

Literatura comparada: una aproximación didáctica a la poesía de Blas de Otero, Rubén Darío y José Martí

Pilar GARCÍA CARCEDO
Universidad Complutense

*«Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera,
habrá poesía»*

Blas de Otero

Resumen

En este artículo presentamos una propuesta didáctica enfocada al desarrollo de la escritura creativa en el aula. La estrategia consiste en un ejercicio de reescritura basado en intertextos poéticos conocidos, a partir de los cuales el alumno podrá crear su propio poema. Para ello, se parte de una exposición que, desde la perspectiva de la literatura comparada, pone de manifiesto la validez de dicho procedimiento entre autores consagrados como Blas de Otero, Rubén Darío o José Martí.

PALABRAS CLAVE: Creatividad expresiva. Estrategias de re-escritura. Intertextualidad. Posibles modificaciones de los intertextos. Poesía de Otero, Darío y Martí.

Abstract

In this article we offer a methodological proposal about the development of creative writing in the classroom. The strategy consists of a re-writing exercise based on some known poetical intertexts from which the student can create his/her own poem. To do this, we start with an exposition which, from the perspective of comparative literature, shows the validity of this procedure among acclaimed authors, like Blas de Otero, Rubén Darío or José Martí.

KEY WORDS: *Expressive creativity. Re-writing strategies. Intertextuality. Possible modifications of intertexts. Poetry of Otero, Darío and Martí.*

Résumé

Cet article fait une proposition didactique touchant le développement de l'écriture créative en salle de classe. La démarche stratégique est une activité de réécriture basée sur l'intertextualité à partir de textes poétiques assez connus. Les élèves partiront de ces exemples pour créer leurs propres poèmes. On montre par la suite que ce procédé, du point de vue de la littérature comparée, est valable et rentable, ayant été utilisé par de grands poètes comme Blas de Otero, Rubén Darío o José Martí.

MOTS CLÉS: *Créativité expressive. Stratégies de réécriture. Intertextualité. Modifications possibles des intertextes. Poésie de Otero, Darío et Martí.*

La poesía, etiquetada con frecuencia como un género de minorías, ofrece, sin embargo, una amplia red de posibilidades para la aplicación didáctica en el mundo de la infancia. Superando las dificultades lingüísticas y estilísticas que pudiera conllevar esta forma genérica, se puede llegar a descubrir un filón en cuanto a la familiarización y disfrute por parte de los niños de la poesía, sobre todo teniendo en cuenta las peculiaridades del llamado pensamiento mágico infantil. Uno de los procedimientos más adecuados para esta tarea de difusión literaria, consiste en despertar y desarrollar la capacidad creativa del alumno.

Un enfoque que proponga una invitación a la escritura siguiendo técnicas y estrategias de tipo lúdico, resultará siempre mucho más productivo que el tradicional sistema de la recepción pasiva. Cuando los alumnos se limitan a escuchar en clase las magnificencias de éste o aquel escritor, la lectura de un poema o fragmentos de prosa, para, finalmente, tener la obligación de cara a la evaluación de leer una serie de libros (no siempre bien escogidos por cierto)... es bien sabido que los resultados no son óptimos. El niño o adolescente no recibe la motivación adecuada para apreciar los logros literarios y, leyendo sólo por imposición, no suele disfrutar del ejercicio sino que, por el contrario, a veces llega a considerarlo «un rollo». Estamos planteando, nada menos, que el eterno problema de la enseñanza de la literatura; y, desde luego, no pretendemos solucionarlo en estas páginas. Pero la práctica docente nos ha llevado a la convicción de que el ejercicio de la creatividad personal logra acercar al fenómeno literario a algunos de los más

irreductibles y, esa convicción es suficiente para defender acérrimamente la puesta en práctica de cualquier tipo de ejercicios de escritura. Afortunadamente, la bibliografía que profundiza en este enfoque empieza a ser profusa¹ y, algunos libros, proponen estrategias muy acertadas, como es el caso de Gianni Rodari en *Gramática de la fantasía* (1973).

