

A N C I A

Revista de la Fundación Blas de Otero

Año I

Bilbao, 2003

Nº 1 y 2



FUNDACIÓN
BLAS DE OTERO

BLAS DE OTERO
FUNDAZIOA

Patrocina / babeslea:
Diputación Foral de Bizkaia
Bizkaiko Foru Aldundia



DIRECTOR

José Fernández de la Sota

CONSEJO EDITOR

Sabina de la Cruz

José Saramago

Gonzalo Sobejano

Lucía Montejo

Ángel González

J.M. Caballero Bonald

Juan José Lanz

Mario Hernández

MAQUETACIÓN Y DISEÑO

María Maizkurrena

EDITA

Fundación Blas de Otero

REDACCIÓN Y SUSCRIPCIONES

Barraincúa 5

48009 Bilbao

blasdeotero@ayto.bilbao.net

Presentación

1

Entre papeles

Gonzalo Sobejano:

SOBRE LA POÉTICA Y LA POESÍA DE BLAS DE OTERO:

“ESCRIBO / HABLANDO”

PÁG. 7

Juan José Lanz:

LA CONSTRUCCIÓN DE LA VOZ

Y DEL SUJETO ÉTICO

EN LA TRILOGÍA SOCIAL

DE BLAS DE OTERO

PÁG. 24

Andrés Urrutia:

TRADUCIR Y CREAR: BLAS DE OTERO EN EUSKERA

PÁG. 63

2

Inéditos y recobrados

Blas de Otero y la traducción

POEMAS DE NICOLÁI SABOLOTSKI, KAISIN

KULIEV, VESELIN JANCHEV, LASSE

SÖDERBERG EN VERSIÓN DE

BLAS DE OTERO

NOTA PRELIMINAR

DE SABINA DE LA CRUZ

PÁG. 99

3

Escribir en diagonal

DOS POEMAS DE CARLOS MARZAL

fructo. Yo no elegí mi sitio de nacimiento y
hizo toda esta tragedia, la de los periodistas
y la unora que no se tiene.

Querido Vicente. Te escribo esta carta
aunque me da mucho la cabeza, pero estoy tan
así que necesito hablar con alguien y eso que
mejor que contigo. Por su tu carta me hizo
cien años mucha compañía y además el regalo que me
anunció, yo sé que tú me lo viste bien aunque yo me
siento tan loco y por eso lo que me viene en la cabeza
y lo de menos es el estilo que es tan bueno (o bueno
sentido) como lo viste en el de Hidalgo. Pero
para luego que lo viste, me daba de poder con ella,
no me tengo a mí mismo, esto es la verdad y un
cama han sucedido tantas cosas, y la verdad es
la que no sabe nada no los que dicen. Pero tú
ya sabes que yo me me desanimé y llegué a la
muerte deseada pero no sucedió. Yo no mintió por
no mi vida que quisiera darte un "Conteplacido"
no sé que hacer no me someter al nivel de
mi palabra, ¡qué! fue visto lo que en este con-
tado dicen. Lo de menos es que los poemas sean
regulares para mí, pero es lo que publique, no
para otros, pero la conciencia es cada vez mayor, me
está recumbiendo ya montañas. ¿Qué iba a haber
escrito desde mi vida? Demasiado he hecho. ¿Que-
ramos o no, el hoy inmediato y el mañana es del

y el no
de om-
e falta
o lo ten-
la, de-
de de
ente
ago

el

En esta página y en la página 4 reproducimos en anverso y el reverso de una carta que Blas de Otero escribiera a Vicente Aleixandre en respuesta a la que reproducimos a su vez en las páginas 4 y 5 del Cuaderno de Materiales

PRESENTACIÓN

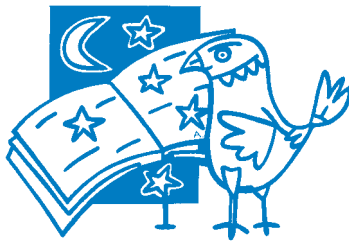
No es una revista literaria más la que hoy se ofrece por primera vez al lector. ANCIA nace condicionada por su mismo nombre, uno de los títulos emblemáticos de la obra poética de Blas de Otero, y su fin principal es poner al alcance del investigador y el lector de poesía cuanto se genere sobre la obra y la figura del poeta vasco, e informar sobre el contenido de los fondos documentales y bibliográficos que custodia la Fundación Blas de Otero - Blas de Otero Fundazioa.

ANCIA funciona, por consiguiente, como boletín informativo de la Fundación (editando los materiales escritos y gráficos que generan sus propias actividades y las ajenas con las que establezca contacto) y como publicación periódica de literatura, con un espacio reservado a la creación del propio poeta, tanto editada como inédita, y a traducciones de su obra; y no solo de textos oterianos, sino los de otros poetas en cualquier lengua, siempre que sean inéditos.

Inspirada en el principio democrático de promoción y difusión de la literatura en el ámbito internacional, ANCIA saluda a sus lectores y abre sus páginas a la poesía en diversas lenguas, en especial a las dos oficiales del País Vasco, euskara y castellano, y a la poesía gallega y catalana, con la ayuda de la Diputación Foral de Bizkaia.

Esta publicación pretende ser, al calor de los versos de Blas de Otero, también lugar de encuentro y reflexión entre autores y lenguas, ciudades y paisajes diferentes. Un cruce de caminos y palabras que nos ayuden a ganar esa paz por la que nuestro poeta empeñó su existencia.

ENTRE PAPELES





Blas de Otero Muñoz

SOBRE LA POÉTICA Y LA POESÍA DE BLAS DE OTERO: “ESCRIBO / HABLANDO”

GONZALO SOBEJANO
UNIVERSIDAD DE COLUMBIA. NEW YORK

“Escribo / hablando” es solo una de las varias formulaciones que de su poética propuso Blas de Otero dentro de su obra en verso (no le gustaba tratar de definirla fuera de ella, en prosa crítica o razonante). Y digo “dentro de su obra en verso” porque esa formulación era un poema, brevísimo, integrado por su título (“Poética”), por su primer verso (“Escribo”) y un segundo y último verso (“hablando”). El poema pertenece al libro *En castellano* (1960). Y las palabras que lo componen, reaparecen en otro poema del libro *Que trata de España* (1964) y que dice así. Con las palabras del primer texto en cursiva:

Hablamos de las cosas de este mundo.

Escribo

con viento y tierra y agua y fuego.

(Escribo

hablando, escuchando, caminando.)

Es tan sencillo
 ir por el campo, venir por la orilla
 del Arlanza, cruzar la plaza
 como quien no hace nada
 más que mirar el cielo,
 lo más hermoso
 son los hombres que parlan a la puerta
 de la taberna, sus solemnes manos
 que subrayan sus sílabas de tierra.

Ya sabes
 lo que hay que hacer en este mundo: andar,
 como un arado, andar entre la tierra.

Allá por los primeros años 60, entre Alemania de donde había salido y Estados Unidos adonde había llegado, leía yo con frecuencia y fervor a Blas de Otero, y habiendo de preparar un curso acerca de la poesía española actual en la Universidad de Columbia, releí lo publicado por él hasta entonces y tomé notas. La nota correspondiente a “Escribo / hablando” era tan breve como el texto. Decía: “nada de eso”. Y es que la fórmula me parecía contradictoria: pocos poetas de su tiempo tan escritores, tan letrados, tan conceptistas si se prefiere, como él, y en gran parte este era el motivo (no el único) de mi admiración.

El autor de *Ángel fieramente humano* y de *Redoble de conciencia* –pensaba yo– no había escrito hablando: había escrito escribiendo. Por ejemplo: “Cuerpo de la mujer, río de oro / donde, hundidos los brazos, recibimos / un relámpago azul, unos racimos / de luz rasgada en un frondor de oro” (*AFH*, 21). O por ejemplo: “Ya escucho a solas el derrumbamiento / de mundos interiores espantoso; / bate mi vida el viento hombrón, borroso / el claustro ensimismal del pensamiento” (*RDC*, 177). ¿Fronдор?. ¿ensimismal? Preciosos neologismos que a mí me sabían más al Alligheri, a Quevedo o al Juan Ramón Jiménez de *Animal de fondo* que a ningún hablante.

Pero es que tampoco después, por más esfuerzos que Blas de Otero dedicase a dar a su voz un tono colectivo, desaparecería el timbre conceptista. En *Pido la paz y la palabra* (su libro de crisis o ruptura) escribe, no “hablando” (o eso creía yo entonces): “Para el hombre hambreado y sepultado / en sed –salobre són de sombra fría– / en nombre de la fe que he conquistado: alegría” (*CLIM*, 1960, 54).

Y en el libro *En castellano*, donde aparece por primera vez el axioma “Escribo / hablando”, podíamos leer –y podemos leer aún– esta composición:

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 tí, en tí, y en tí. ¿Tapia redonda?
Oh, no. Nosotros. Ancho mar. Oídnos.

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

¿Cuarenta marzos lientos? ¿Un fuego donde enfenixarte, donde renacer de las propias cenizas como el ave fénix? ¿Entroncarán su fronda? ¿Es esto escribir hablando? ¿Podría imaginarse una forma de escribir menos

hablada, más sujeta al empeño en buscar y rebuscar lo nuevo, lo extraño, lo inesperable, la sorpresa, el lampo fulgente, en la ciega y sorda oscuridad de la inercia?

Pasados los años, al volver a leer a Blas de Otero, comprendo y admito que yo estaba ofuscado o equivocado (y acaso otros también), cuando hablaba (o hallábamos) paradójico el lema “Escribo / hablando”. El poeta nunca quiso decir que se proponía escribir como una persona habla a otra, o con otra, en la ordinaria comunicación oral. Quiso decir, y dijo, que no se resignaba a callar: que hablaba al escribir, que gritaba al escribir, que cantaba al escribir. “Hablando” no significa, en la concisa “Poética” de Blas de Otero, allanar la palabra al nivel de la charla ordinaria, sino alzarla al diálogo decisivo, al coloquio esencial y, sobre todo, coexistencial.

Escribir hablando era una meta a la que tendía la voluntad de Blas de Otero, y a la distancia del tiempo puede reconocerse que el hablar como ‘no callar’, en tanto que aspiración de su poesía coexistencial, amplió y enriqueció los recursos de su estilo.

En sus dos primeros libros, *Ángel* y *Redoble*, se advierte en seguida que –sea el destinatario del poema la mujer, Dios, o el prójimo– quien escribe lo hace dirigiéndose al otro en una forma perentoriamente vocativo, interpelativa, que es menos contemplación y revelación que ansia de conquista o compenetración: “Cuerpo de Dios ardida en llama oscura / por los espacios solos se derrama, / y yo también, oh Dios, oscura llama / soy, en el árbol de tu sombra pura” (A 79); “Me haces daño, Señor. Quitá tu mano / de encima. Déjame con mi vacío [...]” (R 113); “De tanto hablarle a Dios, se ha vuelto mudo / mi corazón. Con gritos sobrehumanos / le llamé: ahora le hablo con las manos, / como atándome a él” (R 115); “Miradme bien. Y ved que estoy dispuesto / para la muerte. Queden estos hombres. / Asume el sol. Desnazca sobre el mundo / la noche. Echadme tierra. Arad en paz” (R 150).

Si en todo poema lírico el sujeto que dice su palabra contempla algo,

descubre en lo contemplado una verdad y se compenetra con ésta (cuando no deplora la pérdida de ella, en el canto elegíaco, o condena su desfiguración, en la sátira), aquel sujeto puede dar predominio a la mirada que contempla, a la verificación reveladora o al además compenetrante.

En los ejemplos de *Ángel* y de *Redoble* alegados (y podrían aducirse otros muchos) se hace presente en forma muy marcada el apóstrofe, la apelación, el hablar al otro: “oh Dios, oscura llama / soy”, “Me haces daño, Señor”, “Miradme bien”. Y todas estas son patentes señales de diálogo buscado y deseado.

Pero ese anhelo de diálogo que inspira al poeta existencial agota sus esfuerzos ante el silencio del otro, ante la muda indiferencia de Dios. Y cuando cobra expresión teórica y práctica la voluntad de ‘escribir hablando’ es cuando surge de la sombra el poeta coexistencial (preferible llamarlo así, como él mismo lo quiso) a partir de *Pido la paz y la palabra* (1955).

Aun si le llamáramos poeta “social”, como lo fue sin duda, Otero sería, entre sus compañeros de la misma tendencia, el más refinado. Su lema “escribo / hablando” no perjudicó a la obra ‘escrita-hablada’: la abrió, la hizo más ancha y fuerte, más variada y expansiva.

Huyendo de su anterior encierro angustioso, el poeta baja a la calle, sale a las plazas del pueblo y afirma que, si ha perdido todo, “me queda la palabra” (p. 13). “¿Callaremos ahora para llorar después?”, es el epígrafe de Rubén Darío antepuesto al poema de Otero que empieza: “Mis ojos hablarían si mis labios / enmudecieran. Ciego quedaría, / y mi mano derecha seguiría / hablando, hablando, hablando” (p. 15). Es precisamente este imperativo ético-político de ‘no callar’ (no escribir bajo velos de silencio la injusticia) lo que mueve a Blas de Otero a escribir hablando, y ahora no a Dios, sino al hombre, a los hombres; a hablar conmigo, contigo, consigo mismo, con nosotros, con vosotros (poetas citados, invocados compañeros); a hablar de mí, de ti, de él entre todos, de nosotros y vosotros, de ellos, y de ello, de vida y de poesía (Poética); del mundo de la tierra entre los hombres; a hablar en España y en castellano para todo el mun-

do; a hablar no tanto para existir ni sobrexistir como para coexistir.

En *Pido la paz y la palabra* hay formas de elocución conceptuosas, pero no herméticas, que conjugan la escritura y el habla; “la caligrafía de mis labios” (17); “Escribo de memoria / lo que tuve delante de los ojos” (24); “El mar en letra impresa./ Corto en palabras, pero en olas ancho”, “corto en palabras. Let de los poemas / míos” (26). –Pues debe recordarse que el lenguaje de Otero, a diferencia del caudaloso de su coetáneo y coterráneo Gabriel Celaya, se distingue, incluso dentro de esta propensión al habla, por su laconismo y sequedad, sin la menor concesión al derroche.– “Yo, pecador, en fin, desesperado / de sombras y de sueños: me confieso / que soy un hombre en situación de hablaros / de la vida. Pequé, no me arrepiento. / Nací para narrar con estos labio, / que barrerá la muerte un día de éstos, / espléndidas caídas en picado / del bello avión aquel de carne y hueso” (*Pido*, 36-37); “Pero tú, Sancho Pueblo, / pronuncias anchas sílabas, / permanentes palabras que no lleva el viento...” (42). Y en un poema tan antologizado como “*Biotz-begietan*”, cuando el poeta reitera tres veces, acerca de su niñez, “Escribo y callo”, creo que debe entenderse como un eufemismo de “Escribo / hablando”, según lo apoyarían estos versos del mismo texto: “Aquí junté la letra a la palabra, / la palabra al papel” (50). Y acogándose a la verdad, a la necesidad y al testimonio, dice el poeta en otra parte del mismo conjunto: “Destruí / los sueños, planté / palabras / vivas” (59).

Además, el breve volumen *Pido la paz y la palabra*, exhibe una siembra de optativos, imperativos y futuros que a cualquiera han de parecerle signos verbales de la nueva fe enarbolada: “Otros vendrán. Verán lo que no vimos” (35); “Ímpetus nuevos nacerán, más altos” (37); “Hombres, levad los hombros / sonoramente, bajo el sol que nace” (43), “Pido la paz y la palabra. / Escribo / en defensa del reino / del hombre y su justicia” (56); “Podrá faltarme del aire [...] / La fe, jamás” (72-73).

Transcurridos tantos años, establecida en España una forma de gobierno monárquico-democrática que hasta hoy funciona bastantes bien y ha elevado el nivel material de vida y cultural del país, desmoronado el comu-

nismo soviético estrpitosa y míseramente, los asertos y las promesas de *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Que trata de España* podrán parecer ingenuos y ajados. Pero si se repara que nos hallamos otra vez emplazados a una guerra fría –incendiaria– entre un capitalismo cada vez más pútrido y un tercermundo cada vez más pordiosero, y enardecido por el resentimiento, entenderemos mejor la razón histórica del buen poeta, del gran poeta, que Blas de Otero fue y no ha dejado de ser.

Nosotros –y yo tenía treinta años cuando empecé a leer a Blas de Otero– mirábamos hacia unos ideales. Creíamos en la fuerza ejemplar de algún modelo utópico. ¿Por qué no? ¿Sería más inteligente creer en nada? El que en nada cree, puede ahorcarse en la forma menos impertinente que él mismo determine.

(En doble inciso, quisiera citar aquí dos poemas que me parecen oportunos. El primero es anterior al Otero de “Por caridad” (EC 132 y de “Una carta” (QT 780), como también a la carta de Gabriel Celaya “A Andrés Bastera”, un trabajador (*Las cartas boca arriba*, 1951), pero responde a la misma actitud de adhesión realista y comunista al pueblo desamparado desde la conciencia de un poeta que quiere emerger de un mundo decadente para lograr lucidez y esperanza. Es de Bertolt Brecht y la traducción mía:

“Schlechte Zeit für Lyrik”

I weiss doch: nur der Glückliche
Ist beliebt. Seine Stimme
Hört man gern. Sein Gesicht ist schön.

Der verkrüppelte Baum im Hof
Zeigt auf den schlechten Boden, aber
Die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel
Doch mit Recht.

Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes
 Sehe ich nicht. Von allem
 Sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz.
 Warum rede ich nur davon.

Dass die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht?
 Die Brüste der Mädchen
 Sind warm wie ehemdem.
 In meinem Lied ein Reim
 Käme mir fast vor wie Übermut.

In mir streiten sich
 Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
 Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.
 Aber nur das zweite
 Drängt mich zum Schreibtisch.

(*Gedichte und Lieder*, p. 96)

“*Malos tiempos para la poesía*”

Sí, lo sé; grato es solo / el que es feliz. Se oye su voz con gusto. / Es hermosa su cara. / En el patio aquel árbol retorcido / muestra su mala estampa, y los que pasan / no sin razón le llaman aborto. / Las verdes barcas y gallardas velas / de la ría, yo apenas si las veo. / Solo veo, de todo lo que miro, / la recosida red del pescador. / ¿Y a qué hablar / de aquella jornalera que, encorvada, / soporta humilde sus cuarenta años? / Los pechos de las mozas / cálidos son como lo fueron siempre.

Si una rima pusiera en estos versos / me pareciera casi una arrogancia.

En mi interior combaten / el entusiasmo ante el manzano en flor y el espanto que sufro / al oír lo que dice / el obrero que encala las paredes. / Pero solo esto último / me conduce a la mesa / y me mueve a escribir.

(Trad. G.S.)

El segundo texto es una breve estampa de Jorge Guillén, cuatro versos del libro *Homenaje*, y dice así:

BLAS DE OTERO

Ama la tierra de sus padres,
 Ama y defiende al desvalido.
 Rehúsa el desorden, que encubre
 Todo el abuso establecido.

Sin pretensión de apurar todas las pruebas y derivaciones de la norma “Escribo / hablando” rastreables en los libros de Otero posteriores al decisivo *Pido la paz y la palabra*, notaré muy brevemente algunas, de *En castellano*, según la edición porteña de *Con la inmensa mayoría* (1960).

”Aquí tenéis mi voz /alzada contra el cielo de los dioses absurdo” comienza el poema inicial que termina: “Aquí os dejo mi voz escrita en castellano. / España, no te olvides que hemos sufrido juntos” (79-80). Y esa voz escrita se escribe “Por-Para”: “Escribo / por / necesidad, / para / contribuir / (un poco) / a borrar / la sangre / y / la iniquidad / del mundo / (incluida / la caricaturesca españa actual)” (83-84). Otro poema breve, titulado “Poética”, dice : “Apreté la voz / como un cincho, alrededor / del verso. / (Salté / del horror a la fe) / Apreté la voz. / Como una mano / alrededor del mango de un martillo / o de la empuñadura de una hoz”. Viene poco después el axioma conocido: “Escribo / hablando”, titulado también “Poética”, y, mucho más adelante en el libro, estos versos de tan numerosa irradiación pronominal: “Os habló... de tú a tú. / Todos / -yo, tú, él- nosotros / somos hijos / de la gran guerra. ¡Digo! / Por eso / todos -vosotros, ellos- / llevamos / el signo de Caín grabado / en la sangre. / ¡Aire! / Aventad / el ayer, mañanead / ardidamente. ¡Fortificad abeles!” (146-147). Como estos mismos versos demuestran, la actitud hablante de la nueva poesía oteriana, destinada al hombre y no a un dios inencontrable, no impide la preñez conceptuosa, la energía de la invocación, la novedad de la palabra o del giro, el resplandor natal de las imágenes.

Al poeta Nazim Hikmet le pide Blas de Otero: “háblanos / del viento del Este y la verdad del día, / aquí entre sombras te suplico, escúchanos” (151). En memoria de Antonio Machado, pronuncia. “*unas pocas palabras verdaderas.* / Aquellas / con que pedí la paz y la palabra” (153). Y a Gabriel Celaya –en tácita alusión al libro de Leceta-Celaya *Tranquilamente hablando* (1947)– le amonesta cordial: “Hoy, / sencillamente, hablemos. Tú me dices / que escriba, que publique. Te equivocas. / Escribo cuanto quiero / y cuanto puedo. / Publico, qué caray, lo que me dejan. // Bebamos otra jarra. Camarero, más cerveza. // Como te iba diciendo [...]” (159)

En su poesía coexistencial, Otero abre el horizonte de su escribir hablando, entre otros modos al modo conversacional; y aquí, pues he mencionado a Juan de Leceta, conviene recordar que este Celaya-Leceta fue un adelantado, y nadie mejor le ha reconocido esta condición que Ángel González, en la antología de Celaya por él hecha y prologada en 1977. Decía allí Ángel González:

El lenguaje directo y coloquial, el antiformalismo, la voluntad de nutrir el poema con sustancias tomadas de la realidad, el explícito afán comunicativo, la reducción del mito de la escritura poética a gestos cotidianos, familiares – *contar lo que me pasa, escribir cartas*–, le dan ya, de entrada, calidades insólitas, sorprendentes, al libro. Hay que tener en cuenta [...] el idealismo, la artificialidad y el formalismo dominantes en la España de 1947 para entender la originalidad de la voz de Leceta; él es un raro poeta que “no quisiera hacer versos”, sin duda porque sabe que ése era, en su día, un ejercicio en la futilidad; “tengo compañeros que escriben poemas buenos / (...) / y todos me ocultan lo único que importa”. Celaya-Leceta, aunque no quisiera, acabará escribiendo versos, muchos versos, pero no será para repetir lo que hacen todos, sino para contradecirlo: “yo me repudro (...) / no puedo callarme, / no puedo aguantarlo, / digo lo que quiero / y sé que con decirlo sencillamente acierto” (Gabriel Celaya, *Poesía*, 15-16).

Esta poesía tendente al coloquio da expresión, en Celaya como en Otero, a la voluntad de no callar y de hablar claro (*Parler clair*), y no es extra-

ño por eso que el autor de ese libro (*En castellano*) diga en su poema “Censoria”, en acorde con su maestro Quevedo: “Voy a protestar, estoy protestando desde hace mucho tiempo; / me duele tanto el dolor, que a veces / pego saltos en mitad de la calle, / y no he de callar por más que con el dedo / me persiguen la frente, y los labios, y el verso” (16); ni que postule en otro poema: “Hablar: / palabra viva y de repente libre // Horror al diablo blanco / el verbo helado / de las sábanas de hilo de holandesa / donde la pluma monta las palabras” (167), versos donde a la vez que se exalta el hablar se manifiesta el horror al “blanco papel vacío” (de Cernuda y de Mallarmé) mediante esa compleja y refinada sinestesia imaginal que asocia la holandesa que amortaja el verbo con el posible lienzo donde el pintor montaría las figuras de un cuadro estático, y todo entre efectos fónicos y gráficos muy condensados (‘palabra libre’, ‘diablo blanco’, ‘hilo de holandesa’, ‘donde la pluma monta’). Y es un ejemplo de los muchos que podrían aducirse para reconocer que en la poesía de Blas de Otero “escribir / hablando”, más que una simple solución igualadora es una paradoja problemática, un proyecto vivificante.

Podría extender y ahondar el comentario a “Escribo / hablando”, examinando los libros *Que trata de España, Expresión y reunión, Mientras e Historias fingidas y verdaderas*.

Me limitaré a unas pocas observaciones. En “Impreso prisionero”, título conceptista si los hay, anuncia el poeta un empeño de sobriedad adaptado a sus destinatarios: [...] Pido / la paz y la palabra, cerceno imágenes, retórica / de árbol frondoso o seco, / hablo / para la inmensa mayoría, pueblo / roto y quemado bajo el sol”; “Hablo / en español y entiéndese en francés. / ¡Oh qué genial trabucamiento / del diablo! / ¿Hablar en castellano? Se prohíbe” (144). Y aunque en “Cartilla (poética)” reconoce “soy el primero en sudar tinta / delante del papel”, expresando así la conciencia escrupulosa del artífice más culto y esforzado, allí mismo es donde exclama con autoimpuesto desdén: “Ah las palabras más maravillosas / ‘rosa’, ‘poema’, ‘mar’, / son *m* pura y otras letras: *o*, *a*...” [¿Oh? ¿ah?], (149), pues él no ha venido “a ver el cielo” y “lo esencial / es la existencia” (*ibidem*).

