

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.

5 Así es, así fue. Salió una noche
echando espuma por los ojos, ebrio
de amor, huyendo sin saber adónde:
adonde el aire noapestase a muerto.

10 Tiendas de paz, brizados pabellones,
eran sus brazos, como llama al viento;
olas de sangre contra el pecho, enormes
olas de odio, ved, por todo el cuerpo.

15 ¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! Ángeles atroces
en vuelo horizontal cruzan el cielo;
horribles peces de metal recorren
las espaldas del mar, de puerto a puerto.

20 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. Blas de Otero

Blas de Otero: *Pido la paz y la palabra*, (1955).

Localización

Este poema es el primero de *Pido la paz y la palabra* (1955), con el que Blas de Otero inicia su etapa de poesía social. Es una especie de manifiesto en el que expone su paso de las preocupaciones existenciales a las sociales, de la metafísica a la historia, del yo al nosotros, según Emilio Alarcos. El poeta sale de su mundo interior, en busca de contacto con sus semejantes, va hacia el hombre, cree en el hombre y se siente solidario con los hombres; de ese modo se despoja de la angustia de su etapa anterior. El tema de España, junto con las preocupaciones sociales, es central en la poesía de esta etapa, que va de 1955-1965. Este poema marca el cambio de rumbo de la poesía de Blas de Otero, un cambio que aparece proclamado a los cuatro vientos en esta composición inicial.

Tema

El poeta proclama su ruptura con el pasado y el rechazo de su poesía anterior, al tiempo que manifiesta firmemente su compromiso con los problemas del mundo y su doloroso encuentro con el sufrimiento humano.

El título del poema *A la inmensa mayoría* nos da las claves de su interpretación. El poeta ha sufrido una transformación radical, se ha desembarazado de su angustia existencial y pretende llegar con su poesía al pueblo, para solidarizarse con el sufrimiento humano y denunciar las injusticias. La frase es exponente de su nuevo modo de entender la poesía y se opone a otra del gran poeta y premio Nóbel español, Juan Ramón Jiménez, que dedicaba su poesía *a la minoría, siempre*, desde una concepción poética esteticista y minoritaria.

El poema es una especie de manifiesto o testamento mediante el que Blas de Otero proclama el nuevo rumbo de su poesía y de su vida. Inicia con él el libro *Pido la paz y la palabra* y su nueva etapa de preocupaciones sociales.

Estructura externa

Se trata de un poema dividido en cinco estrofas de cuatro versos cada una. Las estrofas son serventesios de versos endecasílabos con rima asonante en **ó-e** (1º y 3º) y en **é-o** (2º y 4º).

El uso del verso endecasílabo nos indica la influencia de la lírica clásica de los Siglos de Oro, muy presente en la poesía de posguerra española. La rima asonante resulta menos sonora que la consonante y es más cercana al tono coloquial, característico de esta etapa de su poesía. La estructura sintáctica de las frases no coincide con los versos, estos se quiebran por pausas muy marcadas, en ocasiones, como en los versos 5 y 6. *Así es, así fue. Salió una noche/ echando espuma por los ojos, ebrio*, creando vigorosos encabalgamientos que añaden tensión y dramatismo al poema.

Estructura interna y síntesis del contenido

Según el desarrollo del contenido se observan tres partes:

1ª parte: versos 1-4, 2ª parte: versos 5-16 y 3ª parte: versos 17-20.

En la primera parte el poeta apela a esa inmensa mayoría a la que va dirigido el poema, se presenta y relata de modo condensado y sintético toda su vida anterior, así como el momento crucial en el que experimentó la revelación de la realidad. Entonces comenzó a ver el mundo que le rodeaba desde una nueva perspectiva, no centrada ya en sí mismo, sino en los demás. Esa transformación radical le hizo renegar de su pasado—*romper todos sus versos*— y comenzar a ser un hombre nuevo, diferente del hombre viejo que se encontraba ya definitivamente muerto.

En el segundo apartado nos relata y describe con detenimiento aquel momento revelador: su ebriedad, su deseo de huida y su encuentro brutal con la violencia del mundo.

La tercera parte es el cierre del poema, expresión de su voluntad de proclamar el nuevo rumbo de su vida y de su concepción poética, como si se tratase de un testamento o un manifiesto, que rubrica con su nombre a modo de firma.

Análisis

El título es muy significativo, pues remeda la famosa frase de Juan Ramón Jiménez: *A la minoría, siempre*, expresión de una concepción minoritaria de la poesía a la que se opone

frontalmente Blas de Otero con su frase: *A la inmensa mayoría*, que indica la función utilitaria y social que él propugna para su poesía.

La estructura interna del texto nos muestra un principio y un final muy marcados, en el que la frase: *aquí tenéis en canto y alma* del verso 1 se corresponde con la de *Aquí tenéis, en carne y hueso* del verso 18, cerrando circularmente el poema, por medio de un paralelismo anafórico, que también contiene una antítesis: el hombre centrado en lo espiritual que muestra el verso 1, *en canto y alma*, frente al hombre, como ser físico y carnal del verso 18, *en carne y hueso*. Entre ambas estrofas el poeta refiere cómo se llevó a cabo su proceso de conversión de poeta, ensimismado, aislado en su espiritualidad, hasta llegar a ser un hombre que vive y siente en su propia carne el sufrimiento del resto de los seres humanos.

Todo el texto tiene un carácter de proclama o manifiesto, por esa invocación a la inmensa mayoría del título; de ahí el tono apelativo que es dominante y nos remite a esa mayoría, a la gente común, a la que a partir de ahora va a dirigir su poesía. Sin embargo, al final, el texto se transforma en un testamento vital, que integra la fecha y la firma en el poema.

Análisis de la 1ª parte

El poeta comienza dirigiéndose a los lectores u oyentes del poema en tono apelativo y se presenta a sí mismo en tercera persona, como es habitual en los documentos, testamentos e instancias oficiales. Refiriéndose a sí mismo utiliza la expresión *En canto y alma* del verso 1, que no es más que una modificación de la frase lexicalizada de uso común o frase hecha: *en cuerpo y alma*. Este juego lingüístico es muy característico del estilo de Otero que se complace en romper las frases hechas dotándolas de significaciones novedosas. El poeta aparece, de este modo, como un cantor, puesto que se refiere a él mismo desligado de las preocupaciones carnales, y centrado en lo espiritual. Ambas palabras *canto* y *alma*, son metonimias que aluden al mismo Blas de Otero para quien la poesía —el canto— es uno de sus integrantes fundamentales de su existencia.

A través de esa descripción de sí mismo alude a las preocupaciones metafísicas de su poesía anterior, que se oponen antitéticamente a las del hombre real, en carne y hueso de la última estrofa, por medio de ese paralelismo anafórico, ya citado. Esta primera estrofa es, además un relato brevísimo, condensado y extraordinariamente dinámico de su vida y del momento crucial de cambio sufrido, que recuerda el *vini, vidi, vinci* de Julio César. Nos relata una vida completa que finaliza y se opone en antítesis a la muerte metafórica, muerte por dentro, que marca el final de esa etapa. El poeta *amó, vivió, murió (...)* pero también: *bajó, comprendió y rompió todos sus versos*, es decir, salió al mundo, *bajó a la calle*, metáfora muy significativa que indica el choque con la realidad, tras el cual comprendió que su obra anterior no era válida, de ahí su cambio radical de actitud. La condensación del relato es extrema y extraordinariamente dinámica por la enumeración de los verbos en un tiempo pasado y terminado (pretérito perfecto simple) y por la rapidez del relato. Dinamismo que se acentúa con la tensión que le otorgan los dos encabalgamientos, tan característicos de Blas de Otero, versos 1 y 2 *al hombre/aquel* y versos 3 y 4 *entonces/comprendió*. El tono coloquial, casi prosaico presente en la expresión: *un buen día* es otro rasgo definitorio de esta etapa.