Se nos ocurre, simplemente, un planteamiento más, entre todos los posibles, para afrontar la difícil tarea de desarrollar la capacidad creativa de los alumnos, al mismo tiempo que su aproximación al mundo literario, en este caso, a través de la poesía. Uno de los procedimientos más sencillos para comenzar a escribir o, al menos, para salvar el escollo inicial de la página en blanco, sería el de retomar unos versos de un poeta conocido. Se debe seleccionar un fragmento sugerente y suficientemente significativo para que provoque la fantasía del lector y le convierta en cómplice. Un cómplice que puede completar ese texto inacabado, bien sea manteniéndolo en la misma línea o cambiando totalmente el estilo y el sentido de las palabras, añadiendo, de esta forma, un efecto sorpresa que puede resultar atrevido y lúdico.

Una de las reticencias ante este tipo de ejercicio puede surgir del sentimiento colectivo de repulsa ante el plagio. Por ello, precisamente, hemos optado por combinar en este artículo la propuesta de escritura creativa con la difusión de algunos procedimientos concretos de literatura comparada. De esta forma, llevaremos a los alumnos a la convicción de que casi todos los grandes maestros han admirado la obra de otros escritores y han «copiado» sus palabras o su estilo. Nos referimos a la amplia utilización de la intertextualidad² en determinados autores; poetas que han retomado textos ajenos homenajéandolos en su propia obra. A través de la literatura comparada, el alumno se puede convencer de la legitimidad de la técnica de escritura que le proponemos; y, al mismo tiempo, conocerá distintas formas de tratar los intertextos utilizados como fuente generadora del poema.

¹ Seleccionamos sólo alguno de los trabajos que nos han parecido más sugerentes:

— Alegre Cudós, J.L. (1991): *Cómo aprender a escribir creativamente*, Madrid, Libertarias.

— Golberg, N. (1995): *El gozo de escribir*, Barcelona, Los libros de la liebre de marzo.

— Martín Santamaría, Nemesio (1991): *Juegos literarios reunidos. Invitación a la escritura*, Bilbao, Mensajero.

— Aguera, I (1989): *Curso de creatividad y lenguaje*, Madrid, Ed. Narcea.

— Calleja, Seve (1988): *Lecturas animadas*, Bilbao, Ed. Mensajero.

— Cassany, D. (1989): *Describir el escribir*, Barcelona, Ed. Paidós.

— Moreno, V. (1989): *El juego poético en la escuela*, Pamplona, Ed. Pamiela.

— Tarres, M (1989): *Taller de escritura*, Barcelona, Ed. Vicens-Vives.

² Para cuestiones terminológicas sobre la intertextualidad remitimos a: Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica; Pérez Firmat, Gustavo: «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», en *Romanic Review*, núm. 69, 1978, pp. 1-15; número monográfico de la revista *Poétique*: «Intertextualités», núm. 27, 1926.

En las páginas siguientes observaremos los diferentes procedimientos seguidos por Blas de Otero para introducir en su obra fragmentos de Rubén Darío o de José Martí. Las posibilidades, como veremos, son múltiples. Ocasionalmente el poeta retoma algunos versos sin modificarlos en absoluto, pero, en general, produce cambios que resultan sugerentes para la creación. Uno de los más frecuentes es la inversión de las palabras introducidas que, en este caso, deben de ser suficientemente famosas para crear un efecto de choque por la alteración. En otros casos, Otero intercala varias frases nuevas o bien una sola palabra sorpresa, un término inesperado que pervierte todo el conjunto. A veces, no son más que las separaciones versales las que resultan modificadas, aislando conceptos claves del intertexto. Y, sólo de vez en cuando, cambia prácticamente todas las palabras, pero el referente se reconoce por la imitación de patrones rítmicos llamativos.

La mejor manera de explicar a los alumnos todas las posibilidades de que disponen, es a través del ejemplo concreto ofrecido por los autores. Para ello se ha seleccionado un poeta representativo de la posguerra española, Blas de Otero, en cuya producción las correspondencias intertextuales cobran una trascendencia muy especial, por la inclusión de numerosas citas literarias con las que rendía un deliberado homenaje a otros autores³.

Dentro de este amplio abanico de interrelaciones, vamos a centrarnos en los puntos de contacto entre dos de las figuras más significativas del movimiento modernista hispanoamericano y el bilbaíno Blas de Otero. Un planteamiento superficial conduciría a la suposición errónea de que no pueden existir excesivos lazos de afinidad entre dos concepciones poéticas tan opuestas como el modernismo y la denominada «poesía social» oteriana. Sin embargo, el poeta comprometido con «la inmensa mayoría» no sólo admiró profundamente a Darío considerándolo uno de sus maestros principales, sino que sus versos se vieron teñidos frecuentemente por el estilo y los procedimientos formales de aquel.

