusto* nº 33, sept-dic 1985.

(4) Citada por Joaquín Galán en *Blas de Otero, palabras para un pueblo*. Ambito literario XXI, Barcelona, 1978, p. 116.

(5) Entrevista con Blas de Otero, *Reseña*, enero 1976, p. 17.

(6) Citado por Jean Roux en *Precis historique et théorique de marxisme-léninisme*. Editions Robert Laffont, p. 341.

(7) Se puede leer un interesante estudio de HFV en *Papeles de Son Armadans*, nº extra 85, mayo-junio 1977, debido a Geoffrey Barrow. Quisiéramos decir que no estamos de acuerdo con el crítico cuando escribe que Blas de Otero "se acerca a la pérdida de la fe en la literatura". Ciertamente es que HFV es un libro en que se manifiestan muchas contradicciones. Pero, ¿la ironía dominante de Blas ocultará algún desengaño del poeta acerca de la utilidad de su obra y, al fin y al cabo, una renuncia de un hombre acosado por la duda? La conclusión del artículo (p. 268 y siguientes) ostenta un tono intencionadamente polémico y se opone, por lo tanto, a las declaraciones que el propio Blas de Otero concedía, en la misma época, a la revista *INSULA*: "El papel de nuestro intelectual es realmente ineludible, de una gran responsabilidad y, también de una relativa y positiva eficacia. Tenemos un papel de críticos y de orientadores y entiendo que en un futuro próximo, al desembocar en una auténtica democracia, que todos exigimos, esta tarea se hará más factible y visible." (*Insula* nº 259, junio 1968).

Coincidimos con Barrow para reconocer que le falta a HFV "una consistente filosofía política". Con esto, cabe plantearse una cuestión: al escoger la prosa poética, ¿Blas no estará en busca de la forma que se adapte mejor a las circunstancias, o dicho de otro modo, no habrá evolucionado legítimamente el autor, tomando su distancia frente a las exigencias estéticas que imperaban en la España de los años 1955?

#### BLAS DE OTERO EN EL TALLER DE RAMON ABRANTES, EN ZAMORA

*Por ver cómo corre el Duero  
y cómo la escayola y el cemento,  
cómo el pan, la herramienta  
cantando y acusando entre las manos  
de Ramón y de Julio, y de Marcelo,  
de Tomás y de Antonio,  
sobre todo de Eugenio,  
estabas.*

*Si, entre el barro  
y el alma,  
cuando la luz se hacía melodía  
y manantial, y el cielo  
"muy luminosamente rojo", como dices,  
entonces, a dos pasos,  
se abría el puente y abrazaba el agua,  
tan íntima y fecunda,  
y la tejía entre sus ojos limpios,  
y la amasaba libre,  
con el molde sudado y respirado,  
junto con los amigos.*

*Ahí, en el taller tuyo estás tallando  
(copio tu estilo)  
no tan solo palabras verdaderas  
sino también la salvación, la busca  
y la protesta. Pasa  
el agua, ahí, a dos pasos,  
del Duero.*

*Y el taller, y el latido  
del ritmo de la obra y de la mano,  
están ahí, contigo,  
junto a los muslos de las lavanderas  
sin que el río se muera en nuestros brazos  
porque el agua del Duero es ya cal viva.*

CLAUDIO RODRIGUEZ

(Publicado en:  
"De PAPELES DE SON ARMADANS"  
Núm. CCLIV-V. Mayo-Junio de 1977.)

Elisabeth Young-Bruehl

42

tas de su época porque quería asambleas del pueblo y la creación de una república.

Desde que Platón propuso que la ciudad-estado ideal debiera construirse a imagen del hombre se han usado muchos tipos de comunidades modélicas para describir lo que el hombre pudiera llegar a ser en el futuro o lo que ha sido en un pasado ya olvidado. Lo que se desprende de las reflexiones de Hannah Arendt sobre el pensamiento del hombre y sobre la acción, es una analogía que existe —según el título de uno de sus libros— «entre el pasado y el futuro». Es una analogía que no está vinculada a un ideal o a un modelo jerárquico, sino que varía de un caso particular a otro. Los controles y equilibrios que existen en cada individuo, que «vive explícitamente en unión consigo mismo» y que puede por consiguiente formar su propio juicio, tienen sus raíces en su origen (en su *natalidad*), como ocurre con su capacidad para la acción y para la libertad. De la pluralidad que existe en nosotros —el yo y mí mismo— y de la autonomía de las facultades humanas, podemos formar una persona libre. También los controles y equilibrios que existen en la comunidad, que permiten a los hombres vivir libremente unos con otros, tienen sus raíces en su origen, lo mismo que la capacidad de la comunidad para la acción y para la libertad. De una pluralidad de individuos autónomos, puede constituirse una república libre. Cuando un individuo olvida o niega su singularidad de origen, su carácter nuevo por virtud de haber nacido, hipoteca la posibilidad de juicio y acción independientes —de grandeza—. Cuando los miembros de una comunidad olvidan o niegan los orígenes de la comunidad, el impulso de libertad que los unió en la acción, excluyen la posibilidad de nuevas acciones —de grandeza—. La máxima del poeta griego Píndaro es aplicable tanto a los individuos como a las comunidades libres: «Sed lo que sois».