Análisis de la 2ª parte

El comienzo es una conclusión o cierre de lo dicho anteriormente mediante dos frases anafóricas y paralelas, muy breves, verso 5: *Así es, así fue*, que nos expresan el presente y su pasado en continuidad temporal, más que en oposición; pero es también una antítesis que opone el pasado —su pasado— al hombre nuevo del presente. El punto y seguido que rompe el 5º verso marca en realidad el fin de lo expresado en la primera estrofa. El relato, propiamente dicho, empieza en *Salió*. Esta ruptura, mediante el final y el comienzo de frases a mitad del verso, produce esa violencia tan característica de la poesía de Blas de Otero. Los hechos, tan breve y dinámicamente relatados en la primera estrofa, comienzan ahora a explicarse con detenimiento. El ritmo es más lento por el uso de los gerundios, *echando (...)* *huyendo*, de los versos 6 y 7, que nos describen acciones en su desarrollo. La metáfora del verso 6: *echando espuma por los ojos*, es una modificación, muy característica de Otero, de la frase hecha o lexicalizada: *echando espuma por la boca*, y alude al estado de enajenación del poeta. En los

versos 6 y 7 tenemos otra metáfora *Ebrio de amor*, quebrada por el encabalgamiento que la violenta y que nos insiste en su estado de enajenación, de borrachera y su huida sin rumbo que aparece en los versos 7 y 8: *sin saber adónde, adonde el aire no apesta a muerto*, anadiplosis y metáfora que nos hablan de su deseo de búsqueda de una nueva vida, de su ruptura del ensimismamiento y la cerrazón en la que vivía, como en una tumba de aire enrarecido apestando a muerte, su propia muerte, la muerte del hombre viejo que él desea dejar atrás.

La tercera estrofa es mucho más estática y descriptiva, puesto que no hay más que un verbo en forma imperativa *ved* en el verso 12, que alude a esa inmensa mayoría a la que se dirige y relata su historia. El tono apelativo sigue presente en el poema. Ahora describe su actitud pacifista y solidaria, caminando al encuentro de sus semejantes con los brazos abiertos, que las metáforas, *tiendas de paz, brizados pabellones* del verso 9, es decir, banderas acunadas por el viento, y el símil *como llama al viento*, expresan con gran intensidad; y se encuentra, sin embargo, con la violencia, la sangre y el odio: *olas de sangre, enormes olas de odio*, en los versos 11 y 12, metáforas que junto con la anáfora y el paralelismo: *olas de sangre (...) olas de odio* y el epíteto *enormes*, aluden a la terrible realidad con la que se topa. El tono se ha vuelto más intenso y dramático al final de la estrofa, por la presencia del odio, con el que su cuerpo tropieza y que se opone en una antítesis muy clara a la paz que él brindaba con sus brazos abiertos. El encabalgamiento de los versos 11 y 12 *enormes/olas de odio* insiste y remarca aún más la violencia de su encuentro con la realidad, así como la aliteración en: *brizados (...) brazos* de los versos 9 y 10. La insistencia en el fonema africado interdental sordo muy marcada en las estrofas 3 y 4 aparece en un gran número de términos: *paz, brizados, brazos, ved, llegad, atroces, horizontal, peces (...)*, formando una nueva aliteración de sonidos broncos y ásperos que subrayan la vehemencia y el furor del poeta.

La cuarta estrofa es el clímax del poema, pues ejemplifica la violencia y el odio entre los hombres con el que se tropieza el poeta. Comienza con el grito de petición de ayuda en el verso 13 *¡Aquí!* el imperativo, *¡llegad!* dirigido a sus semejantes, y la queja, *¡Ay!* El tono exclamativo, elevado y dramático nos muestra la trágica situación con la que se encuentra el poeta al salir al encuentro de la realidad. Prosigue la descripción metafórica que nos habla de la guerra por aire y por mar: los aviones que bombardean son *ángeles atroces* en el verso 13 y *horribles peces de metal* en el verso 15, los submarinos de guerra, en ambas alusiones destaca la adjetivación en quiasmo de connotaciones negativas y violentas: *atroces* y *horribles*, que se destaca aún más con la aliteración, esta vez del fonema alveolar vibrante fuerte, en el verso 15: *horribles (...) recorren (...)*. Los encabalgamientos de los versos 13 y 14 *Ángeles atroces/ en vuelo horizontal* y de los versos 15 y 16: *recorren/ las espaldas del mar*, completan la expresión de dramatismo y de violencia que trasmite toda la estrofa. *Las espaldas del mar* en el verso 16 es otra original metáfora, alusiva al fondo del mar que recorren los submarinos, los *horribles peces de metal, de puerto a puerto*, con esta última expresión repetitiva, tan característica de Otero, que modifica otra lexicalizada: *de puerta a puerta*.

El poeta nos ha contado hasta aquí con detalle cómo se topó con la violencia, la sangre y la guerra, es decir, con la realidad. Por eso, en la última estrofa expresa su deseo final, su proclama, su pretensión de dar todos sus versos a cambio de un poco de paz, del cese de la violencia.

Análisis de la 3ª parte

La última estrofa cierra el poema como si se tratara de un testamento, o un documento oficial; de ahí el tono prosaico y la inclusión de la fecha, a la que añade la firma al final del poema, rasgos ambos muy originales. La fórmula *mi última voluntad* del verso 19 imita el lenguaje jurídico de los testamentos. Los encabalgamientos: *un hombre/en paz* y *a once/ de abril* violentan de nuevo la expresión, insistiendo en la tensión dramática del poema. Y la frase del verso 18: *Aquí tenéis en carne y hueso*, cierra el poema circularmente, mediante la anáfora y el paralelismo con el verso 1: *Aquí tenéis en canto y alma*, citados más arriba. Ahora el poeta se nos presenta *en carne y hueso*, es un ser humano carnal que se opone al ser espiritual, centrado en sí mismo, que se mostraba *en canto y alma* al principio del texto poético y, que ahora, siente y sufre con el resto de los seres humanos.

Los campos semánticos del poema nos hablan de muerte, odio y destrucción: *morir, muerto, sangre, odio, ángeles atroces, horribles peces*. Pero también de: *paz, amor*; el poeta busca la paz frente a la violencia y la guerra

Blas de Otero ha sufrido un cambio radical en su modo de pensar y de vivir. Sus preocupaciones anteriores están superadas, ya no importan, lo que le importa ahora es que haya, al menos, un hombre en paz, frente a un mundo de violencia y de guerra. El poeta ha pasado del *yo al nosotros*, de lo individual a lo social, del ensimismamiento a la realidad exterior.

Conclusión

Se trata de uno de los poemas más significativos de Blas de Otero, porque marca el inicio de una etapa en su vida y su poesía: la etapa social. El poeta utiliza un tono de proclama, de manifiesto o testamento y se dirige a la inmensa mayoría, dotando a la poesía de una función social que se opone a la visión de los poetas esteticistas, como Juan Ramón Jiménez.

El poeta, al tiempo que proclama sus nuevos ideales poéticos y vitales, relata el proceso de cambio, describe de qué modo se produjo su encuentro con la violencia y el odio, y manifiesta su deseo de paz entre los hombres. El momento crucial de cambio de rumbo en su vida y en su poesía se muestra en la expresión metafórica de tono coloquial: *bajó a la calle, comprendió y rompió todos sus versos*, con la que nos indica su ruptura con el pasado y la salida de su ensimismamiento, de su paso del *yo al nosotros*.

El texto posee los rasgos característicos del estilo de Blas de Otero: violencia de las frases, rotas por los encabalgamientos, tono apasionado, exaltado, metáforas muy expresivas, recursos de repetición: aliteraciones, anáforas y anadiplosis, así como algunas muestras de lenguaje coloquial, muy característicos de la poesía social.

...porque la mayor locura que puede
hacer un hombre en esta vida es dejarse
morir, sin más ni más...

SANCHO
(*Quijote*, II, cap. 74.)

1

Me llamarán, nos llamarán a todos.
Tú, y tú, y yo, nos turnaremos,
en tornos de cristal, ante la muerte.
Y te expondrán, nos expondremos todos
5 a ser trizados ¡zas! por una bala.

Bien lo sabéis. Ventrán
por ti, por ti, por mí, por todos.
Y también
por ti.
10 (Aquí
no se salva ni dios. Lo asesinaron.)

Escrito está. Tu nombre está ya listo,
temblando en un papel. Aquel que dice:
abel, abel, abel... o yo, tú, él...

2

15 Pero tú, Sancho Pueblo, 7
pronuncias anchas sílabas, 7
permanentes palabras que no lleva el viento... 13

De *Pido la paz y la palabra*, (1951-1954).

El poema que vamos a comentar pertenece a la obra *Pido la paz y la palabra* publicada en 1955, pero que Blas de Otero había comenzado durante su estancia en París. Si bien esta obra se considera como perteneciente a la etapa social del poeta, la frontera con la época de poesía desarraigada no es tan nítida y en este poema se manifiestan las preocupaciones existenciales que le acompañarán toda su vida, como su obsesión por la muerte.