Nos acercaremos por tanto a la obra de uno de los padres de la poesía contemporánea, el nicaragüense Rubén Darío, cuyos versos reaparecen asiduamente en la poesía oteriana. Esta presencia no se limita a una sola época, sino que se extiende a través de toda la producción del bilbaíno. Ya desde su primer libro, *Ángel fieramente humano*, Blas de Otero demuestra su admiración por la obra de Darío, abriéndolo con una cita tomada del «Prefacio» de *Cantos de vida y esperanza*⁴:

³ Uno de los estudiosos de este aspecto de la poesía oteriana, Leopoldo de Luis, comenta su sorpresa ante la profusión de citas intertextuales: «Conozco muchos casos de préstamos literarios, pero ninguno con la peculiar eficacia ni tan entramado en la propia textura poética como los que se hallan en la obra de Blas de Otero. Tampoco con tanta intensidad, porque los ejemplos son múltiples.» (Vid. «Los préstamos literarios en la poesía de Blas de Otero», en *Zurgai*, núm. especial dedicado a Otero, noviembre de 1988, p. 76.)

⁴ Los textos de Rubén Darío se citarán por la edición de sus *Obras completas*, Madrid, 1967.

Yo no soy un poeta *de mayorías*
 pero sé que indefectiblemente, tengo
 que ir a ellas.

Otero ha transformado el sintagma preposicional, que en Darío rezaba «un poeta *de muchedumbres*», por «un poeta *de mayorías*». En este caso la modificación se produce por sustitución de una parte del intertexto. Es necesario dejar siempre bien claro al alumno cómo era el poema original y qué versos han sido seleccionados; de esta forma, irá adquiriendo la maestría para realizar el mismo tipo de manipulaciones en los ejemplos que se le propongan para el ejercicio de escritura creativa. Esta transformación de los intertextos, no es una excepción, sino la tónica general en el tratamiento oteriano de las citas que incorpora. Al incluir textos ajenos el poeta se permite todo tipo de modificaciones y adaptaciones, precisamente ahí reside el interés literario de este procedimiento que resulta enormemente creativo y sugerente.

En la mayoría de los casos, Blas de Otero transforma los paratextos mediante una mera inversión en el orden de sus términos; así por ejemplo, en «Tabla rasa» de *Redoble de Conciencia* trastoca la colocación de la conocida exclamación rubeniana de «Canción de otoño en primavera»: «Juventud, divino tesoro», que en la obra oteriana queda invertido así:

...Divina juventud. Tesoro
 vivo. ¿Te apartas? Oh Rubén. Me aparto.
 («Tabla rasa», *Redoble de Conciencia*)

Versos que retoma muchos años después, en una de sus obras de madurez, *Mientras* (1970), aunque en este caso la modificación es más sorprendente, no atañe sólo al orden, sino que introduce un término nuevo completamente inesperado:

Oh juventud, divino
 telegrama.
 («Circo de los ferrocarriles», *Mientras*)

Este ejemplo es un magnífico exponente de la gran potencialidad expresiva que entrañan las citas literarias manipuladas; el efecto sobre el lector es evidente, tras recibir las sugerencias de un giro conocido, queda sorprendido por el novedoso tratamiento de éste. Recuerda, además, uno de los procedimientos propuestos por Gianni Rodari en la *Gramática de la fantasía*: cuando sugiere animar a los niños a re-escribir cuentos populares introduciendo en ellos un elemento disonante, por ejemplo, en el cuento de «Caperucita Roja», inventar una versión en la que

entre en juego un elemento tan sorprendente como «helicóptero». Si se observa bien, se notará que algo muy semejante es lo que ha hecho Blas de Otero al introducir un discordante telegrama en la «Juventud, divino tesoro».

En algunas ocasiones, las relaciones de intertextualidad son bastante complejas; como en el poema «Con nosotros» de *Pido la paz y la palabra* (1955), en el que Blas hace referencia a Antonio Machado, pero utiliza para ello un poema de Rubén Darío que a su vez se dedicaba al poeta de *Campos de Castilla*:

Misterioso y silencioso

iba una y otra vez...