E. Y.B.

Traducción: Eva R. Halifter.

1600 T  
300

## La corte de los poetas

Los últimos veinte años  
de poesía española en castellano

Guillermo Carnero

La periodización y la interpretación de los fenómenos literarios contemporáneos ofrecen grandes dificultades, derivadas todas de la proximidad de esos mismos fenómenos. Esas dificultades, en mi opinión, son las siguientes:

a) En cuanto a los escritores que haya que tener en cuenta, su obra no está acabada sino en marcha, por una parte; y por otra, es preciso enfrentarse a un censo multitudinario al que no es posible conceder el mismo grado de protagonismo.

b) En cuanto a la definición de los fenómenos literarios, es preciso obtenerla por generalización de hechos particulares; esa generalización hereda los problemas enunciados en el apartado anterior. Y una vez obtenida, su trayectoria es esencialmente problemática: sin la perspectiva que proporciona la distancia temporal, pequeñas variaciones o discontinuidades pueden interpretarse erróneamente como el inicio de un cambio significativo, a la vez que inicios verdaderos de cambio pueden parecer sólo variantes de lo ya existente y conocido.

c) En cuanto al crítico, su inmersión temporal, profe-

sional y personal en el problema ha de suponer un cierto grado de subjetivismo y de prejuicio, aunque se esfuerce en lo contrario.

Y sin embargo, todas estas dificultades tienen la contrapartida del interés que caracteriza todo lo actual y vivo, y así merece la pena exponerse a las interpretaciones provisionales e incompletas, saberlas llamadas a ser substituidas por otras más correctas a medida que el tiempo pase, y arriesgarse a las represalias de la tribu literaria.

Entrando ya en materia, y con todas las reservas de posible error a que me he referido, los últimos veinte años pueden considerarse una época poética homogénea. Homogeneidad no significa uniformidad: y si es ya evidente la existencia de personalidades muy marcadas y fuertemente distintivas, el paso del tiempo pondrá sin duda de manifiesto una pluralidad de orientaciones que hoy sólo pueden intuirse. Esa homogeneidad se advierte por referencia al inmediato pasado literario, ante el cual toda promoción, generación o grupo de escritores se encuentra obligado a tomar posición, en el sentido de continuarlo o negarlo. Nos será de utilidad presentar un rápido esquema de las corrientes literarias que configuran el pasado literario próximo de los poetas protagonistas en estos últimos veinte años. Esas corrientes, ante las que se encontraba un joven con vocación literaria hace veinte años, son las siguientes:

1.ª La «primera escuela literaria de posguerra». Su vigencia en 1960 no era desde luego uniforme, y con esta afirmación no me refiero a valores o calidades literarias, sino a ese difuso estado de opinión que hace que en cierto momento ciertos nombres estén en el aire y otros no. Si en 1960 Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Dionisio Ridueño o los poetas de *Garcilaso* carecían de esa vigencia, la mantenía en cierto modo Luis Rosales, por parecermos que su obra era la menos contaminada por unos condicionantes de posguerra que, en 1960, era voluntad común el no seguir asumiendo.

2.ª La llamada «rehumanización», que engloba tendencias muy diversas: el «neorromanticismo», el «existencia-

lismo», religioso o no, y el inicio de la «poesía social». Fenómenos tan diversos como la obra de posguerra de Aleixandre y Dámaso Alonso, la revista *Española*, la colección Adonais, la obra de Carlos Bousoño, Vicente Graos, Blas de Otero o José M.ª Valverde, no pueden tomarse en bloque. Creo que de todo ello sólo salvaba un aprendiz de poeta en 1960 a Aleixandre, y que era general el rechazo de todas las manifestaciones «rehumanizadas», reconociendo la dosis de injusticia histórica que en ello pueda haber. Cuando un poeta de los que caben bajo esa etiqueta se despega de ella, era inmediatamente aceptado: es el caso de Bousoño desde mediados de la década.