Precisamente, el tema principal de este poema es de la muerte como destino común a todos los seres humanos. Sin embargo, términos como *bala* (v.5) o *asesinaron* (v.11)

permiten aventurar que el tema aparece vinculado al de la represión del régimen franquista, que conduce a la muerte a todos los que osan oponerse. En la parte 2 del poema, referencia al epígrafe inicial, se trata el tema de la pertinencia y perdurabilidad de las palabras.

La obra *Pido la paz y la palabra* supone una evolución no solamente temática, sino formal en la poesía de Blas de Otero, que ahora se hace más simple y directa, y menos retórica. Por lo que respecta a la métrica, se observa una tendencia al verso corto, libre o asonantado. El poema consta de 17 versos de medida variada con predominio del endecasílabo: hay un tetrasílabo (v.8), un eneasílabo (v.7), un decasílabo (v.2), dos trisílabos (v. 9 y 10), tres heptasílabos(v. 6, 15 y 16) y 8 endecasílabos (v. 1,3,4,5,11,12,13 y 14).Se presentan en cuatro grupos estróficos de 6,6,3 y 3 versos. La rima es libre aunque hay que destacar una serie de repeticiones significativas:

- La epífora *todos* al final de los versos 1, 4 y 7.
- Los versos 9 y 10 presenta rima asonante en -í
- Los versos 15 y 17 presentan rima asonante en -e-o
- En la primera parte, cinco versos terminan en palabra aguda.
- Rima consonante interna *papel- aquel-abel-él* en los versos 13 y 14.

Estos recursos producen un importante efecto estilístico, como veremos más adelante.

El poema aparece dividido en dos partes que se corresponden con las numeradas 1 y 2 en el propio poema: en la primera, el yo poético se dirige a un hipotético receptor individual, *tú* (v.2) o colectivo, *bien lo sabéis*(v.6), para insistir en que nadie se libra de un destino que está escrito, ni siquiera los inocentes, *abel* (v.14); en la segunda parte se presenta a Sancho como depositario y transmisor de la sabiduría popular, cuyos valores sobrevivirán.

La intertextualidad es un procedimiento frecuente en Blas de Otero. El texto se inicia con una cita, pero en otros poemas utiliza la paráfrasis o temas que han tratado los autores que más ha admirado o que más lo han marcado. En este poema percibimos la influencia de Jorge Manrique (*Coplas*) y Quevedo (*Cerrar podrá mis ojos*), además de la de Cervantes.

La cita inicial pertenece al final de *El Quijote*, cuando el protagonista ya “curado” de su locura, está en su lecho de muerte. Sancho, conmovido y contagiado de los ideales y la fantasía de su señor, pide a don Quijote que luche contra la muerte, que no se deje vencer y que se rebele.

El paso de Blas de Otero a la poesía social implica el paso del “yo” al “nosotros”. Ahora el poeta se siente parte de la humanidad y considera que la salvación ha de ser una salvación colectiva en la que él se integra. Sin embargo, el poema comienza con el pronombre *me* (v.1), muy significativo, porque pone de manifiesto que la muerte, la llamada al juicio final, le afecta de manera primordial, aunque ya inmediatamente repite el verbo *llamarán* con el pronombre *nos*, aclarando, además, que *a todos*, para que no quede ninguna duda. Esta llamada, en principio, sería la del *juicio final*, según se establece en el Apocalipsis, “*y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras*”. La imagen con la que se nos presenta esta comparecencia es soberbia. Un torno, como el que se utiliza en los conventos de clausura, que permite pasar objetos de un lado a otro, pero no recuperarlos. Pero este torno, al contrario del que utilizan las monjas, permite ver lo que está pasando a través de él. Ahora el poeta se dirige individualmente a los *todos* anteriores utilizando los pronombres *tú*, reduplicado, y “yo”, y el polisíndeton que incrementa el valor

deíctico y la percepción del número. Cada uno atravesará por turno por ese torno de cristal, transparente, donde nada queda oculto. Todo es visible, todo es patente para cualquier juez. Y el poeta refuerza esa imagen con el juego de los parónimos *turno* y *torno*.

Pero el cristal es también el material de un escaparate. El verbo *exponer* se presenta en dos de sus acepciones: “presentar algo para que sea visto, ponerlo de manifiesto”, y “arriesgar, aventurar, poner algo en contingencia de perderse o dañarse”. Estos dos significados se entrecruzan y la palabra *muerte* con la que finaliza el tercer verso, tiene su correspondencia con la palabra *bala*, con la que finaliza el quinto. De esta manera vemos que ese final común a la humanidad es producido por un agente concreto, que nos lleva a pensar en guerra, represión, etc. Pero, ¿todos los hombres serán trizados por las balas de la represión? Aquí está presente el tema de la solidaridad. La muerte de un hombre, de algunos hombres, puede significar la muerte de un pueblo, o al menos de los ideales de un pueblo.

El verbo *trizar* (v.5), con una similitud fónica evidente con la onomatopeya *¡zas!* (v.5), consigue un gran efecto estilístico al evocar el silbido de una bala y la destrucción consiguiente.

La afirmación rotunda, con la que empieza el verso siguiente *bien lo sabéis* es también ambigua: por una parte se refiere a la realidad incuestionable de la muerte; pero ese goteo de pronombres que sigue, con los que se dirige directamente a un lector, a sí mismo, a todos en definitiva, sugiere ese clima de terror e inseguridad que se instala en una cárcel, por ejemplo, cuando no se sabe quién va a ser el próximo ajusticiado.

Blas de Otero es consciente de que las personas muchas veces no nos damos por aludidas ante las desgracias: parece que no tienen que ver con nosotros, que sólo afectan a los otros. Por eso son tan efectivos esos dos versos cortos encabalgados, que ponen de relieve el adverbio *también* y la frase preposicional *por ti*, (v 8,9) que ya había aparecido, reduplicada en el verso 7. Como vemos el recurso de la geminación es muy abundante en el poema y, cuando se utiliza con pronombres, incrementa extraordinariamente su valor deíctico.

Utiliza ahora una aclaración entre paréntesis para ilustrar lo dicho anteriormente. Echa mano de una expresión popular, ciertamente vulgar, pero muy utilizada y muy castiza, con un cierto matiz humorístico. Tampoco Jesús, Dios hijo, según la doctrina cristiana se salvó de la muerte, pero no de una muerte natural sino de una muerte provocada por aquellos que temían las consecuencias de las ideas revolucionarias, con absoluta subversión de los valores vigentes, que estaba difundiendo. También de esta forma sabe expresar el poeta la importancia de Dios en su vida.

El destino general es la muerte, *Escrito está* (v.11), pero son los hombres los que escriben las sentencias de muerte sobre papeles. El poeta vuelve a dirigirse exclusivamente al lector y utiliza con maestría la metonimia, *nombre... temblando* (v.11-12) para sugerir el terror que suscita la sentencia. Es un documento en la que los nombres son intercambiables. El nombre *abel*, en minúscula, geminado, ya no se refiere únicamente al personaje con mayúscula, de la Biblia, asesinado por su propio hermano, sino que simboliza la inocencia de todos los que caen, por ser simplemente hombres, o por ser simplemente buenos, a manos de otros hombres. Y si no es *abel*, puede ser cualquier otro de las mismas características: *yo, tú, él* (v.14), todas las personas pronominales, pero en singular, porque la muerte aunque afecte a todos no deja de ser una experiencia personal e intransferible.

La parte 2 es una reflexión sobre el epígrafe inicial. Blas de Otero cambia el apellido de Sancho por Pueblo. De esta manera lo hace depositario de la sabiduría popular. El pueblo habla con *anchas sílabas* (v.16), una sinestesia que aporta a las afirmaciones de Sancho, la categoría de fuertes, verdaderas y perdurables. Con el adjetivo *permanentes* (v.14) comienza el último y largo verso del poema, en el que proclama definitivamente tanto la inmortalidad como la fortaleza y el arraigo de las palabras *que no lleva el viento*.

Este poema es representativo del cambio poético de Blas de Otero, tanto desde el punto de vista conceptual como formal. El poeta se sumerge en el nosotros solidario, sin abandonar el yo completamente. Reivindica la fuerza e inmortalidad de las palabras como transmisoras de los ideales del pueblo frente al opresor. Y es un poema de vida y de esperanza aunque la muerte esté omnipresente.

También tenemos que destacar el homenaje que el poeta dedica a sus autores más admirados a lo largo y ancho de sus textos y del que tenemos aquí una muestra palpable.

Palabras reunidas para Antonio Machado

Un corazón solitario no es un corazón.

A. M.

Si me atreviera
a hablarte, a responderte,
pero no soy,
solo,
5 nadie.

