

En castellano, de Blas de Otero, veinticinco años después (1959-1984)

Emiliano LUNA MARTÍN

INTRODUCCIÓN

Tras la muerte de Blas de Otero en 1979, se inició la última etapa de recopilación y ordenación de su obra, tarea sobre cuya dificultad nos advirtió poco después R. Senabre¹.

El profesor Alarcos Llorach distingue seis períodos en la obra oteriana, a partir de la evolución ideológica del poeta «desde la fe ingenua inicial, pasando por la duda, hasta la nueva fe, templada al final por cierto escepticismo nostálgico»². Si mi interpretación es correcta, lo que se nos propone es la división siguiente:

- a) Fe inicial: poemas anteriores a *AFH*.
- b) Período de duda: *AFH* y *RC*.
- c) Etapa de la nueva fe: *PPP*, *EC* y *QTE*.
- d) Final escéptico y nostálgico: obras posteriores a *QTE*.

En su periodización, Alarcos no menciona *Historias fingidas y verdaderas*, sino que habla de «poemas» para referirse a toda la producción posterior a 1964. El mismo crítico advierte que la obra de Blas de Otero es unitaria desde el comienzo hasta el fin, al menos en la intención fundamental del poeta: «Es un mensaje de paz y de tenaz

¹ «Para empezar, ignoramos cuántos libros constituyen la producción total del poeta. Hay títulos anunciados desde un principio y nunca aparecidos —*Complemento directo*, *Edición de madrugada*— y otros, como *Poesía e historia*, *Hojas de Madrid* o *Escrito para*, de los que sólo conocemos poemas aislados cuya pertenencia a los citados libros es también sumamente confusa.» De «Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero», en *Blas de Otero. Study of a poet* (Wyoming: 1980), p. 29.

² «La poesía de Blas de Otero», en *Blas de Otero. Study of a poet*, p. 3.

rechazo de la injusticia, un mensaje en que la fusión del hombre particular y los hombres todos se realiza con violenta sinceridad y con intensa emoción»³.

Las palabras precedentes remiten sin duda a lo que Blas de Otero declaró en 1968 sobre su poesía: «Yo la veo como los críticos y los lectores, como una evolución —esta palabra está bien empleada, porque nunca ha habido ruptura—. El contenido ha sido siempre el hombre»⁴.

La instalación del poeta en medio de los hombres se comprueba ya en *Ángel fieramente humano*, de cuyo «Canto primero» son estos versos:

Solo está el hombre. ¿Es esto lo que os hace
gemir? Oh si supieseis que es bastante.
Si supieseis bastaros, ensamblaros.
Si supierais ser hombres, sólo humanos.

¿Os da miedo, verdad? Sé que es más cómodo
esperar que Otro —¿quién?— cualquiera. Otro,
os ayude a ser. Soy. Luego es bastante
ser, si procuro ser quien soy.

.....
No sigáis siendo bestias disfrazadas
de ansia de Dios. Con ser hombres os basta⁵.

El poeta ha experimentado el «poderoso silencio de Dios» y ha comprendido que sólo tiene a los demás hombres y ningún otro ser va a venir en su ayuda. Esto es lo que quiere decir a los demás. Después, en el poema «Posición» de *PPP*, leemos unos versos que confirman los anteriores, es decir, el hecho de cifrar sus esperanzas en la humanidad:

Huyo del hombre que vendió su hombría
y sueña con un dios que arrime el hombro
a la muerte. Sin Dios, él no podría
aunar un cielo sobre tanto escombros⁶.

El proceso se confirma y se cumple definitivamente en las obras que forman la trilogía «Que trata de España», de 1955 a 1964 (*PPP*, *EC*, y *QTE*). Sin embargo, la lectura de estas tres obras revela que el pensamiento del autor evoluciona y que, al menos en algunos casos, es el tema de la solidaridad el que da sentido a esa evolución. Hay dos ejemplos que lo ilustran claramente: El primero es el trata-

³ *Idem*, pp. 9-10.

⁴ ANTONIO NÚÑEZ: «Encuentro con Blas de Otero», en *Insula*, 259 (1968), p. 3.

⁵ *Ancia*, pp. 134-135.

⁶ *Pido la paz y la palabra*, p. 33.

miento de la figura de don Quijote, el cual, idealizado en *EC*, cede el protagonismo a Sancho, representante del pueblo llano y antítesis del idealismo estéril de aquél, en *QTE*. Veamos ahora el segundo: Si las voces solidarias con que se identifica el poeta en *EC* son, en general, sus correligionarios, en *QTE* amplía el círculo de sus simpatías, eslabonando su mensaje al de otros autores españoles que se han preocupado también por los problemas de la nación (Cadalso, Jovellanos, Costa, etc.).

En el plano estrictamente literario, *Que trata de España* contiene la teoría poética de Blas de Otero en torno a 1960. Por ello, su lectura es aconsejable para entender mejor la poesía de *En castellano*. Se puede afirmar que desde *QTE* la literatura es un referente tan importante como la sociedad española en los escritos oterianos, y que su importancia se acentúa en *HFV* (1970).

En castellano no contiene elementos claramente expresos de una teoría poética, pero ofrece abundantes ejemplos de intertextualidad, de los que algunos revelan las preferencias estéticas e ideológicas del autor en ese período. Si se consideran intertextuales sólo aquellos elementos que pueden ser reconocidos como procedentes de otros textos, propios o ajenos⁷, en *EC* hay citas del Antiguo y Nuevo Testamento, Alfonso X, J. Manrique, Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo, Larra, A. Machado... (Se habrá observado que los autores enumerados pertenecen al ámbito literario.) Los intertextos pueden cumplir diversas funciones, desde la de simples citas prestigiosas hasta la de proposiciones previas que se asumen o se niegan.

Si en un elevado número de casos, el descubrimiento del paratexto es sencillo, hay otros elementos intertextuales sobre los que es difícil pronunciarse sin correr el riesgo de errar. De cualquier forma, no debe extrañar la «absorción» por Otero —cuyas lecturas de poesía eran muy amplias— de materiales ajenos, los cuales podían hacerse presentes durante el proceso creador.

En cuanto a las preferencias estéticas aludidas, sobresale la presencia de A. Machado, juntamente con la elección de formas enraizadas en la poesía tradicional y una tendencia a las estructuras métricas libres, que da como resultado la casi desaparición del soneto. Si se añade a lo anterior el uso abundante de expresiones procedentes del fondo común del lenguaje, modificadas o no, se llega a la conclusión de que, en efecto, Blas de Otero quería lograr en *EC* su pretensión de

⁷ Según el modelo de análisis textual de G. PÉREZ FIRMAT, «lo que requerimos de un texto antes de que acceda al plano de «intertextual» es que nos permita seleccionar, dentro de todos los PTs posibles, un corpus paratextual específico. A través del IT, el propio texto debe proponer su PT y hacerlo de manera inequívoca». De «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», en *Romanic Review*, LXIX, 2 (1978), p. 9.

ser mayoritario. Pero se trata de una obra heterogénea —reúne poemas de ocho años— y no se pueden generalizar a toda ella las observaciones anteriores.

La elección de un nuevo rumbo poético por el creador, a partir de *PPP*, confirma que Otero, cualesquiera que sean los resultados, se tomó siempre muy en serio aquel principio que acuñó en *QTE*: «La poesía tiene sus derechos», uno de los cuales ha de ser la reflexión sobre la propia actividad poética, una actividad con derechos adquiridos a lo largo de ocho siglos.

PRIMERA PARTE.—*En castellano*: Ediciones. Estructura. Estilo

1. EDICIONES

El título *En castellano* manifiesta la intención de escribir para todos, en la lengua de todos, con la misma claridad de aquellos castellanotes que hablando se mostraban «rebeldes y apartadizos» frente al poder leonés. El traductor francés vio perfectamente esa intención y tituló *Parler clair*, «hablar claro», la primera edición de la obra en París, 1959. Posteriormente ha sido reeditada varias veces:

- 1960. *En castellano*. Ediciones de la Universidad de México.
- 1960. *Con la inmensa mayoría*. Losada. Buenos Aires. (Reúne *PPP* y *En castellano*.)
- 1964. *Que trata de España*. Editora Nacional de Cuba, La Habana. (Reúne *PPP*, *En castellano* y *QTE*.)
- 1977. *En castellano*. Lumen, Barcelona. (Hemos utilizado la segunda edición, aparecida en 1982.)

Las sucesivas ediciones muestran algunas diferencias que voy a indicar brevemente. De la edición española (Lumen) han desaparecido dos poemas —«Nuestros poetas» y «Reino del Hombre»— que están en las extranjeras precedentes. La edición de México (1960) incluye el poema «Lección de castellano», que no está en las demás. El título «Guernica» aparece velado en las ediciones extranjeras bajo el anagrama «Caniguer».

En la edición de Lumen ha sido incluido el poema «Bilbao», escrito en 1968 y publicado en la antología *Expresión y reunión*. Es un texto distante en el tiempo y en la intención de los poemas que constituyen *En castellano*, escritos en el período 1951-1959. En su lugar, las ediciones extranjeras enumeradas llevan el poema «Muy lejos», procedente de *PPP*, donde fue incluido en forma manuscrita difícilmente legible, para evitar la censura, y después en *Parler clair*. (Desde 1975 «Muy lejos» se incluye en las ediciones de *PPP*, conforme a la intención original del autor.)

