

por Claude Le Bigot
(Universidad de Rennes 2)

Hace tiempo ya quedó asentada por la crítica una divisoria en la producción poética de Blas de Otero que opone la etapa de crisis existencial con la etapa de compromiso social. El mismo poeta señalaba aquel cambio de rumbo en el poema apertural de *Pido la paz y la palabra*:

*Aquí tenéis, en canto y alma, al
/ hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió : y rompió todos sus
/ versos. (1)*

Si la evolución ideológica de Blas es un hecho palmario, nunca se ha comentado la continuidad formal que existe entre las dos etapas, matizada por la irrupción a partir de *En castellano*, de una palabra hiriente, escueta y veloz, enraizada en una dicción rítmica que introduce la brevedad en el decir. Blas de Otero escribe en uno de sus poemas de *Pido la paz...* : “*Vizcaino es el hierro -el mar cantábrico- /corto en palabras. Ley de los poemas/mios*”. (2) De modo que se está configurando desde *Ángel fieramente humano* hasta *Que trata de España* una variedad rítmica asombrosa que quisiéramos interpretar como manifestación de la singularidad oteriana. Las raíces de esta singularidad nos parecen surgir de las experiencias dolidas sufridas por el poeta : crisis espiritual, sufrimiento psíquico, guerra civil, represalias. Partiendo de una educación cristiana, viviendo de joven las esperanzas frustradas de la República y hundido luego en el deprimido ambiente creado por un régimen que obstaculizaba la libertad de expresión, Blas de Otero edificó una verdadera poética del dolor, aúnando en su trayectoria sufrimiento individual y sufrimiento colectivo. Avanzo la hipótesis de que ese proceso vital y biográfico acondiciona una escritura que se caracteriza por la deestructuración/re-estructuración de los cánones clásicos de la unidad y la armonía (3).

Poniendo de lado el *Cántico espiritual*, que corresponde a un tiempo breve de afirmación de su fe cristiana, los libros siguientes de Blas (*Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia* y *Ancia*)

escritos entre 1944 y 1955 definen una etapa existencial marcada por una profunda crisis cuya expresión podría sintetizarse como aquella de un individuo abocado a la muerte. José Ángel Ascunce, al comentar la obra oteriana, hace constar que “*en un mundo de desolación y ruinas [el hombre] busca su posible salvación en el amor y la poesía ...[Pero] la poesía existencial es una poesía de búsqueda sin encuentro, poesía de indagación sin resultados*” (4). Conviene matizar semejante juicio eliminando una posible confusión entre el nivel ontológico y el nivel estético. No está cierto que la poesía propicie una forma de compensación frente a los interrogantes que plantean las enigmas que la razón no puede solucionar. Tal concepción que atribuye al arte el estatuto de un saber inmediato e intuitivo de lo absoluto mantiene una relación ya superada con los planteamientos teóricos del Romanticismo alemán. La idea de que el poeta, tal como una divinidad, estaría capacitado para descifrar la naturaleza entera, es una concepción vinculada con un idealismo moral y estético que ya no convence a nadie. Se ha renunciado a esta postura desde que se cerró el debate sobre poesía pura e impura, trayendo como consecuencia el demoramiento de los criterios tradicionales de la Belleza. Desde esta perspectiva, las fuerzas destructoras del inconsciente, las pulsiones de muerte, la parte inconfesable del ser se han vuelto fuerzas ayudantes en la función de exorcismo de la poesía. Sobre el particular, el caso de Blas de Otero es plenamente ilustrativo.

Una de las manifestaciones palmarias de las tensiones psíquicas transluce en el manejo de la forma canónica del soneto sujeta de parte de Blas a una violenta distorsión del verso. En los sonetos de la etapa existencial, el aporte oteriano no modifica la distribución de rimas ni la organización estrófica general. Si se conserva el esquema estrófico convencional (dos cuartetos y dos tercetos), hay que reconocer que el uso del encabalgamiento generalizado en “Hombre”, “Tú que hieres”, “Poderoso silencio” de *Ángel fieramente humano*, “Basta”, “Déjame”, “Digo vivir” de *Redoble de conciencia* afec-

ta en profundidad el ritmo métrico para someter el ritmo sintáctico a una amplitud que excede los límites naturales del ritmo endecasílabo. (5)