(«Misterio», en *El canto errante* de Rubén Darío)

Otero retoma los versos rubenianos, aunque, eso sí, como siempre modificándolos; en general, las variantes más comunes consisten, como en este caso, en cambiar de orden las palabras tomadas, y en separarlas por medio de un encabalgamiento:

Machado.

Silencioso

y misterioso, se incorporó...

(«Con nosotros», *Pido la paz y la palabra*)

Como se va observando, la mayoría de los prestamos rubenianos han sido escogidos de su obra *Cantos de vida y esperanza*⁵. La explicación es que este libro se encuentra más cercano a la órbita de las preocupaciones poéticas oterianas que el resto de la producción de Darío. Lo que se debe tener presente, es que el movimiento modernista fue mucho más complejo de lo que se suele considerar; se tiende a identificarlo únicamente con sus exponentes más esteticistas, con esa estilización de un lenguaje repleto de cisnes o jardines orientales, pero el modernismo presenta aspectos más profundos, como se ha puesto de manifiesto en algunos estudios sobre la cuestión: «Pero, entre los mayores logros del modernismo contamos, a más de los originales hallazgos expresivos en prosa y en verso, una profunda preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión ideológica y la soledad espiritual de la época»⁶. Es, precisamente, en *Cantos*

⁵ Darío, Rubén (1905): *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Poesías escritas en su mayoría desde 1896 hasta 1905.

⁶ Schulman, Iván y González, Manuel Pedro (1965): *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, p. 45.

de vida y esperanza donde Rubén disminuye el esteticismo en favor de una vuelta hacia inquietudes de tipo social, destacando entre ellas una concienzuda defensa de la hispanidad, mucho más acorde con la poesía de Otero que las obras anteriores como *Azul* o *Prosas profanas*.

Los fragmentos oterianos basados en *Cantos de vida y esperanza* son frecuentísimos, por ejemplo, en el poema «Yo soy aquel que ayer no más decía...», que toma su título del conocido verso de Darío:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana.

(*Cantos de vida y esperanza*, Rubén Darío)

Pero el soneto de Otero no se limita a inspirarse en Rubén para el título, sino que, además, incluye fragmentos que recuerdan al poeta modernista en su interior:

Yo ya ni sé,...
por qué nacemos, para qué vivimos.

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

Y no saber adonde vamos
ni de donde venimos...!

(«Lo fatal», Rubén Darío)

Las modificaciones que realiza Blas de Otero al adoptar los textos ajenos son, en algunas ocasiones, realmente curiosas. Como en el poema «Inerme» de *Que trata de España*, donde, de un famoso verso rubeniano

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda.

(«Salutación del optimista», *Cantos de vida y esperanza*)

Blas de Otero retoma algunos términos y cambia otros, pero sobre todo mantiene invariada la constitución rítmico-fónica:

Íncultas guerras paupérrimas, sangre infecunda...

(«Inerme», *Que trata de España*)

Se trata, por lo tanto, de uno de esos casos más infrecuentes en los que la intertextualidad destaca por la reiteración de patrones rítmicos llamativos. La acentuación de estos versos es especialmente sonora por la presencia de moldes dactílicos ternarios ó o o ó o o ó o o, mucho menos corrientes que los ritmos binarios o trocaicos.

El tercer poema oteriano de *Pido la paz y la palabra*, «Mis ojos hablarían si mis labios...», se abre con un epígrafe de Rubén⁷, conocido fragmento del poeta modernista perteneciente al poema «Los cisnes» de la obra *Cantos de vida y esperanza*:

¿Callaremos ahora para llorar después?. R.D.

Como decíamos, pueden resultar inesperadas tantas referencias a Rubén Darío en un poeta que se ha considerado un máximo exponente de la poesía social, siendo tendencias aparentemente tan opuestas. Sin embargo, la riqueza formal, lingüística y rítmica, de Blas de Otero nunca deja de sorprender al lector; se encuentran en su obra numerosos recursos expresivos que le acercan al Modernismo, así lo observaba Sabina de la Cruz: «Ha sido revelador para mi acercamiento a esta actitud intertextual, continua en la poesía oteriana, la observación de Zamora Vicente sobre el origen modernista de este recurso de la expresividad. No es este el único rasgo modernista que se encuentra en Otero: su preocupación por la palabra, su admiración por Rubén Darío, el apoyo de su poesía en el nivel prosódico de la lengua, y, sobre todo, la impronta permanente en él de la figura de Juan Ramón... *Pequeñas pinceladas que no se dicen sobre la poesía del poeta bilbaíno y que quedan aquí para otros estudiosos que quieran tomarlas en cuenta.*»⁸