Si bien, bastantes poemas de *EC* habían sido publicados en revistas antes de 1959, en cambio el conjunto de la obra fue vetado por la censura y como otras obras comprometidas tuvo que aparecer en el extranjero. Sobre este punto ha escrito J. Lechner:

Se observa que el grueso de los libros homogéneamente comprometidos publicados en la posguerra española, es decir, tanto los primeros libros de este tipo como los subsiguientes dentro de la obra de cada poeta, se inscribe dentro de los límites de 1950 a 1965... (Gran parte de estos libros fueron publicados en el extranjero: cuatro en México, tres en París y sendos libros en Roma, Buenos Aires, Bogotá, Caracas y Puerto Rico; estos libros habrán sido poco accesibles al público lector de España y habrán ejercido una influencia restringida)⁸.

La actuación de la censura sobre la obra oteriana se había manifestado ya antes de *EC*. Al principio fue sobre todo eclesiástica, por el sensualismo o la heterodoxia de algunos poemas religiosos; el segundo rasgo (la heterodoxia) le costó quizás el premio Adonais de 1949. Entre las anécdotas que rodearon la primera edición de *Pido la paz y la palabra*, cuenta su editor A. G. Cantalapiedra que recomendó al autor sustituir la expresión *religiosas sandalias* del poema «Biotz-Begietan» por *misteriosas sandalias*. Las alusiones políticas del poema «No salgas, paloma, al campo» (*EC*), fueron eliminadas al publicarse en *Papeles de Son Armadans* (1958), sustituyéndose las palabras *España* y *morada* por *espada* y *molada*⁹.

Las ediciones de *En castellano* existentes no indican las fechas de publicación de los textos y se limitan a señalar la de comienzo (1951) y término (1959) de la obra. Esta deficiencia ha sido subsanada por la profesora Sabina de la Cruz en su tesis doctoral¹⁰.

2. ESTRUCTURA

En las obras de Blas de Otero, los textos (poemas o prosas) suelen estar agrupados en distintos apartados que, en general, reciben un título. Esto se comprueba en *AFH*, *RC*, *QTE* y *HFV*. Pero hay dos obras en que los textos se suceden unos a otros sin ninguna división: *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*. En 1964 el poeta se refería a estas dos obras como partes de un proyecto más amplio culminado en *Que trata de España*. De esta idea, surgida al final del proceso de creación, se desprende que *EC* tiene, al menos, dos lecturas posibles:

⁸ «La marea ascendente de la poesía social», en *Historia y crítica de la Literatura española*, VI (Barcelona: Editorial Crítica, 1980), pp. 214-215.

⁹ A. G. CANTALAPIEDRA: «Breve noticia a la primera edición de *Pido la paz y la palabra*», en *Peña Labra*, 33 (1979), pp. 21-23.

¹⁰ Blas de Otero. *Contribución a una edición crítica de su obra*. Tesis doctoral dirigida por don Rafael Lapesa, presentada en la Sección de Filología Románica de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense (Madrid: 1983).

como obra independiente y autosuficiente y como elemento o parte del conjunto denominado «Que trata de España».

Dos tercios de *EC* son poemas publicados antes de 1959; el otro tercio lo constituyen poemas inéditos hasta esa fecha. Entre los inéditos, cabe suponer que unos lo eran por la dureza de las acusaciones contra el régimen político («Censoria») o por la claridad con que el autor manifestaba su ideología política («15 de abril», «MCMLV»); otros por haber sido escritos durante el período que Blas de Otero pasó en Francia en 1959, como los poemas breves que expresan el contraste entre dicho país y España, o refieren sucesos de ese año («Elegía a un compañero»).

La ordenación de los poemas en el conjunto no obedece a un criterio cronológico, sino a un designio o intención que constituye la estructura interna del libro y que nos permite distribuir aquellos en cuatro apartados. Estoy de acuerdo con el punto de vista de J. M. González cuando escribe:

El poemario no presenta divisiones; sin embargo, los tres poemas liminares son introductorios... Entre la introducción y el epílogo, discurren los versos por los temas mayores de la patria y de la solución marxista; y por los menores de asunto internacional y personal, no exentos en conjunto de la horma partidista ¹¹.

La distribución que yo propongo es la siguiente:

- a) *Poema-prólogo*.—El autor, renovado, anima a los destinatarios a superar el pasado y construir un futuro en paz.
- b) *Sobre el emisor*.—Los seis textos que siguen al poema inicial (cinco en verso y uno en prosa) nos informan de la evolución del autor, de sus fines actuales y de su técnica.
- c) *Núcleo temático*.—Lo constituyen 48 textos que desarrollan la temática anunciada al comienzo.
- d) *Final*.—Dos poemas transmiten el optimismo del autor por los síntomas de solidaridad humana y su esperanza de que todos se incorporen a su grupo. Me refiero a los titulados «Yotro» y «Coral a Nicolai Vaptzarov».

Queda aislado el poema «Cantar de amigo», que cierra el poemario, por dos razones: su marcado pesimismo respecto de los dos precedentes y el hecho de introducir una cuestión nueva —el temor de que la mayoría a la que se dirige no le entienda—, ni siquiera planteada por el autor a lo largo del libro ¹².

¹¹ *Poesía española de posguerra (1950-1960)*. Celaya. Otero. Hierro. (Madrid: Edi-6, 1982), pp. 174-175.

¹² Téngase en cuenta que he utilizado la edición de *En castellano* de Lumen, 1982, y que no contabilizo el poema «Bilbao».

El poema prólogo, «Aquí tenéis mi voz...», resume al comienzo de *EC* el contenido que se va a desarrollar después. Las líneas maestras del poema son:

- a) Establecimiento previo del diálogo entre el autor —«mi voz»— y la colectividad —«tenéis».
- b) Experiencia común del sufrimiento que se va a superar —«mucho he sufrido»; «todos hemos sufrido mucho».
- c) Encuentro del yo personal y el vosotros en la primera persona del plural, *nosotros*, que anuncia la tarea solidaria de alcanzar la paz: «Labraremos la paz, la paz, la paz».

La repetición anafórica del adverbio *aquí* sitúa el mensaje en los límites de España. La *voz* o palabra poética es un canto que denuncia la verdad del mundo en que se vive, por dura que sea —«canto que son duras verdades como puños»—, y anuncia la felicidad futura con la imagen de un viaje alrededor del mundo.

El logro de la paz exigirá un esfuerzo arduo, anunciado con dos locuciones adverbiales donde están reunidas, paradójicamente, las ideas contrarias de violencia y amor, que equivalen a una constancia o empeño en el pacifismo: «a fuerza de caricias, a puñetazos puros». *Pero es un esfuerzo inexcusable alentado con formas imperativas: borradlo, labraremos*. La *paz* venidera se repite tres veces como eco que se debe grabar en todos; la envuelven tres formas del verbo *sufrir* en pasado, para advertir que sólo aquella, la paz, desterrará el sufrimiento.

En los seis textos que siguen al poema-prólogo, Blas de Otero nos advierte sobre los rasgos esenciales de su poesía, al final del camino que va de *AFH* y *RC* a *PPP*. Al tono profético del poema inicial sucede, en «Papeles inéditos» (prosa), la revelación de un nuevo evangelio:

Si entro en el mundo... es únicamente por dar una vuelta al evangelio, pues al fin he comprendido que aprovecha más salvar el mundo que ganar mi alma.

Lo que propone es sustituir el evangelio de la salvación personal en otra vida por la salvación colectiva en este mundo, cuya exigencia inmediata es la solidaridad. El poeta-mensajero da ejemplo saliendo de sí mismo para encontrarse con la inmensa mayoría. El encuentro lo expresa la acción de entrar en el mar, cuya inmensidad se compara con la humanidad que vive la misma situación histórica.

El nuevo evangelio de la salvación colectiva se transmite por la palabra, que hay que adaptar a las posibilidades de los destinatarios, utilizando un tono conversacional: «Escribo / hablando» (*Poética* 2), domesticarla para que sólo exprese lo esencial:

Apreté la voz
como un cincho, alrededor
del verso.

(Poética, 1)

En castellano continúa el tono dialogante observado por E. Alarcos en la poesía de Blas de Otero desde sus comienzos; pero ahora lo profundiza, y lo general es que sus interlocutores estén materialmente en los poemas, designados por sus nombres propios o por los pronombres personales.

La palabra del poeta surge de una doble necesidad. En primer lugar, necesita escribir para vivir: «Escribo; luego existo». En el poema *Por-Para* ese impulso ineluctable a escribir se expresa en los tres primeros versos: «Escribo / por / necesidad»; a continuación declara la segunda razón de su escritura: contribuir a la tarea colectiva de transformar la sociedad, desde unos presupuestos ideológicos que aseguran el progreso de la historia por la fuerza revolucionaria del trabajo:

Apreté la voz.
Como una mano
alrededor del mango de un martillo
o de la empuñadura de una hoz.

(Poética)

3. ESTILO

La expresión poética de Otero en *EC* manifiesta un estadio concreto de su evolución como escritor, en el que confluyen dos elementos: por una parte, toda la experiencia literaria acumulada por el autor en sus obras precedentes, orientada en gran medida por sus abundantes lecturas de otros escritores; en segundo lugar, y sobre todo, su voluntad de adaptar su lenguaje a los planteamientos ideológicos ya asumidos en su libro anterior (*PPP*) y mantenidos ahora.

La intención fundamental de Blas de Otero es transformar solidariamente una situación histórica concreta. Su contribución a esta tarea desde la literatura le lleva a adoptar el principio de escribir hablando, pues es hablando, dialogando, como se entiende la gente.