3.ª La pervivencia de un irracionalismo de origen superrealista representado por José Luis Hidalgo, Miguel Labordeta o Juan Eduardo Cirlot. El rechazo del superrealismo es un rasgo común a las escuelas literarias de posguerra, y una reacción pendular lo tenía que redescubrir hace veinte años. Renegaron del superrealismo tanto los poetas neoclásicos de la revista *Garcilaso* como los «humanos» que seguían la huella de Machado y Unamuno. De los tres poetas mencionados, Labordeta e Hidalgo asociaron su irracionalismo a la expresión de problemas y angustias existenciales, como en otro tiempo —salvando las distancias y diferencias— César Vallejo, a cuya enseñanza iba a acogerse un poeta como Félix Grande. El único irracionalista que nos parecía desprovisto de connotaciones propias de la posguerra era Cirlot, cuya obra semisecreta circulaba entonces muy poco. Un poeta más joven, Manuel Álvarez Ortega, era reconocido y apreciado por las mismas razones: practicar un irracionalismo no directamente existencial.

Una manifestación especial del irracionalismo de posguerra la constituye el postismo. Fue un verdadero movimiento literario en el sentido de disponer de órganos de expresión (las revistas *Postismo* y *Cerbatana*) y lanzar manifiestos (el primero en 1946). Aconseja tratarlo aparte su negación del irracionalismo extremo y su dimensión



sociales, desde una composición de lugar históricamente justa, no fueron capaces de lograr una expresión literaria válida. Habría que preguntarse si fue por autocensura, por infantilismo ideológico, por aislamiento gremial, o por todas esas razones juntas.

6.<sup>a</sup> La poesía no social entre 1950 y 1965. Lo mismo que antes de 1950 hubo disidentes en el seno de las tendencias dominantes, los hay después de 1950 en el seno de la poesía social.

Esa disidencia la constituyen Claudio Rodríguez (cuyo primer libro es *Don de la Ebridad*, 1953), José Angel Valente (*A modo de esperanza*, 1955), Carlos Barral (*Metro-politano*, 1957), Jaime Gil de Biedma (*Compañeros de viaje*, 1959), Francisco Brines (*Las brasas*, 1960), y un poeta en lengua catalana inseparable del grupo castellano de Barcelona, Gabriel Ferrater (*Da naves pueris*, 1960). Junto a ellos, poetas como Carlos Bousoño (*Invasión de la realidad*, 1962), José Hierro (*Libro de las alucinaciones*, 1964).

La antología de Francisco Ribes, el mismo autor de la *Antología*, que aparece en 1963 con el título de *Poesía última*, da fe de la existencia de ese grupo coherente de disidentes del realismo social, que sintomáticamente reivindica a un poeta del 27 semiolvidado por entonces, Luis Cernuda (se les habla adelantado el grupo *Cántico* de Córdoba dedicando a Cernuda un número-homenaje de su revista en 1955). El nombre de Cernuda es significativo: desde él los poetas de que hablamos reivindican el derecho a escribir una poesía moral y basada en la experiencia humana, pero no moralista, realista ni didáctica.

Podríamos resumir todavía más lo dicho según el siguiente esquema:

— Hasta 1950, dos tendencias dominantes, neoclasicismo o garcilasismo, y existencialismo, sea éste o no de carácter religioso. Y dos disidencias: el irracionalismo de Cirlot o del postismo, y la obra del grupo *Cántico*.

— De 1950 a 1965, una tendencia dominante: la poesía social, con las disidencias que acabo de mencionar.

Cuando, entre 1965 y 1970, se produzca una radical

humorística, que resulta a veces una curiosa burla de los temas de la poesía existencial de la época. Su poeta más notable es Carlos Edmundo de Ory.

4.<sup>a</sup> El grupo *Cántico* de Córdoba, que funda la revista del mismo nombre en 1947. Su estética descansa en el deseo de entroncar con la generación del 27, rechazando por igual la poesía existencial (cuya retórica ha dado pie a la denominación de «tremendismo») y el pasatismo técnico de *Garcilaso*. El barroquismo verbal en aras de la expresión indirecta del yo es su característica más señalada; sus poetas, Pablo García Baena, Juan Bernier, Ricardo Molina. La obra de estos poetas nos parecía hace veinte años un oasis en el desierto.

5.<sup>a</sup> La «poesía social». Sus antecedentes son Antonio Machado, Unamuno y la poesía comprometida de los años treinta. Su primera manifestación, la revista *España*. De 1950 a 1965 se manifiesta como tendencia dominante, no sin que aparezcan desde muy pronto síntomas de desacuerdo. Son visibles ya en las poéticas de una importante antología aparecida en 1952, la *Antología consultada* de Francisco Ribes: mientras Gabriel Celaya se declara «temperamentalista», asumiendo la función de dar testimonio de una circunstancia histórica concreta, con eliminación de toda pretensión de trascendencia o belleza formal, y relegando el lenguaje al mero papel instrumental de transmitir ideas accesibles a la «inmensa mayoría», Bousoño señala los peligros de hacer de la poesía un obligado testimonio realista y cotidiano, y de hacerlo rebajando el lenguaje a su dimensión más simplificada.