Entonces,
cierro las manos, llamo a tus raíces,
estoy
oyendo el lento ayer:
10 el romancero
y el cancionero popular; el recio
son de Jorge Manrique;
la palabra cabal
de Fray Luis; el chasquido
15 de Quevedo;
de pronto, toco la tierra que borró tus brazos,
el mar
donde amarró la nave que pronto ha de volver.

20 Ahora,
removidos los surcos (el primero
es llamado Gonzalo de Berceo),
pronuncio
unas pocas palabras verdaderas.

25 Aquellas
con que pedí la paz y la palabra:

*Árboles abolidos,
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, alto
30 álamos, lentas encinas,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste
entrad
35 a pie desnudo en el arroyo claro
fuente serena de libertad.*

Silencio.

Sevilla está llorando. Soria
se pudo seria. Baeza
40 alza al cielo las hoces (los olivos
recuerdan una brisa granadamente triste).
El mar
se derrama hacia Francia, te reclama,
quiere, queremos
tenerte, convivirte,
45 compartirte
como el pan.

Blas de Otero: *En castellano* (1959).

Localización

Nos encontramos ante un poema de Blas de Otero muy diferente al anterior, por la originalidad y la novedad de los recursos utilizados. Esta composición poética muestra claramente la falsedad del tópico que atribuye a la poesía social un estilo prosaico y descuidado. Si bien nos encontramos en la etapa denominada *social*, su poesía continúa siendo *desarraigada*, y el poeta, que en la época anterior expresaba el vacío y la soledad como inherentes a la condición humana, los sentía sólo subjetivamente. Ahora esas preocupaciones se desplazan hacia las circunstancias que rodean su patria y los seres humanos que la pueblan, y es a España a quien dirige su voz, una España de paisaje seco y desabrido, a la que ama trágicamente. Sus temas son ahora la solidaridad con los demás, el compromiso social y la preocupación por España. El poema objeto de nuestro comentario se encuentra en el libro *En castellano* (1959), que junto a su siguiente obra, *Que trata de España* (1964), fue publicado en París por problemas de censura.

El título del libro *En castellano*, nos sitúa en el ámbito de Castilla, evoca la obra de Antonio Machado *Campos de Castilla* y la preocupación de ese poeta y de la Generación del 98 por España, que también comparte Blas de Otero. La denominación del poema nos expresa ya con claridad la intención de Otero: hacer un homenaje al gran poeta modernista y noventayochista Antonio Machado. La cita inicial, tomada de los *Proverbios y Cantares*¹ de Machado, está en consonancia con las preocupaciones sociales de Blas de Otero en esta etapa —en la que dirige su poesía *A la inmensa mayoría*—. Para ambos poetas, la solidaridad con el resto de los hombres es lo que nos hace ser humanos, es decir, tener corazón: *un corazón solitario, no es un corazón*, tal y como afirma Machado.

El motivo generador del poema fue el homenaje a Antonio Machado que los poetas de su generación hicieron en Collioure al gran poeta sevillano. Aunque Blas de Otero no estuvo en Collioure, en aquel encuentro, representó a toda la poesía española en el homenaje que los intelectuales franceses hicieron a Machado en la Sorbona en 1959. Allí Blas de Otero leyó por primera vez este poema dedicado a Machado. El gran poeta del 98 constituye la gran figura cívica que los intelectuales comprometidos reivindicaron frente a la dictadura franquista.

Este período se caracteriza por una mayor experimentación, centrada en la intertextualidad, muy presente en el poema que comentamos, mediante citas de poetas españoles clásicos y modernos, y por la influencia de la poesía popular, que recuerda el neopopularismo de la Generación del 27, así como la utilización de una temática centrada en España y en los grandes personajes de la literatura y de la historia españolas.

Tema

Es un homenaje al poeta andaluz Antonio Machado, una reivindicación de su figura y su poesía, sustento intelectual que Blas de Otero desea compartir con el resto de los españoles. Es también una reafirmación del poeta en sus ideales de compromiso social y de solidaridad, que son los que hacen al hombre ser auténticamente humano.

Estructura externa

El poema está organizado en cinco bloques de versos, de diferente tamaño, separados por espacios en blanco, que no forman estrofas clásicas. El poeta combina versos de medidas muy diversas sin rima establecida. Los versos libres ofrecen un fuerte contraste por la muy distinta longitud: desde alejandrinos a bisílabos, lo que presta al poema un tono conversacional, muy acorde con las características de la poesía social de esta etapa de Otero, además de permitirle

¹ El poema completo dice así: “Poned atención:/un corazón solitario/ no es un corazón” y se trata del número LXVI de los *Proverbios y Cantares* incluidos en el libro *Nuevas Canciones* publicado en 1924.

destacar algunas palabras o frases que, junto con los abruptos encabalgamientos, tan característicos, proporcionan al poema un tono emocionado e intenso.

Sin embargo, bajo las diferentes medidas de los versos se adivina cómo el poeta juega con la desintegración del ritmo endecasílabo. Así, los versos 1 y 2: Si me atreviera/ a hablarte, a responderte, son en realidad un endecasílabo quebrado, roto. Sin embargo, no es este recurso utilizado por Blas de Otero en otras composiciones el más relevante aquí, sino la numerosa presencia de encabalgamientos, rasgo esencial de los dos primeros libros del autor.

Estructura interna y análisis estilístico

Según el desarrollo de las ideas advertimos cuatro partes: primera parte: versos.1-5; segunda parte: versos. 6-19; tercera parte versos: 20-36 y cuarta parte: versos: 37-46.

En la primera parte (versos:1-5) Blas de Otero se dirige a Antonio Machado, desea conversar con él, responder a su poesía, mediante una condicional hipotética que nos indica también la humildad con la que habla al gran poeta sevillano. Pero no puede hacerlo, él, solo, no es nadie, el ser humano en soledad no es nadie, como afirma la cita machadiana con la que presenta el poema: *Un corazón solitario/no es un corazón* y como repite Blas de Otero en los versos 3, 4 y 5: *pero no soy/ solo/ nadie*; tema muy querido, también, al gran poeta peruano César Vallejo, cuando afirmaba: *yo solo no soy nadie*. El encabalgamiento de los versos 1 y 2 añade intensidad a la frase y es muy representativo de la poesía de Otero. Prosigue con un paralelismo anafórico de insistencia: (...) *a hablarte, a responderte*. Los tres versos siguientes marcan una oposición con lo anterior, *pero no soy*, una nueva constatación de que el poeta *solo* no es *nadie*. Ambas palabras *solo* y *nadie* quedan destacadas al formar cada una de ellas un único verso.

La 2ª parte (versos: 6-19) expresa la consecuencia de lo anterior. Al no poder hablar con Machado, Blas de Otero busca el camino para encontrarlo y lo halla en la poesía tradicional y clásica española de la que Antonio Machado se sentía deudor, puesto que la poesía tradicional popular y los autores clásicos influyeron en la obra del gran poeta sevillano. El verso 6, *entonces*, marca el enlace con el bloque anterior, añade un tono discursivo y algo prosaico, y se opone en antítesis al *ahora* del verso 20. Continúa con el verso 7, formado por dos frases paralelas y metafóricas, que nos indican su deseo de búsqueda y de apelación: *cierro las manos, llamo a tus raíces*, en referencia a las influencias poéticas de Machado que enumerará seguidamente.

El poeta ha invocado y ha buscado los orígenes de la poesía machadiana y empieza a percibir, a escuchar algo: *estoy/ oyendo el lento ayer...* (Versos 8 y 9), la perífrasis verbal de gerundio nos indica una cierta lentitud de la acción que se repite en el epíteto *lento*, y queda subrayado por la aliteración: —*endo—ento*. Prosigue con la poesía tradicional medieval, el romancero, el cancionero y continúa con la alusión a la obra de Jorge Manrique² a la que califica, metafóricamente, de *recio son*, es decir, poseedora de una fuerte sonoridad; sonoridad que él acentúa con la aliteración: *cancionero/recio*. Menciona ahora la poesía renacentista de Fray Luis³, a la que denomina, metafóricamente también, *palabra cabal*, es decir, ‘palabra justa’, que alude al estilo preciso del autor, pero también a su carácter de hombre íntegro, cabal. Termina con Quevedo⁴ cuya poesía es un *chasquido*, es decir, un ruido chirriante, agudo, que nos indica simbólicamente la agudeza crítica de Quevedo, cuya poesía era como un látigo que azotaba la decadente e injusta sociedad española del siglo XVII, originando ese *chasquido*, metáfora de las cruentas sátiras quevedescas.