”Escribir en España es hablar por no callar lo que ocurre en la calle” dice en el poema “Nadando y escribiendo en diagonal” (150), palabras en las que creo se combina la alusión a Larra (escribir en Madrid es llorar) con otra, menos segura, a Juan de Mairena (“lo que pasa en la calle” frente a “los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”). Aquel hablar derivado de la frase de Larra delata la voluntad de decir la verdad sepultada, y la posible alusión a Mairena la voluntad de `hablar claro´.

Sabe el poeta que su sinceridad y su claridad son un esfuerzo con más promesa que logro: “Da miedo pensarlo, pero apenas me leen / los analfabetos, ni los obreros, ni los / niños. / Pero ya me leerán. Estoy aprendiendo / a escribir, cambié de clase” (“Noticias de todo el mundo”, 152). Y en otro poema (“Cuando digo”), refiriéndose a la inmensa mayoría: “Hoy me enseñan a andar y ver y oír // Y ellos ven, oyen la palabra mía / andar sobre sus pasos. Llegaremos. / Es todo cuanto tengo que decir” (154).

En una parte de *Que trata de España*, practica Otero la poesía inspirada en cantares, canciones, coplas, como otro vehículo de comunicación con el pueblo, en el pueblo y para el pueblo. Aunque recuerde a Alberti y Lorca en algún momento, no hay en Otero un propósito de estilización de modelos tradicionales, sino el empeño en llegar a la conciencia colectiva desde una voz –su voz de compañero– que a ellos se dirige por el aire nuestro: “Será que no sé hablar si no es del aire” (“Y dijo de esta manera”, 159). “Venid , y vamos todos / al pueblo, lo que quiero es que aprendamos / a hablar como las propias rosas. [...] Vámonos a coger rosas, nombres bellos, / pues que tan claro hablan ellos” (“Aquí hay verbena olorosa”, 165).

Aunque Blas de Otero, imitando y emulando los cantares, alcanza siempre un latido nuevo, genuino y sentido, éste es solo un modo de acceso al “escribir hablando” Otro, muy comentado –y con razón– por la crítica, es el que podemos llamar diálogo intertextual con la poesía escrita por otros poetas predilectos, y un modelo de esta poesía entretejida de versos ajenos concertados en un conjunto es “La muerte de Don Quijote”, mosaico al

vivo de palabras de Cervantes y sus personajes, de Quevedo, Darío y Vallejo. Pero todo esto ha sido objeto de luminosas interpretaciones de Emilio Alarcos, Ángel González y Ricardo Senabre, y no quiero extenderme.

Solo deseo ponderar que en el “escribir hablando” de Blas de Otero el hablar –repito– es menos cuestión de lenguaje (estilo llano, oral, sencillo, claro) que de estructura interlocutiva. Como escribe el poeta en 1978, en homenaje a Aleixandre:

La poesía es *diálogo*
de conocimiento.
Palabra viva
evidenciando el sentido último, la estructura de la emoción,
la permanencia de lo insólito.
Por las noches, escucho las palabras abrir las puertas de la casa,
andar por la sala,
salir un momento a la terraza y respirar con libertad.
Es cuando escojo los vocablos
y los pronuncio parsimoniosamente
y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.
(“Escucho las palabras”, 256)

Otra cosa que no me parece impertinente advertir es que la obra poética de Blas de Otero ofrece la misma señera plenitud y tensión creativa en todas sus fases y lo advierto porque, preguntando a varios lectores qué pensaban hoy de su poesía, casi todos respondían: La mejor, la de su primera época; o: el mejor Otero es el de *Ancia*; y supongo que algunos puedan ahora añadir: y el de sus últimos poemas. A mí me parece tan bueno el primero y el último como el intermedio y –evocando los títulos de aquellas cuatro antologías de Alfaguara de los años 60– tan bueno el Otero religioso y amoroso como el cotidiano y social.

Terminando. Blas de Otero, para mí, sigue siendo un soberano poeta, consciente y orgulloso de sus dones extraordinarios. Empezó su obra en el

confinado ámbito de la España de postguerra, dando sus primeros pasos de la mano del “frailecico” Juan de la Cruz; condenado luego al desarraigo, la búsqueda de Dios y la angustia existencial con patente apego hacia tres poetas en cuya honda ejercitó su estro: Quevedo, Miguel Hernández, César Vallejo.

A algunos de estos poetas, y a otros que, por lectura o en el trato amistoso, le sacaron de la desesperación divina para lanzarlo a la esperanza humana, solamente humana (y no individual, sino colectiva), los nombraba Blas de Otero en el soneto último del libro *En castellano* (178-179):

Coral a Nicolai Vapzarov

La soledad de abre hambrientamente,
ah todo alrededor es hombre y fronda
de hombro arraigado en la raíz más honda:
la tierra, firma, descieladamente.

Ah noche, y noche y noche en pecho y frente,
tapia del mar, barrido a la redonda
por ola y ola y ola en ronda y ronda
azul y blanda: roja de repente.
Todos los nombres que llevé en las manos
–César, Nazim, Antonio, Vladimiro,
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,

Aragon, Rafael y Mao–, humanos
mástiles, fulgen, suenan como un tiro
único, abierto en paz sobre el papel.

Las olas azules y blancas se tornaron rojas de repente: poética forma de confesar una conversión. Blas de Otero fue al principio y hasta cierto momento un poeta religioso (buscaba a Dios) y desde ese cierto momento hasta el fin siguió siendo un poeta religioso (la búsqueda dirigida ahora al

hombre descielado). Doy a “religioso” su valor etimológico: `religado a un fundamento que justifique la fe, la esperanza y la caridad’, sea el que sea ese fundamento, de cielo o de tierra. Blas de Otero debe su conversión de una fe a otra a la gravedad de su propia desesperación, ante todo, y también a la compañía estimulante de esos poetas que menciona con la cercanía del nombre, que completaré en lo posible: César Vallejo, el turco Nazim Hikmet, Antonio Machado, Vladimir Maiacovski, Paul Éluard, Gabriel Celaya, Pablo Neruda, el poeta búlgaro Nicolai Vapzarov, asesinado en Sofía en 1942 (o acaso, Nicolás Guillén), Miguel Hernández, Louis Aragon, Rafael Alberti y el poeta chino Mao Tse Tung.

Blas de Otero nació en esta ciudad de Bilbao donde medio siglo antes había nacido también y crecido Miguel de Unamuno, castellano apasionado sin dejar de ser vasco y bilbaíno. Blas de Otero no es menos vasco y bilbaíno que Unamuno, y su amor a Castilla es bien audible y visible para quien tengo oídos y ojos. Sin embargo, Blas amaba-odiaba a Bilbao, como odiaba-amaba a don Miguel, por el que siente broncos desprecios: le llama “lechuzo” (por su perfil de ave) y “carraca” (por recrearse en la duda existencial), y le reprocha su frecuente incapacidad para el verso delicado o flexible. Y, con todo, yo pienso que algo, por encima de las circunstancias de época, nacimiento y destino, les unía. Pienso que Blas de Otero hubiera podido firmar este apunte del *Cancionero* de Unamuno, escrito al final de su exilio en Francia, el 8 de marzo de 1929:

Monsieur Unamuno, homme des lettres

¿Hombre de letras? No, que no soy tabla,
ni humanista, ni literato;
hombre de humanidad;
soy soplo en barro, soy hombre de habla;
no escribo por pasar el rato
sino la eternidad.

Puede ser que Blas de Otero, de acceder a firmar este rimado apunte, hubiera mejorado algún verso y corregido ‘pasar la eternidad’ en ‘pasar la

humanidad², usando de una de esas “asociaciones insólitas” o “ilícitas” que tanto le distinguieron. Subsistiría, con todo, una compenetración última entre los dos poetas en su aspiración a lo eterno: tierra en el cielo (para Unamuno), cielo en la tierra (para Blas de Otero). Cristianismo y comunismo. Cristianismo o comunismo. Una y la misma fe, la misma esperanza, la misma compasión. Aquellas, antes del Capital y estas, después del Capital.

NOTA: Las citas, con abreviaturas de títulos, remiten a: *Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada, 1960, y *Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra, En castellano)*, Buenos Aires, Losada, 1960. A partir de *Que trata de España* (1964) proceden de: Blas de Otero, *Expresión y reunión, A modo de antología*. Introducción, notas y fijación del texto por Sabina de la Cruz, Madrid, Alianza, 1988.

El texto citado de Ángel González pertenece a: Gabriel Celaya, *Poesía*. Introducción y selección de Ángel González, Madrid, Alianza, 1977.

Sobre “Escribo / hablando” contiene muy precisas iluminaciones el trabajo de Emilio Alarcos Llorach “Crítica literaria en la poesía de Blas de Otero” recogido en su libro *Blas de Otero*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1997, págs. 209-236, especialmente págs. 214-220.



Blas de Otero en El Arenal de Bilbao, en la época en que se publicó *Ángel fieramente humano*

LA CONSTRUCCIÓN DE LA VOZ Y DEL SUJETO ÉTICO EN LA TRILOGÍA SOCIAL DE BLAS DE OTERO

JUAN JOSÉ LANZ
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

La trilogía social oteriana, compuesta por *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964)¹, ha sido estudiada principalmente desde sus componentes temáticos y simbólicos, desde su contribución al establecimiento de una corriente poética de carácter social en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, pero no ha sido atendida con igual rigor adoptando una perspectiva lingüística, desde el punto de vista pragmático, estudiando los modos de interferencia que establece con el lenguaje del poder y proponiendo una actuación efectiva desde la poesía contra la dictadura, como un modo de acción que ha de partir del lenguaje. Para ello es necesario construir una ficción autobiográfica, la ficción de un “yo” que escribe y que sin embargo se presenta diciendo que “vive”, que se encarna en una “voz” nacida desde el texto y que sólo en él tiene existencia. Ese personaje poético adquiere una dimensión ética a lo largo de toda la poesía oteriana, pero es especialmente en la etapa social donde se constituye de un modo monolítico como un modelo ético, que no sólo es ejemplar en su comportamiento

sino que ofrece su evolución personal (textual) como ejemplo para la transformación social, para la superación de un estadio histórico transitorio (el de la dictadura) del que al mismo tiempo da un testimonio que el lenguaje del poder oculta.

La escritura poética se convierte así no sólo en un modo de concienciación social, sino también en un modo de acción dentro de la sociedad a través del lenguaje. Por otro lado, desde el punto de vista poético-pragmático que sustenta la poesía social, la mera enunciación de la utopía superadora del estadio histórico desde el que se constituye el sujeto poético como “voz” textual, supone su actualización, su *performación*, por lo que la poética social y la voz ética que la encarna consiguen solventar la tensión entre lenguaje y realidad, entre enunciación poética e Historia, en una formulación estética completamente vigente.

La escritura social oteriana está cruzada de principio a fin por una serie de tensiones, de paradojas, que se intentan solventar en una poesía donde el mayor logro consiste en el equilibrio de esas fuerzas en tensión. Una de las paradojas con las que tendremos que enfrentarnos como lectores de la trilogía social oteriana² incide precisamente en el centro de una escritura poética que dirigida a un “tú” mayoritario (heredero sin duda de la poética dialógica becqueriana, como seguramente percibió Gabriel Celaya), transformado muchas veces en “nosotros”, ahonda cada vez más en el “yo”, lo que redundaría en la ejemplaridad ética del sujeto textual, que ofrece su experiencia personal (textual) como modelo de evolución ideológica. Por otro lado, es indudable que la poesía social oteriana quiebra las expectativas lectoras, lo que redundaría en su literariedad, al establecer una tensión radical entre *ficción* y *dicción*, es decir, entre aquello que, según Genette³, define la narrativa y lo que es característico del acto poético. El mismo planteamiento que hemos hecho de una “voz” que enuncia el poema incide precisamente no sólo en la ficcionalidad del texto⁴, sino también en su narratividad⁵. Un nuevo eje de tensión surge en cuanto a la materialización de una escritura que niega desde resortes internos su misma existencia como tal, que marca un tránsito continuo hacia la no-escritura, hacia la oralidad que jamás alcanza, y que paradójicamente aconte-

ce en uno de los períodos más productivos del poeta. A su vez, surge una tensión paralela en una escritura que pone cada vez más su acento en su carácter textual, en un yo poético que cada vez se diluye más en un yo textual, y que por el contrario trata de incorporar de modo eficiente y activo el contexto en el que surge la escritura de modo que el propio poema aporte la situación elocutiva que facilite su hermenéutica; es decir, una tensión entre *texto* y *contexto*. Por otro lado, la escritura social oteriana, a medida que avanza en su desarrollo, va incorporando no sólo una ficción autobiográfica, sino también la memoria de dicha ficción, estableciendo una tensión entre una escritura de la memoria que se transforma significativamente en memoria de la escritura, lo que hace que al evocar la memoria de la voz poética se recupere su construcción, la memoria de los libros escritos. La evocación de la memoria en la escritura poética oteriana afecta también a la funcionalidad ideológica de la escritura, en el difícil equilibrio entre una escritura que tiene un evidente rastro nostálgico y que tiende a una cierta *elegía* y que, por otro lado, tiende a la constatación de una *utopía* superadora del presente histórico, del que, simultáneamente, trata de dejar testimonio. En fin, una tensión radical atraviesa no sólo la escritura social oteriana, sino toda la escritura del compromiso en los años cincuenta y primeros sesenta en la literatura de Occidente, una tensión entre *palabra* y *acción*; una investigación en las posibilidades pragmáticas de la escritura literaria, en la posibilidad de que la escritura se transforme en actuación efectiva, de que escribir y decir sean modos de hacer. Algo que, desde una perspectiva filosófica, iba a plantear por aquellos años Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*⁶. Y, en esta perspectiva, por paradójico que pueda parecer, la escritura oteriana se vincula con el idealismo lingüístico de Juan Ramón Jiménez, del que es constante lector y al que incorpora a numerosos textos a través de citas implícitas. En fin, éstas y otras muchas tensiones estructuran buena parte de la escritura poética en la trilogía social oteriana cuestionando el horizonte de expectativas del lector culto de poesía de los años cincuenta y primeros sesenta, poniendo en cuestión el propio sistema literario en el que surge y planteando un proceso de singularización en el acto poético, de desautomatización, en la tónica de la teoría formalista⁷, que redundaba en la poeticidad de su escritura. No es extraño, así, que una escritura educa-

da y formada en buena medida en la estética modernista y en la tónica formal juanramoniana, por un lado, y en la configuración imaginativa sanjuanista y luisiana, por otro, subvierta los valores heredados, no transformando sus elementos, sino cambiando su funcionalidad⁸.

Para cuando, en torno a 1951, comienza a escribir los primeros poemas que han de constituir en 1955 *Pido la paz y la palabra*, Blas de Otero es un poeta relativamente consagrado por la publicación de sus dos primeros libros (si excluimos *Cántico espiritual*, que nunca consideró como un libro suyo), *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, convirtiéndose en uno de los máximos representantes de lo que, en un temprano y elogioso artículo publicado al año siguiente en 1952, Dámaso Alonso denominará como “poesía desarraigada”⁹: “Otero es quien con más lucidez que nadie ha expresado [...] los datos esenciales del problema del desarraigo”. Pero ya en los poemas más recientes de esos libros comienza a percibirse un cambio que avanza más allá del desarraigo, la superación de la crisis existencial, a la búsqueda de un nuevo humanismo social, de una solidaridad con los desfavorecidos, una solidaridad que comienza a manifestarse como unión con los otros en poemas como “Igual que vosotros”, “Canto primero” o “A Eugenio de Nora”, escritos en la segunda mitad de 1948 e incluidos en *Ángel fieramente humano*. Pero a partir de 1950, aproximadamente, el humanismo solidario precedente comienza a materializarse en el canto a la “inmensa mayoría” tal como aparece como lema en el primer poemario y en poemas como “Cántico”, “Plañid así” o “Digo vivir” que se incluyen en *Redoble de conciencia*. Este último libro presenta un avance temático importante en la búsqueda del canto solidario, que desembocará en la poética social, como es la preocupación por la situación europea tras la II Guerra Mundial, que ya aparece plasmada en “Crecida” (1949), incluido en *Ángel fieramente humano*, y que a través de diversos poemas, como “Tabla rasa” (1950), “Que cada uno aporte lo que sepa” (1950) y “Mundo” (1949), constituye una de las líneas estructurales de *Redoble de conciencia*. La novedad que en cierto modo presenta *Pido la paz y la palabra* es la afirmación definitiva en una fe solidaria encauzada a la superación del estadio histórico presente en la materialización de una utopía igualitaria y, por otro lado, como complemento, la denuncia, a

través de la reelaboración del tema de España, de la situación histórica de la tierra patria bajo la dictadura.

Algunos de los poemas de *Pido la paz y la palabra* están escritos a la par que los últimos textos de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, y que buena parte de aquellos nuevos textos que acabarán integrándose en *Ancia* (1958); tal es el caso de “Yo soy aquel que ayer no más decía...” (1950), “Vencer juntos” (1950) o incluso “Muy lejos” (1949) que se pensó como parte integrante de *Ángel fieramente humano*, aunque posteriormente el autor lo retiraría por auto-censura. Es más, el tránsito de la poesía desarraigada a la etapa social no puede comprenderse en su plenitud si no se tienen en cuenta los poemas que Otero escribe en torno a 1950; poemas como “Tierra firme”, “Encuesta”, “Ya es tarde”, “Y el verso se hizo hombre”, entre otros, que marcan ya un despegue, en ciertos casos cargado de ironía, con respecto a la preocupación existencial precedente, una reflexión distante sobre su desarraigo, que adelanta buena parte del entronque solidario y social. Estos poemas, junto a otros que se escriben en torno a 1950, se proyectan para incluirlos en un nuevo libro que por entonces se anuncia como *Complemento directo (1947-1950)*; a él van dirigidos varios poemas que finalmente se incluirán en *Pido la paz y la palabra*, escritos en 1950 y 1951: “Me llamarán, nos llamarán a todos”, “Juntos” y el citado “Vencer juntos”. Otros poemas, como el ciclo de “Poemas a Tachia” (“Tachia”, “Dije”, “El verso se hizo hombre” y “Paso a paso”), escritos en la segunda mitad de 1950, se incorporarán definitivamente a *Ancia*. Los “Poemas a Tachia” comparten también otro proyecto editorial de Otero, una vez desechada la posibilidad de publicar *Complemento directo: Edición de madrugada*, cuya publicación se anuncia ya para octubre de 1953, pero que tampoco se llevará a cabo. Algunos de los poemas incluidos en aquel proyecto se incorporarán definitivamente a *Pido la paz y la palabra*; tal es el caso de “En nombre de muchos” y “Lo traigo andado”, escritos durante la estancia del poeta en París en 1952. Aún algunos poemas del libro de 1955, como “Ahora”, se proyecta incluirlos en un breve poemario titulado *Inéditos limitada (1950-1953)*. Sin embargo, parece que uno de los núcleos fundamentales de *Pido la paz y la palabra* surge de un proyecto inmediatamente posterior a *Complemento direc-*

to, que es la preparación de un libro para su publicación en París en 1952, titulado *En el nombre de España*; a él pertenecen al menos los poemas “Juntos” y “En el nombre de España”. A la estancia en París en 1952 corresponden también otros poemas de *Pido la paz y la palabra*, como “Ellos”, los citados anteriormente, “En nombre de muchos” y “Lo traigo andado”, y probablemente algún otro como “Fidelidad” y “Ni una palabra”; todos ellos expresan la alegría ante el encuentro de la nueva fe en la concepción de una solidaridad humana de origen marxista: “Mi fe es más firme que la torre Eiffel. / Vientos del pueblo / esculpieron su mágica estatura” (“Ellos”). A partir de esa fecha, los poemas escritos entre 1953 y 1954, más de la mitad de los que componen el libro, avanzan decididamente por un camino ideológicamente bien definido: un grupo de poemas muestra una fe total en la palabra poética y en la necesidad de decir la verdad y de denunciar la falacia de la dictadura (“En el principio”, “Mis ojos hablarían si mis labios”, “Sobre esta piedra edificaré”); una serie de poemas que retratan el “paisaje de España” (“Espejo de España”, “Aceñas”, “Gallarta”, “En el corazón y en los ojos”); una serie de poemas que expresan la ejemplaridad moral de un personaje que se une a la vía solidaria (“Con nosotros”, “Biotz-begietan”, “Un vaso en la brisa”); un grupo de poemas breves que se aproximan a los modos de dicción de la lírica popular con una depuración absoluta de la palabra poética (“Ahora”, “Pues que en esta tierra”, “Árboles abolidos”, “Infatigable látigo famoso”); un grupo de poemas, por fin, que señalan el camino liberador de la nueva utopía (“Proal”, “Pido la paz y la palabra”, “Silben los vértices” y “En la inmensa mayoría”). Los tanteos temáticos y formales que se perciben en los poemas escritos entre 1949 y 1951, parecen desaparecer a partir de 1952. El poeta que en 1951 se ofrece “a la inmensa mayoría” (“Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre...”) y que en *En castellano* retomaba la fórmula en un poema escrito en el mismo año que el citado (“Aquí tenéis mi voz”), ha encontrado para 1953 “la fe” que jamás le faltará (“En la inmensa mayoría”).

Es evidente que ese cambio que sufre la poesía de Blas de Otero en estos años ha de vincularse a su evolución ideológica y a los cambios vitales que le acontecen. En 1951 el poeta está hastiado de su vida en España,

el aire se hace más irrespirable que nunca como consecuencia de la falta de libertad (“Sol de justicia” en *En castellano*), su economía se sustenta precariamente gracias a las clases particulares de Derecho que imparte y a las escasas conferencias que dicta; sólo un hilo parece unirlo a su Bilbao natal: el romance que mantiene desde 1950 con Tachia (anagrama de Chita, hipocorístico de Conchita), que se rompe a fines de 1951. Por esas fechas, Otero decide vender su biblioteca personal y con el dinero que obtiene se traslada a vivir a París, donde entra en contacto con los exiliados españoles, con los que convive y habla sobre la realidad española bajo la dictadura franquista. En París, conoce también a los principales dirigentes del PCE en el exilio¹⁰. Sus conversaciones con unos y otros acaban decidiéndole al cambio ideológico que ya había ido gestando desde años atrás en España; el encuentro y la aceptación de la nueva fe marxista supone una transformación ideológica absoluta, que conlleva un cambio estético. A fines de 1952, regresa a Bilbao, al hogar materno. Sólo algunas salidas para dar conferencias (“La muerte de Don Quijote”) en Santander, San Sebastián o Madrid, le dan cierto respiro frente al ahogo bilbaíno; recorre las tierras castellanas. A comienzos de 1954 decide que su vinculación solidaria con los trabajadores debe ir más allá y en febrero decide, junto a los pintores bilbaínos Agustín Ibarrola e Ismael Fidalgo entrar a trabajar en la mina de hierro “El Alemán”, en La Arboleda (Vizcaya). El verano recorre Tierra de Campos y conoce en Zamora a Claudio Rodríguez y su grupo de amigos; es un período productivo para la redacción de *Pido la paz y la palabra*. Por fin el libro se publica al año siguiente. El éxito de crítica que obtiene el nuevo libro le lleva a dar recitales en 1956 por toda España. Invitado por los hermanos Goytisolo, se traslada a Barcelona en octubre de ese año a fallar el premio Boscán de poesía, donde residirá hasta que en diciembre de 1959 se traslade a París. Son años productivos, de constante influencia en el grupo de poetas barceloneses. Comienza a escribir los poemas de *En castellano* que infructuosamente intenta publicar como libro en España. Ante tal imposibilidad, Antonio Puig Palau se decide por reunir los dos primeros libros del poeta y editarlos junto a algunos poemas de aquel período en *Ancia*, que aparece en 1958, y al que se le otorga el Premio de la Crítica. En febrero de 1959 acude, junto a otros poetas, al homenaje que se rinde a Antonio Machado en Collioure y

pronuncia en marzo una conferencia en la Sorbona de París. Participa en mayo en las “Conversaciones poéticas de Formentor”, organizadas por Camilo José Cela y José Manuel Caballero Bonald. En diciembre de 1959 marcha a París para publicar definitivamente *En castellano*, en versión bilingüe, de la mano de Claude Couffon; en París residirá hasta septiembre de 1961, viajando también a la Unión Soviética y a China, invitado por la Sociedad Internacional de Escritores. A fines de 1961 regresa a Bilbao. Son años de escritura de los textos que compondrán *Que trata de España*. En 1962 se le otorga el Premio Fastenrath de la Real Academia y en 1963 el *Omegna Resistenxa*, publicándose *Esto no es un libro*, en Puerto Rico. A fines de 1963 tiene ya concluido *Que trata de España* y, antes de marchar a París, lo entrega a la editorial RM (Rafael Montesinos) de Barcelona. En 1964, tras una breve estancia parisina, viaja a Cuba como Jurado del Premio Casa de las Américas. Ese mismo año, aparecen casi de modo simultáneo tres ediciones de *Que trata de España*: la barcelonesa de RM, que ha sido fuertemente censurada; la parisina de Ruedo Ibérico; y la cubana del Consejo Nacional de Cultura, que incluye junto al nuevo libro, *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*. Durante cuatro años, con estancias en España y viajes a la Unión Soviética, residirá Blas de Otero en Cuba¹¹.