Quizá el rasgo que más claramente conecta el espíritu modernista con el de Otero sea el afán rupturista; se proponen regenerar la literatura hispánica, rebelándose contra el anquilosamiento conservador e insuflando nuevos aires de libertad creadora. El modernismo, como su propio nombre sugiere, se caracteriza por introducir continuas innovaciones en la forma poética, llegando a modificar casi todas las estrofas y metros tradicionales.

Resultan significativos los resultados de esta intención renovadora en el tratamiento de formas tan clásicas como el soneto. El deliberado resquebrajamiento de esta «intocable» entidad poética pone una vez más en conexión las pretensiones de cambio que compartían Rubén Darío y Blas de Otero, ambos llevaron a cabo modificaciones métricas en los sonetos. Recordemos la composición rubeniana titulada «El soneto de trece versos», que, no sólo elimina el último verso perceptivo en esta estrofa cerrada, sino que está compuesto en eneasílabos, en lugar de los tradicionales endecasílabos, y además concluye con una «línea poética escalonada»⁹ al estilo de las vanguardias:

⁷ En versiones anteriores Otero comenzaba este poema con un epígrafe diferente: «No he de callar» de la *Epístola satírica y censoria* de Quevedo (Vid. Cruz, Sabina de la (1983): *Blas de Otero. Contribución a una edición crítica de su obra*, Madrid, Univ. Complutense, p. 986 y ss.)

⁸ Cruz, Sabina de la: *Blas de Otero...*, Op. Cit., pp. 989-990.

⁹ Terminología tomada de Francisco López Estrada, que clasifica las «líneas poéticas» utiliza-

Mas el pájaro azul volvió...

Pero...

No obstante...

Siempre...

Cuando...

(«El soneto de trece versos», de *Los cisnes y Otros poemas*)

Años más tarde, Blas de Otero dedicó sus esfuerzos a continuar la liberación formal del soneto iniciada por los modernistas¹⁰. En sus primeras obras, *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, cultivó de manera inigualable¹¹ los sonetos tradicionales ateniéndose a las normas preceptivas. Pero, según avanza su producción poética, se va incrementando la presencia de sonetos deliberadamente modificados o truncados. Así en *Pido la paz y la palabra* encontramos el titulado «Gallarta» que añade versos trisílabos. A *En castellano* pertenece «Yotro», con un eneasílabo y un bisílabo. En *Que trata de España* los ejemplos son más numerosos: «Este es el libro. Ved...», «Y dijo de esta manera» o «Del árbol que creció en un espejo», etc. en los que Otero combina en un mismo poema sonetos con fragmentos del cancionero tradicional. Finalmente, reúne en el libro *Todos mis sonetos*¹² varias composiciones de este tipo, cuyas heterometrías han sido ya comentadas por Gianni Spallone¹³. Este rupturista procedimiento, que ya veíamos en «El soneto de trece versos» rubeniano, cobra una trascendencia muy especial en la poesía de Blas de Otero, por lo que hemos considerado oportuno comentarlo como muestra definitiva del papel magistral que pudieron ejercer las innovaciones rítmicas introducidas por Rubén Darío en el posterior desarrollo estilístico de este poeta de la posguerra española.

das en la «nueva poesía»: «diseminadas, fragmentadas, escalonadas, con sangría»...etc, en su obra *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987, p. 141.

¹⁰ En una de las prosas de *Historias fingidas y verdaderas* (Madrid, Alfaguara, 1970) comenta la necesaria transformación que ha sufrido la clásica forma del *soneto*: «Ni siquiera el soneto, tan recogido él, tan cruzado de brazos. Pues alguien lo acantiló, lo precipitó por dentro, abombando sus límites para que una historia completa cupiera en una palabra tan triste como ésta» (prosa poética titulada «El verso», *HFyV*, Madrid, Alianza, 1980, p. 33).