Los propios poetas sociales, o al menos los más significativos, han hecho autocrítica en las poéticas de la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis. Para José Hierro, la poesía social, al degenerar su instrumento verbal, se privó de toda efectividad, incluso ante las funciones de concienciación y denuncia. Y menospreciando las necesidades estéticas del llamado pueblo, se convirtió en un producto de endoconsumo de los círculos literarios. José Angel Valente cita a Lukács señalando que los poetas

renovación en la poesía española, consistirá en la ruptura con esas tendencias dominantes, fundamentalmente con la reinante entonces, la poesía social. Ruptura que iba entonces acompañada de curiosidad, simpatía y en ocasiones admiración hacia las disidencias mencionadas. Algunas de ellas tuvieron un influjo auténticamente histórico sobre los jóvenes poetas de hace veinte años. ¿Se magisterio hemos de añadir otros dos. El más universal, permanentemente y rotundo fue, y ha seguido siéndolo, el de Vicente Aleixandre, en cuya magnífica técnica del verso se formaron todos los poetas de que hablamos. A su lado, y con influjo no menor, y por las mismas razones, el de Luis Cernuda, aunque su obra tardó un poco más en ser fácilmente accesible.

Y junto a esta tradición española, fue singularidad de aquel momento de nuestra historia literaria el haber podido acceder, gracias a una cierta apertura de fronteras culturales por relajación de la censura en los años sesenta, a la gran poesía europea del siglo xx, fundamentalmente Eliot y Pound. Frente al grueso de los poetas sociales, que hacían bandera de Antonio Machado, los jóvenes de hace veinte años la hicimos del modernismo, e incluso quien pudo hacerlo se remontó a la lectura de las fuentes del modernismo, los poetas parnasianos y simbolistas franceses. Recuerdo como ejemplo del ansia de recuperación y europeísmo que tuvimos entonces, un viaje mío a París sin más propósito que adquirir en librerías de viejo obras de Gautier, Moreás, Villiers de l'Isle, Samain o las ediciones más accesibles de Verlaine. Aquellos años fueron para nosotros una verdadera orgía de libros, un esfuerzo desahogado por adquirir aceleradamente todo lo que nos negaba una tradición española empobrecida por el aislamiento español resultado de la conclusión de la Guerra Civil. Es explicable por ello que en un primer momento esa renovación poética fuera acompañada de rechazos demasiado absolutos y de negaciones totales injustas, que se producían más en manifestos y proclamamos voluntariamente escandalosos que en el interior de las conciencias.

La manifestación más evidente de la ruptura de que vengo hablando la constituye la publicación en 1970 de la conocida antología de José M.<sup>o</sup> Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. Las razones de su éxito fueron múltiples. Castellet era y es uno de los críticos españoles más conocidos en Europa, y sus anteriores antologías *Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española* proclamaban la teoría y la práctica del realismo; la nueva antología de 1970 empezaba siendo escandalosa por causa del antólogo mismo. Continuaba siéndolo por las manifestaciones de los poetas en ella reunidos; y en conjunto el libro venía a señalar estrepitosamente la quiebra del realismo social y la aparición de una nueva promoción de poetas radicalmente opuestos a sus mayores.

Castellet realizaba una primera definición de un fenómeno literario en el mismo momento de su nacimiento, y es lógico que el paso del tiempo la haya hecho revisable. Los años transcurridos desde 1970 permiten hablar de una «última promoción de posguerra» que no coincide exactamente con los llamados poetas «novísimos», y también revisar la caracterización de estos últimos. Quiero decir:

1.<sup>o</sup> Que los poetas seleccionados por Castellet han evolucionado lógicamente, por ser muy jóvenes y con corta bibliografía en 1970, y ello significa que su homogeneidad se ha quebrado y que, en grupo o individualmente, no responden ya a las características que se les atribuían en 1970.

2.<sup>o</sup> Que la nómina de 1970 ha de ser completada con nuevos nombres; a esa nómina ampliada se la llama «última promoción de posguerra».

3.<sup>o</sup> Que una y otra cosa han supuesto la evidencia de una pluralidad de tendencias en la obra de esa promoción.

Uno de los síntomas de un cambio fundamental en la poesía española de la octava década de este siglo es la proliferación de antologías. Con nuestras limitaciones de espacio, la mejor manera de dar cuenta de ese cambio es pasar revista a las aportaciones de esas antologías sucesivas.

