

AN CIA

REVISTA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO

BILBAO, 2013

AÑO IV

Nº 6

ENTREVISTA
INÉDITA A RAFAEL
ALBERTI



Blas de Otero

fundazioa fundación

AN CIA

REVISTA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO

BILBAO, 2013

AÑO IV

Nº 6

MAQUETACIÓN

Margen.3

EDITA

Fundación Blas de Otero
C/ Barrainkua 5
48009 Bilbao

REDACCIÓN Y SUSCRIPCIONES

Mail: secretaria@fundacionblasdeotero.com
Tfno: 671 392 127

DEPÓSITO LEGAL

Bi - 938 - 04

ISSN

1698-3211

IMAGEN DE PORTADA

Archivo Fotográfico de la Fundación Blas de Otero

ÍNDICE

ENTRE PAPELES:

CARTA A CLAUDIO RODRÍGUEZ DESDE BLAS DE OTERO:
Sabina de la Cruz..... página 6

BLAS DE OTERO: UNA EXISTENCIA ESENCIAL:
Luís Bodelón..... página 8

TRAZADO DE FRONTERAS.: CON Y CONTRA BLAS DE OTERO
Araceli Iravedra página 14

LA PALABRA REPARTIDA: LOS ARGUMENTOS DEL COMPROMISO
EN LA POESÍA DE BLAS DE OTERO
Leopoldo Sánchez Torre..... página 23

ENTREVISTA A RAFAEL ALBERTI: “YO ESCRIBO SIEMPRE SOBRE
LA PAZ. YO NO SOY UN POETA DE LA GUERRA”
Luís Bodelón..... página 32

ESCRIBIENDO EN DIÁGONAL

EN EL VIGÉSIMO TERCER PREMIO DE POESÍA BLAS DE OTERO
(MAJADAHONDA, 2012)
Mario Hernández página 41

EL BOLETÍN página 47



Blas de Otero. Londres. 1973

ENTRE PAPELES



CARTA A CLAUDIO RODRÍGUEZ DESDE BLAS DE OTERO

SABINA DE LA CRUZ

Querido Claudio: Te escribo esta carta “poniendo fecha atrasada”: la de aquel verano de 1954 cuando tú eras un poeta de diecinueve años, con tu primer libro recién estrenado, *Don de la ebriedad*, que había merecido el premio Adonais, entonces el más importante de la poesía española. A Zamora llegan en ese verano dos pintores y un poeta que desde Bilbao iban recorriendo las tierras de Castilla. ¿Recuerdas, Claudio, el encuentro con Blas? ¿Por qué terminó en Zamora el viaje planeado y quiso quedarse entre vosotros, contigo y los amigos del taller del escultor Ramón Abrantes? ¿No es cierto que Blas y tú, Claudio, erais dos hombres interiores, y que él supo descubrir la pena oculta tras aquellos ojos de muchacho, siempre abiertos y como deslumbrados? Para Blas, desde entonces, Zamora fuiste tú, y el Duero iba y venía entre vosotros en los versos y en cada dedicatoria de un libro nuevo. “Mi amistad tan duradera como el Duero y las “aceñas de Zamora”, escribiste en la primera página de *Alianza y condena*; y sobre el ejemplar que le enviabas de *El vuelo de la celebración*: “Para ti, Blas, con un abrazo “duradero”.

Cuánta admiración hacia ti, Claudio poeta, la de tu amigo el poeta vasco, que fue recogiendo en sus versos, a través de su obra, aquel verso tuyo de *Conjurios* (1958), del poema “Al ruido del Duero”:

tú a quien estoy oyendo igual que entonces,
tú, río de mi tierra, río Duradero.

En el poema “Impreso prisionero”, compuesto cuatro años más tarde, Blas lo recuerda y revive los días de Zamora:

tiempo agraz y hondo
y duradero como el Duero.

Tú, en *Don de la ebriedad*, creaste la mágica lavandera, que transitará desde entonces por vuestros versos:

Mirad la lavandera
de río, que no lava la mañana
por no secarla entre sus manos.

De este poema tuyo de 1953, esa lavandera que golpea la ropa contra su tabla en la orilla del Duero, pasa a otro de Blas escrito diez años después:

Vámonos al campo
a ver la hermosura de la lavandera
antes que el río muera en nuestros brazos.