Si examinamos el soneto “Déjame” (6), nos consta que el poeta aprovecha los desbordamientos del ritmo métrico que permite el encabalgamiento, gracias a la reposición de clausulas rítmicas idénticas al final del verso e inicio del siguiente:

vv 1-2	tu-ma-no... // de en-ci-ma	(-) ‘ - // - ‘ -
vv 3-4	mí-o... // tengo	‘ - // ‘ -
vv 5-6	su-ma-no... // de en-ci-ma	(-) ‘ - // - ‘ -
vv 10-11	nos-co-ges... // con-las-dos	- ‘ - // - ‘ -
vv 11-12	ma-tas ... // no-se-sa-be	‘ - // ‘ - (‘ -)
vv 12-13	cor-tar-te ...// las-ma-nos	- ‘ - // - ‘ - (7)

El efecto de alargamiento así producido merma la unidad métrica endecasílabo que se limita tan sólo al efecto demarcativo de la regularidad fónica que impone la rima. Pero esta misma fluidez puede ser contradicha por algunas excepciones que se producen en el mismo poema en otros casos de encabalgamiento:

vv 4-5	hu-ma-no...// com-pa-dé-ce-te	- ‘ - // - - ‘ - -
vv 13-14	tro-jes...//del- ham-bre	‘ - // - ‘ -

Tales rupturas significan el enfrentamiento tremendo entre Dios y su criatura, abocada al dolor, a la saña y al desamparo. Las figuras de tensión rítmica también se apoyan en otros fenómenos donde interviene el significante gramático como el uso de formas enclíticas que aúna en un mismo significante las dos fuerzas antagonistas: “Déjame”, “matarte”, “cortarte”. (8)

Otro fenómeno tensional se produce cuando se rompe la regularidad acentual del verso. Un ejemplo relevante nos brinda el primer terceto de “Déjame”:

Dé - ja - me - Si - pu - die - se - yo - ma - tar - te					
1		6	8	10	
‘	-	‘	-	‘	-
co - mo ha - ces - tú - co - mo ha - ces - tú . Nos - co - ges					
2	4	6	8	10	
‘	‘	-	‘	-	‘
con - las - dos - ma - nos - nos - a - ho - gas - Ma - tas					
4	6	8	10		
‘	-	‘	-	‘	-

Si el ritmo yámbico (‘ - ‘ - ‘ -) impone su unidad en la estrofa, los versos primero y tercero presentan una alteración de la homogeneidad acentual con los dactílicos “Déjame” y “con las dos”, que se constituyen como índices de la rebeldía y de la repulsión.

Por otra parte, este sañudo cuerpo a cuerpo encuentra un sólido apoyo en la materia textual. Si el “déjame” se opone semánticamente a “nos coges”, es de notar cómo todo el sistema vocálico contribuye a la expresión de la agresión sufrida por el poeta. Este sistema vocálico está definido desde el primer verso que actualiza la serie completa, A - E - O - I - U: ME hAcEs dAñO. SEñOr. QultA tUmAnO.

La I acentuada tiene mucha presencia en los cuartetos : QultA - enclma - vaclo - ablsmo - mlo - qulta - enclma - slrve - frlo - mlo. Luego, asistimos a un debilitamiento progresivo de esta I, por estar fuera del acento (soberbio - pudiese - quiero) para ser evacuado de los últimos dos versos. Pasa igual con la -U-; de modo que la única cadena significativa es la serie A - E - O de “ me haces daño, Señor”, cuyo clímax se manifiesta en el verso 11 por reducir la escala vocálica a la -A- y la -O- de “daño”, produciendo un efecto de verso que está perdiendo su “respiración”: “con las dos manos nos ahogas. Matas...” (9)

Concluye el poema con una metáfora del engullimiento en el que el hombre parece definitivamente derrotado: “esas manos que son trojes /del hambre y de los hombres que arrebatas”. Pese a las apariencias, estamos frente a un final abierto; no sólo porque sintácticamente, las manos incriminadas están en situación de subordinación a una voluntad de hecho (“Quiero cortarte las manos”) sino porque el enunciado último opera un contraataque contra la desgracia. Blas de Otero invierte la agresión apoyándose en la imagen de Saturno devorando a sus hijos o sea señalando una separación, el final y el comienzo de un nuevo ciclo, ruptura materialmente significada por la paronomasia (hambre/hombre). El martillazo de las palabras y sonoridades de este último verso conduce a un aflojamiento de la tensión desde la que Blas