Sin embargo, el estilo de *EC* no significa un corte brusco con el de sus libros anteriores, aunque las diferencias son profundas en algunos aspectos. Blas de Otero en *EC* y en toda la etapa «Que trata de España» es fiel a dos instancias: 1.^a) Los años cincuenta significan el triunfo de la literatura social y de un estilo acorde con sus fines; el poeta se adscribe a la tendencia social con rasgos de escuela y, al mismo tiempo, con una voz personal en consonancia con sus presu-

puestos ideológicos, pues todos los escritores sociales no sustentan las mismas ideas. 2.^a) Es fiel a su propio mundo poético construido durante años de actividad creadora. «La fidelidad a pautas expresivas procedentes de los libros iniciales es una postura permanente en Blas de Otero», dice R. Senabre, y añade: «Con frecuencia, estos rebrotes de imágenes eluden los nexos del modelo y revisten una forma hermética, que sólo es posible descifrar acudiendo a la matriz originaria»¹³.

Después de analizar el camino recorrido como escritor, Blas de Otero plasmó con detalle en *Que trata de España* sus opiniones sobre la poesía, a la altura de 1964. No acepta nuestro autor que la búsqueda de la perfección y la temática cívico-social se excluyan; además, la literatura social no tiene menor rango que los temas literarios considerados eternos. Por último, con realismo y humildad, el autor acepta que cualquier poesía, la suya también, está condenada a ser minoritaria en el hemisferio donde él escribe; pero no va a cambiar de actitud por ello:

En las condiciones de «nuestro hemisferio» la literatura no es «mayoritaria» por el número de lectores, sino por el tema¹⁴.

3.1. Métrica

La brevedad es una cualidad señalada de los poemas oterianos, que resalta cuando se confrontan con los de poetas contemporáneos, más propensos a la extensión. El mismo autor advierte en el poema «Gallarta» de *PPP*:

Vizcaino es el hierro —el mar, cantábrico—, corto en palabras. Ley de los poemas míos.

Esta tendencia a la brevedad se confirma plenamente en *EC*. Aquí son raros los poemas situados en el límite de 40 versos, y más numerosos los que cuentan menos de 20 que los superiores a esa cifra. No sólo son cortos los poemas, sino que, además, lo suelen ser los versos.

Dentro de la brevedad que estoy comentando, hay en *EC* poemas epigramáticos, de dos a seis versos, raros en *PPP* y más aún en *Ancia*. Es cierto que también hay textos muy breves en *QTE*, pero al ser ésta una obra más extensa, no destacan tanto como en *EC*. Adviértase que el autor ha agrupado los poemas más breves en la primera parte

¹³ En *Blas de Otero. Study...*, p. 35.

¹⁴ Declaración en prosa al frente del poema «C.L.I.M.» (con la inmensa mayoría) de *QTE*, p. 58.

del libro, de manera que, sobre la estructuración de base temática ya propuesta, se podría hablar de una estructura formal que consiste en distribuir los poemas en dos polos: los breves al comienzo y los menos breves a continuación.

En castellano ofrece un progreso del verso libre. Se marca ahora la voluntad de liberar los poemas de estructuras rígidas, que se hará más profunda en la poesía posterior del autor. Sin embargo, se mantiene el uso sistemático de la rima en su variedad asonante, más emparentada con la poesía popular.

La *polimetría* es la técnica que predomina en el conjunto y dentro de cada poema en particular. Por tanto, no sólo se evitan los esquemas estróficos sino que la libertad afecta también a la medida de los versos. Transitamos de los bisílabos hasta los versículos en el límite de veinte sílabas, con predominio de los versos de arte menor, sólo contrarrestado por el amplio uso del endecasílabo. En cuanto a este metro, vemos que el poeta lo escinde a veces en dos partes, según el esquema:

cuarenta marzos cenicientos,
lientos.

Advierte S. de la Cruz que es en esta obra donde el autor ensaya la ruptura del endecasílabo con más frecuencia.

En los poemas polimétricos el autor logra mantener un ritmo constante dando una extensión similar a los versos. En estos casos la inclusión de uno o más versos largos en un contexto de versos cortos sirve para expresar con aquéllos un rasgo relevante del contenido; entre muchos ejemplos, véase el poema «Por-Para», cuyo último verso contrasta por su extensión en el conjunto.

Una estructura fundamental en la poesía de Blas de Otero es el *soneto*. «Es uno de los más grandes y originales sonetistas de este siglo», ha dicho de él J. L. Cano¹⁵. Pero esta estrofa mayoritaria en *Ancia* sólo se utiliza dos veces en *EC*, en los poemas «Yotro» y «Coral a Nicolai Vaptzarov». Llama la atención que el autor haya empleado esta estrofa en dos de los pasajes más optimistas de la obra.

El *pareado* predomina al comienzo de *EC*. La base de todos ellos no es la rima sino el ritmo: son trisílabos los versos de «Poética» 1 y heptasílabos los del poema que comienza «Quisiera ir a China...»; dos endecasílabos forman los pareados «Dicen Digo» y «Don Quijote y San... Ignacio»; el titulado «15 de abril» lo forman un octosílabo y un pie quebrado, y «Fuera» es un germen de silva (heptasílabo y endecasílabo).

¹⁵ «Blas de Otero y el soneto heterodoxo», en *Blas de Otero. Study of a poet*, pp. 11-18.

Hay silvas conformes al esquema machadiano (pero anterior) de heptasílabos y endecasílabos con rima arromanzada; véanse, entre otros, los poemas «Teruel-Yonne» y «Anchas sílabas». Este último, así como el poema que abre el libro, «Copla del río» y «Letra» están formados por varias estrofas de versos polimétricos y rima asonante —sólo en «Letra» la rima es consonante.

La polimetría puede ocasionar que pasen desapercibidos algunos casos de rima mantenida de principio a fin o estructuras estróficas; así, en el poema «Por caridad» riman en asonante casi todos sus versos y el titulado «Entendámonos» está formado por once párrafos.

Las divisiones no estróficas de algunos poemas se deben a exigencias del contenido que se expresa; en otros casos, es posible que el autor haya pretendido imitar divisiones estróficas.

Todos los fenómenos enumerados parecen confirmar la intención del autor de conseguir una expresión directa, libre de estructuras rígidas o muy elaboradas. Él había demostrado un dominio extraordinario de la métrica académica en obras precedentes; pero abandona ahora esa vía «retórica» y explica su decisión en un poema de *QTE*, el titulado «Aquí hay verbena olorosa»:

Lo que quiero.
Puedo hacer lo que quiero con la pluma
y el papel. Pero prefiero
hacer un verso vivo y verdadero,

y en sus declaraciones de 1968 a la revista *Insula*.

3.2. Sintagma nominal y sintagma verbal

Sólo dos poemas de *EC* están formados exclusivamente por sintagmas nominales: *Teruel-Yonne* y *Esta villa se lleva la flor*. Hay pocos ejemplos en los que las únicas formas verbales son *ser* y *estar*. Si nos preguntamos por qué escasean los poemas esencialmente nominales y, en cambio, predominan los que contienen verbos, habrá que responder que *En castellano* es un libro instalado en el tiempo y, por tanto, en el movimiento; una obra en la que nada se ve *sub specie aeternitatis*. Parece que el autor es fiel al principio machadiano de hacer la poesía «palabra en el tiempo».

Los nombres propios —topónimos y antropónimos— forman una nómina muy extensa en la obra oteriana, y *EC* no es una excepción. Aquí destaca la palabra *España* designando diversas nociones: el país surgido de la posguerra, postrado y miserable; el pueblo silenciado y recluso en los muros de una cárcel o de una plaza de toros; en fin, las dos Españas.

Entre los apelativos hay que destacar, por su recurrencia a lo largo de la obra, el *aire*, el *agua*, el *alba*, el *mar*, el *árbol*, la *luz*, el *sol*, la *paz*, la *patria*, la *palabra* y la *esperanza*. Muchos de estos términos hacen de *EC* un muestrario de nociones elementales.

Se puede afirmar que la adjetivación tiene una presencia moderada en *EC* y no produce excesos retóricos. Predominan los adjetivos valorativos sobre los puramente descriptivos y hay pocos epítetos. Esta forma de adjetivar, con predominio de las valoraciones subjetivas, refleja el contraste que el autor quiere establecer entre el mundo real y el modelo de sociedad que propone. Cuando se refiere a su propio pasado, lo califica de *ceniciento*, *perdido*, *gastado*, *roto*, que son términos negativos. También son generalmente negativas las valoraciones del nombre España: *espuria*, *caricaturesca*, *brutal*, *miserable*, *terrible*, *amarga*, con alguna excepción. En cambio, el *aire* es *libre* y la *voz*, *hermosa*.

Dentro del capítulo de la adjetivación, los sintagmas de mayor interés artístico son «silencio espesado», «años rotos», «libertad tirada», «piedra dormida», «palabras jadeantes», «rúbrica rabiosa», y similares.

Hay en *EC* una profusa utilización de *pronombres personales*. Este rasgo no debe sorprender en un autor que desea establecer un diálogo con el lector para orientar su actuación. Sin contar los casos en que la forma verbal lleva implícita la persona gramatical, hay un notable número de formas pronominales que señalan a distintas clases de destinatarios, desde el individuo particular hasta la totalidad de los implicados en ese momento histórico.

Con el verbo se expresa sobre todo el tiempo, lo inestable, lo que se transforma. Se niega en *EC* que lo existente sea inmutable y, en concreto, que lo sea una situación histórica dada. Por otra parte, el mensaje propone la acción: el hombre con su esfuerzo será el agente que transformará la realidad actual para construir otra de acuerdo con los ideales de paz y de libertad.

Tres formas verbales merecen especial atención: el infinitivo, el imperativo y el futuro. Los infinitivos designan la acción en proyecto; con los imperativos, el autor alienta y agita a los destinatarios para que actúen (*borrad*, *levántate*, *entendámonos*, *labraremos*, etc.); los futuros sirven para anunciar la victoria final o la continuidad del esfuerzo en otro tiempo (*será*, *volveréis a brillar*, *entroncarán...*). Por hallarse al comienzo de una tarea colectiva, hay formas perifrásticas del tipo *tenemos que trabajar*.