En 1970 Castellet, con honradez y sensibilidad que nadie le podrá negar, advierte que el realismo ha llegado a un callejón sin salida. La poesía de los primeros veinticinco años de posguerra, dice en su prólogo a *Nueve novísimos*... había mantenido una coherencia derivada de factores sociopolíticos resultado de la Guerra Civil. Los poetas jóvenes, sigue, escapan a ese condicionamiento, y ello impone una actitud radicalmente distinta, que caracteriza del siguiente modo:

— Influencia de la cultura de masas (cine, radio; canción popular, infraliteratura), que vendría a ocupar el vacío de la supuestamente debilitada tradición humanística literaria, cuyo debilitamiento se debería a la falta de libertad cultural e ideológica de la España del franquismo. Los mitos de la cultura de los *mass media* serían asumidos, según Castellet, de acuerdo con lo que Susan Sontag llamó sensibilidad *camp*, es decir, el asentimiento lúdico conferido a determinados valores a consecuencia de la falta de valores vitales y sociales en los que creer, fenómeno que prolongaría el decadentismo del siglo XIX y sería en resumen explicable por la persistencia de una crisis profunda de la sociedad burguesa que impide a sus intelectuales sentirse integrados en su propia clase y les lleva a adoptar una actitud de «suspensión de toda creencia», al no poder al mismo tiempo asumir una ideología alternativa.

— Negación del dogma fundamental del realismo, que suponía desplazar el centro de gravedad del texto poético hacia la transmisión de un contenido referente a la inmediata realidad y sus problemas colectivos. Negación que consiste en forzar al lector a considerar el lenguaje no como un vehículo del pensamiento, sino como una realidad autónoma y no utilitaria: forzar al lector a una actitud específicamente estética ante el texto poético.

— Como consecuencia de la despreocupación ante la transmisión y la recepción mayoritaria de pensamiento en el poema, el uso de procedimientos irracionales, enlazando con las vanguardias del primer tercio de siglo.

— El rechazo de la tradición literaria de la posguerra

española y la adhesión a la tradición poética europea del siglo XX.

— El rechazo igualmente de las formas estroficas tradicionales en beneficio de las aportaciones vanguardistas en materia de técnica poética: verso libre, prosa poética, poesía visual.

— Elementos exóticos en la temática (referencias al sistema literario, al arte o a la historia), consecuencia del deseo de disponer de correlatos objetivos para la expresión indirecta del yo, y de la no limitación de las sugerencias creativas a lo proporcionado por la experiencia directa. Ello en contra del realismo y existencialismo propios de nuestra posguerra, y de acuerdo con la orientación de la poesía europea desde la escuela parnasiana y simbolista.

El mismo año 1970 aparece en Madrid una réplica a la definición dada por Castellet del fenómeno «novísimos»: la antología de Enrique Martín Pardo *Nueva poesía española*. Sus presupuestos no son distintos de los de Castellet, aunque modifique la selección de nombres. Y a partir de aquí, las antologías sucesivas intentarán ir fijando, sobre la nómina inicial de 1970, lo que se llama la «última promoción de posguerra» incorporando nuevos nombres olvidados por Castellet o aparecidos después de 1970.

Las antologías a que me refiero son:

*Espejo del amor y de la muerte*, de Antonio Prieto (1971), sin duda una de las más notables entre las posteriores a 1970. El antólogo insiste en algunos de los rasgos señalados por Castellet como definidores de la nueva estética (barroquismo, decadentismo, entronque con el modernismo finisecular) y los poetas seleccionados se caracterizan por extremar, peregrinamente a veces, esos rasgos.

*Poetas españoles poscontemporáneos*, de José Batlló (1974) y *Nueve poetas del resurgimiento*, de Víctor Pozanco (1976). Dos colecciones cuyos estudios preliminares (si es lícito llamarlos así) no aportan criterios definidos, y cuya justificación habría que buscarla en la receptividad del mercado del libro hacia un tema de actualidad, en la estela trazada por Castellet.

*Joven poesía española*, de Concepción García del Moral y Rosa M.<sup>a</sup> Pereda (1979). Publicada en una colección destinada a proporcionar textos de uso en la Universidad, esta antología representa el reconocimiento académico de la estética de la «última promoción de posguerra» como fenómeno incorporado ya a la historia de la literatura española.

*Las voces y los ecos*, de José L. García Martín (1980). Obra de un conocedor informado de la última poesía española, desgraciadamente obsesionado por la agresión, el ritual y reverencial, a Carlos Bousoño. Tras una defensa del método generacional y la declaración de centrarse en la «última generación de 1946» (nacidos entre 1939 y 1953) opta por no aplicar su propio método, realizando una selección arbitraria entre los componentes de dicha generación, marginando en su estudio preliminar la obra entre 1970 y 1980 de los poetas más reconocidos de la misma, y magnificando, sobre un supuesto vacío creativo capciosoamente sugerido, la significación, en el citado decenio, de los que incluye. A pesar de ser un producto de marketing literario, guiado por arbitrarios criterios de camarilla, la ambiciosa introducción del antólogo tiene el indudable mérito de sentar las bases para distinguir, dentro del fenómeno llamado genéricamente «joven poesía», la posible estética distintiva de las más recientes incorporaciones. Necesidad percibida igualmente por las dos últimas colecciones que mencionaré: *Florilegium. Poesía última española*, de Elena de Jongh Rossel (1982), y «Cinco poetas del 62», de Vicente Molina-Foix (revista *Poesía* número 15, 1982).