¹¹ Hasta el punto de que Dámaso Alonso lo equipara a uno de los más grandes sonetistas de nuestra lengua: «...a veces, comparable al más angustiado y apretado Quevedo, como en este soneto que tiene por título «Hombre» (Vid. el artículo «Poesía arraigada y poesía desarraigada» (1963) en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos; que sirvió de prólogo a la edición de *Ancia*, Barcelona, 1958, p. 15).

¹² *Todos mis sonetos*, Madrid, Turner, 1970.

¹³ Vid. Spallone, Gianni: «Para un inventario rítmico de los sonetos de Blas de Otero», en las Actas de las Jornadas Internacionales de Literatura de San Sebastián, recopiladas por José Ángel Ascunce: *Al amor de Blas de Otero*, pp. 205-217.

A continuación, se va a relacionar a Otero con otro autor más próximo que Darío a la concepción comprometida de la literatura y por tanto más cercano ideológicamente a las posiciones poetológicas oterianas; nos referimos al que ha sido considerado como precursor o «inaugurador del modernismo»¹⁴: el cubano José Martí.

Sus mismas trayectorias biográficas presentan puntos en común, ambos repartieron sus vivencias entre España y América; Martí debido a su forzado destierro de Cuba en 1871 viajó a España, y Otero se trasladó voluntariamente a esta isla cubana, en la que permaneció más de tres años (de 1964 a 1967). La estancia oteriana en Cuba debió favorecer su profundización en el conocimiento de la obra de Martí. De hecho, serán las composiciones de última etapa poética del bilbaíno las que muestren esporádicamente la influencia del revolucionario cubano.

No son solamente los préstamos literarios aislados los que evidencian la afinidad entre estos dos poetas, sino que el parentesco se extiende a toda su concepción poética, centrado sobre todo en dos aspectos fundamentales: su antirretoricismo y la creencia en la «utilidad» de la literatura. Conceptos que ambos se preocuparon en dejar bien explícitos a través de sus poemas. En cuanto a la deliberada intención antirretórica, son bastante significativos los versos con los que Martí abre su obra *Flores del destierro*:

Contra el verso retórico y ornado
el verso natural...¹⁵

De la poesía oteriana se pueden entresacar numerosos versos que expresan el mismo propósito, escogemos una prosa poética titulada precisamente «Adiós, Cuba»:

Tú sabes que con la misma facilidad me pongo un *suéter* que me quito la retórica de encima.

(«Adiós, Cuba» de *Historias fingidas y verdaderas*)

¹⁴ Así se le define en el *Diccionario de Literatura española e hispanoamericana* dirigido por Ricardo Gullón (Madrid, Alianza, 1993, p. 978), aunque más adelante se puntualiza la propiedad de asignar a Martí como participante del modernismo: «...es discutible que sea Martí un modernista, si se considera que el movimiento está animado por una poética precisa. Lo es, si el modernismo es entendido como un «espíritu de época»...porque Martí incurre en el preciosismo, el afrancesamiento, la poesía «mental» y, en algunos momentos, en cierto acento melancólico que ha sido calificado de decadentista» (Op.cit., p. 978).

¹⁵ Todos los fragmentos martinianos se citarán por la antología recogida por Marinello, Juan: *José Martí*, Madrid, Júcar, 1972. Concretamente estos versos pertenecen al poema «Contra el verso retórico...» de *Flores del destierro* (Op. cit., p. 181.)

Los dos confluyen en la búsqueda de un camino hacia la simplificación retórica, hacia la eliminación de todo lo superfluo que pueda entorpecer la fuerza poética y la comprensión de sus obras. No en vano José Martí titula uno de sus últimos libros, el que supone la culminación de su depuración estilística, *Versos sencillos* (1891); en cuyo prólogo afirma el poeta que lo publica «porque ama la sinceridad y cree en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras»¹⁶.

Blas de Otero hace unas declaraciones explícitas muy similares a estas respecto a su transformación poética a partir de *Pido la paz y la palabra*:

En cuanto a la forma, se ve que ha ido a una expresión cada vez más directa, sobre todo en la eliminación de lo que se suele llamar retórica, y concretamente del abuso de la imagen y de la metáfora. Podría hablarse de una sencillez «de vuelta»¹⁷, porque hay que distinguir la sencillez de un poeta adolescente o no desarrollado y la de aquel que con una obra consigue esa sencillez por eliminación de elementos.¹⁸