3.3. *Uso de esquemas lingüísticos preexistentes*

Un rasgo muy acusado del estilo de Blas de Otero en esta etapa es la reproducción exacta, o bien la modificación, de estructuras

ya formadas, tanto ajenas como propias. Las transformaciones, en esta obra, afectan sobre todo al material lingüístico procedente del uso general o coloquial; en cambio, las reproducciones literales lo son, por lo general, de otros autores y obras. Se trata, sin duda, de una propensión a apropiarse las palabras de la colectividad.

Si se pasa al plano compositivo, parece evidente que la presencia de A. Machado predomina sobre cualquier otra, y no sólo en los poemas más breves, que recuerdan los proverbios y cantares. Dentro de este plano, el poema «Cantar de amigo» lo es, en efecto, por su estructura métrica más que por su contenido¹⁶.

3.4. Paralelismo y figuras de repetición

Es fácil hallar en *EC* todo tipo de repeticiones, sobre todo léxicas y sintácticas, pero también fonológicas, que evidencian por doquier la carga retórica de esta poesía, si no acrecentada, al menos mantenida en la etapa que estoy analizando. Paralelismo total hay en el poema «Letra». La misma construcción sintáctica se repite varias veces en «Poética» 1, «Anchas sílabas», «No salgas, paloma, al campo» y «La va buscando». La misma expresión en «Litografía de la cometa». En «Teruel-Yonne» y «Sol de justicia» son vocablos antónimos los que se repiten para marcar el contraste entre dos objetos o ideas¹⁷.

3.4. Léxico y semántica

En este apartado voy a analizar dos aspectos: el léxico poético y las causas del cambio semántico de las palabras en *EC*.

Se puede afirmar que el mayor porcentaje de términos connotados poéticamente se concentra en el sintagma verbal. Por su especialización literaria o por su originalidad, otorgo connotaciones poéticas a los verbos siguientes: *remejer*, sinónimo de «hundir», utilizado antes por Unamuno; *tañer*, sinónimo de «tocar», pero de uso más restringido; *aridarse* (de «Copla del río»), más raro que su sinónimo «secarse»; *mañanar* y *mañanear* (de «Patria aprendida» y «Entendá-

¹⁶ Este fenómeno ha sido analizado por CARLOS BOUSOÑO en «Un ensayo de estilística explicativa (Ruptura de un sistema formado por una frase hecha)», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 69-84.

Por mi parte, ofrezco una relación de ejemplos tomados de *EC*: «con cantos que son duras verdades como puños», «dejando a un lado el cartón y al otro la trampa», «poderoso caballero es don Quijote», «agua pasada por las armas del olvido», «sobre la mesa de la miseria madre», «sé que Castilla es ancha», «así en España como en el hombre», etc. Las citas literales son también muy abundantes.

¹⁷ La carga retórica de la poesía oterina fue estudiada por RICARDO SERABRE en «Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans*, CXXV (1966), pp. 137-151.

monos», respectivamente), que expresan la idea de «preparar el futuro», añadiendo la segunda forma el sufijo *-ear* del aspecto frecuentativo; la misma estructura se repite en *giraldear* (en «No espantéis el rui-señor»), derivado de *giralda*, para expresar la acción de elevar lo que está abajo; del ave *fénix* procede el verbo *enfenixarse*, «renacer de las propias cenizas» el poeta por haber reencontrado la fe en la solidaridad humana.

También los adverbios terminados en *mente*, característicos del estilo de Otero¹⁸, ofrecen ejemplos originales en esta obra. El poema que comienza «Noches / dibujando el mapa...», lleva en su último verso el adverbio *léridamente*, procedente de la raíz *Lérida*; en su contexto parece significar «cielo intensamente azul» y puede haber sido inspirado por una imagen luminosa de esa ciudad, recordada por el autor. *Granada* es el origen de la expresión *brisa granadamente triste* («Palabras reunidas para A. Machado»), donde la tristeza modificada por el adverbio podría aludir a la muerte de García Lorca; por último, de *cielo* procede *descieladamente* («Coral a N. V.»), neologismo que expresa, en mi opinión, la autosuficiencia de la tierra, del hombre.

Reaparecen en *EC* los términos *lientos*, «húmedos, tristes», *cantil* y *fronda*, característicos del autor desde sus primeras obras.

En el plano semántico, es innegable que las metáforas y sobre todo los símbolos aparecen profusamente en las páginas de *EC*. Son símbolos los términos que, literalmente, designan realidades del mundo sensible, pero en último término nos remiten a nociones abstractas que constituyen, en este caso particular, la base ideológica y afectiva del autor. *En castellano* ofrece una relación generalmente constante entre cada símbolo y su simbolizado.

Son de todos conocidos los símbolos *hoz*, *martillo*, *rojo* y *paloma*, presentes en la obra. Pero tienen más interés para nosotros aquellos símbolos escogidos por el autor para expresar el contraste entre el mundo real y el mundo soñado o ideado, entre el mal presente y la felicidad futura, entre lo que es y lo que debe ser y, según el poeta, será. Los símbolos recurrentes en *EC* para expresar esos contrastes son: *mar*, *agua*, *aire*, *río*, *viento*, *sol*, *luz*, *árbol*, *cárcel*, *sombra*, *alba*, *blanca*, *noche*, *aurora*, *tapia*, *ola*... El mismo autor ha aclarado el sentido de algunas de estas palabras en pasajes de sus obras; en el poema «Cuando digo», de *QTE*, se lee:

¹⁸ E ALARCOS LLORACH: *La poesía de Blas de Otero* (Salamanca: Anaya, 1966), pp. 83-87.

Para una interpretación distinta del adverbio *granadamente*, véase JOSÉ A. MAYORAL: «Creatividad léxica y lengua literaria: las formaciones adverbiales en -MENTE», en *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica de la Universidad Complutense, I (1982), espec. pp. 51-52.

Cuando hablo del alba hablo del día.
Cuando pronuncio sombra, velaría
las letras de mi patria, como a un muerto.
Cuando escribo aire libre, mar abierto,
traduzco libertad¹⁹.

Al aire se refiere otra vez en un texto de HFV:

El aire es la imagen de la libertad... El aire es sabiduría y música del entendimiento. No hay diálogo posible si el aire falta, entonces la atmósfera se enraza y el ciudadano se entontece²⁰.

En realidad, tanta multiplicidad de símbolos puede ser reducida a unos pocos términos esenciales que, en nuestra opinión, originan los demás. Así:

— AGUA es el lexema y la idea general a él asociada que se representa con los significantes *agua, mar, río, arroyo, fuente, ola*.

— A la noción AIRE corresponden los significantes *aire y viento*.

— La idea de LUZ es representada por los términos *luz, blanco, sol, alba, aurora*.

Se habrá reparado en que los símbolos oterianos son elementos de la naturaleza que están ante nosotros y hacen posible la vida, de ahí que la afectividad del emisor y la del receptor coincidan sin dificultad. Las ideas contrarias o, si se prefiere, el mundo del mal son expresadas por términos antónimos de los anteriores o por objetos que oponen obstáculos a su acción benéfica:

— Contra la LUZ lo *negro*, la *sombra* y la *noche*.

— Contra el AIRE la *tapia* y la *cárcel*.

En otros casos, basta que el autor califique negativamente un símbolo positivo para manifestar el mundo del mal: aire *detenido*, agua *estancada*, río *seco*, etc.

El agente que desterrará el mal del mundo y traerá la libertad y la paz es el hombre, elemento fundamental de esta poesía. Su representación simbólica es el *árbol*, que fructifica originando símbolos derivados: *raíz, tronco, hojas, mástil, fronda, bosque*. A la imagen triste del árbol abatido, procedente de AFH, sucede en EC la imagen optimista del árbol enraizado que se yergue otra vez.

Toda la humanidad está representada en algún caso por el *mar*. Por ello, el mástil, producto de la madera, es en un contexto marino

¹⁹ *Que trata de España*, p. 56.

²⁰ «El aire», en *Historias fingidas y verdaderas*, p. 87.

el símbolo del hombre de vanguardia o del combatiente que está luchando en la realización de un mundo nuevo. El mar de *EC* pertenece al ámbito de lo positivo y deja de ser el símbolo manriqueño de la muerte. Más adelante, en *HFV*, Otero contradice incluso a Manrique diciendo: «No se engañe nadie, no, innumerable como las ondas de un río es el afán del hombre y permanente como el mar el ritmo de su trabajo»²¹.

SEGUNDA PARTE.—Análisis temático de *En castellano*

Es innegable que *En castellano* transparenta de principio a fin la ideología política de su autor y propone unas soluciones inspiradas por esa ideología para resolver los males de la humanidad y, particularmente, de España. La esperanza de que el ideario comunista reunirá a los hombres en la tarea colectiva de lograr la paz, la confianza en el triunfo final y la emoción sentida ante los símbolos materiales del Partido, se manifiestan a menudo en la obra. Pero los poemas reflejan también unas necesidades sentidas por el autor como hombre, y no sólo las consignas dictadas desde fuera. En este sentido, el profesor Alarcos Llorach ve a Blas de Otero como un hombre que necesita creer en algo y su poesía como una evolución desde la fe religiosa inicial a la fe en un partido político²².