Los abruptos encabalgamientos, que seccionan la enumeración, reflejan esa tensión característica de Blas de Otero y destacan ciertos vocablos: *Estoy/oyendo; el recio/son, palabra*

² Poeta español del siglo XV, famoso por su elegía *Coplas a la muerte de su padre*, donde expresa magistralmente la caducidad humana y el paso del tiempo.

³ Fray Luis de León (siglo XVI) es uno de los grandes poetas religiosos del Renacimiento español, su poesía es un modelo de elegancia y de estilo.

⁴ Poeta barroco conceptista del siglo XVII, gran sonetista y temible satírico.

cabal/ de Fray Luis; el chasquido/ de Quevedo. Todas las metáforas referidas a la poesía popular y clásica se encuentran dentro del campo semántico del sonido y el poeta las está escuchando, en su deseo de *reunir palabras* —en alusión al título del poema—, con las que hablar a Antonio Machado. El poeta parece que va encontrando, finalmente, lo que busca: de pronto toca *la tierra y el mar*, antítesis de elementos, que nos hablan metafóricamente de la muerte de Antonio Machado en el verso 16 (...) *la tierra que borró tus brazos*, y de la esperanza en un retorno de aquella España y de los españoles alejados de su patria en los versos 16 y 17: *El mar/donde amarró la nave que pronto ha de volver*, que parafrasean la última estrofa del conocido poema *Retrato*, incluido en la obra *Campos de Castilla* (1912 y 1917), del mismo autor, donde afirma (poema XCVII):

Y cuando llegue el día del último viaje
Y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
Me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
Casi desnudo, como los hijos de la mar.

La combinación de versos largos y breves —alejandrinos y bisílabos— con el encabalgamiento: *el mar/donde amarró la nave*, y la aliteración de la alveolar vibrante en *tierra, borró, mar, amarró*, acrecientan la emoción y la sonoridad de los versos.

La 3ª parte comienza en el verso 20 con un *ahora* que se opone al *entonces* del verso 6. *Entonces*, Blas de Otero no tenía palabras; *ahora*, después de buscar en la poesía popular y en los clásicos, que están en las raíces de la poesía machadiana, las ha encontrado. Ha removido *los surcos de la tierra* poética, (verso 21), pujante metáfora que nos habla de la literatura como de una tierra cultivada y productiva. Y de nuevo alude a un poema de Antonio Machado: *Mis poetas*, incluido también en *Campos de Castilla* (poema CL), que comienza así: *el primero es Gonzalo de Berceo (...)*, dando a entender que en el primer surco de esa tierra literaria se encuentra Gonzalo de Berceo, poeta medieval, el primero entre los poetas preferidos de Machado. Es constante el recurso a la intertextualidad en el poema.

Blas de Otero ha reunido las palabras con las que poder hablar a Antonio Machado, tomándolas de la poesía española que él amaba. Ya puede dirigirse a él y pronunciar: *unas pocas palabras verdaderas*, citando al propio Machado⁵ De nuevo la **intertextualidad** invade el poema. El poeta se dispone a pronunciar esas palabras con las que ya puede entablar el coloquio con Machado, y para ello utiliza un poema suyo anterior, de su obra *Pido la paz y la palabra* (1955). El poeta se cita así mismo, a través del título del libro expresión de sus deseos de paz y de libertad de expresión, y de un texto poético, lleno de ecos machadianos, en el que reclama la libertad para España. El poema citado comienza con una imagen o metáfora que contiene una afirmación de esperanza para España (versos 27,28 y 29): *árboles abolidos/ volveréis a brillar/ al sol*, es decir, la libertad volverá a surgir y los árboles, que simbolizan la vida, retoñarán. La metáfora se intensifica con la aliteración de la consonante bilabial sonora, de la alveolar vibrante y de la alveolar lateral. La enumeración de los árboles, acompañados de epítetos definitorios, que contienen además sinestesias (versos 29 y 30): *olmos sonoros, altos álamos, lentas encinas*, repiten la aliteración y nos traen los ecos de la poesía de Machado de *Campos de Castilla*. El olivo, símbolo de la paz, aparece personificado y destacado por los dos breves versos (versos 31 y 32). El poeta, finalmente, reclama a los árboles de España —caracterizada mediante dos epítetos en el verso 33: *la patria árida y triste*, que la definen por la falta de agua, de frutos y de libertad—, que entren a *pie desnudo* (verso35)—nueva personificación, mediante una frase de tono coloquial—, *al arroyo claro y la*

⁵ El verso corresponde al poema LXXXVIII del libro *Soledades Galerías y otros poemas* (1907), que dice así:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.

fuentes serenas de libertad, (versos 35 y 36) para lograr que la patria fructifique y consiga la ansiada libertad que el poeta anhela, en una frase bimembre en la que destacan los dos epítetos. La mezcla de versos largos y muy cortos, de nuevo, junto a los fuertes encabalgamientos: *brillar/al sol; altos/álamos; olivo/en paz* provocan la tensión y el vigor característicos de la poesía de Blas de Otero. La intertextualidad, siempre presente en este poema, aparece de nuevo en los versos: *arroyo claro/ fuente serena*, tomados de la lírica popular española⁶ y utilizados también por Lorca en su *Balada de la placeta* incluido en una de sus primeras obras *Libro de Poemas* (1918-1920).

La 4ª parte, comienza con el verso 37, destacando una única palabra muy significativa: *Silencio*, que se opone a todos los sonidos de la poesía anterior: *el recio son de Jorge Manrique, el chasquido de Quevedo* y las palabras pronunciadas por el poeta, para hablar con Machado. El poeta pide ahora silencio, al recordar la muerte y el dolor de la guerra civil española.

La muerte y la desolación recorren los lugares machadianos⁷, en los versos 38 y 39 vemos a las ciudades personificadas: *Sevilla está llorando. Soria/ se puso seria*, donde advertimos un encabalgamiento abrupto y la paronomasia: Soria/seria. *Baeza alza al cielo las hoces*, en la que la aliteración de la interdental sorda provoca una marcada y recia sonoridad, a la que se añade un nuevo encabalgamiento. Las *hoces* nos hablan de muerte y de violencia. Todo ello origina una poesía plena de energía y dramatismo que desemboca en la alusión al asesinato de Federico García Lorca en los versos 40 y 41: *los olivos recuerdan una brisa granadamente triste*, donde la personificación de los olivos y de la brisa, y la invención de un adverbio en —*mente*, tan propios de Otero, que intensifica el adjetivo *triste* llenan de significado la alusión a Granada, donde fue asesinado el poeta de Fuentevaqueros. Todo ello es, en realidad, una cita reelaborada del verso lorquiano: *Y recuerdo una brisa triste por los olivos*.⁸ De nuevo la intertextualidad utilizada de modo magistral.

El poeta termina con la referencia al mar, que de nuevo nos trae los ecos del *Retrato* de Machado (*Campos de Castilla* 1912 y 1917, poema XCVII), donde afirmaba que moriría : *ligero de equipaje, casi desnudo como los hijos de la mar*, y cita a Francia⁹ donde se encuentra enterrado el poeta. El mar, personificado, reclama al poeta muerto, como él deseaba, y Blas de Otero requiere su presencia mediante el políptoton verbal: *quiere, queremos*, en el verso 43, que, junto con las aliteraciones de la alveolar vibrante, la enumeración de los verbos *tenerte, vivirte, compartirte* y la repetición del pronombre *te* produce un efecto de vigorosa insistencia, aligerado en el último verso (verso 46), con la comparación o símil: *como el pan*, que alude al alimento básico y necesario para el sustento y añade ecos de oración al poema. Machado, su figura y su poesía nos son tan necesarias como el pan, afirma Blas de Otero.

Conclusión

Poema muy complejo, lleno de referencias literarias que muestran el interés por lo experimental y la búsqueda estética de Blas de Otero. La intertextualidad recorre todo el poema, los juegos de palabras, las alusiones directas o veladas, las citas de otros poetas y de su propia obra, así como un lenguaje preciso, exacto y vigoroso caracterizan este texto poético. La alternancia de

⁶ La canción popular citada se compone de los siguientes versos:

Arroyo claro,
fuente serena,
quién te lavó el pañuelo
saber quisiera.

⁷ El poeta Antonio Machado nació en Sevilla, fue profesor de instituto en Soria donde vivió. A la muerte de su mujer, Leonor, regresó a Andalucía y se instaló en Baeza.

⁸ Verso final de la famosa elegía de Federico García Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1934), dedicada a su amigo torero muerto en la plaza.