VERDES

LIBURUDENDA

CORREO KALEA, 7

☎ 944 15 87 74 - 944 16 02 37

48005 BILBO

de Otero llega a ser una víctima activa. La esperanzada expectativa que permite dicha "separación" acaso encuentre su más nítida prolongación en el soneto "Ni El ni tú". Hace falta desligarse del origen de un dolor criminal e injusto haciendo del desvalimiento una norma de creación:

*A martillazos de cristal, el pecho
espera que el dolor le alumbre un
/ llanto
de música esperanza [...]*

*Silba en silencio. Sin salir de casa,
silba a los cuatro vientos del olvido,
a ver si vuelve Dios. A ver qué pasa.
(ER, 79)*

El cuidadoso lector se enterará del momento en que se opera la inversión. Partiendo del sufrimiento, el poeta aspira a ser refugio de paz contra los embates de la existencia o de la historia, aspiración expresada a través de las metáforas marítimas desarrolladas en el poema:

*Un navío en el mar, y otro perdido
que iba y venía al puerto de mis
/ brazos. (ER, 79)*

Pero aún no ha llegado el momento de paz definitiva; el poeta está en trance de vida, en la espera de la resolución de un conflicto pendiente. De ahí, el recurso a la repetición, figura que en la poesía existencial mimetiza la sensación dolida o el temor de que lo atenace otra vez quien pretende dominar al hombre.

También se observará la significativa concentración de la vocal -I- en los tercetos de este poema, al contrario de lo que comentábamos a propósito de "Déjame". Este tipo de recurrencia fónica contribuye a crear un ritmo acelerado y vivo, en concordancia con la actitud alerta del destinatario de la llamada:

*Silba en silencio. Sin salir de casa,
silba a los cuatro vientos del olvido,
a ver si vuelve Dios. A ver qué pasa.
/ (ER, 79)*

Por estas razones, insisto en decir que "Ni El ni tú" tiene que ser leído como pieza imprescindible para comprender la postura de la "víctima activa".

El conflicto sin solucionar halla en la poesía oteriana de Ángel fieramente hu-

mano a Ancía, una modalidad expresiva preferente a través de la repetición léxica. Lo importante y lo significativo en la repetición es la correlación que se establece entre los niveles prosódico, sintáctico y semántico. No hay que perder de vista que lo esencial en una repetición no es la identidad de los elementos reiterados sino la diferencia que resulta de las posibles variaciones de localización dentro de la unidad métrica. Yuri Lotman llama nuestra atención sobre el fenómeno: "los mismos elementos (o sea los elementos repetitivos) no son funcionalmente idénticos cuando ocupan posiciones distintas en la relación estructural." (10) Blas de Otero tiene plena conciencia de tales posibilidades cuando escribe en "Igual que vosotros" lo siguiente:

Desesperadamente busco y busco
un algo, qué sé yo qué, misterioso;
capaz de comprender esta agonía
que me hiela, no sé con qué, los ojos.
Desesperadamente, despertando
sombras que yacen
busco y busco un algo,
qué sé yo dónde.....

El empleo anafórico de "desesperadamente" marca ya un ritmo acezante e imprevisible por faltar en algunos de los cuartetos asonantados que forman la composición. La presencia o ausencia del adverbio acompaña los momentos climáticos y anticlimáticos del poema. Pero esta misma desesperación no conduce al poeta a un total aniquilamiento sino al contrario lo lleva a hacer retroceder los límites del misterio, superándolos según lo que le es dable comprender o conocer. Este límite fluctuante queda plasmado en la segmentación diferente de una misma unidad sintagmática: (vv 1-2) "busco y busco // un algo" y "busco y busco un algo" (v 7). Luego el poeta introduce una variante léxica "sigo y sigo // buscando" (vv 15-16) o en el final "Cada vez más [...] buscando lo mismo que vosotros", pero juega con la colocación del gerundio intransitivo en el primer caso, y transitivo en el caso siguiente. La repetición crea un ritmo sintáctico y -creo poder decir sin exagerar - un ritmo semántico cuando la figura recalca los tanteos y titubeos de un hombre que anda por un terreno abrupto sin asideros.