Sin embargo, creemos que son más convincentes las razones que da Blanco Aguinaga de dicha «conversión» —que no tiene nada de extraordinaria—, a raíz de la afiliación del poeta en 1952 al Partido Comunista. Hay que convenir en que tan imperiosa como la necesidad de creer en algo pudo ser la necesidad de enfrentarse al Régimen y, en primer lugar, al entorno social con armas literarias:

Un día —ya se sabe— Blas de Otero dejó atrás el mundo religioso de su infancia y juventud... El cambio —no hay misterio y conviene decirlo llanamente— es el que, pasando por el existencialismo, le lleva de la soledad y la poesía religiosa hacia la conciencia histórica y, por lo tanto, el socialismo. No fue el único en su generación (como no ha sido el único en el siglo). Es, sin embargo, de los pocos poetas españoles de posguerra que se han mantenido a la altura de los tiempos en su convicción y en la altísima calidad de su poesía. Su caso, por lo tanto, si no común entre poetas españoles de hoy, responde, en cambio, a una evolución mayoritaria de la sociedad española (y del mundo) y es, para la poesía,

²¹ «Pasar», en *HFV*, pp. 108-109

²² «Lo que sí interesa es hacer hincapié en la unidad psicológica de su actitud: sinceridad, apasionamiento y fe. Otero, antes y después actúa del mismo modo: como un creyente; la unión personal de sus primeros versos religiosos se traslada ahora a la unión solidaria y social; del yo considerado como minúscula e intransferible partícula de Dios, el poeta pasa al yo microscópico y soluble de la inmensa humanidad». En *Blas de Otero. Study...*, p. 4.

paradigmática, ya que demuestra decisivamente, contra opiniones muy divulgadas y contra el silencio crítico que se ha hecho alrededor de su obra a partir del «cambio», que no existe contradicción necesaria entre la calidad poética y el compromiso político²³.

Se ha dicho que *EC* es «el libro más histórico de Blas de Otero». Por mi parte, añadiré que es, sobre todo, autobiográfico —¿cuál de sus libros no lo es?—. Esta obra nos sugiere la imagen del diario en el que una persona va dejando constancia de su existir. Es un diario poético que se puede confrontar con la biografía del autor para confirmar que los nombres, las fechas, los hechos, y también los sueños, fueron reales: Varios poemas hablan de su estancia en Francia y del contraste violento que observó entre ese país y el suyo; el poema «MCMLV» es necrológico, recuerda que hace dieciséis años terminó la guerra civil y se perdió la libertad. Varios textos han sido creados en Barcelona, durante los años de residencia en esa ciudad. El homenaje a A. Machado, la lectura del poeta N. Hikmet, la muerte de un exiliado, esa Laura que se prostituye, son experiencias del poeta trasladadas al libro. La superioridad numérica de estos poemas es indudable sobre aquellos otros que recuerdan consignas o emociones propias de cualquier fiel a una idea.

En segundo lugar, *EC* es una obra política, porque le da un sentido o dirección a la transformación que propone. El proceso que precede a este mensaje poético-político se puede reconstruir: El poeta busca la solución de los problemas colectivos, que son los suyos, y la encuentra en el materialismo histórico, es decir, en la fuerza revolucionaria de la clase trabajadora y oprimida. A ella se dirige para decirle que en sus manos está su propio destino, la felicidad en este mundo, la paz; para forjarlas hay que trabajar solidariamente, pues la paz exige como paso previo el acuerdo de todos, el pacifismo.

Por último, *EC* es poesía social, puede ser incluida en la literatura social española de posguerra. En aras de la claridad, consideraremos solamente social la literatura que trata problemas que afectan a una colectividad. El término «problemas» advierte que la temática social se nutre de las deficiencias de una sociedad, de las causas de infelicidad de sus miembros (injusticia, opresión, etc.). Blas de Otero ve problemática la realidad en que vive.

El poeta y crítico Leopoldo de Luis ha precisado los rasgos fundamentales de la poesía social en su *Antología* de 1965. Son los siguientes:

- a) Participación del autor en los hechos testimoniados.
- b) Intención denunciadora.

²³ De «El mundo entre ceja y ceja: relejendo a Blas de Otero», en *Papeles de Son Armadans*, 244-245 (1977), p. 146.

- c) Problemática que afecta a la mayoría.
- d) Concreción espacial y temporal (historicismo).
- e) Intención transformadora de la situación denunciada.

He aquí uno de sus párrafos:

Los sentimientos comunes que dan origen a la poesía por mí comentada son aquellos alcanzadores a todos los hombres integrados en una determinada sociedad y precisamente como tales miembros de la misma... Los hechos tematizados, los problemas asumidos, son, además, propios de las gentes que sufren, de las capas sociales sometidas, los seres humillados o aherrojados, porque lo que entendemos por inquietud social es —bien se sabe— defensa de la dignidad humana y nivelación de desigualdades económicas. De aquí que (...) se pueda hacer poesía social desde posturas ideológicas diferentes, pero sólo desde aquellas ideologías que postulan la dignidad de la persona humana sin distinción alguna y que reconocen la igualdad y la libertad como principios²⁴.

Blas de Otero ha sido considerado muchas veces exponente máximo de la poesía social. Sin embargo, parece que no se le ocultaban (sobre todo de 1964 en adelante) ni la escasa difusión de los libros de poesía, ni la debilidad de la palabra poética frente a otras formas de convicción, aunque le reconociera al poeta una tarea en la lucha revolucionaria: «para algo ha de servir un renglón». Por eso, no olvidó matizar que la suya era una pequeña contribución a la tarea colectiva de transformación social. Su posición equidista del optimismo exagerado sobre el poder revolucionario de la literatura social y del pesimismo extremo que manifestaban los detractores de esta literatura.

Es un lugar común que la literatura social pretendía dar a conocer lo que silenciaban los medios de comunicación. Ese papel también lo asumió Blas de Otero en esos años precisos. Si años después la literatura social producía cansancio, éste no obedecía sólo a razones estéticas, sino a otras tan evidentes como la menor presión de la censura sobre los medios de comunicación.

1. EL TEMA DE ESPAÑA

Blas de Otero debe ser contado en el nutrido grupo de escritores que han sentido el llamado «problema de España». Ya se ha dicho que en su obra *QTE* veía su preocupación como un caso particular en el conjunto de voces que han tratado la cuestión a lo largo de la historia. Tampoco se engañaba entonces pensando que su generación iba a resolver los problemas definitivamente —ni los nacionales ni los mundiales—, aunque confiaba en la continuidad del esfuerzo y en el triunfo final.

²⁴ *Antología de la poesía social* (Madrid: Alfaguara, 1965), pp. 17-18.

El planteamiento del poeta es simplista en la etapa de *EC*. No se remonta a un pasado remoto ni bucea en el carácter español hasta encontrar una explicación filosófica o psicológica de los males presentes. Su objeto es la España donde vive, y de este referente privilegiado se derivan los temas de *En castellano*. En definitiva, si se pregunta dónde la solidaridad, dónde la justicia, dónde la libertad y dónde la paz que pide el poeta, la respuesta es siempre la misma: para empezar, en España.

El nombre *España* es el más repetido en las páginas de *EC*, constelado por la palabra *patria* y un buen número de nombres de ciudades, montañas y ríos españoles.

Es fácil ponerse de acuerdo en que la imagen oteriana de España es triste, por las causas que iré analizando en apartados sucesivos. El dolor de España lo produce la falta de libertad en el poema «En esta tierra»:

A mí
lo que me duele
es el pecho.

(El pecho
tiene forma
de España.)

El médico me ha dicho: —Mucho aire,
mucho ai...
—Como no lo pinte.

Dolor y amor van unidos en el grupo de poemas que marcan el contraste entre Francia y España. En el titulado «Parábola de doble filo», el Pirineo no es una frontera, sino una guillotina que separa dos mundos completamente distintos.

Si en el poema «Por-Para» se insinúa una España posible, mejor que la «caricaturesca España actual», el conjunto del libro revela que esa patria deseada por el poeta ha existido en algún momento anterior. El antes fue la República:

*La primavera ha venido
y se ha ido*

escribe en «15 de abril», fecha que sigue a la proclamación de la Segunda República española (14-IV-1931). Es una fecha dentro de la estación primaveral y ella sola es toda la primavera, es decir, el tiempo de la renovación.

Después hubo una guerra que enfrentó a dos bandos:

Dos espumas frente a frente
Una verde y otra negra.

Lo que la verde pujaba,
lo remejía la negra.
La verde reverdecía.
Rompe, furiosa, la negra.

Dos Españas frente a frente.

Al tiempo del guerrear,
al tiempo del guerrear,
se perdió la verdadera.

*Aquí yace
media España.
Murió de la otra media.*

(«La va buscando»)

El color verde remite a la primavera del poema «15 de abril» y no se dice, por sabido, que ése fue el color derrotado. El final reproduce unas palabras de Larra y con ellas el desenlace del enfrentamiento con que se había iniciado el poema.

La cita de Larra cumple en el poema oteriano la función de situar aquí y ahora —«aquí yace»— la porción de España perdida tras la guerra.

El poema «MCMLV» es, precisamente, una oración —«Oremus»— por esa España yacente, en el dieciséis aniversario del término de la guerra (1939), que significó, según el autor, el comienzo de la opresión, pues el *aire*, que es la libertad, «lleva / dieciséis años parado».

La España caricaturesca, deforme, es consecuencia de la guerra. El poeta, al cabo de una reflexión que le lleva a tomar partido, viene a agitar a esa España silenciada e inmóvil para que empiece a caminar. La pretensión del autor se halla en un poema inspirado en el lugar evangélico de la piscina de Jerusalén donde Cristo cura a un paralítico, diciéndole «Levántate, coge tu camilla y anda». Blas de Otero inicia el poema con una expresión coloquial:

Anda,
levántate,
España,

en la que «anda» es un ruego y una voz de aliento. La frase evangélica aparece al final:

España,
levántate
y anda;

ahora «anda» sí equivale a «camina» y España es el paralítico.