Ambos poetas coinciden también en la atribución de una finalidad extraliteraria a sus producciones; consideran imprescindible escribir en servicio de sus compatriotas y de la humanidad en general. Así lo defiende José Martí con estas tajantes palabras: «Los versos no han de hacerse para decir que se está alegre o se está triste, sino para ser útiles al mundo»¹⁹. Otero comparte la misma opinión, aunque siempre resalta la necesidad de preocuparse asimismo por la perfecta elaboración formal de los poemas:

En cuanto a mi opinión y mi posición personal, una de las misiones del poema es su eficacia con respecto a la sociedad...Sí me interesa decir que debe hacerlo a través del poema y el poema es un ente estético con todas las de la ley. En una palabra, la calidad estética es insoslayable.²⁰

Vamos a fijarnos, por último, en un poema de la última etapa oteriana, «El ciervo», que encierra un interés especial para el bibliófilo, pues ha permanecido inédito hasta hace seis años en que vio la luz por primera vez en la revista *Diálo-*

¹⁶ Palabras de José Martí en el preámbulo de los *Versos sencillos* (tomado de la antología ya citada, p. 60)

¹⁷ Son exactamente las mismas palabras las que utiliza el crítico Juan Marinello al definir la evolución depuradora en la poesía de José Martí: «Sólo quien posea como Martí incontable riqueza de palabras y rara fuerza sintética puede lograr esta colmada sencillez de vuelta de sus endecasílabos relampagueantes y de su elocuente ternura» (el subrayado es mío en ambos casos) (De la antología citada, p. 61).

¹⁸ «Encuentro con Blas de Otero» en *Ínsula*, núm. 299, junio de 1968, p. 3.

¹⁹ Testimonio de José Martí, tomado de la antología citada, p. 27.

²⁰ Entrevista a Blas de Otero en *Ínsula*, núm. 259, junio de 1968, p. 1.

go de la lengua²¹. La filiación de esta composición con otra de José Martí resulta evidente²²; no sólo se glosan versos completos, retomando idénticas palabras, sino que además se hereda el ritmo octosilábico general. Veamos en primer lugar las dos últimas estrofas del poema de Martí «Si ves un monte de espumas...», perteneciente a su obra *Versos sencillos* (1891):

...Mi verso es de un verde claro
y de un carmín encendido:
Mi verso es un ciervo herido
Que busca en el monte amparo.

Mi verso al valiente agrada;
Mi verso, breve y sincero,
es del vigor del acero
Con que se funde la espada.²³

A continuación, el poema oteriano que incluye préstamos, literales o modificados, de estos versos, lo transcribimos completo dada la dificultad para encontrarlo al no estar publicado en libro:

*Mi verso es un ciervo herido*²⁴
desde hace ya tantos años!
Heridas de desengaños
y de corazón huido.
Mi verso se me ha partido:
trozos
de tiempo, los años mozos,
la madurez y el olvido.

Y busco en el monte amparo,
y busco en tus senos cuna.

²¹ A la espera de las obras completas de Otero, sigue siendo poco conocida la última parte de su producción poética, aparecida sólo parcialmente en revistas y antologías (como *Mientras*, y *Poemas de amor* de 1970 y 1987 respectivamente). Así, el poema que comentamos se publica, junto con otros tres inéditos en la revista *Diálogo de la lengua*, Cuenca, 1992, pp. 73- 87: «Blas de Otero: Ante cuatro poemas inéditos de *Hojas de Madrid con la galerna*», con los comentarios introductorios de Juan José Lanz.

²² Aunque pasó desapercibida para el crítico que analizó estos poemas en la revista *Diálogo de la lengua* (Op. cit., pp. 73-87). Este estudioso relacionó «El ciervo» oteriano con el ciervo del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, y sin embargo no mencionó el poema de Martí que vamos a comentar, cuya vinculación con el de Otero es mucho más directa.

²³ Antología citada, p. 107.

²⁴ El subrayado es mío para destacar los fragmentos que presentan intertextualidad.

Que no me cubra la luna,
que la sombra me de amparo.
Busco en la música suave
bálsamo para mi herida.
Tengo las manos prendidas
del ala ingrave de un ave.

*Mi verso es, a pesar
de todo, de un verde claro.*

Que no me podrán quitar
el dolorido sentir,
sí no me logran matar,
sí me consienten vivir.