⁹ Machado murió en enero de 1939, al poco de atravesar la frontera francesa. Se encuentra enterrado junto a su madre en Collioure, en el sur de Francia.

versos muy largos y muy breves, la ordenación espacial del texto, los abruptos encabalgamientos y las sonoras aliteraciones dotan al poema de la fuerza, el dramatismo y la expresividad que caracterizan la poesía de Otero. El compromiso social del poeta en esta etapa no implica simplicidad de estilo ni ausencia de lirismo. Blas de Otero ha sabido compaginar sus preocupaciones sociales con una poesía depurada y experimental, en cuanto a la forma, de la que este poema es un brillante ejemplo.

El texto poético, planteado como un diálogo con el gran poeta sevillano, reivindica, por una parte, la solidaridad humana: *un corazón solitario no es un corazón*, y por otra, la figura de Machado, como representante de esa España que Blas de Otero llevaba en el corazón. La preocupación por España, tan característica del 98 y del gran poeta homenajeado en estos versos, se encuentra aquí también muy presente en la libertad que Otero reclama para la patria seca y adusta, y en el dolor que le causa la desolación y el sufrimiento de esa España infecunda, junto con la muerte de los grandes poetas que sucumbieron por su libertad.

Túmulo de gasoil

Hojas sueltas, decidme, qué se hicieron
los Infantes de Aragón, Manuel Granero, la pavana para una infanta,
si está Madrid iluminado como una diapositiva
y sólo en este barrio saltan, ríen, berrean setenta o setenta y cinco niños,
5 y sus mamás ostentan senos de Honolulu, y pasan muchachas con sus ropas chapadas,
faldas en microsurco, y manillas brillantes y sandalias de purpurina,
hojas sueltas, caídas
como cristo contra el empedrado, decidme,
quién empezó eso de cesar, pasar, morir,
10 quién inventó tal juego, ese espantoso solitario
sin trampa, que le deja a uno acartonado,
si la plaza de Oriente es una rosa de Alejandría,
ah Madrid de Mesonero, de Lope, de Galdós y de Quevedo,
inefable Madrid infectado por el gasoil, los yanquis y la sociedad de consumo,
15 ciudad donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos,
a no ser porque la vida está cosida con grapas de plástico
y sus hojas perduran inarrancablemente bajo el rocío de los prados
y las graves estrofas que nos quiebran los huesos y los esparcen
bajo este cielo de Madrid ahumado por cuántos años de inmovilismo,
20 tan parecidos a don Rodrigo en su túmulo de terciopelo y rimas cuadrículadas.

Blas de Otero (1916-1979) es un poeta sorprendente. Tras sobrecoger a todos con la tersura de sus sonetos y el hondo sufrimiento de su alma, impresiona con el ímpetu y firmeza de sus arengas al hombre colectivo de su poesía histórica. Cincuentón, enfermo y superado por sus circunstancias personales vuelve a España, tras haber recorrido mucho mundo –en especial los ‘paraísos socialistas’-, para quedarse definitivamente en su país. ¿Tiene aún algo que escribir para asombrarnos un poeta vigilado de cerca por la censura que se siente morir y que sufre estados depresivos? Uno de los primeros poemas que escribe a su regreso es *‘Túmulo de gasoil’*, poema fechado en 14 de julio de 1968, que forma parte de la primera sección de *Hojas de Madrid*. Blas de Otero siempre consideró importante este poema puesto que lo seleccionó para su primera antología publicada tras volver a España, *Expresión y reunión* (1969), y no dejó de figurar en antologías posteriores como *Verso y prosa*, en la que el autor puso muchísimo cuidado y esmero.

Blas de Otero, un poeta reconocido casi desde sus comienzos ha vuelto de Cuba en abril de 1968. Nada más llegar a Madrid le extirpan con éxito un tumor de pulmón canceroso (*En una clínica./*

*Recién operado en una clínica,/ fumo, me peino, pienso/ en nada.*¹). La sensación de cercanía de la muerte, que ya había estado presente en gran parte de su obra, se renueva con cierta virulencia: *Y yo que hice tantos viajes, dentro de poco haré un viaje desconocido. (...) Por qué digo que estoy ya cerca de la muerte, / por qué me quedan solo tres, cinco años de vida,/ ahora que veo Madrid como la espalda luminosa de una muchacha,*². En el verano del 68 escribe febrilmente (61 poemas entre julio y agosto) y va guardando los originales fechados en una carpeta llamada *Hojas de Madrid*, que no se publicará como libro en vida del autor, aunque la mitad de sus composiciones aparezcan en distintas revistas y vayan engrosando las antologías que él mismo prepara. Habrá que esperar a 2010 para ver reunida su producción poética posterior a 1968 en *Hojas de Madrid con La galerna* (306 poemas de los que 161 seguían estando inéditos), una edición póstuma preparada por Sabina de la Cruz, viuda del poeta, y por Mario Hernández, estudioso de la obra oteriana; a ambos se debe también la edición de la recentísima *Obra completa* del autor (2013).

Hojas de Madrid, cuyo título parece hacer referencia a *Hojas de hierba* (*Leaves of grass*, 1855) de Walt Whitman, está compuesto por cuatro secciones en las que va recuperando progresivamente el disfrute de lo cotidiano, sus ganas de vivir, sus paisajes y sus vivencias. Se convierte pues en una especie de diario de sensaciones (algunos miedos al principio, constatación más sosegada de la realidad después), en una crónica poética de sus vivencias, de lo que le rodea y de lo que ocurre en el universo mundo. Se publica, como ya hemos dicho, con *La galerna*, cuyo título hace referencia al viento violento y borrascoso que sopla en el norte, que se convierte en otra crónica, la de los estados depresivos del autor de los primeros años setenta. Ambos títulos representan una nueva forma de hacer poesía, aunque las bases humanas e ideológicas fueran las mismas de antaño.

El poeta Blas de Otero venía de lejos. Sus primeros poemas organizados tienen una vivencia religiosa (*Cántico espiritual*, 1942), aunque su eclosión y descubrimiento literario se encuadra en la poesía existencial, desarraigada, de *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), época en la que ya es encumbrado como poeta por Dámaso Alonso, que lo compara nada menos que con García Lorca, y por Vicente Aleixandre. Aunque empezó a publicar relativamente tarde, su reconocimiento le llega temprano. Su evolución posterior es la de la poesía española; miembro ya del Partido Comunista de España en 1952 apuesta junto con Gabriel Celaya por llegar a la mayoría del pueblo y usar la poesía como elemento de toma de conciencia y de lucha en el seno de la España franquista. Es la época de su trilogía social: *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964). Viaja a Francia, a la URSS y a China y establece su residencia en Cuba hasta que, como dijimos más arriba, vuelve a España en 1968.

¹ . Cuatro primeros versos de “Cojeando un poco”, primer poema de *Hojas de Madrid*, fechado el 24 de mayo de 1968.

² . Versos 1 y 12-15 de “Cuando yo me estoy muriendo”, segundo poema de *Hojas de Madrid*, fechado el 8 de junio de 1968.

Vuelve a España, ya lo sugerimos, enfermo y deprimido; en sus poemas de *Hojas de Madrid* aparecen muchos recuerdos de Cuba, pero también son frecuentes las alusiones a su patria chica (contradictorias siempre) y a la actualidad de un mundo cambiante: la primavera de Praga o la guerra de Vietnam. Pero el paisaje más habitual es el de Madrid: Galerías Preciados, la calles de Alcalá, Mayor, Embajadores, Antón Martín, sus esquinas, sus tiendas, sus edificios, su pasado republicano y adolescente y su presente... consumista del desarrollismo. Madrid es el espejo de la España de los XXV años de Paz, del Segundo Plan de Desarrollo, del boom turístico y del *Spain is different*, que equilibraba la balanza de pagos junto con las remesas de los emigrantes, del triunfo en Eurovisión del *La, la, la* de Massiel, de los éxitos del Real Madrid y de El Cordobés, del acceso a la sociedad de consumo, cuyos símbolos más característicos eran el pisito a plazos en las afueras y el utilitario familiar, también de pago aplazado, en la puerta del mismo. El régimen de Franco había emprendido una tímida apertura con muchas restricciones (*Ley de prensa*, 1966; *Ley de libertad religiosa*, 1967), que no logra romper la fisura que separa a jóvenes y obreros de la trasnochada realidad política de la dictadura. Pero la “mayoría silenciosa”, ajena a los ecos del 68 francés y a la represión de nuevos y viejos enemigos del “Régimen”, se instalaba en la comodidad de sus comodidades, disfrutaba de sus vacaciones en la playa o en el pueblo de los abuelos y se dejaba llevar por el río de la vida, que no parecía ni acabarse ni consumirse.