Entre los dos apartados, que son inversos sintácticamente (abc / cba), hay un paréntesis:

(Ponte
en pie
de paz)

que especifica el tipo de curación: España se pone a andar el camino de la paz, pues su parálisis había sido causada por la guerra.

Contra la opinión de los historiadores que nos hablan de la quiebra absoluta del ideal republicano después de 1936, Blas de Otero defiende este tipo de régimen político, como el grupo al que sirve de portavoz.

2. LA FE Y LA PALABRA

La insatisfacción que siente el autor ante la realidad española, y su republicanismo, se completan, como era de esperar, con la propuesta de hacer colectivamente una España nueva. Blas de Otero confía en que sus aspiraciones se cumplirán en el futuro, alentado por una fe firme en el individuo social y el crecimiento del Partido que traerá la paz y la felicidad a esta tierra. Apropiándonos un término de E. Fromm, diremos que es una fe racional alimentada por las victorias concretas conseguidas por el comunismo hasta ese momento en el siglo xx.

El poema «Ellos», de PPP, está escrito desde la nueva fe:

Mi fe es más firme que la torre Eiffel.
Vientos del pueblo
esculpieron su mágica estatura.

Fue la confianza en la acción del pueblo la que propició el salto (pensamos en un salto cualitativo) al que se refiere en EC: «Salté / del horror / a la fe».

El poeta no se reserva para sí la fe alcanzada —el nuevo evangelio, como él mismo ha escrito—, sino que la pregona, para que no sea una fe muerta. El ideal es bello, nos dice en el poema *Letra* —donde ha reunido a don Quijote y a Dulcinea—, pero hay que llevarlo a la práctica, tiene que seguirle la acción. Con don Quijote y San Ignacio ha simbolizado en EC el binomio idealismo-activismo.

El utensilio, y el arma, del escritor es el lenguaje. En el libro anterior a EC, el poeta había pedido la palabra, una forma civilizada y dialogante de ejercer la libertad de expresión, conforme con el

pacifismo que alienta toda su poesía. Pero también pide la palabra para acusar:

Pues en esta tierra
no tengo aire,
enristré con rabia
pluma que cante²⁵.

Que la palabra es un arma de concienciación y agitación, se comprueba fehacientemente en el uso constante de formas imperativas dirigidas a la segunda persona directamente o con fórmulas impersonales: *abrid*, *iniciense*, etc. Por ello, la palabra es también un arma contra los poderosos, que la censuran y la silencian. En algunos pasajes de *EC*, Blas de Otero se refiere a la acción de la censura sobre su poesía²⁶, e incluso se tiene a veces la impresión de que el autor está sosteniendo un toma y daca con esa censura que le acosa; que está jugando seriamente a decir las cosas de manera que las pueda publicar y le puedan entender. Este combate verbal produce muchas de las dificultades de la poesía oteriana, como vamos a comprobar en el poema «No salgas, paloma, al campo»:

Sé muchas cosas y otras que me callo.
Cómo decir España, patria,
libre.
España
libre. (Violentas
carcajadas.)

Anda
jaleo, jaleo.
No dejan ver lo que escribo,
porque escribo lo que veo.

Sé que Castilla
es ancha.
Cómo decir azul, ayer,
morada.
Ayer.
Mañana.

Anda, jaleo,
jaleo.
...lo que veo con los ojos
de la juventud y el pueblo.

En la primera parte empieza diciendo su consigna: «España, patria, libre». Las carcajadas que acogen «España / libre» revelan que

²⁵ *Pido la paz y la palabra*, p. 63.

²⁶ Véase como ejemplo el poema «Segunda vez con Gabriel Celaya», de *EC*, respuesta a la «Segunda carta a Blas de Otero» que aquél había publicado en el poemario *El corazón en su sitio* (Caracas, 1959).

eso no es cierto, pero tal vez sean, al mismo tiempo, una burla de la retórica oficial y del escudo en el que, entre otros términos, figura la palabra «libre».

El estribillo popular que está al principio de la segunda y última parte, adquiere en este poema un significado en consonancia con la burla y la rebeldía que se pretende expresar. Le sigue un retruécano que denuncia la prohibición de decir la verdad:

No dejan ver lo que escribo,
porque escribo lo que veo.

La libertad reaparece implícita en la expresión «Sé que Castilla/ es ancha», procedente de «¡Ancha es Castilla!». Con ella, el autor recoge la estructura sintáctica inicial, «sé», y su continuación:

Cómo decir azul, ayer,
morada.
Ayer.
Mañana.

también es anafórica del segundo verso.

Los cuatro versos precedentes encierran, en mi opinión, la mayor dificultad del poema. ¿Qué sentido tienen los dos colores? El primero, *azul*, es utilizado en *EC* para transmitir el optimismo, lo positivo; el color morado pertenece a la bandera republicana. Repárese en que los dos adverbios, *ayer* y *mañana*, remiten al pasado y al futuro, de manera que el presente —*hoy*— queda excluido del poema. Todo parece indicar que el poeta está diciéndonos cómo fue y cómo será España: por *azul*, mejor; por *morada*, republicana.

Se repite el aire popular y se especifica a continuación:

... lo que veo con los ojos
de la juventud y el pueblo,

la perspectiva del poeta, coincidente con los intereses de la mayoría (el pueblo) y de la juventud (esperanza del porvenir).

La estructura formal del poema reúne elementos de otros de *EC*: el estribillo y el paralelismo sintáctico nos remiten a «Cantar de amigo»; la continuación del sentido de versos anteriores en los dos últimos reproduce el mismo rasgo de *Tañer*.

Volviendo al tema de la fe y de la palabra, después de este paréntesis sobre la censura, conviene recordar que el autor está en la primera etapa de transmisión de su mensaje cívico-social. De acuerdo con el sentido global de su poema «No espantéis el ruisenior», Blas de Otero es un recién llegado; se presenta ante sus oyentes para decir la verdad.

«No espantéis el ruiseñor» es, dentro de *EC*, uno de los textos más difíciles y al mismo tiempo más bellos y sugerentes. Pertenece al grupo de poemas que desarrollan el tema de la transformación del autor y de la concienciación mediante la palabra. El *ruiseñor* es símbolo del poeta que llega; hay que acogerlo, oírle.

(No voy a transcribir el texto, por su gran extensión, y me voy a limitar a ofrecer una interpretación general.)

El poeta viene en *otoño* (verso 6), el tiempo de la fecundación. «Hermoso dios», le llama en el poema «Gallarta» de *PPP*, y descifra a renglón seguido el carácter de su hermosura:

La tierra
roja. La piedra, roja. Acaso, un árbol
como la sangre, Hermoso dios.

Acaso el hombre, como la tierra, está preparado para oír la verdad. Las palabras del poeta dicen la acción: *hablad, oid, andad, erguid, giraldead, pases, pisad, retroceded, abre, mira, pien...*

El discurso aparece atomizado en breves, rápidas imágenes que ordenadas y ensambladas nos devuelven aquél. El poeta acaba de entrar en un tiempo nuevo al que llama «otoño»; anda cauteloso, a tientas, porque todavía no ha terminado la noche: «Hombre que vuelve, pero/no ve». Busca la mañana, el alba, la luz, que instauran de nuevo la vivienda del tiempo, el sentimiento de estar vivo. La noche precedente es el «tiempo perdido» y, en el caso del poeta, esa pérdida equivale a su silencio, al suicidio de su voz hundida en su terror individual: «Oh voz cercada./ Con una piedra al cuello,/ te echaste al agua...» Ahora, seguro de sí mismo, se ha impuesto el deber de volver: «Debo volver» — «Entro», y compara su vuelta con el comienzo de un amor: «Así estaba la mañana,/ cuando te empecé a querer».

El poema revela un estadio del autor en el que empieza a orientarse hacia la luz, andando quedo y despacio en las sombras para no errar. Lo importante es que ha iniciado el viaje (que es el activismo) que le llevará al día. Noche y día son símbolos de la España de hoy y la de mañana, respectivamente. Pero la luz hay que hacerla, de ahí la abundancia de formas en imperativo.

La imagen del amanecer con los pájaros cantando al nuevo día cierra el poema, cuyo último verso expresa un deseo del poeta: «y sea todo siempre claridad» —el triunfo definitivo del orden social al que aspira—.

3. LA LIBERTAD

Si bien el término *libertad* apenas aparece usado en *EC*, en cambio son muy numerosos los símbolos naturales que la representan (*aire*,

viento, agua, etc.), hasta el punto de ocupar la palabra *aire* el segundo lugar en frecuencia, tras el término *España*. La importancia del tema de la libertad en esta obra es confirmada por el poema *Pluma que cante*, donde el autor reconoce estar obsesionado por el «aire libre y alegre».

En la etapa de *En castellano*, Blas de Otero pertenece a la clase de los escritores confiados en la capacidad del hombre para solucionar los males presentes, si los individuos se empeñan colectivamente en la tarea de la libertad y de la paz. De esta actitud se deriva una consecuencia importante: los males denunciados son pasajeros y a cada uno de ellos se opone siempre la imagen del bien que lo sustituirá en el futuro: al egoísmo, la solidaridad; a la opresión, la libertad; etc.

La opresión ejercida por el poder político sobre el individuo es un tema recurrente de *EC*. Su reinado comienza tras la guerra civil y sus manifestaciones en el libro son, entre otras, el silencio impuesto, el aire detenido y las múltiples representaciones de España: anegada bajo las aguas, plaza tapiada y cárcel.