Esta composición es verdaderamente representativa de las altas cotas que alcanza el procedimiento de la intertextualidad en la poesía oteriana; es una óptima muestra del rendimiento creativo que logra extraer este autor del recurso a las alusiones literarias. Se ha podido apreciar como en algunos versos cita literalmente:

Mi verso es un ciervo herido.

Mientras que en otros casos introduce una ligera pero expresiva variante; como cuando en un verso martiniano inserta un paréntesis explicativo:

*Mi verso es, a pesar
de todo, de un verde claro.*

Y, además, este poema demuestra que las referencias intertextuales son siempre bastante complejas, no se limitan a un autor único, sino que combina en una misma composición alusiones literarias a varios de sus principales maestros. Junto a las glosas martinianas, se encuentra un verso: «del ala ingrave de un ave», que remite fónicamente al clásico ejemplo de aliteración de Rubén Darío:

bajo el ala aleve del leve abanico²⁵

Confluyen los tres poetas que han ocupado las páginas del presente estudio, y que ofrecen un testimonio definitivo de las trascendentes conexiones entre la poesía hispanoamericana y la producción de Blas de Otero. Consideramos que, tras

²⁵ Del poema «Era un aire suave» de *Prosas profanas*.

esta presentación, los alumnos estarían preparados para retomar cualquier verso tradicional e introducirlo en su propia creación con las modificaciones que consideren convenientes. Se sugiere seleccionar siempre textos muy conocidos para este ejercicio, como, por ejemplo, la ya emblemática rima de Bécquer;

¿Qué es poesía?», dices mientras clavas
 en mi pupila tu pupila azul.
 «¿Qué es poesía?» ¿Y tú me lo preguntas?
 Poesía... eres tú.

Versos de todos conocidos que tienen la ventaja añadida de realizar una reflexión metaliteraria sobre el propio acto de la creación poética. Reflexión que aparece en varias de las rimas becquerianas y que puede ser un buen punto de partida para analizar el acto creativo:

(...)mientras sentirse puedan en un beso
 dos almas confundidas;
 mientras exista una mujer hermosa,
 ¡habrá poesía.

Reflexión, por cierto, que el mismo Blas de Otero retoma en una de sus prosas poéticas: «Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía» (de «Poesía y palabra» en *Historias fingidas y verdaderas*). Y que, por conceder una importancia especial a la palabra creativa, nos parece un comienzo adecuado para trabajar en el aula con los ejercicios de escritura; y, por lo tanto, debe considerarse el final de este trabajo, porque, donde empieza la puesta en práctica de una metodología, termina necesariamente la teoría.

Bibliografía (la obra de Blas de Otero)

Primera etapa poética: «Poesía existencial»:

- *Ángel fieramente humano*, Madrid, Ínsula, 1950.
- *Redoble de conciencia*, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951.
- *Ancia*, Barcelona, A. P., 1958 / Madrid, Visor, 1984.

Segunda etapa poética: «Poesía social o histórica»:

- *Pido la paz y la palabra*, Torrelavega (Santander), Cantalapiedra, 1955.

- *Parler clair* (En castellano), París, Pierre Seghers, Ed. bilingüe de Claude Couffon, 1959
- *En castellano*, Barcelona, Lumen, 1982.
- *Que trata de España*, París, Ruedo Ibérico, 1964.

Tercera etapa poética: «Poesía integradora»:

- *Mientras*, Zaragoza, Javalambre, 1970.
- *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alfaguara, 1970.
- *Hojas de Madrid con La Galerna*, inédito como libro independiente, pero con un número muy amplio de poemas publicados en varias antologías y revistas que se incluyen a continuación.

Antologías:

- *Expresión y reunión (1941-1969)*, Madrid, Alfaguara, 1970 / *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 1981 (edición ampliada con nuevos poemas, texto fijado y prólogo de Sabina de la Cruz).
- *País (1955-1970)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971 (prólogo de J. L. Cano).
- *Verso y prosa*, Madrid, Cátedra, 1974.
- *Todos mis sonetos*, Madrid, Turner, 1977.
- *Poesía con nombres*, Madrid, Alianza, 1977.
- *Poemas de amor*, Barcelona, Lumen, 1987 (prólogo de Carlos Sahagún).
- *Blas de Otero. Antología poética*, Barcelona, Vicens Vives, 1995 (prólogo y notas de Sabina de la Cruz y Lucía Montejo Gurruchaga).