Resulta plenamente significativo que los textos iniciales de los tres poemarios (*Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Que trata de España*) redunden en una semejante configuración ideológica que plantea, al modo barthesiano¹², la muerte del autor en el proceso de escritura para su renacimiento como “voz” enunciativa. No hay ya un “autor” detrás de los versos, ni una biografía que sustente la escritura poética, sino que ésta nace de una “voz” que enuncia desde el texto mismo, una “voz” que no consta sino el mero hecho de la escritura desde su propia negación, como una ficción de oralidad. En *Pido la paz y la palabra* se nos presenta la muerte del “hombre / aquel que amó, vivió, murió por dentro” y la constatación de “mi última voluntad”:

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.

[...]

Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno.

Blas de Otero.

El poema marca la transición entre dos etapas diferentes en la poesía oteriana: la etapa existencial previa y la nueva etapa social¹³. Apunta así el tránsito del “hombre / aquel” al nuevo “Blas de Otero”, que firma el poema y se incorpora al texto, constituyéndose en personaje de su propia obra (sujeto cívico enmascarado en sujeto discursivo) y encarnación de un *ethos* comprometido y solidario, identificado con “mi última voluntad”, con la voluntad de quien lo firma, que, como señala Derrida, “implica la no-presencia actual o empírica del signatario” pero que “recuerda su haber estado presente en un ahora pasado”¹⁴. Todo el texto está construido, en consecuencia, siguiendo un modelo testamentario, que imita incluso en el lenguaje formulario y que describe la evolución intelectual del personaje poético. El ciclo de transición que se inicia textualmente con “Aquí tenéis”, y la muerte del anterior personaje poético, concluye con la reiteración presentativa y el nacimiento del nuevo protagonista poético; el paso de un ser que se presenta “en canto y alma” a otro que se entrega “en carne y hueso”. La pugna entre ambos se sustenta de modo alegórico en el poema; no es extraño que esa pugna se solvente con una ruptura (“y rompió todos sus versos”) que alude quizás a la quema de todos sus poemas en la primavera de 1944, pero que textualmente intenta anular las diferencias entre autor y texto, mensaje y acción, entre el “canto” y “mi última voluntad”, creando un espacio ficticio donde el poema se alza como texto vivo que dramatiza la integración en la “inmensa mayoría”¹⁵. Porque, si bien la presencia del sujeto poético referido a través de la autonominación, “naturaliza el acto poético acercando el receptor al sujeto y momento de la emisión” y hace que el lector se sienta “tentado a identificar al enunciador con el autor”¹⁶, no hay que olvidar que en el poema oteriano ese sujeto se identifica con “mi última voluntad”, y ésta, con su “voz” hecha “canto y alma” / “carne y hueso” en el poema, una vez que ha roto

“todos sus versos”; es decir, se trata de una voz liberada no sólo de su emisor sino incluso del propio proceso de escritura que la produce, que se hace plena enunciación. Precisamente el empleo del lenguaje testamentario en el poema, que el Blas de Otero Licenciado en Derecho conoce perfectamente, incurre dentro del modelo formulístico de aquellas “expresiones realizativas altamente formalizadas y explícitas”, que apuntaba Austin para expresiones testamentarias y jurídicas, por las que el mero acto de “decir” en este caso “Aquí tenéis [...] mi última voluntad” implica un “acto” de entrega real, que es el que performa el texto. Pero, tal como señala Austin, este tipo de expresiones realizativas altamente formalizadas han de ir acompañadas de la “referencia a la persona que la[s] emite y realiza así el acto”; cuando no hay una referencia directa a dicha persona, ésta se hace presente en la expresión mediante la firma, dado que “las expresiones escritas no están ligadas a su punto de origen de la manera en que lo están las orales”¹⁷. Pero el carácter performativo no afecta exclusivamente al texto que se elabora a partir de la ironización del lenguaje testamentario, sino que, situado como pórtico del poemario, adquiere un carácter evidentemente prologal que afecta al corpus poético que le sigue y sobre él proyecta el sentido realizativo que describe en su lenguaje formulístico para sí mismo. En consecuencia, “mi voluntad” remite metonímicamente al corpus poético que sigue, y los deícticos reiterados (“Aquí tenéis”), en su función presentativa, adquieren un sentido referencial netamente textual, remitiendo a los poemas que constituyen *Pido la paz y la palabra*. Así, el sujeto poético que nace en el texto, la “voz” poética, enuncia el propio lenguaje que lo enuncia, se constituye en el propio enunciador y en el enunciado, que tienen existencia en el texto y en cuanto el texto existe y que incorpora en el plano de la enunciación el propio proceso enunciativo y el contexto que remite el texto a su proceso hermenéutico; de este modo, como afirma Benveniste, es el propio discurso el que define al “individuo por la construcción lingüística particular de que se sirve cuando se enuncia como locutor” y la subjetividad “no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje”: “Es ‘ego’ quien *dice* ‘ego’”¹⁸. De este modo, la “voluntad” del sujeto poético se encarna en un modo de solicitud, de petición (“pido”), y lo que la “voz” poética pide es precisamente la “palabra” para contruir “la paz”. Una

gradación semejante (Pido-escribo-digo) encontraremos en el poema que da título al libro. Ahora bien, en el propio proceso de solicitud, de petición, la “voz” poética se constituye en la “palabra” que nombra, ella misma es “palabra” en el propio proceso de enunciación, la arrebatada al poder de la censura, que impone el silencio, e instaura un proceso de materialización de la utopía a la que aspira: la “paz” como superación del estadio histórico de la dictadura franquista, que supone una reapropiación de la patria a través de su nombre, usurpado por el régimen dictatorial. En un régimen político que impone el silencio como modo de represión, tal como constata “Sobre esta piedra edificaré”, el mero hecho de “decir” implica ya un acto de subversión y, consecuentemente, cualquier modo de enunciación adquiere un sentido realizativo.

No es extraño así que, “En el principio”, el poema que sigue a “A la inmensa mayoría” en *Pido la paz y la palabra*, escrito tres años más tarde que éste, ponga el acento precisamente en uno de los ejes temáticos centrales del poemario y de la escritura poética oteriana: la palabra, como instrumento que ha de forjar la paz.

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.

“La palabra”, una vez perdida “la voz en la maleza”, es lo único que le queda al personaje poético que, una vez más, insiste en la negación de su existencia, en su muerte (“si he perdido la vida”). Pero el poema no sólo enuncia la transformación del sujeto poético en su “palabra”, en su “voz”, el cese del emisor por el enunciador textual y la materialización de la voz a partir del propio texto que ella construye, sino que, más allá de esto, muestra el proceso de diseminación polifónica que va a ser característico de la “voz” social oteriana. El espacio de la escritura se constituye en un cruce intertextual en el que la “voz” del poeta se diluye en otras voces, se caracteriza por la polifonía de voces que en su escritura se oye; es más, “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” y “el

único poder que tiene [el escritor] es el de mezclar las escrituras”¹⁹, su función consiste en la mera ordenación de dichas voces. Pero esa mera ordenación de las escrituras previas en la escritura constituye, por sí misma, un acto de poder, por cuanto el proceso de escritura se lleva a cabo desde un espacio determinado; el proceso de escritura, de este modo, remite a la escritura previa (y las referencias implícitas en el poema son claras a este respecto, en cuanto que evocan la memoria de la escritura de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*), pero también refleja la ideología de la “voz” que ordena esas escrituras anteriores. El texto cuestiona el criterio de autoridad que supone una voz hegemónica, no sólo en el lenguaje del poder de la dictadura, sino también en la desmitificación del arquetipo poético que sustenta las expectativas lectoras de la época, mediante su proletarización y popularización²⁰. En consecuencia, el texto se transforma en palimpsesto²¹, y la “voz” poética se disuelve en una polifonía difusa; la disolución del sujeto poético (su muerte textual) conlleva la disolución del proceso de escritura que éste produce. La “palabra” que queda después de haber “perdido la vida”, de haber “perdido la voz en la maleza”, de haber “segado las sombras en silencio”, de haber abierto “los labios hasta desgarrármelos”, es la “palabra” después del silencio; una palabra fundacional, reificada, como la que apunta la referencia al Evangelio de San Juan (1, 1) del título, que adquiere un sentido irónico en la fundación de esa nueva “fe en la palabra”, en la capacidad activa y generadora de la palabra poética en la transformación social a través de la construcción de una utopía superadora del presente histórico que tiene lugar en el mero hecho de ser dicha. Si el Evangelio constata la existencia al principio de la palabra (“En el principio la Palabra existía”), la nueva fe oteriana la ubica como fuerza motriz de la acción transformadora que pretende imponer en el mero acto enunciativo²². La acción de la palabra poética es su enunciación, y ésta consiste en la diseminación de la voz poética en un cruce intertextual que la acaba revirtiendo a su legítimo propietario: el pueblo y la tradición poética. De este modo, el texto se constituye como un cruce de referencias textuales de distinta procedencia, y diferente funcionalidad. La referencia bíblica remite el poema a la subversión irónica y paródica, no sólo lingüística, sino indefectiblemente ideológica, del lenguaje evangélico, para establecer una nueva

fe social fundada en la palabra poética. Formalmente, el poema se construye sobre el modelo estrófico de la rima LII de Bécquer (“Olas gigantes que os rompéis bramando”), variante de la denominada “estrofa de la Torre”²³. Por su parte, la estructura paralelística, subrayada por el isocolon, la anáfora y la reiteración del estribillo, la aproximan a la lírica tradicional y a la canción paralelística. Como el poema inicial de *Pido la paz y la palabra*, éste expone el proceso evolutivo del personaje poético a partir de la memoria de la escritura precedente, y, en este sentido, no es extraño percibir ecos de poemas anteriores (pienso en “Hombre”, “Tabula rasa” o “El claustro de las sombras”, entre otros poemas) en la segunda estrofa:

Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.

Así, la evolución del personaje, es evolución de su voz y memoria de su escritura, de la plasmación de su voz en el texto, en un proceso que se irá acentuando a medida que progrese la etapa social oteriana. Y como tal aparece claramente explícita en el poema que da título al poemario, que con su estructura circular y su formulación paralelística insiste en el proceso evolutivo de la voz y en la memoria de la escritura (“He dicho”):

Pido la paz y la palabra.
Escribo
en defensa del reino
del hombre y su justicia. Pido
la paz
y la palabra. He dicho
“silencio”,
“sombra”, “vacío”,
etc.
Digo
“del hombre y su justicia”,
“océano pacífico”,

lo que me dejan.

Pido

la paz y la palabra.

El anillo lanzado al agua en “En el principio” (“lo que tiré, como un anillo, al agua”) queda como símbolo de la ruptura de un proyecto vital y su purificación, y, por lo tanto, de la conformación de un rumbo nuevo en la voz poética. Pero los ecos tradicionales no dejan de escucharse en ese verso, que muestra simultáneamente un doble cruce textual, que determina el sentido último de la voz poética. Por un lado, una canción infantil:

Al pasa el arroyo
de Santa Clara,
se me cayó el anillo
dentro del agua²⁴.

Por otro lado, una de las *Canciones* de Federico García Lorca, de aire neopopularista, que, sin duda, está en la base de la reescritura oteriana, titulada “Desposorio”:

Tirad el anillo
al agua.

(La sombra apoya sus dedos
sobre mi espalda.)

Tirad ese anillo. Tengo
más de cien años. ¡Silencio!

¡No preguntadme nada!

Tirad ese anillo
al agua²⁵.

El presentativo “Aquí tenéis” y las expresiones “en canto y alma” y “en carne y hueso” en “A la inmensa mayoría” no sólo remiten en cierto

modo al lenguaje testamentario, sino que reescriben y subvierten el lenguaje formulario de la liturgia cristiana: la “voz” poética que encarna “mi voluntad” se entrega como la hostia para un nuevo tipo de comunión solidaria. La subversión del referente religioso y de su formulación lingüística es constante en la poesía oteriana y adquiere un cierto sentido “blasfemo”, desde su propia enunciación textual²⁶. No se olvide que “la blasfemia es, de punta a cabo, un proceso de palabra; consiste, en cierto modo, en reemplazar el nombre de Dios por su ultraje. [...] Se blasfema el nombre de Dios, pues todo lo que se posee de Dios es su nombre”²⁷. En este sentido, *Pido la paz y la palabra* se inicia como el intento de suplir el reino de Dios por el reino del Hombre, desde el lenguaje. De este modo, al ofrecimiento comulgatorio de la voz poética en el poema inicial, en una nueva comunión mística en la mayoría, le sigue la inversión del relato evangélico del origen y de la constitución de la “nueva iglesia” solidaria en “Sobre esta piedra edificaré”, que subvierte el discurso evangélico (Mt 16, 18): “Yo te digo que tu eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella”. La “nueva Iglesia” que construye el discurso poético es la “patria aprendida”, para la que se pide la “paz”; es esa “piedra hendida”, “Retrocedida España”, la que se recupera en la palabra poética y la que se proyecta en el futuro utópico superador del presente. La nueva profesión de fe en el hombre se hace en “Juicio final”, precisamente mediante la parodia del “Yo, pecador”, en una referencia religiosa a la que también alude el título: “Yo, pecador, artista del pecado [...]”. Todo se invierte en el poema, desde la concepción del pecado hasta la caída religiosa y los símbolos cristianos, para transformarse en una “caída ejemplar” que se narra como encarnación del ethos social²⁸. La subversión paródica del lenguaje bíblico conlleva un desenmascaramiento del lenguaje del poder y la suplantación de sus contenidos bajo una aparente semejanza formal. Si el sentido de la “blasfemia” actúa en el lenguaje como desenmascaramiento de un discurso de poder, también la reificación de la palabra poética, del “verso”, que surge de la subversión del formulismo religioso supone una actuación desde el lenguaje, frente al cual se impone el “silencio” de la censura denunciada. De este modo, si “En el principio” era la palabra, pronto esa palabra adquiere densidad específica, se hace “palabra viva” (vid. “Ni una palabra...”

en *Pido la paz y la palabra*), toma cuerpo y se “hace carne”, del mismo modo que en el relato evangélico, tal como se plantea en los dos sonetos de “Y el verso se hizo hombre”, recogido en *Ancia*, que remite al Evangelio de San Juan (1, 14): “Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros”. Significativamente, y es rasgo que se observa a lo largo de toda la trilogía social y en *Ancia*, a medida que el sujeto poético confirma su muerte, la voz y la palabra adquieren, paradójicamente, una mayor corporeidad, como en este poema:

Ando buscando un verso que supiese
 parar a un hombre en medio de la calle,
 un verso —ahí está el detalle—
 que hasta diese la mano y escupiese.

En castellano (1959) se inicia con un modo presentativo semejante al del poema inicial de *Pido la paz y la palabra*. A través de la reiteración de la misma fórmula presentativa de carácter testimonial (“Aquí tenéis”), el nuevo poemario se establece como continuación y complemento del precedente:

Aquí tenéis mi voz
 alzada contra el cielo de los dioses absurdos,
 mi voz apedreando las puertas de la muerte
 con cantos que son duras verdades como puños.

Él ha muerto hace tiempo, antes de ayer. Ya hiede.
 Aquí tenéis mi voz zarpando hacia el futuro.
 Adelantando el paso a través de las ruinas,
 hermosa como un viaje alrededor del mundo.

Mucho he sufrido: en este tiempo, todos
 hemos sufrido mucho.
 Yo levanto una copa de alegría en las manos,
 en pie contra el crepúsculo.

Borradlo. Labraremos la paz, la paz, la paz,
a fuerza de caricias, a puñetazos puros.
Aquí os dejo mi voz escrita en castellano.
España, no te olvides que hemos sufrido juntos.

Pese a la semejanza de ambos poemas, datados en la misma época, se producen algunos cambios en la enunciación poética. Si en “A la inmensa mayoría” la entrega era del “hombre aquel”, transformado en “mi voluntad”, ahora es “mi voz” objetivada lo que se da a los otros en un acto de entrega solidaria; una “voz” que, mirando hacia el pasado de sufrimiento colectivo (“todos / hemos sufrido mucho”), refleja el compromiso presente (“Aquí tenéis mi voz”, “Aquí os dejo mi voz”), para establecer un futuro superador (“zarpano hacia el futuro”, “labraremos la paz”). Es “mi voz” (repetido cuatro veces) lo que se entrega; no la escritura poética, ni tan siquiera el texto. El yo poético desaparece bajo su enunciación, se enmascara en su “voz”, es su “voz” en tanto en cuanto que es tan sólo lo que dice y en cuanto que dice; es su propio mensaje. La “muerte de Dios”, proclamada por Nietzsche y aludida en el poema (“Él ha muerto hace tiempo”, como revela la variante de la edición cubana de *Que trata de España: “Dios ha muerto hace tiempo”*. “Aquí / no se salva ni dios. Lo asesinaron”, puede leerse en “Me llamarán, nos llamarán a todos” de *Pido la paz y la palabra*), conlleva la consiguiente desaparición del sujeto poético en el texto, que se diluye en una voz enunciativa en la que confluye con el propio mensaje que enuncia. Y es en esa “voz” poética, “escrita en castellano”, es decir “desnuda, sin adulación”, donde el yo se disuelve en un nosotros solidario, se hace portavoz de la colectividad y la voz se transforma en un mensaje solidario. El texto muestra así una evolución desde la entrega hasta la fusión en el “nosotros”, bajo el que se oculta la unión de yo-España explícita en el último verso. En última instancia, “mi voz” representa un *ethos* social, habla por todos “nosotros”, por aquellos que no tienen voz; “mi voz” es la voz de “España”, porque “hemos sufrido juntos”. En consecuencia, cada vez que el sujeto poético hable de sí mismo estará hablando de su patria, del pueblo, y cada vez que hable de España estará hablando de sí mismo. La historia personal y la colectiva se funden y la voz que la enuncia desde el texto es la misma para ambas. “Un hom-

bre recorre su historia y la de su patria y las halló similares”, escribirá en “Manifiesto”, de *Historias fingidas y verdaderas*.

Pero en la “voz” poética se asumen diversas identificaciones que suponen una nueva concepción de la escritura poética, que plantea una tensión radical con las expectativas de lectura del lector común a fines de los años cincuenta y primeros sesenta. En la “voz” poética, tal como la concibe Blas de Otero, no sólo confluye el sujeto poético diluido en su propio proceso de enunciación, sino también la propia textualidad que dicho sujeto teje transformada en pura oralidad. La transformación de la palabra poética en “voz” supone un proceso de aproximación del verso a la dicción, de la escritura a la oralidad, como subrayará el dístico oteriano: “Escribo / hablando”. Es decir, una escritura poética que se plantea como no-escritura, como “un cantar de amigo” (“A Marcos Ana”, en *Que trata de España*); que afirma su coloquialismo pero que al mismo tiempo le otorga una dimensión estética; que incide en un antirretoricismo radical para establecer una nueva retórica de lo sencillo, en la búsqueda de “una expresión cada vez más directa”²⁹. “Escribir hablando” supone llevar hasta sus límites el proceso de negación de la escritura que se inicia con *Pido la paz y la palabra*; la transformación del texto en palabra dicha, de la palabra en “voz”, en mera enunciación sin origen determinado (voz colectiva) y, por lo tanto, sin voluntad de poder hegemónico (con voluntad de poder mayoritario, de entrega solidaria). Supone, en última instancia, borrar los límites entre escritura y oralidad y subvertir el sistema que sustenta la literatura establecida, por una concepción colectivista de la producción estética, donde la voz personal se diluye en la voz colectiva, y la producción propia se integra en la tradición anónima. A esto mismo parecen aludir los siguientes versos de “Noticias de todo el mundo”, en *Que trata de España*, donde la voluntad de lograr un destinatario colectivo aparece vinculada a la “máquina de hacer versos”, de indudables reminiscencias machadianas:

Da miedo pensarlo, pero apenas me leen
los analfabetos, ni los obreros, ni los

niños.

Pero ya me leerán. Ahora estoy aprendiendo
a escribir, cambié de clase,
necesitaría una máquina de hacer versos,
perdón, unos versos para la máquina
y un buen jornal para el maquinista,
y, sobre todo, paz.

En este sentido, ¿no supone una aproximación a la *máquina de trovar* de Meneses-Mairena³⁰?, ¿no se trata de la búsqueda de un modo de “comunidad cordial” en la búsqueda de expresión para la “nueva sentimentalidad” colectiva que proponía, con ironía pero con certeza, el heterónimo machadiano?, ¿no subyace una misma crítica al sentimentalismo individualista burgués y a la misma concepción del sujeto?, ¿no se encuentra una semejante búsqueda de un sentimiento colectivo en el “nosotros” más allá del “yo” individualista?, y, en última instancia, ¿no se encuentra una semejante voluntad de la negación autorial, de la teología del individuo genial heredada del Romanticismo³¹? Por otro lado, no se olvide que la ficción de oralidad es una de las características que aproximan la escritura poética a la inmensa mayoría, tal como señalaba Gabrel Celaya en 1965: “considero que el acceso a ‘la inmensa mayoría’ sólo se conseguirá por vía oral”³². Y en ese mismo sentido se expresa Blas de Otero en “Poesía y palabra” de *Historias fingidas y verdaderas*:

Sabido es que hay dos tipos de escritura, la hablada y la libresca. Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla. El Góngora de las *Soledades* nos lleva a los dictados de Teresa de Cepeda. Sin ir tan lejos, la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros delicados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden —podrían; y más la propia voz directa— rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispues-

ta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada día más ricos y acuciantes³³.

Así pues, el borrado de los límites entre escritura y oralidad, la transformación del sujeto poético en su “voz”, conlleva en sí mismo la plasmación de un *ethos* social, colectivo, tanto en el proceso de enunciación como en el de recepción: el sujeto diluyéndose en su “voz” se la otorga a la colectividad; fingiendo oralidad facilita el acceso de la mayoría como receptora del poema.

Los textos de *En castellano* insisten en la ficción de oralidad y de desnudez retórica que el propio título del poemario indica. Así, tras el poema comentado, leemos la prosa “Papeles inéditos”, que, situada con una función prologal, incide en la misma ficción y la proyecta sobre el corpus poético. Los poemas de *En castellano* se presentan precisamente como “papeles inéditos” (“suelo decir [...] a estos trabajos escrituras, o mejor dicho, papeles”³⁴), que inciden en la ficción de oralidad (“si dejo a un lado el papel y la pluma al otro”), desnudos de toda retórica, como quien “escribe hablando” (“dejando a un lado el cartón y al otro la trampa”), objetivado el yo poético en una “voz” enunciativa que adquiere carácter ejemplar en su dicción, puesto que se trata de “publicar con el ejemplo lo que ya silencié con los papeles”. En fin, el poema prologal como el texto en prosa fingen la ruptura de la escritura poética, el fin de la textualidad en una enunciación ejemplar definida por su oralidad, adelantando una de las ficciones poéticas más productivas de la poesía social oteriana: que el proceso de escritura no es tal; que los poemas que leemos no constituyen un texto escrito; que como titulará su antología de 1963, recogiendo un préstamo de Walt Whitman, *Esto no es un libro*. De este modo, el borrado de los límites entre escritura y oralidad, conlleva una nueva ficción de carácter más radical: la eliminación aparente de los límites entre poesía y vida, con la que el poeta juega de modo continuo, construyendo así una auténtica ficción autobiográfica; el juego de identidades entre el libro y el hombre, la vida, la realidad y el mundo³⁵. La ficción de oralidad atraviesa de punta a cabo todo *En castellano*, que, si, por un lado, se presenta como una colección de “papeles inéditos”, por otro se concibe como un mero

“Cantar de amigo”. En este sentido, “Segunda vez con Gabriel Celaya”³⁶ materializa ejemplarmente la ficción de oralidad, para remarcar la situación comunicativa que el poema integra; todos los resortes del poema tratan de crear una ficción de comunicación oral reproduciendo e incorporando al texto el espacio contextual: “[...] te escribiré otro día. / Hoy, / sencillamente, hablemos”.

Para lograr esa ficción de oralidad que la “voz” poética trata de conseguir, la transformación de la poesía escrita en poesía oral, es necesario que el verso se haga “voz”. En una de las breves poéticas que se sitúan al comienzo de *En castellano*, podemos leer:

Apreté la voz
como un cincho, alrededor
del verso.

(Salté
del horror a la fe.)