La realidad literaria también había cambiado: la poesía y la novela social habían dado ya paso a nuevas formas expresivas: la experimentación tomaba el relevo del mensaje meramente social. Blas de Otero tenía que buscar su sitio y dejar de ser un prematuro fósil de antaño. La poesía se había demostrado un arma poco efectiva para cambiar la sociedad, que también se cansaba de no ver reflejada en sus novelas más que la dura realidad cotidiana de una injusticia sorda y envuelta en los silencios de lo que no se podía ni se debía decir.

La simbiosis de los miedos que producen en el poeta de Bilbao su enfermedad y su visión del Madrid recién recuperado engendra *‘Túmulo de gasoil’*. El título del poema es, cuando menos, sorprendente: el cultismo *‘túmulo’* crea en nuestras mentes una primera imagen fúnebre, luctuosa, lúgubre; el hecho de que sea *‘de gasoil’*, palabra tan poco “poética” pero tan de la modernidad, produce un impacto de sorpresa en nuestras conciencias, como hicieron tan frecuentemente los poetas de los 60. Una rápida lectura del poema no tardará en identificar ese túmulo de gasoil, antes de llegar al túmulo final de don Rodrigo (v. 20) con la capital de España, llena ya de automóviles que contaminan su cielo.

La primera lectura se nos antoja difícil: no hay estrofas ni regularidad en los versos y, lo que resulta más complicado, no hay ni un solo punto (ni seguido ni aparte). Las referencias (ecos, imágenes y nombres propios) parecen agolparse sin ton ni son; los cambios sintácticos y semánticos dejan adivinar carencias y sobreentendidos. La muerte y Madrid aparecen continuamente, pero no se trata de la muerte de Madrid. En la primera lectura reina el desconcierto. Conviene pues una lectura

más sosegada para localizar unos ejes transversales que nos permitan interpretarlo ya que el acercamiento por partes parece dificultoso en esta ocasión.

El poema que nos ocupa se extiende a lo largo de veinte versos heterométricos (cuya escansión abarca desde siete hasta veintiséis sílabas) con solo algunas asonancias en -á-o en versos contiguos: *'solitario'* y *'acartonado'* (v. 10-11) y *'plástico'* y *'prados'* (v. 16 y 17). Se trata lógicamente de versículos que permiten que el autor se libere de las normas métricas clásicas; el poema se organiza mediante repeticiones de todo tipo. Esa liberación también es gramatical en una sucesión de versos que llegan al final del poema sin una sola pausa extensa (no hay más punto que el final, sin admiraciones o interrogaciones), lo que lo convierte en un torrente de conciencia que va mezclando los dos ejes transversales de su poema.

La composición es un torrente pero no un caos. Ya hemos señalado la estructura anular que denota el uso del término *'túmulo'* en el título y en el último verso. Y veremos que no es el único elemento que vertebrará el poema. El autor apostrofa en el primer verso a unas *'hojas sueltas'* (invocación que repetirá anafóricamente en el verso 5), que representan el otoño de una época -y de una ciudad, por añadidura- porque están *'caídas'* (v. 7) *'como cristo contra el empedrado'* (v. 7 y 8), palabras que nos recuerdan a su admirado César Vallejo (*'son las caídas hondas de los Cristos del alma'*³) y que conducen directamente al calvario en un verso tan sonoro como los de aquel por la aliteración del fonema /kl/ (*'caídas', 'como', 'cristo', 'contra'*) y la vibrante trabada en tres palabras (*'cristo', 'contra' y 'empedrado'*). Blas de Otero ya nos tenía acostumbrados a dirigirse a los hombres en sus poemas de la segunda época; aquí lo hace en imperativo (*'decidme'*) que repite en dos ocasiones (v. 1 y 8) para intentar entender el paso fugaz del tiempo y la futilidad de todo lo que consideramos importante. De la misma manera que Jorge Manrique nos recordaba la corte, sus caballeros y sus damas, Blas de Otero nos enumera tres elementos: los infantes de Aragón, para conectar con el poeta medieval, Manuel Granero (un torero de éxito muerto de una cornada del toro Pocapena en un ojo cuando el poeta tenía seis años), y una breve pieza de Ravel (*Pavana para una infanta difunta*), cuya última palabra oculta por olvido u obviada. Las glorias de este mundo (nobleza, éxito o belleza) desaparecen con la muerte, que él entonces siente cercana. Habría quizás que apostillar que en este libro, Blas de Otero nos da información de su música clásica preferida (Bach, Beethoven, Schubert, Schoenberg) como una forma de aumentar las sensaciones que transmite a través de sus poemas, convirtiéndose en algo así como un artista global.

Este será pues el primer eje del poema, una reelaboración del tópico del *ubi sunt?* en una relectura de las conocidísimas coplas de Jorge Manrique (¿1440?-1476), que ya había glosado Antonio Machado. A cualquiera que conozca algo de Literatura española debe resultar evidente que la pregunta retórica del primer verso es un trasunto (lo que aquí llamaríamos un intertexto) de la obra manriqueña que plasma el tópico del *ubi sunt?* (...) *qué se hicieron/ los Infantes de Aragón* (v. 1-2),

³.- César Vallejo, *Los heraldos negros*, 1919.

transposición de la copla XVI: *¿Qué se hizo el rey don Juan?/ Los Infantes de Aragón,/ ¿qué se hicieron?/ ¿Qué fue de tanto galán?/ ¿Qué fue de tanta invención/ como trujeron?* Blas de Otero no va a abandonar en todo su poema la referencia a las *Coplas a la muerte de su padre*, por eso se convierte en la columna vertebral del mismo. Los tres infinitivos bisilábicos del noveno verso (*'cesar', 'pasar', 'morir'*) se constituyen en sinonimia para recordar las primeras estrofas de Manrique. La muerte será para nuestro autor, y esto es de su propia cosecha, un *'juego, un espantoso solitario sin trampa, que le deja a uno acartonado'* (en verso también muy sonoro) puesto que todos hemos de morir en soledad –aflore el poeta existencial que nunca se fue del todo- tras jugar la partida de la vida; y tras vivir, morir tiesos, rígidos, *acartonados*, en lo que conocemos como *rigor mortis*. Es el destino inevitable y terrible (de ahí el epíteto *'espantoso'*) de los hombres, de *los seres arrojados en el mundo* que somos. No obstante, la referencia a Jorge Manrique, tan querida para el pensamiento conservador español de entonces y de ahora por lo que tiene de inmovilista, tiene algo de ironía y de burla: el uso del término *'acartonado'* (v. 11) y de la explosión expresiva *'donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos'* (v. 15), mezcla de oralidad y coloquialismo, nos invitan a pensar que el poeta se ríe del mensaje paralizador original de las *Coplas*. La muerte individual ni detiene ni debe detener el transcurrir de la vida colectiva ni sumirla en un pesimismo paralizante. Para estancamiento insensible bastaba la dictadura de Franco.

Jorge Manrique escribe sus famosas coplas de pie quebrado (combinación de octosílabos y tetrasílabos –lo que le daría su carácter *'cuadriculado'* (v. 20)- en su forma tradicional 8a8b4c 8a8b4c; son obviamente *'las graves estrofas que nos quiebran los huesos y los esparcen'* del verso 18, donde aúna el fondo y la forma del poema) en honor y recuerdo de su padre, don Rodrigo Manrique de Lara, el *"don Rodrigo en su túmulo de terciopelo y rimas cuadriculadas"* del verso 20 del poema. Como puede verse, las referencias a las coplas atraviesan todo el poema: no solo cuando se pregunta el sentido de la vida (de esta vida) sino incluso cuando cita al poeta por su nombre con un vulgarismo obvio y lleno de rabia (v. 15: *ciudad donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos*). En otras ocasión la intertextualidad está algo más oculta: *las muchachas con sus ropas chapadas* del quinto verso de nuestro poema, a las que nos referiremos después, tienen su eco en la copla XVII de Manrique (*¿Qué se hizo aquel dançar,/ aquellas ropas chapadas/ que traían?*) y la expresión *bajo el rocío de los prados* (v. 17), que podemos relacionar con *las nieves de antaño* de François Villon, la encontramos en la copla XIX del poeta castellano: *Las dádivas desmedidas/ los edificios reales/ llenos de oro,/ las vajillas tan fabridas,/ los enriques e reales/ del tesoro,/ los jueces, los caballos/de sus gentes y atavíos/ tan sobrados,/ ¿dónde iremos a buscallos?/ ¿Qué fueron sino rocíos/ de los prados?* Jorge Manrique se pregunta por el sentido de la vida de su padre muerto y de todo buen cristiano; Blas de Otero lo hace por su propia vida, que cree que solo está retenida temporalmente *con grapas de plástico* (v. 16) quizás quirúrgicas, y por la de sus semejantes. No es para Otero, ya lo señalamos con anterioridad, un tema nuevo o de su biografía reciente el ocuparse de la muerte, que

es ocuparse de la vida, que es su mismo ser: *Ahora vuelvo mi ser, torno a mi obra/ más inmortal: aquella fiesta brava/ del vivir y el morir. Lo demás sobra.*⁴