Estas son las antologías fundamentales que permiten seguir la evolución del fenómeno literario de que hablamos. Junto a ellas habría que mencionar aquellas que, sin pretender reflejarlo con exclusividad, lo incorporan en panorámicas generales de la poesía de posguerra o del siglo XX. No pretendo dar una lista completa:

— *La nueva poesía española, 1955-1970*, de Florencio Martínez Ruiz (1971).

— *Poesía española del siglo veinte*, de Gustavo Correa (1972).

— *Lírica española de hoy*, de José Luis Cano (1974).  
— *Cuarenta años de poesía española*, de Miguel García Posada (1979).

— *Antología de la poesía española 1900-1980*, de Gustavo Correa (1980).

— *Poesía española contemporánea*, de Fanny Rubio y José Luis Falcó (1981).

— *Poesía española hoy*, de G. L. Solner (1982).

Las referencias bibliográficas de estas antologías las encontrará el lector en apéndice a este trabajo. Tras ellas doy las de algunas de ámbito local o regional, tema del que no he podido ocuparme en estas páginas.

No es mi intención dar un censo de componentes de la «última promoción de posguerra». Sería injusto hacerlo cuando están revelándose voces nuevas de las que mucho cabe esperar. Por otro lado, mi criterio estaría afectado por preferencias susceptibles de ser mal interpretadas en el ámbito de la guerra literaria. Un recuento estadístico sobre la base de las antologías citadas tampoco sería muy científico: la zona temporal que toman en cuenta no es siempre la misma; unas atienden a la revelación de nuevos valores, otras se limitan a los más reconocidos; y algunas han sido prefabricadas por testaferreros de ciertos poetas o semipoetas ávidos de protagonismo. Que el tiempo extienda su misericordioso velo de destrucción y olvido. Y cuando todos hayamos muerto y cese la feria de las vanidades, de los cohechos, de las recompensas y las compraventas, el ángel exterminador hará su oficio.

Podemos aproximarnos a las características de la última promoción poética de posguerra tomando como base las aducidas por Castellet en 1970 y observando hasta qué punto eran verdaderamente generales, en qué medida han permanecido y cómo las ha corregido y aumentado el paso del tiempo y la aparición de nuevas personalidades poéticas.

La huella de los *mass media* como generadores de una

mitología extraliteraria ha desaparecido casi por completo, aunque hace trece años estuvo muy presente. La edad de los propios poetas introdujo una importante diferencia cualitativa en su manejo. Los más mayores (Vázquez Montalbán y Martínez Sarrión, nacidos en 1939) habían tenido la experiencia real de la España de los años cuarenta, un país cerrado al extranjero y sumido en la contemplación de sus raíces castizas y folklóricas. Los más jóvenes vieron despertar su sensibilidad cuando ya no existía en España la obsesión de enfatizar lo cultural autóctono. Para los primeros, tales referencias eran una evocación poética, al mismo tiempo que un guiño cultural voluntario y ello explica su supervivencia hasta el reciente libro de Vázquez Montalbán, *Praga* (1982). Para los segundos, ha la cuenta de que partían de la renuncia a la expresión directa del yo sentimental y confesional, creo que el uso de los elementos de cultura popular obedecía a una cierta nostalgia de esa expresión directa, puesta entre paréntesis al utilizarse referencias que no son «serias» dentro de una tradición literaria a la que no pertenecen. Ese uso, en los más jóvenes, era una forma ortopédica de dar cuenta de la propia subjetividad de manera ambigua y por transferencia, no con un lenguaje sentimental propio *asumido*, sino mediante fórmulas sentimentales ajenas *designadas*, objeto de una adhesión susceptible de ser interpretada tanto sincera como irónicamente. Visto así el problema de las referencias a la cultura popular, su uso lúdico en los más jóvenes resulta coherente con el culturalismo (dos formas paralelas de expresión indirecta y correlativa del yo), mientras que su uso existencial por los de mayor edad podría abonar la hipótesis de Castellet (*trass media* como antídoto del culturalismo). En otro caso, el cuadro de características de 1970 tendría acaso una contradicción interna, si es que no la revela la misma distinción que se acaba de hacer. En todo caso, uno de los rasgos de la evolución de los llamados «jóvenes poetas» es la pérdida del miedo a la expresión directa al menos en cierta medida y con ciertos requisitos irrenunciables.