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

En este poema se trata de condensar los tres elementos fundamentales de la nueva poética social, en torno, precisamente, a la importancia de la “voz” poética: desde un punto de vista formal, la desnudez lingüística; desde un punto de vista vital e ideológico, la evolución desde la contemplación del horror a la nueva fe solidaria; por último, la confluencia de nueva estética y fe consolidada en la expresión de una ideología marxista redentora del hombre por el trabajo³⁷. Esos tres elementos se funden simbólicamente en el poema en una estética que une voz-verso-mano; si en la primera estrofa se da la identidad “voz”=“verso”, la última estrofa sustenta la vinculación “voz”(=“verso”)=“mano”, subrayando la fusión de fe y palabra, donde se unen escritura y oralidad, de palabra y acción (escribir

y hacer), pero también generalizando la referencia directa al símbolo partidista³⁸. Así pues, el verso hecho “voz” se transforma en acción; trascendiendo los límites de la textualidad, los márgenes de la escritura, se convierte en actuación social, palanca de una transformación histórica hacia la consolidación de la utopía solidaria; la “voz” poética se encarna en la “mano” que toma los instrumentos de transformación social desde la fe marxista: la hoz y el martillo. De este modo, la palabra poética se transforma en acción social solidaria; en un modo de cambiar la conciencia que ha de producir una transformación radical de las estructuras. La reiteración anafórica y la estructura paralelística que se deriva de ella, no hacen sino subrayar la importancia de la “voz”, nexo ineludible entre el “verso” y la “mano” que toma la hoz y el martillo, entre la escritura y la acción, entre el texto y el contexto social.

La “voz” vuelve a aparecer en “Anchas sílabas”, cuyo título remite al poema “Me llamarán, nos llamarán a todos”, de *Pido la paz y la palabra*:

Que mi pie te despierte, sombra a sombra
he bajado hasta el fondo de la patria.
Hoja a hoja, hasta dar con la raíz
amarga de mi patria.

Que mi fe te levante, sima a sima
he salido a la luz de la esperanza.
Hombro a hombro, hasta ver un pueblo en pie
de paz, izando un alba.

Que mi voz brille libre, letra a letra
restregué contra el aire las palabras.
Ah las palabras. Alguien
heló los labios —bajo el sol— de España.

Modelo de poema estructurado combinando el paralelismo y la correlación³⁹. Cada una de las dos primeras estrofas está compuesta por seis ele-

mentos correlativos; en la última estrofa la serie paralela se interrumpe para ofrecer como epifonema una alusión a la acción de la censura. Cada serie paralela ofrece una progresión ascendente: 1ª) “mi pie”-“mi fe”-“mi voz”, 2ª) “te despierte”-“te levante”-“brille libre”, 3ª) “sombra a sombra”-“sima a sima”-“letra a letra”, 4ª) “he bajado... patria”-“he salido... esperanza”-“restregué... palabras”, 5ª) “hoja a hoja”-“hombro a hombro”, 6ª) “hasta dar... patria”-“hasta ver... alba”. Cada estrofa desarrolla uno de los temas centrales en la poética social oteriana: la búsqueda de la raíz de la patria (1ª estrofa), la esperanza en una fe solidaria (2ª estrofa), la confianza en la función liberadora de la palabra (“voz”, “letra” y “palabra”) poética (3ª estrofa). Los dos versos finales funden los tres elementos simbólicamente: los “labios” (la “voz”), el “sol” (“la luz de la esperanza”) y “España” (la patria). Así pues, es la palabra poética hecha “voz” la que encarna la nueva fe transformadora de la patria, la que se transforma en un modo de actuación social colectiva. La “voz” poética, liberada de la cárcel del texto (recuérdese “Impreso prisionero” en *Que trata de España*), se anuncia como plasmación de una libertad que en su mera enunciación ella asume; por eso son “anchas sílabas” las que enuncia la “voz” poética, como símbolo de libertad y de solidaridad⁴⁰.

Pero “Anchas sílabas” muestra un procedimiento ya anunciado en *Pido la paz y la palabra* y que ha de constituirse en central en *Que trata de España*. La “voz” poética, liberada de la cárcel de la escritura y encarnando un *ethos* social a partir de la utopía que nombra, empieza a adquirir una densidad temporal que se materializa en memoria textual. La “voz” poética evoca así no una escritura de la memoria, sino una memoria de la escritura, que materializa en su enunciación elementos textuales previos, que se constituyen en un conjunto de referentes propios. Así, si “Anchas sílabas” recoge un verso de *Pido la paz y la palabra*, no son extraños a lo largo de *En castellano*, y más aún de *Que trata de España*, la construcción textual a partir de textos propios anteriores. Por citar tan sólo algunos ejemplos, apuntaré los títulos de poemas de *En castellano* que proceden de versos tomados de *Pido la paz y la palabra*: “Patria aprendida” procede del v. 2 de “Sobre esta piedra edificaré”; “Anchas sílabas” procede del v. 2 de la segunda parte de “Me llamarán, nos llamarán a todos”; “Pluma que

cante” y “En esta tierra” proceden respectivamente de los vv. 3-4 y del v. 1 de “Pues que en esta tierra”. Otros títulos están tomados prestados de otros autores, y los poemas de *En castellano* aparecen trufados de citas propias y ajenas. Pero quizás lo que llama la atención en este poemario y en *Que trata de España* no es tanto el recurso a la intertextualidad con textos ajenos, algo que ya era constante en los libros precedentes, sino la construcción de una escritura palimpsestuosa que hace de la propia voz una voz ajena, una voz que enuncia desde la memoria de la propia voz (que adquiere espesor temporal y sentimental) y que, en este sentido, se disuelve entre ecos propios y ajenos para constituir un nuevo modo enunciativo. Se trata de un proceso de colectivización de la voz poética, una modulación colectiva de la enunciación⁴¹, donde se ha suprimido el valor hegemónico de la enunciación del yo, para cuestionar doblemente el criterio autorial: primero, apropiándose textos ajenos; segundo, incorporando textos propios como si fueran ajenos. De este modo, se consigue borrar las fronteras entre texto y autor, pero también entre escritura y oralidad, entre palabra poética y voz, entre enunciador y enunciación; se pone en cuestión no sólo la autoría del texto literario, que deviene trabajo colectivo, sino su propia entidad funcional. Al mismo tiempo se produce un proceso de enajenación de la voz propia, de alteración de la propia enunciación, que cuestiona los límites de la escritura desde la propia escritura. Ahora bien, esa fusión de escritura de la memoria y memoria de la escritura produce, como veremos, una densidad textual que redundo, sin duda, en el sentido ético que se deriva de la enunciación poética, en la dimensión ejemplarizante de la escritura y en la elaboración de una ficción autobiográfica cuya finalidad es la de ofrecer un testimonio operativo para la construcción utópica. En última instancia, se trata de la disolución del sujeto poético en su “voz”, en su mensaje, para reconstruir un nuevo sujeto disperso en la otredad⁴²; pero, en este caso, esa otredad es la de la propia voz considerada como ajena.

Sin lugar a dudas uno de los textos que incide de modo más claro en este proceso de intertextualización de textos propios y ajenos es “Palabras reunidas para Antonio Machado”, escrito en febrero de 1959 con motivo de la celebración del vigésimo aniversario de la muerte del poeta. Desde el

mismo título, el texto anuncia el sentido del homenaje: no son palabras cuya autoría asuma el yo poético, sino simplemente “palabras reunidas” por él; no hay criterio de autoridad hegemónica, sino simple responsabilidad selectiva, anonimia absoluta del enunciador. El poema se compone, por lo tanto, como un *collage* de “palabras reunidas” procedentes de distintas voces, que toma la figura de Machado como ejemplo ético de una tradición con la que Otero desea enlazar. En este sentido, la adecuación de la enunciación poética a la finalidad ética colectiva a que se aspira resulta perfectamente adecuada. Si la cita inicial “un corazón solitario / no es un corazón”⁴³ sirve tanto para reivindicar la lírica objetivista y cordial machadiana como también la dialógica⁴⁴, que lleva al camino de la solidaridad colectiva, no es extraño que la enunciación poética tienda a eliminar las fronteras entre el sujeto poético tradicional y un nuevo tipo de sujeto disperso en la alteridad, que adquiere un sentido colectivo, semejante al que Jorge Meneses daba a la cita machadiana en sus diálogos con Juan de Mairena: “porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?”⁴⁵. El poema se inicia, así, con la disolución de la voz personal en una anónima voz colectiva:

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

Y la voz poética asume los textos de la tradición. Las citas machadianas que se incorporan al texto sirven para entretejer el poema y para ofrecer la lectura que hace Otero de Machado, trazando una tradición ética y poética (Berceo, el Romancero, Manrique, etc.) de la que la nueva voz no es sino un punto más en ese gran río. Es así como puede integrarse, entre las diversas voces de la tradición recogidas a partir de los textos machadianos, una referencia a la propia escritura hecha memoria:

pronuncio
unas pocas palabras verdaderas.

Aquellas
 con que pedí la paz y la palabra:

Árboles 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,
fuelle serena de la libertad.

El texto oteriano se integra en la evocación machadiana junto a otros textos (intertextos) ajenos borrando los límites de la autoría, aunque la presencia del sujeto aparezca levemente apuntada. La voz que “pronuncia” las palabras machadianas es la misma que evoca los versos de *Pido la paz y la palabra*, incorporado como un *collage* a las “palabras reunidas”. Pero al mismo tiempo, ese texto, que data de 1953-1954 y que se reescribe (se reinscribe) en 1959, incluye no sólo los ecos machadianos que pueden percibirse en la enumeración de los “olmos sonoros”, los “altos álamos” y las “lentas encinas”, del paisaje de *Campos de Castilla*⁴⁶, sino también el eco de una cancioncilla de corro tradicional: “Arroyo claro, fuente serena, / quién te lava el pañuelo / saber quisiera”⁴⁷. El juego de espejos a partir del cual se elabora el poema, construye una *mise en abîme* absoluta que trata de borrar los límites de la autoría, las fronteras entre creación personal y colectiva, reintegrando el texto a la colectividad que lo asume, no sólo como hipotético receptor, sino también como emisor efectivo. El texto no sólo pone en cuestión el criterio de autoridad que pueda derivarse de una voz hegemónica, sino que cuestiona desde parámetros éticos, contruidos desde los propios límites del lenguaje, la concepción de poder que

sustenta dicha concepción autorial; no sólo cuestiona al enunciador, sino también el propio proceso de enunciación y apunta a la disolución del sujeto individual en una voz colectiva que es la que asume el propio proceso de enunciación/recepción. El texto remite a otros textos, que son asumidos por una voz colectiva, y éstos, a otros precedentes que se hacen presente en el proceso enunciativo. La autoría se disuelve en otredad; el juego de referencias se proyecta al infinito y se anula cualquier reminiscencia de la mano que escribe, porque todo deviene escritura/oralidad. Sin embargo, en ese acto presente de la enunciación poética, el texto adquiere una densidad cronológica, la escritura se transforma en memoria de la escritura (en fusión de lo escrito y lo oído), de la que deriva un compromiso ético, como asunción de una determinada tradición literaria; la voz poética revierte su mensaje a su origen colectivo y ella misma se convierte en mensaje de la solidaridad colectiva que enuncia. Diciendo “decimos” asume un mensaje ético: el de la propia conciencia colectiva. Este proceso de construcción intertextual que lleva a la desaparición virtual del hablante alcanza otro de sus momentos culminantes precisamente en otro homenaje: “La muerte de Don Quijote” en *Que trata de España*⁴⁸.

El proceso de disolución del sujeto en la otredad, de dispersión del yo en la colectividad, asume diversos modos de manifestación en la trilogía social oteriana, como vamos viendo. Uno de los más efectivos y tempranos es el desplazamiento de la primera persona pronominal hacia la segunda persona, bien en singular o en plural, para terminar en un “todos” colectivo; el “yo” asume una identidad plural, se disuelve y confunde con el “tú”, con el “nosotros”, con “todos”⁴⁹. Es el “yo soluble” de que habla Otero en “Yotro”, un soneto de 1956 que alude en su propio título ese proceso de disolución, de construcción del sujeto en la dispersión de la alteridad:

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.

La transformación del “hombre solo” en el “yo soluble”, implica simbólicamente una transformación solidaria, la disolución del sujeto en la mayoría, del “yo” en “otro”, que muestra los versos citados en la progresión “en ti, en ti, y en ti”–“Nosotros”–“otro, otro y otro”. El neologismo de eco rimbaudiano (“Je est un autre”⁵⁰) que da título al poema plantea una triple lectura, que se desarrolla en el texto, subrayando ese principio de disolución del sujeto enunciador: el cambio del sujeto al integrarse en la inmensa mayoría (yo soy otro distinto al de antes), su disolución en los otros para formar un nosotros (yo soy otro más), la suma de compañeros en marcha (“otro, otro y otro”, v. 13)⁵¹. Pero el poema se establece de nuevo como un diálogo intertextual con la propia escritura, puesto que invierte la concepción expresa en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, la pone en cuestión cuestionando la propia escritura evocada ahora y negada en un proceso irónico. Las interrogaciones que asume el poema se proyectan en un proceso dialógico que tiene como referente la propia escritura precedente; interrogándose a sí mismo, el texto pone en cuestión no sólo su propio desarrollo textual, sino la plasmación del discurso anterior. No es extraño, por lo tanto, que el diálogo textual trascienda a un diálogo intertextual y en los versos citados se perciba una respuesta al poema “Cántico”, que iniciaba *Redoble de conciencia*:

Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, deshechos
de un solo golpe en su tiniebla honda.

A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
de un sol con sed, famélicos barbechos [...].

Más aún, el texto dialoga con otros textos de los poemarios anteriores, que le sirven de base para la construcción textual: “¿Termina? Nace” suplantará en *Ancia* el título de “Final”, de AFH; los “cuarenta marzos ceni-

cientos” que refiere el soneto remiten a “El claustro de las sombras” de RC (“En este momento, tengo treinta años encima de la mesa del despacho / y un pequeño residuo de meses sobre el cenicero de plata”); “el bosque” del verso final parece responder en su sentido colectivo al símbolo del hombre como árbol desarraigado plasmado en AFH (“y el hombre, que era un árbol” en “Hombre”), etc. La construcción de un “vosotros” colectivo, suma de las individualidades (“a ti, y a ti, y a ti”), que enuncia “Cántico” como receptor implícito del enunciado poético, facilita el tránsito de disolución del “yo” en la mayoría, como el modo de plasmar la colectivización de la voz enunciativa. El tránsito tal vez pueda observarse en “Me llamarán, nos llamarán a todos”, escrito en 1951 e incluido en *Pido la paz y la palabra*; allí la reiteración del pronombre átono apunta, por un lado, a la colectivización del receptor y, por otro, a la disolución del sujeto:

Me llamarán, nos llamarán a todos.
 Tú, y tú, y yo, nos turnaremos,
 en tornos de cristal, ante la muerte.
 [...]

Vendrán
 por ti, por ti, por mí, por todos.
 Y también
 por ti.
 [...]

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

El proceso de disolución del sujeto en la otredad no sólo facilita la fusión colectiva, sino que incide directamente en la transformación del proceso de enunciación, en la disolución del sujeto en el texto, en su escritura transformada primero en “palabra” y luego en mera “voz”, y en la ejemplaridad ética que se deriva de ello. No se olvide que la ficción de

oralidad y la ficción de presentar los poemas como “papeles inéditos” lleva implícita la ejemplaridad del modelo ético que encarna la voz poética; se trata de “publicar con el ejemplo lo que ya silencié con los papeles”. En consecuencia, la ficción de oralidad redundante en la ejemplaridad ética y cuanto más finja el texto poético ser un “papel inédito” mayor será su ejemplaridad puesto que, paradójicamente, insistirá con más fuerza en su no-ficcionalidad; fingiendo no fingir la dimensión del mensaje ético que encarna en la dicción aumenta su radio de acción. Ahora bien, tal como señala Barbara Herrnstein Smith, “el carácter ficticio es precisamente lo que distingue la obra de arte literaria de la clase más general de enunciados verbales e inscripciones”⁵²; uno de los elementos fundamentales que entran a formar parte del marco cognoscitivo que supone comprender un acto de habla literario supone asumir, por parte del receptor y del emisor, que se está haciendo uso del lenguaje en una circunstancia especial, en una “decoloración del lenguaje”⁵³. En consecuencia, fingir la no-ficcionalidad del acto de habla literario conlleva redoblar su ficcionalidad y subvertir el sistema de valores sobre el que se funda el sistema literario; implica cuestionar el proceso comunicativo literario integrando a emisor (enunciador)⁵⁴ y receptor como meras construcciones textuales, con efectos de valor. Las “citas de realidad” que se integran en un texto literario son asumidas por el lector bien relativizando la expectativa de la “verdad de hecho”, bien sumiendo como defectos de la producción los “errores” en aquellas citas a las que no es posible asignar ninguna función razonable para el significado del comunicado⁵⁵. Es por eso por lo que, aunque pueda resultar paradójico, a medida que el sujeto poético se diluye en su escritura, se hace escritura (“Soy el primero en sudar tinta / delante del papel”, nos dirá en “Cartilla (poética)”), se transforma en palabra, en voz y en acción, la ficción de una autobiografía surge como un modelo ejemplar de comportamiento ético, como encarnación de un *ethos* social, que tiene su funcionalidad a partir de su incidencia en el concepto de verosimilitud. En este caso, el texto poético trata de integrar como marco referencial que permite realizar el texto como comunicado estético de naturaleza lingüística el modelo social que se considera como contexto de producción, de recepción, de mediación o de transformación⁵⁶. Es precisamente ese intento de incorporar al texto un marco referencial contextual

que facilita su interpretación, lo que permite conseguir una ficción autobiográfica efectiva y otorga la ejemplaridad ética que pretende la escritura social, por efecto de verosimilitud. La ficción autobiográfica⁵⁷ incide directamente en el borrado en la escritura de los límites entre texto y contexto, entre ficción y realidad, entre vida y literatura, derivando de ello un ejemplo ético efectivo. La escritura social oteriana juega en ese espacio intermedio, que constituye un nuevo modelo literario para la poesía, en el que, si fracasa el cumplimiento de algunas de las expectativas lectoras del receptor, implicado en el proceso de enunciación mediante su representación textual, se salva el proceso de escritura al cumplimentarse otras. “Biotz-begietan” es, sin duda, uno de los poemas más significativos, en este sentido, y uno de los más tempranos que se integran en la poética social oteriana⁵⁸. Desde su inicio el texto juega constantemente con su carácter ficcional, actualizando la forma narrativa cuentística (“Ahora / voy a contar la historia de mi vida”) o materializando el silencio y la elipsis literaria (“Escribo y callo”), pero afirmando constantemente el carácter de escritura autobiográfica⁵⁹ mediante varios rasgos: el narrador se presenta bajo la forma enunciativa del “yo”; se trata de un narrador autodiegético (que es el protagonista de su propio relato)⁶⁰; presenta una perspectiva retrospectiva del relato (“la historia de mi vida”), etc. Como en la mayor parte de las ficciones autobiográficas oterianas, se trata en ésta de construir una biografía ejemplar, que se cumple en su propia escritura, y para ello resulta necesario la implicación del receptor, que aunque no señalado directamente en el proceso de enunciación, sí está indirectamente implícito como figura textual, pues el narrador *dice* que cuenta la historia de su vida para que alguien desde la instancia textual la oiga. Pero la implicación del receptor en la enunciación textual va más allá, por cuanto las vivencias que se implican en el proceso de escritura, siendo suficientemente personales (vinculables al yo civil), logran un nivel de generalización tal que el receptor identifica un contexto familiar como marco de referencia: la crónica personal es una crónica generacional que narra la vivencia de un personaje de clase media educado en la severidad de un colegio religioso, que vivió en el florecer de la juventud la esperanza de la República truncada por la guerra civil y la dictadura; es decir, una serie de vivencias asumibles por el receptor medio de mediados los años

cincuenta. La efectividad-ejemplaridad del texto radica en el hecho de que el receptor comparta ampliamente ese contexto referencial, se identifique en la implicación textual con él, pues la narración de ese pasado común justifica el cambio ideológico, el salto solidario que ejemplifica, como modelo ético, la voz poética transustanciada en personaje nacido en la propia escritura. El poema, por lo tanto, construye una biografía ejemplar, la crónica de la historia moral de un sujeto discursivo que nace en su escritura poética, que muestra la evolución desde “el país de los ricos” hasta la nueva fe solidaria, y que discurre de modo paralelo a los avatares de la patria. El proceso de escritura se funde con la historia del sujeto que lo ejecuta y el propio poema se transforma en la historia que supuestamente narra; la narración de los hechos se integra en la historia de los hechos narrados, la escritura de la historia deviene historia de la escritura.

La ficción autobiográfica es un recurso creciente en la poesía oteriana, y significativo de su poesía social que paradójicamente tratando de llegar a un lector mayoritario incide en el sentido personal de la escritura, en una escritura aparentemente más personal desde el punto de vista referencial. No es necesario referirse a los textos incorporados en este sentido en 1958 a *Ancia*, sino que incluso dentro de la trilogía social puede observarse el notable incremento que este tipo de textos sufre hasta ocupar una buena parte de *Que trata de España*. Poemas como “Perdurando”, “Lejos”, “Orozco”, “1923”, “Madrid divinamente” y buena parte de los que componen el “Capítulo I” de ese libro construyen de modo directo la ficción autobiográfica como modo de elaboración de un *ethos* social encarnado en una vida ejemplar; de modo indirecto, la ficción autobiográfica sustenta textualmente todo el poemario. Pero lo que quisiera subrayar ahora es la prevalencia sobre ese proceso de ficción autobiográfica, de un proceso como es la disolución del sujeto en la escritura hasta transformarse en voz enunciativa. A lo largo de la escritura poética de Blas de Otero, pero especialmente en la trilogía social, acudimos a un proceso de disolución del sujeto en el lenguaje, a un proceso de dispersión del “yo” en la otredad, para la construcción de un personaje lingüístico que encarna desde su existencia meramente textual un *ethos*

social, que la enunciación poética ofrece como ejemplar. La ficción autobiográfica es, sin duda, el último paso en ese proceso, por el que el mero *decir* que se cuenta la vida de uno mismo se transforma en el *acto* de contarla. Lo que confiere visos de realidad al acto enunciativo no es así *lo que se cuenta*, sino el hecho de *que se cuenta*; ése es el acto ejecutivo que construye desde el lenguaje una identidad ficticia y que facilita la fusión de biografía y escritura, de literatura y vida, de palabra y voz. Tal como señalaba Barthes a propósito del relato, “actualmente escribir no es ‘contar’, es decir que se cuenta, remitir todo el referente (‘lo que uno dice’) a este acto de locución”⁶¹. Eso justifica precisamente que buena parte de la escritura literaria contemporánea sea el resultado de un esfuerzo de autorreferencialidad, de remisión constante al acto de su producción, y que incluso en la ficción autobiográfica el proceso de escritura se convierta en referente central en la escritura de la biografía. Justifica también el borrado de fronteras entre *lo que se dice* y *cómo se dice*, porque el modo de enunciar es precisamente lo enunciado; un borrado de fronteras entre la *mímesis* y la *diégesis*; y, en última instancia, entre el lenguaje y su referente, porque el referente de la escritura no es sino la propia escritura, y el referente de todo discurso su propio discurso⁶². En consecuencia, la biografía sólo puede ser literaria en cuanto que es lenguaje y el discurso autobiográfico sólo puede remitir al proceso de su elaboración como discurso no a la referencialidad externa, a no ser que ésta se integre en el discurso como lenguaje. La frontera entre la escritura y la vida se borra porque la vida sólo puede ser literatura cuando se transforma en escritura y consecuentemente deja de ser cualquier otra cosa que lenguaje; la biografía sólo puede ser el resultado de la escritura, sólo es discurso, sólo lenguaje, el conjunto de los libros escritos. Sólo así puede entenderse el sentido de un poema como “Biografía” en *Que trata de España*:

Libros
reunidos, palabra
de honor,
sílabas
hilada letra a letra,

ritmo
 mordido,
 nudo
 de mis días
 sobre la tierra, relámpago
 atravesando el corazón de España.

O un poema como “La vida”, donde de nuevo se insiste en la identidad entre vida y escritura:

Si escribo
 es por seguir la costumbre
 de combatir
 la injusticia,
 luchar
 por la paz,
 hacer
 España
 a imagen y semejanza
 de la realidad
 más pura.

Poemas como “Impreso prisionero”, “Cartilla (poética)”, “Evidentemente”, “Nadando y escribiendo en diagonal”, etc. insisten de un modo u otro en la identidad entre vida y escritura. Sólo desde la disolución del sujeto poético en la escritura puede comprenderse que su existencia sea el resultado de tal proceso, que su existencia derive de su ser en el lenguaje, invirtiendo la concepción habitual, tal como se desprende, a partir de la parodia cartesiana, de “No quiero que le tapen la cara con pañuelos”:

Escribo; luego existo. Y, como existo
 en España, de España y de su gente
 escribo. Luego soy, lógicamente,
 de los que arman la de dios es cristo.