Claro que aquí, con taracea muy del gusto de Blas, el recuerdo de tu lavandera se une a unos versos de Juan Ramón Jiménez (“Mañana de la cruz”, de *Baladas de primavera*) y al célebre verso final de la “Epístola moral a Fabio”, “antes que el tiempo muera en nuestros brazos”.

Cuando tú dedicas un poema al amigo bajo el título “Blas de Otero en el taller de Ramón Abrantes, en Zamora”, reúnes en un solo haz los días de aquel verano de 1954 y el personaje poético ya inmortalizado en vuestros versos:

ahí, contigo,
junto a los muslos de las lavanderas
sin que el río se muera en nuestros brazos
porque el agua del Duero es ya cal viva.

¿Recuerdas, Claudio, aquella carta que viajó de Zamora a Bilbao reclamando noticias del amigo ausente? La respuesta de Blas fue el poema “Aceñas”, homenaje a los compañeros que lo acogisteis como uno más entre vosotros:

Me pongo la palabra en plena boca
y digo: Compañeros. Es hermoso
oir las palabras que os nombran,
hoy que estoy (dilo en voz muy baja) solo.

...Es hermoso oír la ronda
de las letras, en torno
a la palabra abrazadora: C-o-m-p-a
ñ-e-r-o-s. Es como un sol sonoro.

El Duero. Las aceñas de Zamora.
El cielo luminosamente rojo.
Compañeros. Escribo de memoria
lo que tuve delante de los ojos.

Claudio, ¿cómo ha sido el nuevo encuentro entre los dos poetas en ese “espacio soleado de las sombras”? También será bueno encontrar allí a un compañero con quien recordar versos y ríos memorables. “Hoy que estoy (dile en voz muy baja) solo”. No lo estás, Claudio; díselo así a Blas, mientras ardéis en las manos que leen vuestros versos, y día a día renacéis en todos cuantos os amamos. Y son muchos, querido Claudio, porque derramasteis vuestros versos en nosotros y os hacemos vivir en cada latido que conmueve nuestro corazón.

BLAS DE OTERO: UNA EXISTENCIA ESENCIAL

Luis Bodelón

Si la obra de un poeta es su tiempo –“el tiempo, mi reino”, declara el omnipresente Goethe–, no cabe duda de que Blas de Otero dio forma a su tiempo cumplidamente, “verso a verso”, consciente de la obra comenzada en la juventud y consciente, también, muchos años después, de la obra hecha, la obra alcanzada, aunque nunca acabada, pues la poesía, la creación, el mundo, nunca se acaba...

“Poeta”. Palabra ambigua, llena de incompreensión hacia su significado, citada con facilidad, peyorativamente unas veces, con exaltada dignidad otras... “Poeta” ¿Qué es un poeta? ¿Quién puede llamarse a sí mismo tal sin caer en cierta exageración, cierto exhibirse... Porque, verdaderamente, el verdadero poeta es un ser inhibido, tímido, las más de las veces. Volcado hacia adentro, como un volcán que, sin embargo, ha de vaciar, periódicamente, sus entrañas. Y si crea –poiesis es creación–, si deviene poiétés¹ es porque no puede ni debe hacer otra cosa: es un poeta. Es decir, un creador, un “artista”.

“Muss es sein?” –¿es preciso? –, anota Beethoven en la partitura del cuarteto en Fa mayor, opus 135, poniendo letra a unos acordes acerados, suspensivos que... tras unos instantes, reciben una respuesta contundente, afirmativa, de las cuerdas. Y, enseguida, con la decisión tomada, un ágil y alegre fraseo recogido por los cuatro instrumentos: “Ja! Es muss sein! Es muss sein!” – ¡Sí! ¡Es preciso! ¡Es preciso! –.

Una pregunta y una respuesta que han hecho correr la tinta de las interpretaciones –entre lo doméstico y lo cabalístico– desde 1826, año en que Beethoven escribió el mentado cuarteto, y que Romain Rolland, acertadamente, uno se inclina a pensar, describe así:

Muss es sein?” (“¿Tiene que ser? ¿Es preciso?”). ¿Qué? Todo lo que queráis, todo lo que ocupe vuestro pensamiento y que pese sobre él (“la resolución difícil”), la orden del destino, la aceptación de la vida...²

1 Poiétés: creador, autor, fabricante, artesano, hacedor, legislador, poeta. Diccionario Griego-Español, José M. Pabón S. De Urbina, Madrid, 1967.