Ahora bien, cualquiera que sean los significados atribuidos al fenómeno reiterativo basado en el nivel estructural (sintáctico y métrico, en los ejemplos analizados), se eliminará la arbitrariedad teniendo en cuenta las correlaciones con el nivel semántico que globalmente, en el caso que nos interesa, designa una situación de apremiante incertidumbre. El principio artístico de la estructura sólo tiene validez si se integra el semantismo textual. Lotman lo recuerda con absoluto rigor, al rematar su análisis sobre la repetición y el significado: “Aquí topamos de nuevo con un principio esencial: la función artística del nivel estructural [...] no puede entenderse únicamente a partir del análisis sintagmático de su estructura interna: exige una correlación semántica con los otros niveles”. (11)

Muchos poemas de la etapa existencial desarrollan redes metafóricas para expresar el desvalimiento, la deposición, la angustia. Concretamente, este malestar se plasma en las figuras de la “ceguera”, del “vértigo y de la “caída”: “esta agonía que me hiela los ojos “ (Igual que vosotros, ER 64), “Desolación y vértigo se meten / por los ojos y no nos dejan ver” (Vértigo, ER 65), “Alcanzadme la mano, ay, alcanzádmela / la mano” (¿Termina? Nace, ER 68), “viene /el vértigo a todo correr desde el vacío / y seguimos subiendo la trágica escalera” (Mientras tanto, ER 68).

La figura de la angustia encuentra una expresión patente en la soledad infinita del hombre. Consciente de su precariedad, éste se asemeja “al hombre al borde del cantil” según la visión que nos ofrece Blas de Otero en “Relato (ER, 90-91). Con sus aspavientos, el hombre parece hundirse en el abismo; sin embargo, el final no es ni mucho menos una despiadada y definitiva derrota sino una vuelta hacia sí mismo en busca de la hombría salvadora. Y esta vuelta toma un cariz de ruptura tanto en el fondo como en la forma. El poema “Relato” nos parece un claro anticipo de la evolución formal futura de Blas de Otero a partir de Pido la paz y la palabra: abandono progresivo de la composición isométrica a favor de poemas en los que el ritmo se impone gracias a la repetición y fuera de la métrica (12). “Relato” ofrece un admirable



compendio de las técnicas reiterativas que de aquí en adelante Blas de Otero va a perfeccionar : repetición léxica (“viento”, “hombre”, “cielo”, “brazos”), a veces con asociaciones contrastivas (“Recuerdo. No recuerdo”, “Veo. No veo”); repetición sintagmática (“hacia una luz, hacia la luz”, “y braceo...y braceo”, “un hombre al borde de un cantil”); repetición fónica de la asonancia no sistemática E-O (“viento”, “recuerdo”, “ceniciento...”); saturación sonora del verso:

*El MAR desAMARRando olas
/ hoRRibles
alZados haCia un Clelo CEniCiento
/ (ER 90)*

Todos estos fenómenos introducen un ritmo desligado de las formas convencionales, que por otra parte Blas de Otero maneja con absoluto virtuosismo y capacidad innovadora. Pero, ahora se trata de establecer una “solidaridad” más estrecha entre fondo y forma para mimetizar las manifestaciones de la crisis espiritual y la ruptura idológica.

Desde una forma que expresa un dinamismo destructor, Blas de Otero convierte el mecanismo lingüístico más sencillo (la repetición en un principio estructurante del texto. De manera general, la reiteración léxica, llevada a ciertos extre-

mos, achaca la fluidez y la homogeneidad oracional del texto. Pero esta misma discontinuidad sintáctica viene compensada por una mayor homogeneidad semántica y fonética. Al descubrir la fuerza de la repetición, Blas de Otero configura su poética del dolor en un sentido positivo. La figura de repetición vinculada con la obsesión o la resistencia manifiesta un posible aflojamiento de la tensión, una especie de exorcismo del dolor que va perdiendo su lastre cuando el poeta descubre como solución posible a la desgracia la solidaridad. Entonces, se produce esta alquimia de la palabra que surge de la dicción repetitiva del sufrimiento, a la par individual y colectivo. El poeta ya no teme el vértigo cuando se eleva hacia las alturas:

*Subo a la torre, alrededor del día
arden las rosas de los muertos ...*

*Doy con los labios en la aurora, llamo
a las puertas del mundo,
salto a las torres de la paz, hermosas,
mezo otras brisas, otros temas rozo.
/ (PPP 64)*

Esta alquimia del sufrimiento queda solventada en la embriaguez de la repetición, que diluye el dolor convirtiéndolo en principio activo:



**Librería
CAMARA**

- Suscripciones • Revistas
- Libros • Importaciones
- Prensa Especializada •

Librería: Euskalduna, 6
Oficina: Euskalduna, 8 - 1º, C.P. 48008 Bilbao

Tfnos.: 944 22 19 45
944 21 77 00 (fax)

*Yo soy un hombre literalmente amado
por todas las desgracias.. y gracias que
/ es tan grande
la esperanza ! (PPP 64)*

Este poema en cuyo título dudó Blas de Otero entre “En castellano” o “Ven-
cer juntos”, señala la clara conversión del
poeta hacia los otros (13), hacia una
apertura solidaria que encuentra otras re-
currencias en los libros siguientes. Que se
piense en “Aquí hay verbena olorosa”,
verdadera epifanía de los momentos de
exaltación que levanta a los espíritus ena-
morados de paz :

*aquí hay señales de vida,
vamos a coger rosas (QTE 165)*

Ya desde *Pido la paz y la palabra*,
la embriaguez de la repetición se concre-
ta a través de palabras clave, por no de-
cir emblemáticas, que constituyen eslabo-
nes esenciales en las cadenas repetitivas.
Pero, la repetición no es redundancia si-
no variación. Bajo las apariencias de la
sencillez, se esconde una escritura elabo-
rada que multiplica los efectos de signifi-
cado, una escritura que permite a Blas de
Otero echar las bases de una “poética del
dolor”, una escritura en hueco de tensio-
nes formales y semánticas, desde la cual
algunas palabras adquieren un carácter
aspectual, como si el poeta utilizara cur-
sivas. Si admitimos el uso de la cursiva en
un texto de cualquier índole, es un signo
aspectual de la presión que sufren ciertas
palabras; tales palabras acceden en poe-
sia al estatuto de demarcador y cobran
un valor decisivo. R. Barthes avanzó la
hipótesis de que en un texto determina-
do, hay palabras que tienen una “función

errática” (14). Tal es la suerte de la pa-
labra “paz”, dotada de valor demarcati-
vo para el ritmo, la intratextualidad y la
ética (en particular, con las palabras
desvirtuadas por el uso antagónico entre
ideologías en litigio durante el período
franquista). Válgame la paronomasia pa-
ra señalar en los ejemplos aducidos el
eco paragramático y programático de la
palabra “paz”:

*Madre y maestra mía, triste esPACiosa
/ España.*

*He aquí a tu hijo. Ugenos, Madre.
/ HAZ*

*habitabile tu ámbito. Respirable tu
/ extraña*

*PAZ. Para el hombre. PAZ. Para el
/ aire. Madre, PAZ. (ER 103)*

En el nombre de España, PAZ.

.....

PAZ

para el día.

En el nombre

de España. PAZ. (ER 109)

Todo sucede como si Blas de Otero
diera a oír y leer a un tiempo el grito sur-
gido de un tremendo vacío social y multi-
tudinario para revitalizar un ejercicio do-
loridamente sospechoso y pisoteado: el
libre uso de la palabra.

NOTAS

(1) Salvo indicación contraria, sacamos las citas de la antología de Blas de Otero, *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza editorial, 1981, p. 101.

(2) Blas de Otero, "Gallarta" en *Pido la paz y la palabra*, Paris, François Maspero, 1963, p. 36.