La sustitución del “cogito, ergo sum” cartesiano por el “escribo, luego existo”, implica la suplantación del “yo pensante” (*cogitans sum*) por el “yo escribiente”. No es la primera vez que Otero parodia el texto cartesiano, sino que también puede oírse su eco en “Canto primero” (AFH), como afirmación de autenticidad: “Soy. Luego es bastante / ser, si procuro ser quien soy”. Ahora, el pensamiento esencialista, que afirmaba la necesidad del sujeto, ha trascendido a una concepción existencialista y comprometida socialmente, pues, como sabemos por “Cartilla (poética)”, “Lo esencial / es la existencia; la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra”. Pero, si del pensamiento cartesiano se deducía que la duda metódica era la que justificaba la sustancialidad del ser, que el “yo” es “una sustancia cuya completa esencia o naturaleza consiste sólo en pensar” (*Discurso del Método*, IV), la idea oteriana subvierte el subjetivismo esencialista cartesiano, poniéndolo en cuestión: la verdadera esencia del sujeto es su disolución en la escritura para su dispersión en la alteridad. No “soy pensando”, sino “existo escribiendo”, y al contrario del pensamiento cartesiano, el pensamiento no justifica el ser, sino que es la escritura lo que justifica la existencia. Si en la perspectiva racionalista cartesiana, “para pensar es necesario ser”, en la hipótesis oteriana se invierte el criterio, que podría formularse como “para existir es necesario escribir”. En consecuencia, subvirtiendo la idea cartesiana se cuestiona el fundamento sustancialista desde parámetros fenomenológicos y existencialistas; se cuestiona la sustancialidad del sujeto cognoscente, que en el caso oteriano no preexiste al mismo acto de la escritura; se cuestionan, en último término, los parámetros racionalistas derivados de una concepción esencialista. La noción de sujeto como “ser pensante” se disuelve en el proceso de escritura: el único ser existente es el que emerge de la escritura como resultado y su existencia deriva de que es dicho por el lenguaje. “El habla es la casa del ser”, escribió Heidegger⁶³, y puede señalarse que la concepción de “escribo, luego existo” apunta a esa misma noción como la disolución del sujeto en la voz enunciativa que es en cuanto que existe en el poema, en la escritura como proceso y resultado. La esencia de la voz poética es, por lo tanto, su existencia como lenguaje escrito, que finge ser palabra hablada. Pero esa existencia, como proceso y resultado de una escritura en tránsito hacia la no-escritura, hacia la oralidad, se enmarca en un contexto deter-

minado: “existo / en España”. Del mismo modo que la existencia deriva de la escritura, el contexto (la España de los años cincuenta y sesenta bajo la Dictadura) se integra en el texto como lenguaje. Así la situación elocutiva de la enunciación poética queda clarificada e integrada en el texto y permite el acceso a un primer nivel interpretativo, asegurando la finalidad del acto comunicativo que es el poema, asegurando la *intentio operis*⁶⁴. De ese modo, la propia escritura, en la plasmación de su intencionalidad textual, a la par que crea una voz que existe y enuncia desde el texto, crea también un modelo de lector como instancia textual. La disolución del sujeto en la escritura afecta tanto a la enunciación poética como a su recepción. La existencia del contexto en el texto borra lógicamente las fronteras entre ambos y logra dos efectos radicales en la construcción textual de la poesía social oteriana: por un lado, una voluntad testimonial que facilita un primer acceso hermenéutico; por otro lado, una voluntad utópica, de superación del momento histórico, que se realiza en el mismo momento en que es enunciada.

Los límites entre escritura y realidad se borran definitivamente, los “papeles” oterianos son ya “realidades” y la escritura finge una transparencia en la que el yo existencial, el yo que es en cuanto que existe en un contexto, en cuanto que es relación con una circunstancia, se diluye en el proceso de escritura y deviene existente como resultado de dicho proceso. Si la fenomenología y el existencialismo habían mostrado el fin de la noción de sustancia y su sustitución por el concepto de relación, si el sujeto ya no se concibe como “conciencia”, sino como “conciencia de algo”, como inscrito en una circunstancia, en un contexto existencial, es este yo contextualizado (yo circunstancial, en la concepción orteguiana) el que se diluye en la escritura, el que existe en cuanto es en la escritura. La disolución del sujeto en la escritura, su transformación en lenguaje, en palabra y en voz, es el último tramo en un proceso de desustanciación del “yo”, concebido como relación, concebida su esencia como existencia, como “ser en el mundo”, como “estar en el mundo”. El “yo” que existe en cuanto que escribe (y por lo tanto es palabra, voz, lenguaje) es “otro”; pero no “otro” en cuanto a sí mismo, sino en cuanto que es “yo” *con* los otros y *en* los otros, “Con la inmensa mayoría” y “En la inmensa mayoría”. Existe como resultado de la escritura, pero esa existencia escrita no

es una suplantación del subjetivismo cartesiano o del esencialismo kantiano, sino el modo de ser relacional; es un yo contextualizado en el texto, una voz que se disuelve entre otras que la escritura como proceso y resultado elabora. El “yo soluble” de “Yotro” deja así paso a la escritura transparente de “Entre papeles y realidades”:

Toda la vida entre papeles. Pero
papeles transparentes. En la vida
hundí, enterré la pluma, dirigida
igual que un proyectil, desde el tintero.

[...]

Toda la vida. Sempre caminando
aldeas y países y ciudades:
debajo de mi mano están sonando.

La escritura transparente (los “papeles transparentes”) no remite a algo que está más allá del proceso de escritura, sino a dicho proceso como resultado. Los “papeles transparentes” no dejan ver al “yo” que existe más allá de la escritura, no son metáfora de una escritura biográfica y testimonial, sino que remiten al propio “yo” que existe escribiendo, que es en cuanto que escribe y que, por lo tanto, existe en el texto; a ese “yo” disperso en la otredad, que siendo palabra, siendo voz, deja oír otras voces. La transparencia de la escritura oteriana permite la fusión de la voz y la escritura; la mano que escribe (“debajo de mi mano están sonando”) es la mano escrita.

Los poemas iniciales de *Pido la paz y la palabra* y *En castellano* mostraban un proceso de objetivación en su carácter presentativo y prologal. De “Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre / aquel” y “Aquí tenéis, en carne y hueso, / mi última voluntad”, de “A la inmensa mayoría” (*Pido la paz y la palabra*), había pasado a “Aquí tenéis mi voz” y la ficción de los “Papeles inéditos” en los textos iniciales de *En castellano*. Si la desaparición del “hombre aquel” dejaba plasamada su “última voluntad” en la palabra poética, ésta se transformaba en “voz” y en “Papeles inéditos” en

el siguiente poemario. Ahora, en *Que trata de España*, el proceso presentativo acaba entregando al lector implícito “el libro”, pero ese libro es “España”:

Este es el libro. Ved. En vuestras manos
 tenéis España. Dicen que la dejo
 malparada. No es culpa del espejo.
 Que juzguen los que viven por sus manos.

La escritura “transparente” apunta así a una triple identidad, como proceso de fusión, que atraviesa la trilogía social y que forma correlación con otra serie identificativa que discurre en estos poemarios:

libro = (mi última voluntad) mi voz = España
 A la inmensa mayoría / Con la inmensa mayoría / En la inmensa
 mayoría

El proceso de escritura, de este modo, pese a aludir a la metáfora del espejo como emblema mimético, encarna la “transparencia” y la dimensión performativa de la escritura; a las preguntas retóricas con que concluye el soneto heterodoxo que encabeza *Que trata de España* (“Quién hace, quién escribe / la historia de mañana desde hoy mismo”), podríamos responder con las mismas palabras: quien hace la historia de mañana desde hoy mismo es quien la escribe; escribir la historia es hacerla porque la historia sólo es discurso. Un giro más en la escritura oteriana y la disolución del sujeto es absoluta; la voz que enuncia los poemas ya no será la misma que escribe los versos, sino que es la voz del libro (“Voz del mar, voz del libro”) y ésta no es sino la de la patria, la de España. Así, lo que comienza siendo un apóstrofe acaba siendo una cesión de la voz, una fusión de la voz en otras voces, en una voz colectiva que trata de España desde España misma, que diciendo el ser de la patria se dice a sí misma; es España quien habla en el libro de 1964 y el poeta, como un nuevo lector implícito, sólo la escucha:

Libro, perdóname. Te hice pedazos,
chocaste con mi patria, manejada
por conductores torvos: cruz y espada
frenándola, ¡gran dios, y qué frenazos!

Mutilaron tus líneas como brazos
abiertos en la página: tachada
por el hacha de un neotorquemada
¡gran dios, graves hachazos!

Libro, devuelve el mal que nos han hecho.
Ancho es el mundo. Como el arte. Largo
el porvenir. Perdona la tristeza,

libro, de darte nueva patria y techo.
Español es el verso que te encargo
airear, airear. Te escucho. Empieza.

NOTAS

¹ Las citas de estos poemarios proceden de las siguientes ediciones: *Pido la paz y la palabra*. Lumen. Barcelona, 1980. *En castellano*. Lumen. Barcelona, 1982. *Que trata de España*. Visor. Madrid, 1981.

² Prefiero hablar de trilogía social para referirme a los tres libros apuntados, que de “etapa social”, pues creo que la conciencia crítica oteriana se extiende más allá de los tres libros mencionados.

³ Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Editions du Seuil. Paris, 1991; *passim*.

⁴ Vid. Herrstein Smith, Barbara. “La poesía como ficción” en *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*. Visor. Madrid, 1993; pág. 31-55.

⁵ Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen. Barcelona, 1989; pág. 270 y ss.

⁶ No creo que sea desacertado realizar una lectura de la poesía social oteriana poniéndola en relación con algunas de las meditaciones sobre el lenguaje que se llevan a cabo en torno a la mitad de los años cincuenta, especialmente el libro de Austin mencionado o *De camino al habla*, de Hiedegger. Un primer intento de aproximación a esta lectura puede verse en mi trabajo “Poesía y metapoésia en la trilogía social de Blas de Otero. Sobre la función del lenguaje en el compromiso poético” en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXIV, n° 4 (october 1997); pág. 443-472.

⁷ Shklovski, V. “El arte como artificio” en Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI. Madrid, 1997; pág. 60.

⁸ Tinianov, J. “Sobre la evolución literaria” en *Ibidem*; pág. 92 y ss.

⁹ Alonso, Dámaso. “Poesía arraigada y poesía desarraigada” en *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid, 1952; pág. 370-380.

¹⁰ Vid. Sempurn, Jorge. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Planeta. Barcelona, 1977; pág. 95-96.

¹¹ Parte de los datos expuestos se recogen de Cruz, Sabina de la. “Notas biográficas de Blas de Otero” en Asuncce, José Ángel (ed.). *Al amor de Blas de Otero*. Mundaiz. San Sebastián, 1986; pág. 21-35.

¹² Barthes, Roland. “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona, 1999; pág. 65-71.

¹³ Vid. Acunce Arrieta, José Ángel. “La voz de Otero en *Pido la paz y la palabra*” en *Mundaiz*, n° 30 (1985); pág. 68-70.

¹⁴ Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid, 1989; pág. 370.

¹⁵ Wright, Eleanor. *The Poetry of Protest under Franco*. Tamesis. London, 1986; pág. 110. Vid. González, José María. *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*. Edi-6. Madrid, 1982; pág. 158-161.

¹⁶ Scarano, Laura. “La ‘voz social’: figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)” en Scarano, Laura et al. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* Ed. Biblos. Buenos Aires, 1994; pág. 79. Vid. Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Melusina. Mar del Plata (Argentina), 2000.

- ¹⁷ Austin, J.L. *Op. cit.*; pág. 100-104.
- ¹⁸ Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general, I*. Siglo XXI. Madrid, 1988; pág. 175 y 181 respectivamente.
- ¹⁹ Barthes, R. *Op. cit.*; pág. 69.
- ²⁰ Scarano, L. "La 'voz social'..."; pág. 71-78.
- ²¹ Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, 1989.
- ²² Recuérdese el poema "Acción", al comienzo de *Eternidades*, de Juan Ramón Jiménez, y la referencia explícita al *Fausto* de Goethe, Primera Parte, vv. 1224-1237.
- ²³ Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Labor. Barcelona, 1995; pág. 359-360.
- ²⁴ García Matos, M. et al. (eds.). *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Barcelona, 1951; vol. I, pág. 80.
- ²⁵ García Lorca, Federico. *Canciones. Primeras canciones*. (Ed. Piero Menarini). Espasa-Calpe. Madrid, 1986; pág. 187.
- ²⁶ Martín Hernández, Evelyne. "Voces" en *Zurgai*, número monográfico *Que trata de Blas de Otero* (noviembre de 1988); pág. 20.
- ²⁷ Benveniste, Émile. "La blasfemia y la eufemia" en *Problemas de lingüística general, II*. Siglo XXI. Madrid, 1987; pág. 256-257.
- ²⁸ Véanse los comentarios a este poema en: Alaracos Llorach, Emilio. *Blas de Otero*. Nobel. Oviedo, 197; pág. 133-135. Daydí-Tolson, Santiago. *The Post-Civil War Spanish Social Poets*. Twayne. Boston, 1983; pág. 133-135.
- ²⁹ Declaraciones a Núñez, Antonio. "Encuentro con Blas de Otero" en *Ínsula*, n.º 259 (junio de 1968); pág. 3.
- ³⁰ Machado, Antonio. *Poesía y Prosa*. (Ed. Oreste Macrì). Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado. Madrid, 1989; tomo II, pág. 709-714.
- ³¹ Vid. Baker, Edward. *La lírica mecánica. En torno a la prosa de Antonio Machado*. Taurus. Madrid, 1986; *passim*.
- ³² Celaya, Gabriel. "La poesía oral" en *Revista de Occidente*, n.º 8 (2ª época) (enero-marzo de 1965); pág. 211.
- ³³ Otero, Blas de. *Historias fingidas y verdaderas*. (Ed. Sabina de la Cruz). Alianza. Madrid, 1980; pág. 37.
- ³⁴ *Ibidem*; pág. 40.
- ³⁵ Miró, Emilio. "Vida y Literatura: *Esto no es un libro*" en Asunce, José Ángel (ed.). *Al amor de Blas de Otero*. Mundaiz. San Sebastián, 1986; pág. 349.
- ³⁶ La "primera vez con Gabriel Celaya" es el poema titulado "15 de diciembre 1950" en *Ancia*, que respondía a la "Carta a un amigo" de Celaya, publicada en *Egan*, n.º 1 (enero-marzo de 1950) y que se recogería con el título de "A Blas de Otero" en *Las cartas boca arriba*. Rialp. Madrid, 1951.
- ³⁷ Vid. Asunce Arrieta, José Ángel. *Cómo leer a Blas de Otero*. Júcar. Madrid, 1990; pág. 106-107. Puede verse un comentario de este poema desde un punto de vista gramatical en González Muela, Joaquín. *Gramática de la poesía*. Planeta. Barcelona, 1976; pág. 45, 49, 72-74 y 97-98. Ciplijauskaitė, Birutė. *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social)*. Ínsula. Madrid, 1966; pág. 448-449.
- ³⁸ Blanco Aguinaga, Carlos. "El mundo entre ceja y ceja: releendo a Blas de Otero" en

Papeles de Son Armadans, vol. LXXXV, n° 204-205 (mayo-junio de 1977); pág. 167-168.

³⁹ Alarcos Llorach, E. *Op. cit.*; pág. 102-103. Vid. Lissorgues, Yvan. “Un aspecto de la poesía española contemporánea. Análisis de tres poemas: ‘Viento del pueblo’ de Miguel Hernández, ‘Anchas sílabas’ y ‘Entendámonos’ de Blas de Otero” en *Les langues neo-latines*, n° 246 (1981); pág. 137-158.

⁴⁰ Montejo Gurruchaga, Lucía. *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1988; pág. 144-145.

⁴¹ Scarano, L. “La ‘voz social’...”; pág. 83-92.

⁴² Vid. Martínez, José Enrique. *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Cátedra. Madrid, 2001; *passim*.

⁴³ “Poned atención: / un corazón solitario / no es un corazón”. Pertenece a “Proverbios y cantares” de *Nuevas canciones*, en Machado, A. *Op. cit.*; tomo II, pág. 639.

⁴⁴ Vid. Tuñón de Lara, Manuel. *Antonio Machado, poeta del pueblo*. Nova Terra. Barcelona, 1967; pág. 152-155.

⁴⁵ Machado, A. *Op. cit.*; tomo II, pág. 710.

⁴⁶ Vid. Martín Hernández, Evelyne. “Blas de Otero et Machado” en *Cahiers de poésie ibérique et latino-américaine*, n° 10 (enero de 1978; pág. 41-47).

⁴⁷ Montejo Gurruchaga, L. *Op. cit.*; pág. 348-350.

⁴⁸ Vid. Martín Hernández, Evelyne. “Don Quijote como problema: un desplazamiento mítico” en Asuncce, J.A. (ed.). *Op. cit.*; pág. 259-271.

⁴⁹ Scarano, L. “La ‘voz social’...”; pág. 83-84.

⁵⁰ Carta de Rimbaud a Georges Izambard, mayo de 1871 en Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes. Correspondance*. (Ed. Louis Forestier). Robert Laffont. Paris, 1996; pág. 230.

⁵¹ González, J.M. *Op. cit.*; pág. 182-184.

⁵² Herrnstein Smith, B. *Op. cit.*; pág. 25

⁵³ Austin, J.L. *Op. cit.*; pág. 63.

⁵⁴ Vid. Scarano, L. *Los lugares de la voz...*; pág. 24.

⁵⁵ Schmidt, Siegfried J. *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Taurus. Madrid, 1990; pág. 215-216.

⁵⁶ *Ibidem*; pág. 227.

⁵⁷ Vid. Cabanilles, Antonia. *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Col·legi Universitari de Castelló-Excma. Diputació de Castelló. Castellón, 1989.

⁵⁸ Véase mi análisis de este poema en Lanz, Juan José. “Blas de Otero: ‘Biotz-begietan’, de *Pido la paz y la palabra*” en Díaz de Castro, Francisco (ed.). *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*. Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 2001; pág. 157-189.

⁵⁹ Vid. Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion. Madrid, 1994.

⁶⁰ Genette, G. *Figuras III...*; pág. 299-300.

⁶¹ Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de lo relatos” en *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona, 1997; pág. 192-193.

⁶² Vid. Genette, Gérard. “Fronteras del relato” en VV.AA. *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1974; pág. 193-198.

⁶³ Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Ed. Serbal. Barcelona, 1990; pág. 149.

⁶⁴ Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press. Cambridge, 1995; pág. 68-70.

TRADUCIR Y CREAR: BLAS DE OTERO EN EUSKERA

ANDRÉS URRUTIA

Entre mis manos un libro: los *Poemas Vascos* de Blas de Otero. Un libro sorprendente para sus lectores, porque fija nuestra atención en un tema que había quedado diluido entre la obra del poeta, o reducido a unos pocos poemas muy aireados, y no siempre por razones literarias. Me refiero a ese tan traído y llevado “amor-odio” a su ciudad, que parecía entenderse como un rechazo de sus raíces vascas. Ahora, con este volumen en las manos, recorriendo la palabra de Blas en tantos poemas como aquí se reúnen, he tomado cabal medida de sus sentimientos. Y me ha llegado su voz hermana plena del más delicado de los amores, el que se acerca a lo íntimo del paisaje, al sonido puro de las plazas y las calles amadas, pero también el que tiene los ojos bien abiertos para descubrir la injusticia y la hipocresía que manchan la imagen amada de su tierra.

Finales de los años sesenta y comienzo de los setenta. El euskera sale de nuevo a la luz, quiere un lugar en la plaza de la cultura y la sociedad vascas. Un grupo de jóvenes cantantes y poetas vascos —*Ez dok hamahiru*— está extendiendo, con su labor, la nueva conciencia de la lengua vasca. La presencia femenina en ese grupo la garantiza, entre otras, Lourdes Iriondo. Voz fresca, textos nuevos. Aires de renovación para el viejo euskera.

Blas de Otero, atento, escribe:

EUSKERA EGIN DEZAGUN
(Lourdes Iriondo)

Al nacer, lo primero que hicieron fue cercenarme la
lengua.

Me dieron el cambiazo.

Yo provengo del valle de Orozco y del Duranguesado.
Tenía perfecto derecho a disponer del idioma de mis
antepasados.

El que oía a mi abuela entre los manzanos y cerezos
de la huerta.

Protesto.

Yo reclamo una letra impagada.

Y sigo traduciendo del euskera
cada vez que hablo, cada vez que escribo.

Devolvedme mi herencia.

Lo primero que hicieron cuando nací, fue robarme la
lengua.

Luego intenté escribir, hablar en castellano.

Pedí la paz y, provisionalmente, me la concedieron en
parte; pedí la palabra, y me mutilaron la lengua.

Si yo callase, hablarían las piedras.

Este poema es mi excusa para, primero, hacer un recorrido por la relación que une a Blas de Otero con la poesía en lengua vasca que le es contemporánea; segundo, para explicitar las claves de la traducción al

euskera de la obra de Blas de Otero, *Historias fingidas y verdaderas*; y, tercero, para hacer una pequeña reflexión sobre el sentido de la poesía de Otero en la realidad actual, en el hoy y aquí de este País Vasco.

1) *Si yo callase, hablarían las piedras.*

Ni isildurik ere, harriek hitz egingo lukete

El autor, el poeta, ya no está entre nosotros. Por eso pregunto a las piedras, a esas piedras de Euskal Herria, romanzadas y vascuences, testigos mudos de la vida de este país. Y las piedras me contestan, hablándome de un Blas de Otero niño y joven, que nace un 15 de marzo de 1916 en el número 28 de la calle Hurtado de Amezaga de Bilbao.

Me cuentan que es ese Blas de Otero joven el que doblando por la calle Ayala llega a los Luises bilbaínos. Allí conoce, entre otros, al poeta vasco del momento, a Esteban Urkiaga, Lauaxeta¹. El poeta euskaldún ha publicado ya *Bide barriyak* (Nuevos rumbos) (1931). Luego, en 1935, *Arrats-Beran* (Al atardecer). De éste último libro aparece en la revista de los Luises un poema, «Itxastar gaste bati», traducido por Olaskoaga y arreglado en castellano por Blas de Otero²:

ITXASTAR GASTE BATI

¡A itxastar lerdena,
begi-urdirin zana
jun yakun ipar-edurretara!

¡A itxastar lerdena
solo-jaube zan itxas-ertzian
ta sartu euzan berein landara!
Ur ta lur-zale ziran begijak
Pozik eukoza baratz-ganian
Noiz sortuko, be, lili argijak,

¡A itxastar lerdena,
 mayatzik leunena
 loren lekatara
 mosu samurrez eldu zanian,
 a itxastar lerdena
 jun yakun ipar-edurretara!

SE FUÉ A LOS HIELOS DEL NORTE...

Aquel joven marinero,
 el de los ojos azules,
 se fue a los hielos del Norte...

¡Aquel marinero joven,
 el de los ojos azules!

Amaba el mar y la tierra,
 su huerto estaba en la orilla...
 Desde la flor a la espuma
 iban sus ojos... Las flores
 reventarían ya pronto
 Sobre los rojos capullos...
 ... Y aquel joven marinero,
 el de los ojos azules,
 (besos de Mayo vestían
 de flores –rosas– el huerto;
 blancas espumas de plata
 besaban –nardos– la orilla...),
 ¡aquel marinero joven
 se fue a los hielos del Norte!

La guerra civil, sin embargo, destruye toda posibilidad de relación entre ambos. Lauaxeta, fusilado. Blas de Otero, a vueltas por España, de uno a otro lado, de uno a otro bando³. Dice él, en *Historias fingidas y verdaderas*:

Todo esto ocurre a partir de 1916 y yo sin enterarme de que años después iba a tocar fondo y debo añadir la plaza del Arenal donde la gente corría de boca en boca el rumor de una sublevación de militares que me llevó como un leño arrastrado hasta la desembocadura del Turia, y estando en Paterna tuve la desgracia de abrir el periódico y encontrar un anuncio de la guerra mundial a tanto la línea que después no sirvió para nada, como ocurrió con el cinturón de Bilbao, hasta que llegaron a las cercanías de Moscú y luego cayeron las primeras bombas sobre Hanoi y todo el mundo estaba en contra de la literatura y a todo esto otros pueblos tocaron fondo, y ahora está todo mezclado y hay cada vez mayor claridad y debajo va surgiendo débilmente La Habana entre una luz que se enciende en el piso undécimo del Riviera y la llama de la refinería del puerto que se estremece al primer contacto de la pluma.

Oro dator 1916. urtearen geroztik eta nik jakin gabe urte batzuk geroago hondoa jo egingo nuela; gehitu behar dut Arenal plazan jendeak ahoz aho zerabilela militar batzuen matxinadarena, hain zuzen ere, egur mazoaren antzera eraman ninduen Turia errearen itsasoratze lekura, eta Paternan nintzela zorigaitza etorri zitzaidan: munduko gerraren iragarkia topatu nuen, lerro bakoitza hainbestean; ez zuen deuserako ere balio, Bilboko burdin gerrikoak bezalaxe, Moskuko aldirietara iritsi arte, eta gero Hanoi gainean lehen leherkinak eta jende guztia literaturaren aurka eta beste herri batzuek hondoa jo zuten. Eta orain dena nahasia da, eta gero eta argiago dator; aspalditik dator, mehe-mehe, Habana hori. Artean, erakarle, Rivierako hamaikagarren solairuan biztu den argia eta lumarekin lehen ukitua izan ondoren, hotzikara nabaritu duen portuko errefinategiaren sua.