Pero el poema que nos ocupa no es solo una glosa de las coplas. Su originalidad es otra. A las hojas sueltas (que quizás escondan también el nombre de la carpeta en la que introduce sus nuevos poemas, *Hojas de Madrid*) se dirige para recabar información sobre Madrid (como A. Machado se dirigía a Palacio, su buen amigo, queriendo saber si la primavera había llegado al Duero, tras la muerte de Leonor⁵), con intención de comprender los cambios de una ciudad que en gran manera le resulta desconocida. Esas hojas, que al principio parecen caducas, serán en el transcurrir del poema el símbolo de la vida que se renueva: *'y sus hojas perduran inarrancablemente bajo el rocío de los prados'* (v. 17). El uso del verbo *perdurar* y de un adverbio en –mente tan oteriano (*'inarrancablemente'*) que no existe en la lengua normativa, nos hacen ver que la vida sigue a pesar de las pérdidas y de las ausencias que provoca el tiempo; la vida, en definitiva, se esconde bajo *el rocío de los prados*, que desaparece cada mediodía.

El otro eje de desarrollo del poema es, como hemos dicho, Madrid, pero un Madrid que le choca, diferente al que conoció en los años 30 y al que dejó años atrás antes de marcharse a recorrer el mundo. Y por supuesto, también queda muy lejos de los paisajes de la Cuba revolucionaria que había abandonado recientemente y que en otros poemas de la época se aparece como un paraíso perdido. Madrid está lleno de vida; pregunta retóricamente el poeta si está *iluminado como una diapositiva* (v. 3), según el símil del autor, y si todo Madrid, como su barrio (el Barrio Blanco) está lleno de chiquillos ruidosos, en una expresiva enumeración ascendente que animaliza a las criaturas (*'saltan, ríen, berrean'*, v. 4) cuyo número se nos antoja hiperbólico (*'setenta o setenta y cinco'*, v. 4). A estos los acompañan sus madres, de las que resalta sus senos de Honolulu (redondos, esféricos y turgentes, como los de las hawaianas que danzan en las películas deseándonos *aloha*, puesto que los *ostentan*, o como los que pintaba Paul Gauguin en la Polinesia francesa). Cierran la trimembración de ese cuadro casi costumbrista las muchachas cuya moda define el poeta en tetramembración reforzada por un polisíndeton final: *con sus ropas chapadas,/ faldas en microsuro, y manillas brillantes y sandalias de purpurina*, (v. 5-6). Ya vimos antes que *las ropas chapadas* aparecían en las coplas manriqueñas; la imagen *de faldas en microsuro*, atrevida y surreal da idea de los dos elementos de definición de la juventud femenina de la época, la minifalda y el disco de vinilo de 33 revoluciones por minuto; a ello hay que añadir la profusión de pulseras (*manillas*) brillantes y llamativas sandalias (recordemos que escribe el poema en verano). Se trata de una verdadera descripción impresionista de las nuevas generaciones que habitan Madrid, que transmite alegría y desenfado, ganas de vivir y de disfrutar del propio cuerpo, lo que el poeta observa y no critica. Son las nuevas generaciones que por antítesis desafían la muerte.

⁴.- Blas de Otero, *'Digo vivir'*, 1950, en *Redoble de conciencia* (1951).

⁵.- Antonio Machado, *'A José María Palacio'*, 1913.

Ese Madrid es muy diferente del que ahora; ahora es el Madrid de Franco, de la plaza de Oriente que se llena en los actos de adhesión al Caudillo y que identifica con la rosa de Alejandría (la peonía o *paeonia broteri*) que, al decir de las gentes, *se abre de noche y se cierra de día*, en lo que nos parece una referencia irónica hacia la dictadura. Echa de menos un Madrid más castizo, como pone de manifiesto en la enumeración de escritores de otras épocas con una vinculación especial con la capital de España: Mesonero Romanos (el autor costumbrista del s. XIX), Lope de Vega (el dramaturgo del s. XVII), Pérez Galdós (el novelista de la segunda mitad del s. XIX) y Francisco de Quevedo (el poeta del s. XVII admirado por nuestro autor y por toda su generación). Frente a ese Madrid, la ciudad moderna y consumista colonizada por los gustos de los EE.UU., que despacha en un solo verso (el 14) con un adjetivo, *'inefable' (inexplicable)* y un participio (*'infectado'*) modificado por una trimembración clásica: Madrid está enfermo a causa del *gasoil* (metonimia de los automóviles y referencia al título que culminará en el v. 19: *'bajo este cielo de Madrid ahumado'*), a causa de los norteamericanos dominadores del mundo, aliados y sostén de Franco desde la visita de Eisenhower en 1959, a los que se refiere con el término despreciativo *'yanquis'*, y a causa de la sociedad de consumo que lleva a los españoles a conformarse con las comodidades del desarrollismo, que hace que los españoles se olviden de la lucha contra el orden político y social establecido: el *'inmovilismo'* del verso 19, (*'quietismo'* en otra versión del poema, la de *Verso y prosa* (1973), término conmutado por *'inmovilismo'* quizás por el eco de *automovilismo*, símbolo de esa nueva España). Vuelve, algo más disimulado, el poeta comprometido, que nunca dejó de serlo. Pero el poema no tiene ni un tono elegíaco ni nostálgico. Como vimos en el análisis del otro eje, la vida sigue fluyendo en los habitantes de Madrid, como fluye en él, aun con los miedos planteados más arriba, tras su intervención quirúrgica. El poeta frunce el ceño ante la realidad que observa pero confía en que el río de la vida siga su curso de eternidad.

En definitiva, resulta este un poema extraño y sorprendente, que, por cierto, no fue del gusto de los censores puesto que la primera vez que lo intentó publicar en su antología *Verso y prosa* (1973), fue eliminado en primera lectura⁶ por más que el régimen y el dictador sintieran que su tiempo, esta vez sí, se acababa. En diciembre de 1973 un atentado acaba con la vida y el delfinato del presidente Carrero Blanco.

Hay una evolución patente en el autor. Una primera lectura del poema nos permite reencontrar al poeta existencial preocupado por el paso del tiempo y la muerte (y por *su propia muerte*); reflexiona sobre el sentido de la vida, como venía haciendo desde sus primeros poemarios. Pero también aparece el poeta crítico, comprometido con la realidad y el desarrollo de los acontecimientos, si bien, desde una postura más sosegada y, sin duda, irónica. También seguimos reconociendo al poeta conocedor de la tradición literaria española que cita y rememora de una u otra manera a sus autores preferidos porque se sabe heredero de ellos.

⁶.- Lucía Montejo Gurruchaga, "Blas de Otero y la censura española":
http://www.represa.es/represa_3_mayo_2007_articulo3.html

Pero además nos encontramos ante un poeta que se expresa con total libertad, que experimenta con las palabras y los versos, que no se atiene a cánones, por simples que estos fueran anteriormente, que deja fluir sus ideas en un desordenado orden, que reescribe la experiencia de poemas ajenos en una obra donde domina la intertextualidad, que usa el versículo, la imagen surrealista, la discontinuidad, la ruptura sintáctica y la elipsis, que juega con referentes propios que dificultan la interpretación de la totalidad de sus elementos.

Es, sin duda, un poema difícil de explicar en el tuétano de sus imágenes o construcciones, pero no lo es de comprender en su fluidez global. El paso del tiempo agobia al poeta –como a tantos otros poetas y al hombre universal que mira cara a cara a la canina- pero la vida le puede más, una vida digna no colonizada por nadie ni deudora del consumo. Ese ímpetu vital habita bajo el *rocío de cada mañana* y bajo el cielo de una ciudad contaminada. Madrid no es *una ciudad de más de un millón de cadáveres* sino un Madrid nuevo, aunque sometido e inmovilista, al que quizás no entiende del todo, pero del que sabe que tiene la posibilidad –aunque solo sea la posibilidad- de crear nueva vida.