Como ejemplos de referencias a la cultura popular se podrían citar los poemas: «Conchita Piquer» de Vázquez Montalbán, «El cine de los sábados» de Martínez Sarrión, «Debo parecer un loco...» de Pedro Gimferrer, «Marilyn Monroe...» de Luis Antonio de Villena, o mi poema «Vaya con Dios mi amor». La novela policiaca, abundantemente llevada al cine, fue otro ámbito mítico emparentable con el anterior, centrado en las películas de H. Bogart: «En las cabinas telefónicas» de Pedro Gimferrer; «Homenaje a Dashiell Hammett» de Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero.

El rechazo del discurso lógico y contentidista propio, en términos generales, de la poesía española de posguerra, fue y sigue siendo general. Los procedimientos simbolistas adquieren en manos de esta «última promoción de posguerra» una vigencia universal, apuntando hacia la síntesis horaciana lograda por el Eliot de *Cuatro cuartetos*. Hay desde luego casos de escritura surrealista, siendo el más claro exponente de todos ellos Gimferrer; y casos de poesía visual y *collage* en José Miguel Ullán y José María Alvaréz.

Otra característica universal en estos poetas y nunca desaparecida es el uso frecuente de referencias culturales de toda índole. Podría explicarse por varias razones. Como forma de marcar distancias con respecto a las promociones anteriores, que o bien escribían poesía confesional, en el caso de los poetas existencialistas, o limitaban sus referencias a la realidad española cotidiana, en el caso de los sociales. Como un resultado del aumento del nivel de lecturas de que esta promoción pudo beneficiarse desde la adolescencia, gracias a la entrada de literatura impresa en el extranjero y al estallido editorial español de los sesenta. O, más acertadamente, porque al asumir la tradición simbolista, los poetas jóvenes hacían suya la expresión indirecta del yo lírico. El salto en este sentido fue tan enorme en relación a las expectativas del lector habituado a la poesía de la posguerra española, que se hizo tópicos el acusar a los poetas de que hablamos, por ignorancia en quienes así procedían de lo que el simbolismo significa, de

prescindir de toda problemática y motivación humanas a la hora de escribir.

Dichas referencias culturales se tomaban en la mayoría de los casos de la historia de la literatura, y también de la del arte, o de la historia misma. Ejemplos: «Sombras en el Vittoriale» de Pedro Gimferrer, «Novales» de Antonio Colinas, «Homenaje a Catulo de Verona» de Luis Antonio de Villena, o mi poema «El Sueño de Escipión».

Característica también general y permanente ha sido y es la atención a un lenguaje lo más rico posible, heredero de todos los llamados esteticismos de la Historia; lógico es que así fuera cuando una de las finalidades de esta promoción era devolver primacía y autonomía estéticas a la palabra poética, contra el utilitarismo contentidista propio del más inmediato pasado. No hace falta citar ejemplos, aunque podría mencionarse la recreación de la poesía del Barroco, especialmente en Antonio Carvajal.

Ya en último lugar, quisiera señalar tres cuestiones que conciernen a la evolución última de la promoción de poetas de que venimos hablando.

I. Antes dije que la desaparición de las referencias a la cultura popular, o de los *mass media*, obedecía acaso al desbloqueo de la expresión directa del yo, a la admisión de la posibilidad de escribir una poesía donde la expresión de los contenidos emocionales de la personalidad pudiera darse sin una necesaria cobertura simbolizante. No hay que decir que en modo alguno podría esta promoción, aunque su evolución la llevara a la expresión de lo «humano», dejar de negar la codificación limitada de la «humanidad» propia de los poetas de los años cuarenta. Pero sí podría aproximarse, manteniendo elementos como el uso de correlatos objetivos y referencias culturales, al tipo de expresión del yo propio de un Alexandre, un Cernuda, o los poetas de la «generación de 1950». Creo que eso es precisamente lo que está ocurriendo: la censura del autobiografismo lírico ha desaparecido, y citaría los casos de Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, o el mío propio, como ejemplos.

II. La aparición de reflexiones metapoéticas la ha planteado Carlos Bousoño en el estudio preliminar a la edición en 1979 de mis poemas completos (lamento autocrítico, pero no existe a este respecto más trabajo que el de Bousoño). Metapoética es el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público. Con obras palabras, un metapoema es un poema que tiene dos niveles discursivos paralelos. En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias. No hace falta decir que un metapoema podría, al menos en principio, constar sólo del segundo nivel, o nivel reflexivo, en cuyo caso habría que sobreentender como primer nivel implícito toda la obra anterior del que escribe. Según la opinión, muy discutible, que sostiene que las reflexiones metodológicas en cualquier actividad humana significan una crisis de esas actividades, la metapoética podría entenderse como un fin de trayecto, aunque de hecho se trata de un campo de posibilidades ilimitadas. Al respecto hay que advertir dos cosas: la práctica de la metapoética requiere capacidad de reflexión sobre el problema de la escritura, y esa capacidad la desarrolla el trato con las ciencias del lenguaje. Con lo cual la metapoética ha de extremar las acusaciones de practicar una literatura minoritaria, que frecuentemente se han dirigido a la promoción de poetas de que hablamos. Y en segundo lugar, no puede haber metapoética si no hay poesía primero, es decir, si las cuestiones reflexivas no están emocionalmente interiorizadas; si no responden a una problemática personal. Una disquisición de teoría literaria puesta en un metapoema porque empezará por de versos nunca será un metapoema porque empezará por no ser un poema. Y sólo un fino lector de poesía podrá distinguir, en este terreno, al falsario del poeta legítimo.