Luego, la posguerra, el silencio y la obra de Blas de Otero que va marcando su propia evolución. Evolución a la que no es ajena la presencia de lo vasco, entendido no ya sólo como un contexto geográfico personal del autor, sino como un componente esencial de su biografía, componente que él mismo reclama.

Surge aquí el gran vector, el gran anclaje de Blas de Otero con la literatura vasca de la posguerra. Que tuvo relación con Lauaxeta ya lo sabemos, que el gran poeta euskaldún Lizardi no le fue ajeno es algo que intuimos, máxime al leer su *Biotz-begietan*, título de poema oteriano y título, a su vez, de la obra poética más lograda del autor, cumbre de la poética en euskera de la preguerra.

La confirmación de esa primera intuición es la que nos da el poema autobiográfico *Orozco*. Allí las citas son expresas, *Etxepare*, el primigenio autor vasco, con su *Kontrapas* y el propio *Lizardi*⁴. Ambos recordados junto al Kremlin, como adecuadamente subrayó Lasagabaster⁵.

Pero es Gabriel Aresti el áncora de la literatura en lengua vasca en Otero. Aresti y Otero son, si se me permite el símil, el anverso y el reverso idiomático de una misma realidad cultural, la del País Vasco de la posguerra, con sus sombras y sus imposibilidades, y también, por qué no decirlo, con sus luces y sus triunfos.

Blas de Otero escribe en castellano. Una a una, van apareciendo sus obras: *Ángel fieramente humano* (1950), *Redoble de conciencia* (1951), *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1960).

Gabriel Aresti, escribiendo en euskera, lleva ya una doble lucha: la de la poesía, que cada vez más le conduce, como a Otero, a incardinarse en lo social, en las preocupaciones de ese hombre que lucha, de ese país que se mueve. Así se fragua el tránsito del simbolismo de *Maldan behera* (1958–1959) a la realidad hiriente de *Harri eta herri* (1964). En este último libro, le dedica el poema H⁶, precisamente, a Blas de Otero:

H) EL SANTO FUERO DICE...

... que la tierra de Vizcaya
es de los vizcaínos.

Así lo dice, Blas.

H) FORU SANTUAK DIO...

... Bizkaiko lurra
Bizkaitarrena dela.
Hala dio, Bladi.

Ángel Ortiz Alfau narra el encuentro entre Blas de Otero y Gabriel Aresti⁷:

Cuando aparece Gabriel en la tertulia de la Concordia, al principio, nos encontramos todavía con poca gente. Es cierto que Gabriel fue a la Academia de la Lengua Vasca, entonces se llamaba Real Academia de la Lengua Vasca. Hacia 1954, creo, aparece en las tertulias Gabriel. Naturalmente ya hay un libro suyo y hay unos poemas que a lo mejor no tienen todavía nada que ver, a mi juicio, con la obra de Blas de Otero, ni con la de Gabriel Celaya. Pero en una ocasión, en una tertulia, precisamente en un encuentro en un bar de la calle Ledesma, estamos con Blas de Otero; yo le presenté a Gabriel. Blas y él enseguida hicieron mucha amistad. A Blas además le interesó muchísimo la obra de Gabriel y Gabriel cambió no poco su estilo.

La obra de ambos corre cauces paralelos. Escribe Zelaieta al albur de Blas de Otero y Gabriel Aresti⁸:

De los parentescos, bien sea por filogénesis u ontogénesis, entre Blas y Gabriel, se podría hablar con notable facilidad. No será preciso advertir que, igualmente, podría hablarse de facetas claramente personales.

Ratifica Atienza⁹:

Es indudable que el ritmo, el tono e incluso buena parte del fondo de *Harri eta herri* es decididamente oteriano. Las deudas principales se contraen con *Ángel fieramente humano* y *En castellano*. Un poema como el «Canto primero» de Blas parece interesar a Aresti, hasta el punto de que hace suya

la intención del poeta en castellano.

Pero es aún más notoria la influencia de algunos poemas de *En castellano* sobre *Harri eta herri*, hasta el extremo de parecer algunos versos de Aresti meras traducciones de los de Otero. Y en algo tan medular como la noción (cuya importancia analizaremos más adelante) de «Verdad».

Aresti, no lo olvidemos, es el traductor de Otero al euskera. Algunos de los textos que aparecen en *Poemas Vascos* tienen su versión al euskera, nacida de la pluma de Aresti, con la selección previa de Otero. Significativos son, y preludio de lo que luego trataremos, por ejemplo, *Pido la paz y la palabra*, *Ka ni ger* y *Biotz-begietan*¹⁰:

PIDO LA PAZ Y LA PALABRA

Pido la paz y la palabra.
 Escribo
 En defensa del reino
 del hombre y su justicia.
 Pido
 la paz
 y la palabra. He dicho
 “silencio”,
 “sombra”, “vacío”,
 etc.
 Digo
 “del hombre y su justicia”
 “océano pacífico”,
 lo que me dejan.
 Pido la paz y la palabra.

ESKATZEN DUT BAKEA ETA HITZA

Eskribitzen dut
 gizonaren eta zuzenbidearen

erreinuaren alde. Eskatzen dut
 bakea eta
 hitza. Esan dut
 “isil”,
 “itzal”, “huts”,
 eta abar.
 Esaten dut
 “gizonaren eta zuzenbidearen”,
 “hegoaldetako itsasoa”.
 Uzten didatena.
 Eskatzen dut
 bakea eta hitza

El quehacer de Blas de Otero no pasa desapercibido en el País Vasco. Los autores más preocupados por la poesía siguen sus pasos. Está atento Juan San Martín, *Otsalar*. Sabe de la evolución interior de Blas de Otero, describe sus etapas, desde la religiosa a la existencial y se detiene expresamente en la social. La cita es larga pero creo que merece la pena¹¹:

Blas de Otero se percató de que, en el conflicto sobre el ser, nada tenía que decidir. Así, dejando de lado las desdichas del ser humano y las conjeturas sobre la eternidad, se enfrentó directamente a los problemas sociales. En el conflicto sobre el ser, nada podía decidir por sí mismo; sin embargo, en el tema de los problemas sociales, podía pelear a favor de la justicia del derecho de los hombres. Desde el mismo momento en que tomó esta decisión, se convirtió en partícipe de la lucha de clases. Era consciente de la carga agotadora que dicha actuación lleva consigo: “El cielo es de color indefinido, el niño está llorando en la terraza, sabiendo todo lo que le espera”. Pero, como decía Tristán Tzara, “la rebeldía surge en todas las mentes limpias”.

Blas de Otero, izanaren auziaz, ezer erabakitzerik ez zuela ohartu zenean, giza izatearen malurak eta eternitate aburuak alde batera utziz, gizarte arazoan aurrez aurre jarri zen. Lehenean ez baitzuen bere kabuz ezer erabakitzerik eta bigarrenean ordea gizonen eskubidezko justiziaren alde borroka egin zezakeenez. Erabaki hau hartu zuen une beretik klase borrokan partaide izatera heldu

zen. *Bazekien ekintza honen zama nekegarriaz*: “El cielo es de color indefinido, el niño está llorando en la terraza, sabiendo todo lo que le espera”. *Baina Tristán Tzara-k zioenez*, “*Kopeta garbi guzietan errebeldia eratzzen da*”.

Es San Martín quien insiste y ahonda en la relación entre Otero y Aresti. Ya la ha establecido en el prólogo del libro *Harri eta herri*, con palabras que no dejan lugar a dudas:

Este nuevo estilo de Aresti, al coloquiar con su intimidad, guarda cierta afinidad con el *Canto General de Neruda*; y hay en su forma cierta correspondencia con las *Odas* del mismo autor; aunque también con *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*, de Otero. De igual modo encontraremos ideas afines; por ejemplo, Otero recoge el hombre a manos llenas, y es la verdad lo que Aresti recoge a manos llenas. No es de extrañar esta influencia, siendo como es su poeta predilecto.

Arestiren era berri onek, bere barnetikako solasean ari dalarik, badu gaietan Nerudaren *Canto general*-en aidetasun bat; moldez ere egille beraren *Odas*-en kidetasun bat; baita ere Oteroren *Pido la paz y la palabra* eta *En castellano*-rena. Senidetasuna duten ideak ere arkitu genezake; adibidez, Oterok eskuak betean gosea, eta Arestik dio, eskuak betean egia. Ezta arritzekoa influentzia ori, bere poeta maitea izanik.

Conoce la querencia de Blas de Otero por el euskera. La biografía condiciona al poeta bilbaíno. San Martín le insta a dar un paso adelante, a recorrer el camino entre la contemplación y la acción, entre el querer y el saber, entre el amor al euskera y su práctica cotidiana.

Aresti, amigo, entrevista a Otero, a su vuelta de Cuba (1966). Lo hace para la revista en euskera *Zeruko Argia*¹². Otero se declara, en múltiples pasajes del texto, totalmente identificado con la lengua vasca.

Le pregunta Aresti por su lugar de nacimiento:

—Nun jaio hintzen?

—¿Dónde naciste?

Contesta Otero:

—Hor diosk hiztegiak. Hemen, Bilbaon. Baina egiazko nire sorterrria Orozko duk, nire amaren sorterrriaú bertan ikasi nian dakidan euskera apurra eta ahaztu zaidan euskera ugaria. Eta Kremlinon ondoan aurkitu nintzen arte, ez ninduen konturatu.

—La enciclopedia indica que nací aquí, en Bilbao. Pero mi verdadero lugar de nacimiento es Orozco, el lugar de nacimiento de mi madre; allí aprendí el poco euskera que sé y el abundante euskera que se me ha olvidado. Y, hasta que no estuve junto al Kremlin, no me dí cuenta de ello.

Aresti se interesa por las traducciones de los libros de Blas de Otero a otras lenguas:

—Eta itzuliera guzti hoietatik, zein izan da hiri poz haundien eman diana?

—Y, de todas esas traducciones, ¿cuál es la que a ti más te ha alegrado?

Le contesta Otero que la que más le ha satisfecho, desde el punto de vista sentimental, es la que le ha hecho Aresti al euskera, que considera un idioma de gran futuro:

—Material ikuspegi batetik, diru eta fama aldetik, errusoa. Nire poema guztiak liburu batean, berrehun eta berrogetamar mila ihekiko edizio batean. Kontu egik zer esan nahi duen horrek. Baina sentimental ikuspegi batetik, bihotz aldetik, hik euskerara egin huena. Etorkizuneko hizkuntzak hiru dituk: errusoa, gaztelania eta euskera.

—Desde un punto de vista material, esto es, teniendo en cuenta el dinero y la fama, el ruso, puesto que se han reunido todos mis poemas en un solo

libro, en una edición de doscientos cincuenta mil ejemplares. Piensa en lo que eso significa para mí. Pero, desde el punto de vista sentimental, desde el corazón, la que más me ha alegrado ha sido la que tú hiciste al euskera. Los idiomas del futuro son tres: el ruso, el castellano y el euskera

El poeta se considera euskaldún, aunque haya perdido la lengua:

–Euskaldun sentitzen haiz?

–Cure hizkuntzaren ezagutza galdu badut ere (eta hau duk inoiz gertatu zaidan desgaziarik haundiena), errotik sentitzen nauk euskaldun. Kontuan har zak, bestela, Laroussek nitzaz dioena: “Hizbide adoredun eta idaz-tankera zehatzekoa”. Hau duk gaztelatar zaharrak euskaldunaz esan zuena: “Hitzez labur eta egintzetan luze”. Nire poetatasun guztia haurzaroan mintzatu nintzen eta nire arbasoak hainbeste gizalditan mintzatu ziren euskarari zor zioat. Bai, euskaldun sentitzen nauk, espirituz eta arrazaz.

–¿Te sientes vasco?

–Aunque haya perdido el conocimiento de nuestra lengua (y esa ha sido, precisamente, la mayor desgracia que me ha ocurrido), me siento vasco desde lo más profundo. Ten en cuenta lo que sobre mí dice el Larousse: “Lenguaje vigoroso y escritura precisa”. Eso es lo que en Castilla antiguamente se decía de los vascos: “Parco en palabras, prolijo en actos”. Todo mi ser como poeta se lo debo al euskera que hablé durante mi infancia y que, asimismo, utilizaron mis antepasados durante siglos. Sí, me siento vasco, de espíritu y de raza.

Destacan sus temas comunes. Otero¹³ escribe a Nazim Hikmet, poeta turco preso, en claro simbolismo con la dictadura española:

Que tu palabra entre entre las rejas de esta vieja cárcel
alzada sobre el Cantábrico,
que golpee en España
como una espada en el campo de Dumlupinar,
que los ríos la rueden hacia Levante y por Andalucía
se extienda

como un mantel de tela pobre y cálida,
sobre la mesa de la miseria madre.
Te ruego te quedes con nosotros,
es todo lo que podemos ofrecerte: diecinueve años
perdidos,
peor que perdidos, gastados,
más que gastados, rotos
dentro del alma:
ten
misericordia de mi espuria España.

Nunca oíste mi nombre ni lo has de oír, acaso,
estamos separados por mares, por montañas, por mi
maldito encierro,
voluntario a fuerza de amor,
soy sólo poeta, pero en serio,
sufrí como cualquiera, menos
que muchos que no escriben porque no saben, otros
que no hablan porque no pueden, muertos
de miedo o de hambre
(*aquí decimos* A falta de pan, buenas son tortas, se
cumplió)

pero habla, escribe tú, Nazim Hikmet,
cuenta por ahí lo que te he dicho, hálbanos
del viento del Este y la verdad del día,
aquí entre sombras te suplico, escúchanos.

Aresti traduce al euskera a Nazim Hikmet y publica sus *Lau gartzelak*¹⁴ (1971).

Otero y Aresti. Aresti y Otero. Dos poetas bilbaínos, de íntima relación y sonoridades paralelas, cada uno en su lengua, los dos partícipes en la cultura del País Vasco.

Otero siempre lo supo. Da fe del hecho aquel poema que le dedica a Aresti, cuando éste fallece, parafraseando el *Nire aitaren etxea defendituko dut* (“Defenderé la casa de mi padre”):

EN LA MUERTE DE MI AMIGO
EL GRAN POETA EUSKALDÚN GABRIEL ARESTI

Defendiste la casa por los siglos
de los siglos,
nuestra pequeña patria
de hierba y sangre,
hermano y maestro,
mira a Meli derivando en luna de melancolía,
escucha el cascabel de
Nerea
Guría
Andere-Biotz
Gabriel, revolución de la poesía éuskara,
Callad, callad junto a su tumba,
Alguien anda acechando con una cruz que tú apartaste,
la casa de nuestros siglos seguirá viva en tu palabra,
tú permaneces en nuestra casa.

Madrid 9. 75.

Pero también hay otros ecos de la voz de Otero y su trasunto con la poesía en euskera que florece en ese momento. Le oía exponer hace poco a Iñaki Sarriugarte la relación que une a Otero, Aresti y Bitorian Gandiaga, el gran poeta euskaldún fallecido ya hace un año.

Gandiaga, hombre de fuertes convicciones religiosas, abre su obra *Uda batez Madrilén*¹⁵ (1977) con un texto de Blas de Otero que está tomado de la obra *Historias fingidas y verdaderas*, que luego comentaremos:

Hitz egiten den bezala
idatzi behar ez bada,
hitz egiten ez den bezala
idaztea ere
egokia ez da.

Si no se debe escribir
como se habla,
tampoco resulta conveniente
escribir como no se habla.

Es precisamente esta obra la que asoma a Gandiaga a un hombre urbano, a un paisaje que cada vez más nos habla de la impersonalización de la gran ciudad. Otero y Gandiaga no están tampoco alejados en este caso.

Le escribe Gandiaga¹⁶ a Otero en ese mismo libro:

Bladi Otero-ri

Gure egia
ez dute ikusten
edo ez dute nahi
egiarik ikusi.

Gure egia
geure Herria da
Herri bezala bizi nahi
dugun egarria.

Zenbatak
ez du zer-ikusirik.
Eskubidean
arkitzen garenok
daukagu bakarrik
arrazoia eskutik.

Herritasuna
saldu dutenek
edo saltzeko gertu
daudenek,
sal dezatela.

Baina
nahi ez dugunok
gaitezela
gure eskubidean
errespetatuak.

Hor duzu Kondaira.
Hitz zaharrak
Europako lehen
gizonen garaikoak,
Herritik sortuak,
harkaitzetik hartuak,
iturritik... zureztat.
Lehenik maite baduzu,
lehenarekin oraina
nahi baduzu lotu,
hor duzu hizkuntza,
hor duzu Kondaira
ta Kondaira-giltza.

Ahoz aho datoz,
semeak aitagandik
zituen ikasi
ta, inoiz eder batean,
jalki zizkion maite
zuen neskatxari
eta harek, haurtxoei.
Ortze, lur, itsaso,
esan zuten,

ortze, lur, itsasoz,
ondu zituzten
hitzaren barru ta inguru.
Zer gehiago nahi duzu?
minak, pozak, nahigabeak
badituzte izenak.
Ilunak, egunak,
bizitzak, heriotzak
badituzte izenak.

Hizkuntza osatzen duten hitzak,
gizonak sortutakoak,
gizonaren era ta neurrikoak,
gizonaren barruko egintzaren
emaitzak.
Egin zutena idatzi eta
hil ziren herri haundiak.
Euskaldunek ez zuten idatzi
egin zutenik, baina
hitza ziguten utzi,
hitz bizia,
egite guztia
beregana duen hitza.
Ez duzu ikusten
hitzean dagoela
gizonen egiterik handiena?
Niganaino zara heldu.
Ez zduzkat besoetan,
bai, ostera, erraietan.
Niganaino zara heldu,
belarritik bihotzera.
Barruz barru biltzen nauzu
Euskal herri zaharrarekin.
Begi bat zaitut ariman,
kondairak ez duen

alkantzu luze batez,
 hizkuntzak duen funtsez,
 tankeraz eta aidez.
 Niganaino zara heldu,
 gizaldiz gizaldi,
 harritik gizaldi,
 harritik Herria
 izpiritu-zubi.

Os decía al principio que el poema de Blas de Otero *Euskera egin dezagun* me llevaba a preguntar a las piedras de este País por aquel joven poeta bilbaíno que se abrió paso en el ambiente literario del Bilbao republicano, liberal y nacionalista.

Ahora, antes de que nos sumerjamos en el ritmo, la dicción y los símbolos de Blas de Otero, en su geografía personal, a la vez local y universal, tengo que apelar de nuevo a las piedras de Euskal Herria, para que otra vez me hablen de Blas de Otero.

Llamo a las piedras labradas con la laia del escultor, a las piedras trabajadas con el afán del creador, para que me cuenten de aquel Blas de Otero que vieron llegar en 1969 al Monasterio de Aránzazu, peregrino de la voz y la palabra.

Me responden los Apóstoles de Oteiza, esas piedras-totem de este País Vasco nuestro, con gesto al aire y convicción poderosa, y me dicen de los encuentros entre Blas de Otero y Jorge de Oteiza, de los que levanta acta Sabina de la Cruz¹⁷:

Jorge y Blas hablan, un poco apartados, frente a la fachada del edificio. El escultor ha tenido un día agitado. La colocación de la gran escultura central está resultando más complicada de lo previsto, pero ahora, sosegado, vuelve a un asunto que desde varios años atrás había dejado huellas en escritos de

ambos artistas: la unidad y la interrelación de la cultura. Se centran en la mutua influencia del euskera y el castellano en los vascos que escriben poesía, todos hijos de una tradición plural e idéntica, al mismo tiempo: *“Hoy poesía vasca es también la poesía que el poeta vasco no escribe en vascuence”*, dice Oteiza, *“no puede explicarse partiendo de la zona exclusivamente española de los poetas en castellano”*. Esta afirmación es apoyada con entusiasmo por Blas, y tiene buenos motivos para hacerlo: *“En la práctica de la expresión poética, aquellos que manejan el euskera poseen un instrumento singularmente adecuado. Su dinamismo y condensación, ante todo”*.

Se diría que Otero está describiendo su propia poesía. Es, desde luego, una teorización.

Teoría por teoría, Blas de Otero, poeta, brinda la suya, resumen magistral de aquello que muchos de nosotros leímos en el *Quosque tandem* oteiziano¹⁸:

PALABRA EN PIEDRA
Oteiza, en Aránzazu

El vacío del centro
de la piedra,
círculo horizontal
prolongándose
por sí solo,
redondo
y pleno
todo,
lengua llameando,
izando
entre la piedra
cóncava,
cuchara de la palabra,
sílabas oleando,

ritmo
 brizado en el silencio,
 ahondando
 en el hueco de la mano
 poderosa
 de Oteiza.

No muy lejos, ya lo hemos dicho, el Gandiaga franciscano, el Gandiaga que reivindica la palabra.

Otero, Aresti, Gandiaga, Oteiza, referencias imborrables para toda una generación que se empeñó en los años sesenta y setenta en lograr una estética. Otero tenía ya la suya propia, y a la vista está, influyó en gran medida en aquel movimiento, que canalizó, a través de sus afanes, un impulso renovador de la cultura vasca en general y de la lengua vasca en particular.

2) *Yo reclamo una letra impagada*

Y sigo traduciendo del euskera
 cada vez que hablo, cada vez que escribo.
 Devolvedme mi herencia.

Ordaindu gabeko letra erreklamatzan dut.
 Eta hitz egin, idazten dudana bakoitzean
 euskaratik itzultzen dut.
Berreskura iezadazue nire oinordekotza.

Hemos oído al poeta. Reclama una letra impagada, la del euskera. Y, cuando escribe, nos dice, traduce del euskera y lo hace a cada verso, a cada poema.

Sabe el traductor que jamás podrá pagar la letra, pues venció hace mu-

cho tiempo. Sabe, igualmente, que no podrá devolverle al autor su herencia, pero quiere hacer el protesto, el acta de ese impago. Cree, modestamente, que así contribuirá a resarcir al autor. Espera, para ello, no hacerle decir al autor cosas que él no dijo, ni torcerle versos que él dejó derechos.

Mueve al traductor el afán de dar a conocer la obra de Blas de Otero, que el lector euskaldún disponga también de su mensaje en la lengua vasca. Puede intuir otras urgencias pero se quiere cómplice de un Blas de Otero que se le ha confesado, a su vez, autotraductor del euskera al castellano.

Ha de recorrer un camino inverso al que el autor traza en su verso. Ha de ir de la sintaxis a la praxis, de la preposición a la declinación, del prefijo al sufijo, de la raíz latina al léxico euskaldún.

Elige, para ello, prosa y verso, verso y prosa, que eso es, y no otra cosa, *Historias fingidas y verdaderas* (1970).

Sabina de la Cruz¹⁹, prologuista de la obra, centra al traductor perplejo:

¿Qué son las prosas de Historias fingidas y verdaderas?

Son la palabra de un poeta. Acercándonos, en medio del misterio, al descubrimiento de las causas primeras. Velando con sonidos transparentes las diarias realidades. No hay otra magia que la de la palabra. Soporte de la «imagen que va derecha al pecho del lector, la que estremece el pensamiento y lo deja próximo a toda aventura». Imagen «que es más que lo expresado, o bien la única vía de conocimiento de algo que sin esa imagen nos quedaría para siempre vedado» («Formas convenientes y necesarias», página 41).

He aquí la inocencia del nacimiento de la palabra. Como una lanzadera va y viene tejiendo la historia del poeta, trayendo y llevando el hilo de sus pensamientos, mostrando el entramado de su ser más íntimo.

La disposición del material fónico, las curvas de entonación, clímax y anticlímax, pies rítmicos, sintaxis dislocada, imágenes sorprendentes y enumeraciones ilógicas, rotura del esquema, manipulación del tiempo, paralelismos, todo lo que en la poesía de Blas de Otero estuvo presente, y más, configuran una prosa rica y sugerente. Con apoyaturas acentuales, con la incitación de elipsis y anacolutos, con repeticiones sonoras y conceptuales. ¡Cuánto de común con la poesía! Pero los enlaces lógico-sintácticos están ahí para que no nos llamemos a engaño. Sólo en dos de las prosas («Labor» y «Todo»), desaparecidos estos engarces, se puede hablar de poemas.

Emilio Alarcos Llorach²⁰ confirma:

Pero a pesar de la técnica metafórica de raigambre surrealista que maneja el poeta, de la sorprendente alternancia de planos léxicos figurados y propios; de la sintaxis a veces enrevesada con elipsis, anacolutos, alusiones y elusiones; de los inesperados choques de seriedad y humor; de la fusión simultánea de terca fe en el futuro y escéptico realismo —rasgos todos que convierten una prosa al pronto coloquial y descuidada en un producto lingüístico de ardua complejidad meditada—, se pueden descubrir con claridad los fundamentos de la poética oteriana.

El autor lleva al traductor raudo por sus textos. Blas de Otero le ha dicho, le ha escrito, que su biografía es la del euskera, que su pensamiento es el de la poesía, que su prosa es la de dejar fluir con libertad su propio yo²¹:

DEL PELIGROSO MANDO

Esta es la cuestión: escribir libre, fluida y espontáneamente; al menos, en apariencia. Si hace falta, escribir con frescura, como el regato, la brisa y,

desde luego, sin una idea preconcebida. Como una película de la Keystone: sin guión y con ganas de trabajar, entrevistarme, sorprender. Escribir hasta caer rendidos, y cuando lo lean se sientan ágiles, un poco emocionados, plenos.