(3) Ya es tiempo de deshacerse de ciertos hábitos escolares nutridos en el aprendizaje de la retórica como preceptiva. Esto obligaría a replantear la relación entre el ritmo y el significado como lo propone Henri Meschonnic. En un anticipo de su libro *Critique du rythme* escribía: "Desde Coleridge aparece la idea de la interacción entre la forma métrica y el sentido. Ni el metro ni cualquier estructura abstracta existen fuera de los poemas. La interpretación del metro procede del significado del verso, del mismo modo que la interpretación del "sonido" procede del significado de la palabra. Al fin y al cabo, la función del metro sería "simbolizar la poesía" - lo cual atribuye al metro una función cultural que puede ser, según el caso, de mediación o de sustitución, un *icono* según Pierce, pero nunca un signo.", "Fragments d'une critique du rythme" in *Langue française*, n° 23, sept. 1974, Paris, Larousse, p. 19 La traducción es nuestra.

(4) J.A. Asuncion Arrieta, *Como leer a Blas de Otero*. Madrid/Gijón, Ediciones Júcar, 1990, pp 59-60.

(5) Sobre este punto, hay que leer de nuevo las atinadas páginas que Alarcos Llorach dedica al ritmo, el verso y la sintaxis en la obra de Blas de Otero. Hacía constar los efectos del encabalgamiento generalizado en los términos siguientes: "A veces, el resultado es aceleramiento del ritmo expresivo; otras, retardamiento o una marcha acezante, cortada, violenta, especialmente cuando se acumulan muchos versos cabalgando los unos sobre los otros". in *La poesía de Blas de Otero*, Universidad de Oviedo, 1959, p. 105.

(6) *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza editorial, 1981, p. 78. En adelante, abreviaremos: EC por *Expresión y reunión*, PPP por *Pido la paz y la palabra*, QTE por *Que trata de España*.

(7) El sistema prosódico al que nos referimos es el de Rafael de Balbín que podemos reducir a la "disposición alternada de acentuación/deacentuación" (Balbín, 1962, p. 163). Marcamos con ' la sílaba tónica y con una raya - la sílaba fuera del acento. En función de este signo par o impar según la última sílaba acentuada, se clasifican todos los demás acentos del verso como "rítmicos", pares o impares, y "antirrítmicos" cuando se oponen al modelo básico.

(8) "Compadécete" no invalida nuestro comentario. Si el pronombre tiene valor reflexivo, el morfema que designa al otro está en el prefijo "COM-".

(9) El efecto apremiante de este verso viene también corroborado por el hiato "a-ho-gas".

(10) Yuri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 198). La traducción es nuestra.

(11) Yuri Lotman, *op. cit.* p. 204.

(12) Cabe notar el progresivo debilitamiento de la rima en poemas estróficos como factor reiterativo. Pero, un rasgo fónico mínimo dotado de carácter recurrente no deja de funcionar como un *ictus*. El aminoramiento del peso excesivo de la consonancia pone de realce con mayor nitidez el efecto semántico de la reiteración fónica reducida a elementos mínimos: el reconocimiento de su propia situación en "Igual que vosotros" (O-O), la inestabilidad en "Vértigo" (tensión entre la forma fija de una décima no canónica y la rima oxítona (E en los pares), la relación entre el Yo y el Tú en "Dije" (asonancia única U-O, con una variante proparaxítona : último, súbito, músico).

(13) Esta apertura hacia los otros también se plasma en los "incisos reflexivos" que Alarcos Llorach estudia en el libro ya citado. El insigne crítico dice que ese "material intelectualizado" surge con la aparición de los poemas métricamente más libres. Llorach intuye algo de la función demarcativa señalada por Roland Barthes. Llorach (1959, pp 134-136).

(14) En un estudio dedicado a G. Bataille, Barthes esboza una teoría de la función demarcadora de la palabra con el concepto de "bloques erráticos": "De una manera opuesta a un prejuicio modernista que sólo presta atención a la sintaxis, como si la lengua no pudiera emanciparse (entrar en la vanguardia) sino a ese nivel, hay que admitir un cierto erratismo de las palabras: algunas son en la frase como bloques erráticos; el papel de la palabra (en la escritura) puede consistir en cortar la frase por el brillo, por la diferencia, la potencia de fisura, la separación, por la situación de fetiche de aquella. El "estilo" es más palpable que uno se imagina." in "Le bruissement de la langue". *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, p. 301. Col. Points. La traducción es nuestra.