El poeta denuncia la opresión y reclama la libertad porque siente que sin ésta su existencia es *tiempo perdido*. Muchos textos de *EC* son verdaderos actos de rebeldía, puesto que rechazan la sumisión al poder establecido.

En *Condal entredicha* ensaya romper «el silencio espesado sobre España», hablando entre líneas. Cuatro veces, las mismas que utiliza la conjunción *si*, parece que se va a interrumpir el discurso iniciado. Pero no se produce la interrupción y, al final, quedan dichas muchas cosas: la censura oficial que impone el silencio, la pobreza, la rabia que aguarda su momento; también el coste de la vida y la nostalgia, otra vez, de aquel abril histórico.

La libertad está dando sus primeros pasos, «da señales de vida». Lo que Otero está haciendo en sus versos a favor de ella, ponerla a andar, es la tarea que propone a sus destinatarios:

Iniciense
las señales, a fin de que los pasos
se orienten
tras una y otra y otra
sílabas
escritas en silencio,
libertad

escribe al final del poema *Libertad supone o significa...* Las repeticiones del tipo «tras una y otra y otra», «hoja a hoja», «letra a letra» representan la constancia en la tarea.

El confinamiento en un espacio cerrado lo simbolizan la *cárcel* y la *tapia redonda*. En el poema *Pluma que cante*, la tapia se hace

Si se excluye el cuerpo central, Otero dice que está oyendo tañer España, lo cual es decir muy poco. Nos damos cuenta ahora de que son los versos intercalados (del 3 al 7) los que encierran la intención del poeta.

El sonido de España se concreta en dos metonimias: el reloj de la cárcel de León y la campana (que lleva implícito el término reloj) de la Audiencia de Soria. La segunda referencia parece inspirada en unos versos machadianos de *Campos de Soria*: «¡Soria fría! La campana / de la Audiencia da la una». El frío tiene algún rasgo semántico común con el *filo* oteriano, pero este último apunta también a la violencia. Lo indudable es que el sonido de España se ha reducido al binomio *cárcel-Audiencia* y éste nos remite a sistema carcelario-sistema judicial, a represión.

No creemos que la hora esté anunciando el nuevo amanecer sino, por el contrario, el tránsito de la medianoche a la madrugada (la perífrasis durativa «estoy oyendo» alude a varias campanadas). Si en efecto se trata de la noche, ésta pertenece al campo semántico de lo negro, es símbolo negativo; pero es la presencia de *filo* lo que mejor confirma, en mi opinión, que la imagen no puede ser optimista. Por otra parte, no resultaría coherente, dentro del simbolismo oteriano, que recurriera al reloj de una cárcel para representar el nuevo amanecer, pues la *cárcel* simboliza la opresión: «España es una espaciosa y triste cárcel».

Cárcel, *Audiencia* y *filo* parecen buenas razones para defender que el poema expresa la opresión institucional de aquel momento histórico. Por último, se debe advertir que el verbo *tañer*, sinónimo de tocar, está connotado negativamente en sus dos apariciones dentro de *EC*; el otro ejemplo lo ofrece *Condal entredicha*:

Porque hay tardes, desmontes

 momentos
 cantantes con *tañido de cadena*.

El silencio al que se refiere Ciplijauskaité está representado en el poema por los espacios en blanco que separan cada grupo de dos versos, excepto «Filo de la madrugada», que se aísla de todos los demás.

Tañer nos está diciendo: Este es el sonido de España; lo demás es silencio.

Los pasajes humorísticos de *EC* están relacionados casi siempre con la oposición temática opresión / libertad. Véanse los poemas «No salgas, paloma, al campo», «Aire libre», «Pluma que cante», «Pato» y «En esta tierra». El humor es siempre irónico, un dardo contra la realidad opresora; conformarse con salir a la calle y estornudar, o con

ver cómo mueve el viento las ramas o un pato se desplaza libremente sobre el agua, son actitudes cómicas que intensifican, sin embargo, el peso de la opresión en torno al poeta.

Tal vez sea el poema *Pato* el más divertido del grupo:

Quién fuera pato
para nadar, nadar por todo el mundo,
pato para viajar sin pasaporte
y repasar, pasar, pasar fronteras,
como quien pasa el rato.

Pato.

Patito vagabundo.

Plata del norte.

Oro del sur. Patito danzaderas.

Permitidme, Dios mío, que sea pato.

¿Para qué tanto lío,

tanto papel,

ni tanta pamplina?

Pato.

Mira, como aquel
que va por el río
tocando la bocina...

Lo que obsesiona al autor es el movimiento ininterrumpido del animal frente a la inactividad a que él está sometido. Las imágenes de movimiento y ruido continuos son producidas por la *aliteración*, recurso expresivo predominante de principio a fin:

pato - para - pasar

pato - patito - plata - patito

pato - papel - pamplina - pato,

reforzado por las figuras de repetición: dos veces el varbo *nadar* y tres la raíz *pasar*, que también expresa acción.

El poema pudo ser creado a partir de la imagen de un pato que nada y grazna. Ella le sugiere la de un vehículo que le lleva a todas partes; la metáfora *bocina* (=graznido) del último verso se deriva de la identificación del animal y el vehículo. El pato no encuentra barreras aduaneras ni tiene que llevar encima el *pasaporte*, esa traba que en cualquier momento nos puede condenar a quedarnos donde estamos.

En resumen, se asiste en muchos pasajes de *EC* al comienzo de una lucha dialéctica entre dos oponentes: la opresión que ejerce el poder y la libertad que reclama el individuo. Es la etapa de negación de lo existente, de la tesis y la antítesis. Esta lucha se resolverá en el triunfo de la libertad, representado luminosamente en un poema

de PPP que reaparece ahora, en EC, como parte de *Palabras reunidas para Antonio Machado*:

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

El árbol, símbolo constante del hombre en la poesía oteriana, reúne en torno a sí todos los signos positivos: la luz (*sol, brillar*) y el agua (*arroyo, fuente*).

4. LA SOLIDARIDAD

No hay en EC ninguna aparición del término *solidaridad*. Si se emplea para titular este apartado, se debe a que estos poemas rechazan la soledad y afirman que el poeta ha superado su aislamiento anterior.

El tema de la solidaridad ofrece dos aspectos relevantes. En primer lugar, equivale a una especie de identificación del autor con todos los hombres, con los desheredados sobre todo. A pesar de la destrucción y del horror causados por el hombre, el poeta sigue confiando en su bondad.

En segundo lugar, hay en estos poemas una solidaridad más selectiva: la del poeta con sus correligionarios, con la vanguardia de la lucha revolucionaria.

La renuncia de las privaciones y dificultades que soportan los de abajo da a esta poesía carácter social. Especial dureza tiene el poema *Censoria*, cuyo título procede de la famosa epístola de Quevedo, que también es una acusación. En mi opinión, se trata de un poema malogrado, sin desarrollo ni coherencia, donde incluso parece innecesario el uso sorprendente del verbo *persignar* en el último verso, aunque revele la persistencia del léxico religioso en la obra del autor. En cambio, Otero acierta plenamente en *Zurbarán 1957*:

He aquí
las cosas
que tenemos a mano:
la mesa
de pino, el plato

de sopa (pongo
 por caso),
 así es la vida, el tenedor
 al lado,
 dónde
 está el trapo,
 la libertad tirada por el suelo,
 sin embargo
 hay algo,
 ocurre
 que se reúnen alrededor de un vaso,
 saben
 que mañana
 será sábado,
 así en España como en el hambre, libre
 y redimido sábado.

Zurbarán, pintor de blancos hábitos y humildes bodegones, da título a este poema. Son 22 versos de arte menor, en general, con rima asonante de los impares, del 3 al 17, y de los últimos versos pares (20 y 22), para que el verso de cierre lleve la asonancia *a - o* de todo el poema. En un contexto general de versos cortos, destacan los tres más extensos:

la libertad tirada por el suelo (v. 12),
 que se reúnen alrededor de un vaso (v. 17) y
 así en España como en el hambre, libre (v. 21).

Como ocurre en otros poemas, unos pocos versos resumen el contenido de la obra; aquí tenemos las tres etapas del proceso que conduce a la libertad, a saber:

- a) Situación actual de opresión,
- b) Señales de solidaridad,
- c) Logro de la libertad en el futuro.

Obsérvese que el triunfo de la libertad significará también la superación del hambre, que es el tema inicial del poema.

El desarrollo del tema es interrumpido a cada paso por incisos que van haciendo un nuevo tema paralelo al principal, y finalmente confluyen ambos en el penúltimo verso. El punto de partida es el siguiente:

He aquí
 las cosas
 que tenemos a mano:
 la mesa
 de pino, el plato
 de sopa el tenedor
 al lado.

Esta descripción de una mesa humilde es interrumpida por las frases «pongo por caso», «así es la vida» y «dónde está el trapo»; la primera da a entender que la excepción es el plato de sopa; la segunda es una expresión resignada; la tercera la lleva a asociar un trapo con la libertad, a partir de la sentencia «la libertad está tirada por el suelo como un trapo», es decir, como un objeto sin valor. En este punto, la naturaleza muerta del comienzo es sustituida por un cuadro humano, introducido por la adversativa «sin embargo/hay/algo», pues sólo en el hombre residen los sentimientos de solidaridad, esperanza y fe. Los participantes en el hambre de hoy «saben/que mañana/será sábado».

El futuro es el término o realización de la esperanza, de ahí que sea la última forma verbal del poema —*será*—; mas es preciso prepararlo ahora reuniéndose, solidarizándose.