AGINTE ARRISKUTSUA

Horixe da kontua: idatzi, izkiriatu asko, arin eta bat-batean; itxuraz, behinik behin. Beharrezko balitz ere, bizitasunaz idatzi, erreka, haizearen eredura eta zer esanik ez, aurretiaz sorturiko ideiarik gabe. Harako Keystoneren film baten modura: gidoirik gabe eta lanerako, elkarrizketarako, harridurarako gogoarekin. Neke-neke eginda jausi arte idatzi eta hura irakurtzean, besteak arinak, apurño bat hunkituak, bete-beteak sentiarazi.

El traductor, que ya vislumbra el pensamiento del autor, se las promete felices. Le resultan familiares la frase, la ubicación, la toponimia de muchas de esas prosas. Incluso descubre palabras vascas o gallegas en los textos. Se va animando pero ¡quía! Se percata de que necesita encontrar el ritmo, captar el golpe de inspiración que condujo al poeta por el laberinto de su texto.

Y el traductor que insiste, quiere ser partícipe de ese trabajo de Blas y busca en su repertorio, los moldes con los que aherrojar los textos oterianos. Moldes difíciles, curtidos en estos últimos años de desarrollo de la poesía en euskera. Moldes dúctiles que le permitan captar la integridad del texto de Blas de Otero y verterlo al euskera con toda su riqueza de matices.

Busca guía, orientación. Se sabe guiado por el autor a través del faro de la experiencia y los lugares comunes: Orozco, Barambio, Pagasarri, Bilbao.... Y escribe en su bitácora de traductor, consciente de la travesía a realizar, las claves que encuentra en *Historias fingidas y verdaderas*, y su propuesta de traducción:

1) Abrir el texto a la vida, y balancear texto y vida, libro y vida, como hace el poeta.

Un libro es el juego más peligroso que pueda imaginarse, nadie se salva por un libro sino apostando todo a una palabra, la única que escoge el poeta a cambio de su propia vida expresada²².

Liburua da irudi daitekeen jokorik arriskutsuena, inor ez baita liburu batengatik salbatzen, ezpada berba soil baten aldeko apustua egiten; horixe da, izan ere, olerkariaren hautu bakarra, bertan adierazi duen bizitzaren truk.

... Todos son libros, y yo quiero averiguar cómo se salva la distancia entre la vida y los libros. No me digan que éstos son la expresión más certera de la vida, porque temo echarme a reír. A la vida no hay dios que la agarre por el cuello²³.

Oro dira liburu eta nik ikasi nahi dut nola labur daitekeen bizitzaren eta liburuaren arteko distantzia. Ez iezadazue esan hauek direnik nire bizitzaren adierazpenik egokienak, irribarretan hasiko bainaiz. Bizitzari samatik heltzeko inor ez da gauza.

2) El verso y la prosa, aunarlos, hacer que se respeten y no confundir, —término importante— el uno con el otro.

EL VERSO ²⁴

Entre la realidad y la prosa se alza el verso, con todas las ventajas del jugador de ajedrez y ninguno de sus extravagantes cuadros. 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. Es el verso sin sonido, el verso por sí mismo, sonando siempre que se le tecta con la boca, caso curioso de

subsonido, pero evidente y prolongado.

(...)

El verso es distinto, ni realidad encogida ni prosa en exceso descalabrada, de un solo verso nacen multitud de paréntesis, soldados y otras cuestiones.

(...)

Para algo ha de servir un renglón, acto seguido de muchas obras públicas, una revolución tal vez aunque todavía desconozcamos la forma de abordarla.

BERTSOA

Errealitatearen eta berba lauaren artean bertsoa dugu, xake jokalariaren abantaila guztiekin. Ez, ostera, haren lauki zoroak. Sonetoa bera ere ez, horren bildua, horren beso gurutzatuen itxurakoa. Norbaitek amildu zuen, barne-barnetik egokitu, haren mugarriak puztu, historia osoa sar zedin berba-molde triste horretan. Doinurik gabeko bertsoa da, bertsoa bera beraren baitan, ahoarekin ukitu ahala doinuka beti, azpi-doinuaren gertaera bitxi, ageriko eta luzea bada ere.

(...)

Olerkia bestelakoa da, ez errealitate batu-batua, ez berba lau sobera mailatua, bertso batetik sor baitaitezke anitz parentesi, soldadu eta beste kontu franko ere.

(...)

Zerbaitetarako balio behar du lerroaldi batek; izan ere, herri lan askoren ostean, hori da, beharbada, iraultza bera, nola egiten ez badakigu ere.

LA PROSA ²⁵

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

conversacional, verá como el diálogo es imposible. Estáis abusando de vuestra falta de facultades.

Es así que la mañana extiende su página ilustrada, un poco de azul y todo pasa ante los ojos como en un poema de Blok. Chillan las vecinas haciéndose imposible todo simbolismo más acá de la tendedera.

No da lo mismo el tamaño de los renglones ni la longitud de la sintaxis. Después de la revolución de 1905, Blok extendió su diafragma y la prosa siguió donde estaba, a mil verstas del verso. Vean aquí las ventajas del ritmo —ritmo libre, verso libre, encadenados entre sí—, pero no abusen de sus facultades inesperadas. Porque el verso se hizo hombre no quiere decir que cualquier ciudadano alcance el don —así se llamaba, antes de Baudelaire a mi mesa de trabajo.

BERBA LAUA

Izpirituak azalerazteko moldeak bestelakoak dira; bat, ordea, horien ondorioa. Ederra dugu xede, egiaren aurka ez badago bederen; hitz batez esateko, justizia da gure helburua. (Norbaitek, hala ere, honakoa esan zuen: rien n'est vrai que le beau.) Horixe dugu jomuga; haatik, beti dira kontrapuntu eta gainkomak, berori aitortzeko oztopo direnak. (Ez dago, nolahi ere, aurreko horien arteko bateraezintasunik.) Esan ezazu hori hizketarako mintzamoldeaz, eta elkarriketatzea ezinezkoa dela igarriko duzu. Zuen ahalmen gabezia larregi baliatu duzue.

Goizaldeak, hartara, orrialde margotua zabaltzen du, urdin apurra, eta dena doa begien aurretik, Bloken poema baten antza. Auzokoek deiadar biziak egiten dituzte, arropa lehortegitik honainoko simbolismo oro bideraezin bihurtuz.

Ez da berdin lerroaldien nondik norakoa, ezta joskeraren luzeera ere. 1905. urteko iraultzaren ostean, Blokek diafragma handitu eta berba lauak jarraitu zuen lehen zegoen leku berberean, bertsoaren zeretik mila verstatara. Ikus bitez bertan erritmoaren abantailak, —erritmo askea, bertso librea, bi-biok egoki kateaturik— baina ez erabili larregi ustekabeko ahalmen horiek. Bertsoa gizaki eta haragi egin behar bada ere, horrek ez du esan nahi edonork erdiets dezakeenik dohaina —hala esan ohi zioten, Baudelaireren aurretik, nire laneko mahaiari—.

3) Combinar la palabra con la poesía, guardar el equilibrio entre cómo se habla y cómo se escribe. Libertad a la palabra, espontaneidad en la expresión.

POESÍA Y PALABRA ²⁶

Sabido es que hay dos tipos de escritura, la hablada y la libresca. Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla. El Góngora de las Soledades nos lleva a los dictados de Teresa de Cepeda. Sin ir tan lejos, la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden —podrían: y más la propia voz directa— rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada día más ricos y acuciantes.

OLERKI ETA HITZA

Badakizu bi idazkera mota direla, ahozkoa eta liburuzkoa. Hitz egiten den bezala idatzi behar ez bada, hitz egiten ez den bezala idaztea ere egokia ez da. Soledades idatzi zuen Góngora hark Teresa Cepedakoaren esanetara garamatza. Horren urrunera joan gabe, hitzak arnasa behar du eta imprenta da bat-batean lerroetako burdin hesietan hitzak atxilo jartzen dituen. Olerkaria juglar hutsa da edo ezereza. Kardantxilo disekatuentzat kaiola politen artisaua.

Diskoak, zinta magnetofonikoak, gitarrak, irratiak edota telebistak ahal dute —ahal zuketen eta areago, zuzeneko ahotsek ere— salbatu bertsoa liburuaren ziegatik, eta hitzek aske, bizi, bat-batekotasunezko doinua egin dezaten lortu. Munduan hitzen bat dagoen bitartean, olerkia izango da, egunero gai aberatsago eta premiazkoagoak baitira.

OCURRENCIAS

Un libro de poemas es, vaya ocurrencia, como un árbol. La estética y los gustos varían en el suceder del tiempo; así diría un superfluo, el peinado de las damas o el calibre y alcance bélicos. No obstante, hay ciertas normas y anormalidades —divina y fiel desproporción de oro— que más o menos permanecen inalterables.

Rigen, se expresan de diversos modos, así como es incontable la forma, color y sonidos de un árbol; así varía la luz —el lector— de horas y lugares.

El dichoso árbol brota de la tierra como la palabra del poeta. De ahí la imposibilidad de trasladar un poema a otro idioma, pues nadie podría asimilar «l» a «r», o confundir un álamo con un arado.

Los árboles mecen sus ramas o bambolean sus frondas según sean la brisa y el viento que mueven el espíritu en el momento de trazar los signos de la escritura. Palpar un tronco descansa y acompaña. Como tomar un libro, buena ocurrencia, de fray Luis de León.

OTUKERAK

Poema liburua da, nori otu, zuhaitza bezalako. Estetika eta gurariak aldakorrek dira denboran zehar; orobat, esango luke soberako batek, andrazkoaren orrazkera edo gerrarako tramankuluen kalibre eta irismena. Haatik, badira arau eta desarau batzuk —urrezko desoreka jainkotiarra eta fidela— gutxi gorabehera aldaezin zaintzen direnak.

Aginduzkoak dira, modu askotan azaltzen dira, zuhaitz baten molde, usain eta doinuak ezin konta ahalekoak diren ber; honela aldatzen da ordu eta lekuetako argia —irakurlea bera—.

Zorioneko zuhaitz hori lurretik dator, olerkariaren hitza bezalaxe. Horretara ere olerki baten itzuli ezina, inork ezin baititu bateratu l eta r, edo lertxuna goldearekin nahas.

Zuhaitzek adarrak kulunkatu edo orri multzoak batera eta bestera erabiltzen dituzte, idazmoldearen zeinuak egiteko orduan haizeak nondik jo eta haren arabera. Zuhaitz sustraia ukitzea atseden eta lagungarria da. Liburua hartzea bezalaxe, otukera ona, Frai Luis Leongoarena.

4) España y sus pueblos como problema y realidad. Admira a Rosalía de Castro, que le proporciona una excusa para volver a la musicalidad de la lengua gallega:

EN TERR ´ALLEA ²⁷

Una mujer escribe febrilmente en su tierna lengua vernácula (na lingua qu´eu falo). Un simple cantar llueve su cursiva en la queixosa frente del romance:

De noite, de día,
n´aurora, na sera,
oiresme cantando
por montes e veigas.
... ..

1884. En las orillas del Sar, hablando en lengua extraña, infunde un temblor que entienden las flores y las fuentes y los pájaros, a los que ella, “incurable sonámbula”, pasa escuchando:

Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes ni los pájaros,
ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros.
Lo dicen; pero no es cierto, pues siempre, cuando yo paso,
de mí murmuran y exclaman: —Ahí va la loca, soñando...

Soñando. (Que los sueños entierren a los sueños.) U suene entre la lluvia la sutil cursiva de los Cantares.

...teus doces cantares,
falando por todos
y alguien.

EN TERR'ALLEA

Andrazko batek gogotsu izkiriatu du bere jatorrizko hizkuntzan (na lengua qu'eu falo). Kantu soil batek busti du haren letra etzana, erromantzearen aurpegi malenkoniatsu horretan:

Gauaz, egunez
 egunsentiaz, ilunabarraz
 entzungo didazue abesten
 mendi eta ibarretan zehar

1884. En las orillas del Sar, hizkuntza arrotzaz berbetan, dardara dakar, eta horixe ulertu dute lore, iturri eta txoriek. Hura, andrazko egilea, “lorik gabeko sendaezina”, haiei adi-adi, joan badoa:

Esan ohi dute landareek ez dutela barbarik egiten, ezta iturriek edo txoriek ere.

Ezta bere murmurioekin, ezta goi izarrek euren distirantean. Hala esan ohi dute; ez da, haatik ere, egia, ni handik igaro ahala, nitaz marmarka eta aldarrika dihardutelako: hor doa zoroa, amets hutsetan...

Ametsetan. (Ametsek lurpera ditzaten ametsak.) Eta euri tartean, soinulari,

Cantares haren letra etzana:
 ... zure kantu samurrak
 guztiek eta baten batek berba eginak.

Se reclama vasco, y andaluz, y catalán, y extremeño, en un texto rotundo y desafiante²⁸:

Ah, esto sí que es digno de loar, y estimar, y amar, mi lengua propia y por derecho propio, mi castellano, y mi cordobés, y ante todo, mi euskera escamoteado, y mi gallego, y mi extremeño, y mi catalán, y que no me vengan antípodas ni apátridas a mentarme la lengua que me parió, que la tengo por

cosa muy substancial, más aún, consubstancial a mi vida, mi morir, y mi nacer.

A bai, hauxe da loriatzekoa, estimutan jartzekoa eta maitatzekoa, nire mintzaira berezkoa eta halaber, berezko eskubideaz, nire gaztelania eta nire hizkera kordobarra eta, ororen gaintik, nire euskara ezkutarazia, eta nire galegoa, eta nire Extremadurako elea eta nire katalana eta ez datozkidala antipodak eta aberrigabeak sortu ninduen hizkuntza aipatzera, berori baitut ganorazkoa, barru-barrukoa, bizitzan, heriotzean zein jaiotzan bertan ere.

5) Y se lanza de nuevo a un texto difícil, de transcendencia oteriana, en el que la letra y los sonidos, las aliteraciones, son utilizadas por Otero como metáfora surrealista.

El traductor, provisto de una lengua no románica, decide, en su estrategia discursiva, acudir al sonido «tz» del euskera, que inmediatamente le lleva al *hotz* (frío) y, de aquí, con la doble «rr» fuerte del euskera, a obtener un ritmo y una cadencia que cree aptas para traducir el texto.

Suena así:

CON ACENTO EN LA F

El frío afina la puntería y el espíritu cobra una instantánea agilidad, muy conveniente para el sarcófago del oficinista tanto como para la puntería del poeta.

El frío afila los dedos con la imagen inusitada y el vocablo preciso, a tal punto que nuestros ojos recorren la página con el mismo asombro e igual ingenuidad con que repasábamos la cartilla de racionamiento, el abecé de los simples, las batallas de Guerra Junqueiro.

El frío de Madrid ilumina directamente el rostro de los transeúntes, bajo el cielo tirante y azul como una gillette.*

Yo adivino en el frío de Madrid los más íntimos pensamiento, y muchos sonetos de Quevedo adquieren esa facha escalofriante al ser escritos en Madrid.

TZ HONETAN JARRI DUT GOGOA

Hotzak tirorako trebetasuna findu eta izpirituak halako bat-bateko arintasuna eskuratzen du, guztiz komenigarria bulegariaren atauterako zein olerkariaren tiro trebetasunerako.

Hotzak hatzak zorrotzu ditu ezohiko irudi eta esaera zehatzarekin, hainbatez, ezen gure begiak orrietan barne baitabiltza, rasionamendu liburutxoak berrikusten genuen harridura eta lainotasun berberarekin, sotilen abc hori, Guerra Junqueiroren guduak.

Madrilgo hotzak oinezkoen aurpegia artez argitaratzen du, gillette baten antzeko zeru teinkadatsu eta urdinpean.*

Nik Madrilgo hotz horretan igartzen ditut pentsamendurik barrenekoenak, eta Quevedoren sonetoez halako itxura izugarria hartzen dute, Madrilen idazten direnean.

Pero hay una última dificultad que el traductor ha de vencer. Otero, en su ironía, utiliza una expresión de eslogan publicitario para referirse a la *gillette*: «Ahora, ni pincha ni corta». El traductor ha de tomar el acervo de la lengua vasca para dar su equivalente: *Orain ez zotz ez motz*.

6) El traductor prosigue su viaje a través de Blas de Otero. En esta ocasión, son la repetición y el paralelismo los que guían a Otero en su texto, junto con un recorrido que va de lo mortal o temporal a lo intemporal.

La secuencia *Cuando yo muera (Hiltzen naizenean)*, utiliza en euskera el indicativo y comienza por el sujeto y luego el verbo declinado, lo que intenta producir un itinerario paralelo al del texto traducido. El doblete *finito-infinito, principio-fin*, va asociado a una traducción acomodada al préstamo lexical, pero igualmente vigente en los territorios del habla vasca de la Euskal Herria continental: *fini da-fini gabea*:

FINITO²⁹

Cuando yo muera, el cartero continuará trayéndome cartas durante algu-

nos días. Y yo contestaré a esas cartas, poniendo fecha atrasada.

Cuando yo muera, el aire saldrá a la calle y yo iré a verle a su casa, y me dirán que no hay nadie.

Cuando yo muera, el mundo seguirá dando que hablar con sus pequeños sucesos y sus grandes problemas, y yo susurraré bajo la tierra la solución de ayer.

Cuando yo muera, por fin no tendré necesidad de hacer más poemas, lo que me producirá un descanso infinito.

FINI DA

Ni hiltzen naizenean, postariak gutunak ekarriko dizkit, egun batzuetan zehar behinik behin. Eta nik gutun horiei erantzungo diet, data atzeratuarekin.

Ni hiltzen naizenean, haizea kalera irten eta ni haren etxera joango naiz hura ikustera; esango didate inor ez dagoela.

Ni hiltzen naizenean, munduak zeresana sortuko du bere gertaera txiki eta arazo handiekin, eta nik lur azpian xuxurlatuko dut: konponbidea atzo.

Ni hiltzen naizenean, azkenean, poema gehiago egiteko premiarik ez dut izango, eta horrek ekarriko dit, seguru, atsedeen fini gabea.

7) El traductor recibe ahora un nuevo perfil del autor. Éste es ya un vagamundo (*mundu ibiltaria*), un hombre que recorre, con su voz, las ciudades del mundo:

CIUDADES³⁰

Después del mar vinieron las ciudades, ninguna tan pura como Madrid, con su cielo desnudo y ese hablar suyo, digámoslo francamente, tan simpático. Yo había llegado en un turbio tren del Norte, rescatado de un gélido colegio, todo sea por dios: de improviso, Madrid me iluminó como un adagio, allí vi claro que no se puede ir del colegio al cielo, como me decían, sin pasar

por Madrid.

Ciega Bilbao, ciudad adusta y beatona, con su temible fuerza soterrada, reflejándose en el cielo nocturno de la ría, riberas fabriles de Sestao, Baracaldo, Erandio, denso Bilbao que persistes en todo tiempo en mi acento y mis gestos, en mi terquedad de hacernos los dos más humanos, más justos, más parques.

París. Miro sus calles bordeadas de mercadillos, aspiro el tenue gris, escurren las aceras el rápido baldeo, una gruesa mujer grita algo que jamás entendí.

Zamora, vieja y remozada, ciudad de doble historia como aquella torre caída en el cauce del Duero...

Pekín está callada esta mañana de inmenso sol, la plaza de Tien-An-Men restalla su blanco sin compasión contra el verdor del parque imperial: miro estos niños que llen la cartilla en voz alta, al unísono, sílabas que saltan asustando mínimos pájaros pintados.

Palencia, plantada en estos campos góticos, con su habla pura y perdurable, su palabra dando fe de vida en estos días de desidia del ritmo y del vocablo.

HIRIAK

Itsasoaren ondoren, hiriak etorri ziren. Madril lehena, bat bera ere hura bezain garbia, zeru estali gabea eta hitz egiteko modu hori, esan dezagun ongi, guztiz jatorra. Iparraldeko tren nahasi batean etorria nintzen ni, ikastetxe hotz batetik salbatua, dena jainkoarengatik; ustekabea, Madrilek argiztatu ninduen, adagio baten antzera, hantxe ikusi bainuen argi ezin daitekeela joan ikastetxetik zerura —hori esan ohi zidaten—, Madrildik igaro gabe.

Bilbo itsua, hiri lehor eta elizantea, azpiko indar izugarrikoa, erreka gau zeruan islatua, Sestao, Barakaldo, Erandio, erreka bazterretako langileak, Bilbo astuna, nire berbeta eta zimikoetan uneoro zaudena. Berebat tematasun horretan, bi-biok gizatiarrago, zuzenago, parkeagoak egiteko gure buruak.

Paris. Merkatu txikiez beteriko kaleak ditut begipean, gris arina arnasten dut, espaloiek sikatzen dituzte urazketa lasterrak, andrazko gizona oihuka dabil, sekula ulertu ez nuen zertxobait aldarrikatuz.

Zamora, zahar eta eraberritua, historia bikoizdun hiria, Douroko lorratzean dorre jausi hura legez...

Pekin isilik dago, eguzki beteko goiz honetan. Tien-An-Men plaza honetan argiak leher egiten du, gupidarik gabe, enperadorearen lorategian dagoen berdetasunaren aurka; ikusten ditut ikasliburua ahots ozenez eta batera irakurle diharduten mutiko horiek, silabak salto-saltoka, txori txiki margotuak asaldatur.

Palentzia, lur gotiko horietan landatua, hizketa garbi eta iraunkorra, haren berbak bizitzaren fedea emanez, erritmo eta esamoldeko utzikeria egun hauetan.

Y se detiene en el Museo del Prado. Fijémonos en los contrastes sintácticos del texto. Los puntos y seguidos rápidos, las comas lacerantes, la disyunción que nos lleva de pintor en pintor, de cuadro en cuadro, mientras el autor, en dos pinceladas, hace el retrato del Greco, Goya y Velázquez. El grito es el eje: grito de libertad, grito de lechuza, no hay grito que valga :

MUSEO DEL PRADO ³¹

La mano en el pecho del *Caballero*. La camisa de los *Fusilamientos*. Dos cosas difíciles de soportar sin dar un grito. El grito de libertad que iza los brazos, o el grito de la lechuza que cruza la noche.

Ritmo preciso de *Las Hilanderas*. Luz casi humana. El pañizuelo, el brazo cercano, la espalda apenas. No hay grito que valga, ni silencio que colme.

Podré acercarme al Greco; conversar con Goya; estar, sólo con Velázquez.

PRADO MUSEOA

Zaldunaren bularrean eskua. *Fusilamenduak* delakoaren alkandora. Bi-biak jasanezinak, deiadar ozena egin gabe. Besoak gora, askatasun deiadarra edo gaua urratzen duena, mozoloaren deiadar berbera.

Gorulariak. Erritmo zehatza. Argi ia-ia gizatiarra. Zapitxoak, beso hurbila, lepoa doi-doi. Ez dago balio duen deiadarririk, ez isil betegarririk.

Grekoarengana hurrera naiteke; Goyarekin hizketan jardun; egon, bakar-bakarrik, Velazquez berberarekin.

3) *Pedí la paz y, provisionalmente, me la concedieron en parte; pedí la palabra, y me mutilaron la lengua.*

Bakea eskatu nuen eta zati baten eta
behin-behinean, eman egin zidaten;
hitza eskatu nuen, eta hizkuntza moztu zidaten.

Alguna vez he leído que a Bilbao le falta su poeta. La expresión, desde luego, dista mucho de ser aceptable. Poetas bilbaínos que han sido y son, los hay, y creo que muchos y muy buenos.

Pero si a esa expresión se le quiere dar el sentido de que a Bilbao le falta el poeta de lo local, de lo menudo, creo que sería un error reivindicar a Blas de Otero como tal. Le negaríamos su dimensión universal; enraizado en su tierra, sí, pero mirando siempre a los problemas de los pueblos de España y del mundo. En esa doble condición radica la paz y la palabra que un día quitaron a Blas de Otero y que hoy, casi a diario, nos quitan en las calles de Euskal Herria.

A conseguir esta paz y esta palabra nos puede ayudar la obra de Blas de Otero, vértice de confluencia de una sensibilidad cultural que yo quiero, y creo, compartida por todos y no compartimentada en algunos.

La palabra, su palabra, la tenemos ya para siempre entre nosotros. Sea en castellano, sea en euskera, Blas de Otero nos invita precisamente a eso, a utilizar la palabra en defensa de la paz.

Termino. Cierro página. He aquí, en castellano y en euskera, la dicción de *Historias fingidas y verdaderas*.

*LABOR-LANA*³²

Paz para la pluma y para el aire.
Bakea, lumarentzat eta haizearentzat.