III. Suele decirse que es característica común de esta promoción el barroquismo expresivo, y sin duda lo fue en

sus comienzos, y lo sigue siendo en la obra de la mayoría de sus poetas. Pero la incorporación de nuevos nombres en estos años permite reconocer la existencia de una corriente que se caracteriza, al contrario, por la voluntad de concisión y síntesis, y por la práctica de la sugerencia. Utiliza el poema preferentemente breve, recordando en ocasiones la llamada «poesía pura» de los años veinte, o practica la reflexión filosófica en un lenguaje voluntariamente escaso de preciosismo léxico. Es una corriente que se puede representar con los nombres de Félix de Azúa, José Luis Jover, Jaime Siles, Marcos Ricardo Barnatán o Andrés Trapiello. Su antecedente más inmediato sería la obra del poeta José Angel Valente. Ha sido bautizada con el nombre de «poética del silencio» y yo propuse hace algún tiempo el de «mínimalismo poético», utilizando sus posibles connotancias con un conocido movimiento en el terreno del arte figurativo.

Y con esto termino. Muchos nombres de poetas estimables han quedado fuera de esta exposición, por limitaciones de espacio y por voluntad de respetar las preferencias de la crítica. El tiempo dirá qué errores y omisiones existen en este panorama.

G. C.

#### RELACION DE LAS ANTOLOGÍAS CITADAS

- Ribes, F.: *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander, Gráficas Bedia, 1952.  
 De Luis, L.: *Poesía social*. Antología. Almaguara, Madrid, 1969, 2.ª ed. La I.ª en 1965.  
 Ribes, F.: *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1963.  
 Castellet, J. M.: *Un cuarto de siglo de poesía española*. Six Barral, Barcelona, 1973, 6.ª ed. La I.ª en 1980, con el título *Veinte años de poesía española*.  
 Castellet, J. M.: *Nueve noisimos poetas españoles*. Barral, Barcelona, 1970.  
 Martín Pardo, E.: *Nueva poesía española*. Scorpio, Madrid, 1970.

- Prieto, A.: *Espejo del amor y de la muerte*. Benozar, Madrid, 1971.  
 Batlló, J.: *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Barbo, Barcelona, 1974.  
 Pozanco, V., y Sanz Villanueva, S.: *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito, Madrid, 1976.  
 García del Moral, C., y Pereda, R. M.: *Joven poesía española*. Cátedra, Madrid, 1979.  
 García Martín, J. I.: *Las voces y los ecos*. Júcar, Madrid, 1980.  
 Jongh Rosset, E.: *Florilegium*. Poesía última española. Espasa-Calpe, Madrid, 1982.  
 Molina-Fox, V.: «Cinco poetas del 62», *Poesía* n.º 15, 1982, págs. 123-132.  
 Martínez Ruiz, F.: *La nueva poesía española (...) Segunda generación de posguerra, 1965-1970*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.  
 Correa, G.: *Poesía española del siglo veinte*. Appleton-Century-Crofts, N. York, 1972.  
 Cano, J. I.: *Lirica española de hoy*. Cátedra, Madrid, 1974.  
 García Fosada, M.: *40 años de poesía española*. Cíncel, Madrid, 1979.  
 Correa, G.: *Antología de la poesía española 1900-1980*. 2 vols., Gredos, Madrid, 1980.  
 Rubio, F., y Falcó, J. L.: *Poesía española contemporánea 1939-1980*. Alhambra, Madrid, 1981.  
 Solner, G. L.: *Poesía española hoy*. Visor, Madrid, 1982.  
 VV. AA.: *Cáceres*. Poemas. Edit. Extremadura, Cáceres, 1977.  
 VV. AA.: *Nueva poesía 2*. Sevilla, Zero, Bilbao, 1977.  
 VV. AA.: *Algunos poetas en Barcelona*. La Cloaca, Barcelona, 1978.  
 VV. AA.: *Degeneración del 70*. Antología de poetas heterodoxos andaluces. Antorcha de Paja, Córdoba, 1979.  
 Urbano, M.: *Antología consultada de la nueva poesía andaluza*. Aldebarán, Sevilla, 1980.