EC no ofrece ningún caso ejemplar de miseria; el autor tiene suficiente con la que está a la vista de todos. Quizá por esta razón palidecen estos poemas ante casos de más vastas dimensiones que han alcanzado la categoría de temas literarios; un buen ejemplo es el tema de *Las Hurdes* (tratado por Unamuno y Buñuel), que le inspiró a R. de Garciasol un poema en donde la denuncia halla versos de amplio y sonoro cauce.

Pesimismo y esperanza se suceden en la prosa de *Últimas noticias*, que desarrolla el contraste del amanecer de cada día, el que trae siempre las mismas decepciones, y el amanecer soñado de una humanidad en paz bajo una misma idea y una sola bandera. Aunque el poeta sigue dispuesto a luchar, no oculta su desilusión presente y su intención de ausentarse. El final parece un juego de magia: en un cerrar y abrir los ojos se ve a la humanidad avanzando hacia el nuevo día, hacia la *aurora* que forjará los hombres colectivamente.

Al final del libro, a manera de cumbres de optimismo, los poemas *Yotro* y *Coral a Nicolai Vaptzarov* irradian la luz de la solidaridad humana.

YOTRO

Aquí termina la primera parte.
Cuántos papeles para qué. Quinientos.
Quinientos tantos a los cuatro vientos,
y —solo— un hombre contra todo el Arte.

¿Termina? Nace. Terminante, aparte.
Cuarenta marzos cenicientos,
lientos,
y al fin un fuego donde enfenixarte.

Un hombre. ¿Solo? Con su yo soluble
 en ti, en ti, y en ti. ¿Tapia redonda?
 Oh, no. Nosotros. Ancho mar. Oídnos.

Y cuando el rojo farellón se anuble,
 otro, otro y otro entroncarán su fronda
 verde. Es el bosque. Y es el mar. Seguidnos.

El vocablo que une las dos partes del poema —los cuartetos y los tercetos— y le da coherencia es *hombre*. En los ocho primeros versos el hombre individual representado por el pronombre de segunda persona, *te*, es el poeta mismo. En los tercetos, el individuo se ha integrado a un colectivo humano designado por el término *nosotros*; pero esa pluralidad no es toda la humanidad sino una parte. La otra parte, que todavía no se ha unido al grupo del poeta, son los individuos a los que se dirige con las formas del imperativo *oíd* y *seguidnos*.

En anteriores análisis he dicho que *EC* es el punto de partida de una nueva etapa o de una nueva fe. Al final de cuarenta años de existencia gris, el poeta renace de sus cenizas como el ave fénix: «al fin un fuego donde enfenixarte».

La que ahora comienza es la etapa del hombre solidario, surgido del solitario hombre precedente:

Un hombre. ¿Solo? Con su yo soluble
 en ti, en ti, y en ti...

El encuentro con los demás es el fuego que le devuelve a la existencia.

Expuesto por enésima vez el sentido de su evolución, el fundamento de su fe, pasa a declarar su mensaje de esperanza a partir del segundo terceto. En primer lugar, se hace una pregunta (suponemos que es la misma que plantea el destinatario): «¿Tapia redonda?», que él mismo responde:

Oh, no. Nosotros. Ancho mar.

El pensamiento que ha originado la pregunta y la respuesta es, aproximadamente, «Nosotros no somos la tapia redonda sino el ancho mar». Pero, ¿qué sentido tienen estos términos? Sobre *tapia redonda* ya se ha dicho que es una imagen del cerco u opresión en torno al hombre; el *nosotros* en que se incluye el poeta nada tiene que ver con la tapia y sí con el mar. Entre los múltiples sentidos del símbolo *mar* en Otero, creo que este *ancho mar* del verso 11 designa la idea de «libertad», como en otras obras del autor, pues es su extensión la que le interesa contra los límites impuestos por la tapia. Sin embargo, es más constante la relación del mar con la mayoría, sobre todo en *EC*; por tanto, es posible que se esté refiriendo a que

el ideal que trae se ha extendido por todo el mundo. En cualquiera de los dos casos, el poeta-mensajero llama a los que aún están fuera: «oídnos».

Al campo semántico de mar pertenece el *farellón* del verso 12, «islote que sobresale en medio de las aguas». Su firmeza se relaciona con la madera: «el rojo farellón... es el bosque». La perduración del bosque está asegurada, porque los miembros marchitados (muertos) serán sustituidos por otros nuevos, sin cesar y en número creciente: «otro, otro y otro». Aunque el término no está explícito, sabemos que el bosque lo forman los *árboles*, que son símbolo del hombre en la poesía oteriana.

Estamos en condiciones de comprender el significado del adjetivo *rojo* aplicado a farellón. En medio del mar emerge la vanguardia ideológica del comunismo, esperanza de la humanidad («fronda verde»).

La última metáfora del soneto identifica bosque y mar. «Es el bosque. Y es el mar». Es decir, esta ideología que hoy se destaca, mañana se extenderá por todo el mundo. Si el primer imperativo pedía atención para el mensaje, el segundo llama a filas tras la bandera que triunfará inexorablemente.

Adviértase que el bosque es un conjunto de miembros y cada uno de éstos contribuye a formar la imagen de la totalidad. Los árboles aislados no forman un bosque; el individualismo no es la esperanza de la humanidad.

Coral a Nicolai Vaptzařov insiste en los mismos motivos del poema anterior: la superación de la soledad, la solidaridad para esta tierra, el largo camino hasta encontrar la verdad. El coro de voces lo forman poetas de la misma ideología, mencionados por sus nombres de pila, excepto Luis Aragón. Además de Otero, esos poetas son: César Vallejo, Nazim Hikmet, Antonio Machado, Vladimiro Maiakovski, Paul Eluard, Gabriel Celaya, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Miguel Hernández, el citado Aragón, Rafael Alberti y Mao Tse Tung. La inclusión de A. Machado en el grupo no está motivada por su pertenencia al Partido.

A todos estos poetas designa Otro, metafóricamente, *mástiles humanos*, en relación con la idea de firmeza que, según hemos visto, tiene la madera. Esta metáfora procede del poema dedicado en 1947 a E. G. de Nora, al que pertenecen los versos siguientes:

No te importe ser mástil. Que se ahonde más, y que, hendiendo por el fondo, falte arriba poco para hender los soles²⁹.

²⁹ *Ancia*, pp. 146-147.

5. LA PAZ

Los aparatos precedentes trazan el camino que conduce a la paz. Ella es la fruta madura de una sociedad de hombres libres y solidarios, y su reinado desterrará los males presentes.

Pero nuestra misión es buscar los móviles de esta poesía, y ello nos exige tener en cuenta el contexto en que apareció. Quiero decir que, aun admitiendo que la paz es un anhelo sentido por el hombre Blas de Otero, también se podría ver en su mensaje pacifista una consigna. Alguien ha escrito que este mensaje de paz lanza la política pacifista promovida a nivel internacional por el PCUS, en torno a 1956. Tal suposición nos resulta familiar hoy, inmersos en un nuevo período de guerra fría.

Cuando se lee el poema «Oros son triunfos», de *EC*, no queda duda de que el poeta está en contra de uno de los bloques enfrentados: Estados Unidos defiende con las armas sus intereses económicos, como el jugador defiende los oros saliendo de espadas. En sentido contrario, véanse cuáles son las simpatías del autor —nunca negadas— en «Poema sin palabras» y «Un verso rojo alrededor de tu muñeca», entre otros.

Sin embargo, la lectura del poema «Entendámonos», síntesis magistral del mensaje pacifista, induce a pensar que sus versos —y todo el libro— tienen que ver sobre todo con España, y sólo en un segundo momento se deben aplicar a un ámbito tan extenso como el mundo.

El poeta pide la paz en un país —el suyo— que había terminado una guerra cuatro lustros antes. La propaganda oficial conmemoraría en 1964 veinticinco años de paz. ¿Acaso era absurda su reclamación? Y si no lo era, ¿qué sentido tenían sus palabras en aquella España? Pienso que con la palabra *paz* Otero estaba pidiendo un espacio para todos en la España surgida de la guerra civil, es decir, un pacto de paz.

La más perfecta persuasión de paz en *EC* es el poema «Entendámonos», que he comentado en otro lugar. Ahora me limitaré a afirmar que, si se constriñe el mensaje de este poema a los límites de España, es una llamada urgente a la colectividad para que, superando su pasado fratricida, construya un porvenir en paz.

Pero podemos llegar más lejos. Todos los elementos del poema pueden ser aplicados al mundo o, cuando menos, a Occidente: la condición cainita del hombre, fijada ya en el pasaje bíblico de los hijos de Adán; la guerra mundial, todavía próxima a los años de *EC*. Por ello, de haber sido traducido «Entendámonos» a todas las lenguas en el momento de su aparición, habría tenido sentido también para los lectores no españoles. El idioma es, precisamente, la única barrera

que se ofrece a su universalidad; sin embargo, el poeta ha cumplido su misión —y estoy glosando sus propias palabras— de escribir del país donde vive para los que hablan como él, pues sabe que otros traducen la Idea en otras lenguas para otros hombres.

ABREVIATURAS

- AFH = Ángel fieramente humano (1949).
RC = Redoble de conciencia (1950).
PPP = Pido la paz y la palabra (1955).
EC = En castellano (1959).
QTE = Que trata de España (1964).
HFV = Historias fingidas y verdaderas (1970).

Ediciones de la poesías de Blas de Otero utilizadas:

- *Ancia*. Madrid: Colección Visor, 6.ª edición, 1980.
- *En castellano*. Barcelona: Lumen, 2.ª edición, 1982.
- *Historias fingidas y verdaderas*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: Lumen, 4.ª edición, 1980.
- *Que trata de España*. Madrid: Visor, 4.ª edición, 1981.