Paz para el papel y para el fuego.
Bakea, paperarentzat eta suarentzat

Paz para la palabra y para la tierra.
Bakea, hitzarentzat eta lurrarentzat

Paz para el pan y para el agua.
Bakea, ogiarentzat eta urarentzat

Paz para el amor y para la casa.
Bakea, amodioarentzat eta etxearentzat

Paz para el pensamiento y para el camino.
Bakea, gogoarentzat eta bidearentzat

Paz para la semilla y para el átomo.
Bakea, haziarentzat eta atomoarentzat

Paz para la obra y para el hombre.
Bakea, lanarentzat eta gizakiarentzat.

NOTAS

¹JON KORTAZAR: «Los primeros poemas de Blas de Otero. Blas de Otero y Lauaxeta», *Al amor de Blas de Otero, Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura*, Universidad de Deusto, San Sebastián-Donostia, 1986, págs.173–187.

² LAUAXETA: «Itxastar gaste bati», *Luisas*, III (1936), pág. 23.

³ BLAS DE OTERO: *Historias fingidas y verdaderas*, Alfaguara, Madrid-Bartzelona, 1970, pág. 164.

⁴ (Heuskara, ialgi adi kanpora!

Heuskara, habil mundu guzira!

Etxepare ´k

Gazte-sail kementsua

Goraño ba-dadi,

Izozpetik eguzkik

Yare dik Euzkadi!

Lizardi, Biotz-Begietan)

⁵ JESUS MARIA LASAGABASTER MADINABEITIA: «Blas de Otero y la Otra Literatura Vasca», *Al amor de Blas de Otero, Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura*, Universidad de Deusto, San Sebastián-Donostia, 1986, págs.149–157

⁶ GABRIEL ARESTI: *Harri eta herri*, Haranburu, Donostia-San Sebastián, 1979, págs. 40–41.

⁷ ÁNGEL ORTIZ ALFAU: «Gabriel Aresti en el mundo cultural de Bilbao (mesa redonda)», *Gabriel Arestiren mundua. Erakusketa eta jardunaldiak (exposición y jornadas)*, Ayuntamiento de Bilbao/Diputación Foral de Gipuzkoa, Bilbao/San Sebastián, 2000, pág. 92.

⁸ A. ZELAIETA: «Gabriel Aresti, Blas de Otero: clamantes », *Al amor de Blas de Otero, Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura*, Universidad de Deusto, San Sebastián-Donostia, 1986, pág. 164.

⁹ GABRIEL ARESTI: *Maldan Behera – Harri eta herri*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979, pág. 26.

¹⁰ GABRIEL ARESTI: «Itzulpenak (I)», *Gabriel Arestiren Literatur Lanak*, VIII, Ayuntamiento de Bilbao y Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1986, págs. 31–33, y 37–39. Publicados en EGAN (1962), 4–6.

¹¹ JUAN SAN MARTÍN “OTSALAR”: «Giro Gori/Tiempo ardiente (1954–1977)», *Poesía vasca, hoy/Gaur egungo euskal poesia*, 14, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Zarautz, 1998, pág. 281.

¹² GABRIEL ARESTI: «Blas de Oterorekin eskuz esku», *Zeruko Argia*, 16-I-1966, pág. 12.

¹³ BLAS DE OTERO: *Mediobiografía (Selección de poemas biográficos)*, Calambur, Madrid, 1997, págs. 97–98.

¹⁴ NAZIM HIKMET: *Lau gartzelak*, Kriselu 17, editorial Lur, Donostia-San Sebastián, 1971.

¹⁵ BITORIANO GANDIAGA: *Uda batez Madrilen*, Jakin, Aránzazu, 1977, pág. XI.

¹⁶ BITORIANO GANDIAGA: *Bitizta itxaropen delako*, *Poesía vasca, hoy/Gaur egungo euskal*

poesia, 20, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Zarautz, 2001, pág. 107.

¹⁷ SABINA DE LA CRUZ: «Escrito para Jorge Oteiza en Arantzazu», *Bilbao*, nº 147, 2002.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ SABINA DE LA CRUZ: , págs. 15 y 16.

²⁰ EMILIO ALARCOS LLORACH: *Blas de Otero*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1997, págs. 214 y 215.

²¹ BLAS DE OTERO: *Historias fingidas y verdaderas*, Alfaguara, Madril-Bartzelona, 1970, pág. 25.

²² *Ibidem*, pág. 13.

²³ *Ibidem*, págs. 51 y 52.

²⁴ *Ibidem*, págs. 19 y 20.

²⁵ *Ibidem*, págs. 21 y 22.

²⁶ *Ibidem*, pág. 29.

²⁷ *Ibidem*, pág. 57.

²⁸ *Ibidem*, pág. 133.

* Ahora, ni pincha ni corta.

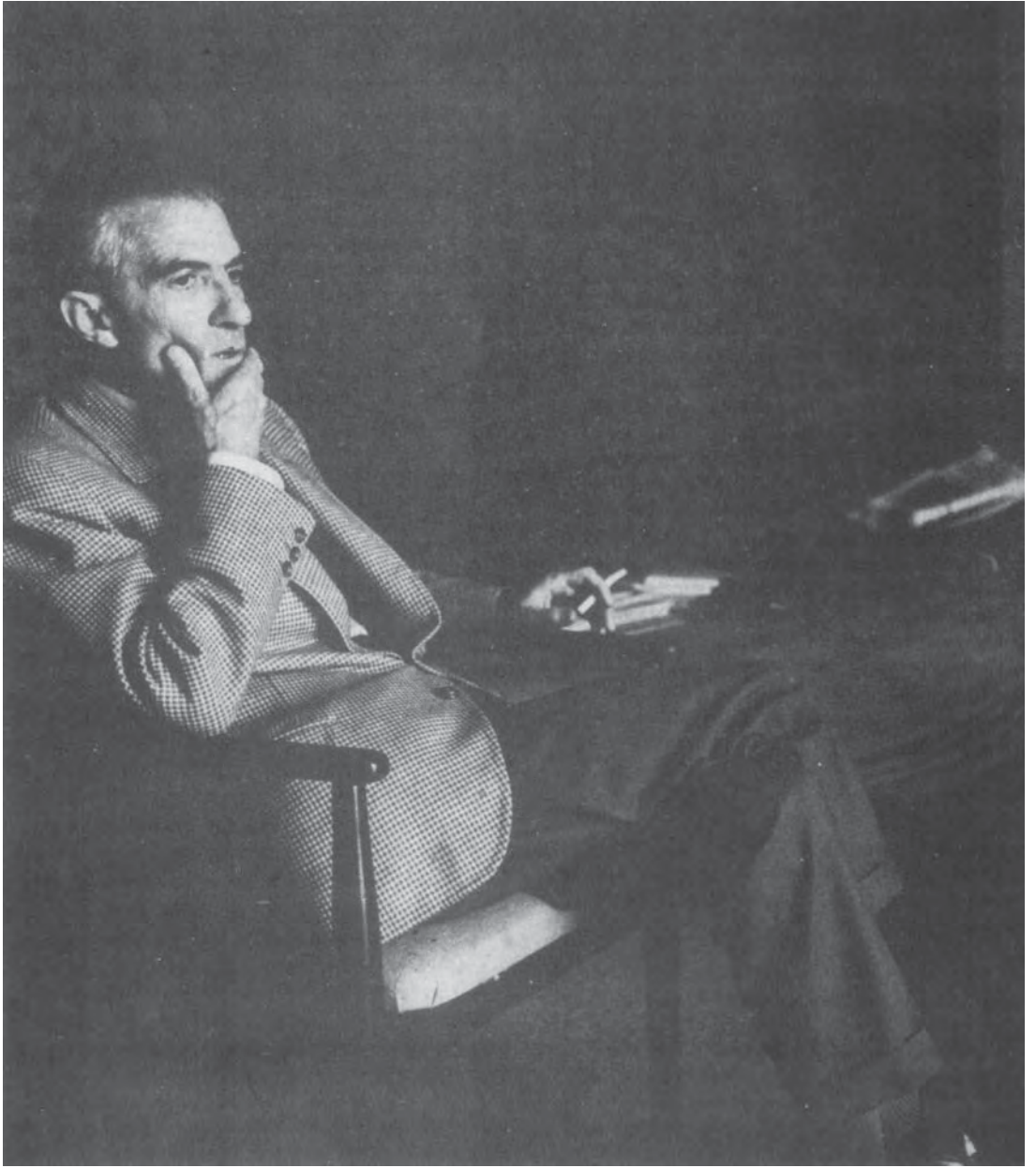
* Orain ez zotz ez motz.

²⁹ *Ibidem*, pág. 117.

³⁰ *Ibidem*, págs. 77 y 78.

³¹ *Ibidem*, pág. 141.

³² BLAS DE OTERO: *Historias fingidas y verdaderas*, Alfaguara, Madril-Bartzelona, 1970, pág. 221.



La Habana, 1964

INÉDITOS Y RECOBRADOS



LA TRADUCCIÓN DE POEMAS Y SU VERSIÓN

SABINA DE LA CRUZ

Acaso una de las realizaciones poéticas de Blas de Otero menos conocidas sea la versión española de textos de poetas extranjeros que en la década de los años 60 aún no estaban traducidos ni editados en España. Sus largos viajes por el mundo entre 1960 y 1968 le pusieron en contacto con la literatura que no había podido salvar los muros infranqueables que separaban la sociedad capitalista y la de los países socialistas del Este.

Blas de Otero se relaciona con la poesía soviética contemporánea en su primer viaje a Moscú, a mediados de 1960. En varios números de la revista *Literatura soviética*, escrita y dirigida por los intelectuales españoles exiliados, se publican en los años 1965 y 1966 numerosos poemas de los escritores entonces en boga, traducidos al castellano y en versión de Blas de Otero: Andrei Vosnesenski ⁽¹⁾ Nicolái Sabolotski y Kaisin Kuliev, entre otros.

En dos páginas sueltas de la edición búlgara de la revista cubana *Signos* aparecen otros poemas, entre ellos “El Romancero de José Sancha”, en

traducción del hispanista búlgaro Rumen Stoyanov y versión de Blas de Otero ⁽²⁾. Aunque en estas hojas no hay otros datos bibliográficos, por la correspondencia sostenida entre ambos, la publicación de estos poemas hay que situarla entre 1965 y 1968.

Entre los papeles inéditos de Blas de Otero hemos encontrado varios poemas del poeta sueco Lasse Söderberg, posiblemente traducidos por su propio autor al español, y en versión del poeta vasco. Söderberg fue el editor y traductor de la poesía oteriana en lengua sueca, y hubo entre ellos lazos de amistad perdurables ⁽³⁾. Estos papeles son interesantísimos porque muestran el proceso que seguía nuestro escritor para “recrear” el poema original en la nueva lengua donde se vierte, ajena a la del autor. A fin de dar un testimonio gráfico, reproducimos el facsímil del poema de Lasse Söderberg “La ira”, en el apógrafo escrito por Otero a máquina, con los cambios manuscritos de su versión al castellano.

El primer paso en este proceso (testificado también por otros manuscritos previos y por confesiones del autor) era la lectura en voz alta del poema original realizada por el traductor. Seguidamente iba dictando la traducción española que Blas escribía a mano; una vez leída, requería nuevos recitales en la lengua original, hasta que el ritmo quedaba adherido a la memoria. Solo entonces comienza la versión, apegada en cuanto es posible, a las calidades sonoras del original tanto como al pensamiento contenido, buscando ser fiel al poeta-autor en los dos componentes del signo lingüístico, y serlo también al lector que, en su propio idioma, debe encontrar el alma (ritmo y palabra –o palabra en ritmo-) del poema. En esta tarea de *verter*, de traspasar, ambos poetas son cada uno en su lengua, y el lector español encuentra, sorprendido, el acento oteriano en estas versiones de poetas de lejanos países.

TRES POEMAS DE NICOLAI SABOLOTSKI (4)

DE LA BELLEZA DE LOS ROSTROS HUMANOS

Hay rostros semejantes a suntuosos pórticos,
donde en cada rasguño se adivina lo grande.
Y los hay parecidos a miserables chozas,
donde crepita una olla podrida.
Hay algunos tan fríos, tan inertes,
como de condenados a cadena perpetua.
Y hay otros como torres en que hace largo tiempo
nadie vive, no, nadie se asoma a la ventana.
Yo vi hace muchos años una choza
humilde y diminuta, mas de su ventanuco
llegó hasta mí un aliento primaveral.
¡El mundo
es grande, el mundo es grande y maravilloso!
Hay rostros que recuerdan canciones jubilosas.
De ese sonido puro como rayo de sol
es la música hermosa de los cielos azules.

BEETHOVEN

Cuando la aurora de tus sinfonías
se alzó sobre tu frente fatigada,
la luz atravesó bosques de nubes,
el trueno retrocedió, tembló una estrella.

Y en el incendio de la inspiración,
entre orquestas terribles de tormentas,
escalaste los hombros de las nubes,
palpaste las estrellas ciegamente.

Una fronda de trompas armoniosa
detuvo el olear del huracán,
y tu voz retumbó contra los muros
eternos, cual rugido de león.

Bajo el temblor intenso de los astros
tu grito resonó dando sentido
al mundo, abriendo el corazón de las palabras
convertidas en música humanísima.

El torvo cuerno se hizo fina lira
y la flauta de pastor el frío hueso,
separaste el bien del mal, el mundo
merecía vivirse, convivirse.

A través del espacio sideral
sonó solemne la novena ola.
¡Ábrete, pensamiento! ¡Hazte música, voz!
¡Golpea contra el mundo, hermoseándolo!

GRULLAS

Volando desde África en abril
hacia las costas de la tierra mía,
vuelven las grullas dibujando un triángulo,
sumiéndose entre nubes.

Extendidas sus alas plateadas
a través del inmenso firmamento,
conduce el guía al abundoso valle
a sus bellos vasallos.

De pronto, cuando un lago transparente
bajo sus alas brilla,
alza su negra boca una escopeta
entre verdes arbustos.

Un rayo hiere el corazón del ave,
una llama fugaz fulge y se apaga,
y una pavesa gloriosa
desciende de lo alto:

Dos alas, como dos lágrimas grandes,
se ahogan en las hondas,
las otras grullas, remontando, escapan
dejando oír su doloroso llanto.

CUATRO POEMAS DE KAISIN KULIEV (5)

LA PIEDRA

He escrito muchas veces sobre ti. Desde siempre
existieron las piedras en valles y montañas,
y mi pueblo dejó sus escritos en piedras:
sus esperanzas, su saber, sus penas.

El pensar de otros pueblos quedó plasmado en libros,
en viejos pergaminos e infolios empolvados.
Pero los montañeses sañudos, indomables,
grabaron sobre piedras su pétreo pensamiento.

¡Las piedras son la historia tenaz de nuestra raza!
Las piedras permanecen
a través de los siglos porque en su dura lengua
expresan el dolor, la pasión, la firmeza.

He aquí las lisas lápidas, las muelas de molino,
las torres... El recuerdo de invasiones y guerras.
Las piedras son más firmes que la palabra. ¡Piedras
ensangrentadas, a la tétrica claridad de la luna!

El llanto de las madres, la angustia de las novias,
el dolor del poeta, el saber de los magos,

el palpar de las manos del artesano...¡Yo mismo me torno piedra cuando leo las piedras!

¡Sólidas páginas gigantes!
Evocan el combate cuerpo a cuerpo,
el grito del cautivo, el gemir del penado
y la tenacidad de nuestros campesinos:

Su paciencia de piedra. Su lucha por la vida.
Sus ojos que nos miran desde estas duras piedras.
En ellas vive, late el terrible destino
de nuestros memorables caros antepasados.

Entre cuatro paredes de piedra, cuántas veces,
junto al hogar rojizo, di calor a mi cuerpo.
Defiendes nuestra vida. Y a la hora de la muerte
en lápidas de piedra perdurarán los nombres.

Y yo me iré... Y se quedarán las piedras silenciosas.
Sin piedras y sin árboles no hay caminos, montañas.
Ayer yo calentaba mis pies de niño junto
al hogar... En la muerte será lápida fría.

§

He sido labrador, soldado y poeta,
he visto tantos duelos, tantas penas,
que a veces me parece que he vivido
desde hace diez mil años.

Me llaman el trabajo y las lejanías,
y son tantos los versos que me esperan,
que a veces me parece que era ayer
cuando jugaba, madre, en tu regazo.

§

“El niño crece llorando”

–dice el proverbio.

Cuando oigo llorar a un niño
siento tanto dolor
que las montañas negras se me tornan.

Recuerdo cómo la guerra
empujaba a los niños entre sangre
por sendas calcinadas.
Y cuando escucho llorar a un niño
me parece que plañe el universo.

§

Plañe una mujer allá en las lejanías
entonando una canción de cuna,
una canción quebrada por el miedo
eterno y la zozobra de la vida.

En todas las guerras, la primera bala
da en el corazón de las madres.
Gane quien gane el último combate,
gemirá siempre un corazón materno.

UN POEMA DE VESELIN JANCHEV (6)

ROMANCERO DE JOSÉ SANCHA

José Sancha,
José Sancha,
te llamo, para hablar contigo,
José Sancha, amigo mío
y pintor,
contigo,
encanecido en los andenes sin retorno,
envejecido de imprevistos encuentros,
recorriendo durante años y años
la tierra.
Te pregunto,
¿por qué pintas en mis casas tracias
bailaores de flamenco,
y Vírgenes, José Sancha?
Te pregunto,
¿por qué pintas el Mar Nórdico en rojo,
en azul, rosa, verde,
y los hombres

con una tristeza gitana en los ojos?
Te pregunto.
¿Por qué pintas esos toros junto al Sena,
esas castañuelas áureas
bajo el cielo de Varsovia?
Te pregunto
¿por qué pintas morenas a las alemanas,
con la mantilla de Carmen,
y por qué brotan rosas
en las colinas de sus pechos?
Te pregunto
¿por qué pintas cipreses y olivos
junto a los abedules de Rusia?
Te pregunto
¿por qué pones en la mirada de mi hija
dos noches profundas,
Sancha,
dos puñales de Toledo?
José Sancha,
José Sancha,
tú callas...

Encanecido en los turbios andenes,
envejecido de imprevistos encuentros,
años y años recorriendo la tierra,
en cada nueva estación
desciendes en España,
y en cada encuentro imprevisto
ves a tu España.
Tú pintas solo, siempre,
España.
En los ojos te beso,
José Sancha.

DOS POEMAS DE LASSE SÖDERGERG ⁽⁷⁾

LA IRA

Tal vez la ira
me posee, la ira rastrera
como una sombra
que va a arder;
tal vez
la ira me posee
como alimaña que acecha,
como una espada yacente,
como rescoldo nutrido
de mi alma: la santa
ira (es un decir)
dictada por el mundo
derrumbar
todo cuanto en mí
aún no le pertenece.

LA IRA

Tal vez la ira

me posee, la ira rastrera

~~...~~ y noble como ^{una} ~~la~~ sombra que va a order;
presta a ~~irradier~~ arder;

~~...~~ tal vez la ira me posee
~~la ira me posee~~

como alimaña que acecha,
como ^{una} ~~vigilante~~ espada, yacente

como ~~rescaldo~~ ^{multido} escondido ~~condente~~
de

en mi alma: la santa
ira (es un decir)

dictada por el mundo

que me rodea, presta a ~~irrumpio~~ irrumpio,

~~irrumpio~~ derrumbar

todo cuanto en mí

aun no le pertenece.

Laura Pöderberg
(Versión B. de O.)

++++

La Habana, febrero 14, 68

ESTAMPA POPULAR
(GRABADO EN MADERA)

El hombre sobre el lento asno
ve el mundo
como un inmenso sendero pedregoso.

Su sangre impaciente
espolea la paciencia del asno.

Alrededor de su ciega linterna,
alrededor de sus ojos duplicados,
gira el campo sombrío,
la tierra que no le pertenece.

El hombre sobre el lento asno,
a veces
siente que el ronزال se tensa,
como su propia sangre.
Juntos, van acercándose al pueblo...

NOTAS

¹ Cinco poemas de Andrei Vosnessenski (“Goya”, “Maestros”, “Balada-Tesis doctoral”, “En balsa” y “Baños siberianos”), versión de Blas de Otero, fueron publicadas en la revista *Camp de l’arpa*, 12 (Barcelona, julio 1974), 12-19.

² Aunque en estas hojas no hay otros datos bibliográficos, por la correspondencia cruzada entre ambos escritores podemos situar la publicación de los poemas entre 1965 y 1968.

³ A Lasse Söderberg se debe la edición y traducción al sueco de una antología de Blas de Otero: *i handen håller Ni Spanien* (Tidskriften Clarté, Nr 8/1965, Argang 38). Abre el libro, como dedicatoria, el poema “Till Blas de Otero” (1959) de Söderberg, y lleva ilustraciones de José Ortega. Los poemas proceden de *Pido la paz y la palabra, En castellano y Que trata de España*.

⁴ Publicados en *Literatura Soviética*, 12 (1966). Nikolái Sabolotski (1903-1958), es uno de los grandes maestros de la poesía soviética. Su obra evoluciona desde el trágico pesimismo de su primera época hacia la “estabilización lírica”, en el canto a los seres inmersos en la naturaleza, a sus trabajos y sus alegrías. Dio a conocer al lector ruso la riqueza de la poesía clásica georgiana y es notable su labor como traductor de la lírica italiana contemporánea y de los clásicos alemanes.

⁵ *Literatura Soviética*, 4 (1966). Kaisín Kuliev nació en Balkaria en 1917, en la choza de un montañés pobre. Las raíces de su poesía arrancan de la lírica popular balkana, del conmovedor mundo de lejanías a que estuvo ligada su niñez. La lucha de la vida contra la muerte, la justicia y el dolor de las criaturas anónimas son los protagonistas de su poesía, una “lírica épica”, en la que la experiencia personal conduce al conocimiento de la experiencia histórica.

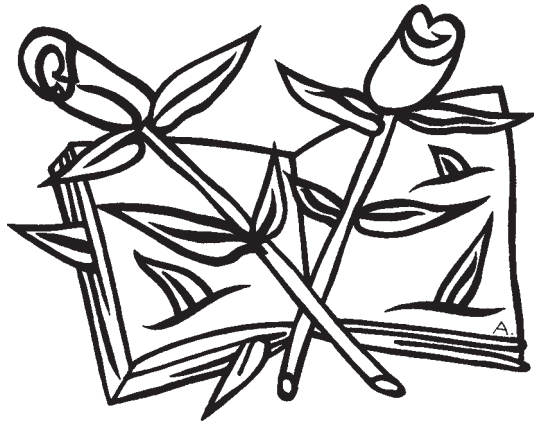
⁶ Veselín Jánev (1919-1966) nació en la ciudad búlgara de Stara Zagora. Siendo alumno de Derecho en la Universidad “Clemente de Ojrida” comienza a escribir poesía. Trabajó en Radio Sofía, y fue dramaturgo en el Teatro Satírico. De la generación que luchó y sufrió la segunda guerra mundial, dedicó su primer poemario al pueblo español de la guerra civil, *España en la cruz* (1937). Baldado en la cama hospitalaria, siguió escribiendo sus poemas llenos de amor y solidaridad, dentro de la tradición del romancero de la guerra. Un buen ejemplo es el poema dedicado al pintor exiliado José Sancha.

⁷ Lasse Söderberg (Estocolmo 1931), es una figura internacionalmente conocida por su múltiple personalidad de poeta, traductor en varios idiomas y gestor cultural (Jornadas de Poesía en Malmö). Su poesía nace del surrealismo francés, pero pronto se afinca en la realidad histórica, en el compromiso con el hombre, dentro siempre de un sobriedad formal en la que depura la mejor tradición de las escuelas europeas del 68.

ESCRIBIR

EN

DIAGONAL



Dos

POEMAS DE

CARLOS

MARZAL



LA NOCHE DE HOSPITAL

La clepsidra de suero,
en cada gota,
escande el tiempo en sílabas adversas.

Una planta carnívora
exhala su perfume saturado,
el cloroformo de su rosa bárbara,
como la broca que trepana, ruda,
una extraña quietud de calavera.

Todo lo doy por bueno.
Todo se juramenta con la vida
que ha detenido su virar, tan mutuo,
su sola rotación que yo le asigno.

Todo lo doy por justo,
en la íntegra balanza de mi pecho.
Todo pesa, y asiste, y retribuye,
por más que brote en mí su flor incógnita.

Todo lo doy por vuelo.
Todo en la realidad es ala amiga.
Todo lo doy por fuego
donde el pasado quema y cauterizo.

A todo voy sin duelo.
A todo voy por gusto.

Loco me doy por cuerdo.

ONDAS

Viene a mi mano el mundo,
en su cabello undoso,
para que lo acaricie con demencia,
y retráctil, el mundo, recién nuestro,
parte sin compasión,
sobre otras olas,
sin pésame se va a su magnetismo,
con un vaivén distinto en que se ondula.

Tiembla el vivir
y se hace sinuoso,
y al flamear nos lleva en su bandera.
Su pulso de ondas mudas nos conmueve,
nos pierde entre sus círculos concéntricos.

Amada tierra, ondas del mundo amadas,
como en la sierpe estáis, en curvatura.
Estáis como en la comba y en la cuerda.

En su afirmarse, el mundo viene y va.

En mi afirmar del mundo que idolatro,
me iré también,
pero ahora insisto y vuelvo.