2 Beethoven. *Las Grandes Épocas Creadoras IV. La Catedral Interrumpida (La Novena Sinfonía. Los Últimos Cuartetos)*. Traducción al castellano de Amparo Alvar. Librería Hachette, Buenos Aires, 1958, página 403.

Orden del destino, resolución vital que nos ayuda a encajar el primer motivo –motivo inicial, básico, trompeta fulgente, orquesta de cuerdas– que desarrolla el presente en la existencia de Blas de Otero: la poesía. Y con ella: la sensibilidad, la honestidad, el afán de justicia, el afán de verdad³... Valores tanto existenciales como esenciales que toman cuerpo –y alma– en el hombre⁴ y en el poeta y se van preñando y reconociendo, creciendo y desarrollando, con las circunstancias, a lo largo de toda su vida.

Poeta, pues, por naturaleza, por nacimiento, hay que decir, por destino: naturaleza humana que da frutos, inevitablemente, contra viento y marea, “a contra dictadura y contra tiempo”⁵, “a contra muerte”⁶, cantará Blas de Otero, árbol⁷, poeta, a pesar de las tormentas, “a contra viento”⁸.

Investigue la causa que le impele a escribir—advierte Rilke al joven Kappus—, *examine si ella extiende sus raíces a lo más profundo de su corazón. Confíese si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir le estuviera vedado. Esto ante todo: pregúntese en la hora más serena de la noche: “¿debo escribir?” Abonde en sí mismo hacia una profunda respuesta; y si resulta afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo “debo”, construya entonces su vida según esta necesidad...*⁹

Necesidad interior, raíz, que se convierte en norma y forma de vida nacida de una gravedad –y una ligereza– específica, sensible, sí, inteligente, sí, pero, también, enigmática, apasionada, capaz de grandes afectos y grandes entregas, grandes esperanzas y grandes desengaños... Ya que el arte, hijo de la realidad, es también hijo del sueño, de lo que existe y de lo que puede existir. Desde el canto de un pájaro a una obra de Bach o un adagio de Mozart. Desde un doctor Jekyll a un Mr. Hyde. Siempre aventurando y adelantando a la Humanidad, mostrando tanto los mejores como los peores caminos... Mostrar... He aquí la palabra clave que nos acerca a la naturaleza esencial de la poesía y el arte y a su capacidad creadora y recreadora. Pues, mostrando, el poeta crea y recrea el mundo.

3 “Aspiramos a la belleza siempre que no esté en contradicción a la verdad, es un decir a la justicia”, escribirá Blas de Otero en *Historias Fingidas Verdaderas*, Madrid, 1970.

4 “En las notas que anteceden a la discutida *Antología consultada* (Valencia, 1952, pp. 180 y ss.), Otero, hablando del ideal de su obra, opina que el poeta ha de ir *real-izando* su obra, de modo que todo lo rico y subterráneo de su intimidad emerja hacia lo *real*. Interesa la vida en toda su frescura y autenticidad y si interesa la poesía es de cara a la realidad: “la poesía como sucedáneo de la vida no nos interesa en absoluto, sí como añadidura”, dice y agrega que se puede creer en “la *poesía social*, a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad que los tradicionales”. Y también –*ibidem*, *Antología consultada*, 1952– dice Blas de Otero: “Tarea para hoy demostrar hermandad con la tragedia viva y, luego, lo antes posible, intentar superarla. Naturalmente esto es lo más difícil. No hay creador capaz de un ideal positivo si él no ha forjado –cual un futuro ya presente– su escala de valores y su escuela de verdades”. Joaquín Galán en *El Silencio imposible/ Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995, páginas 50-51.

5 *Que trata de España*, París, Ruedo Ibérico, 1964.

6 En el poema titulado *Lo eterno*, del libro *Ángel fieramente humano*, Insula, Madrid, 1950.

7 “Yo soy un árbol. Arraigado. Firme. / Aunque, en el fondo, bien sé que be deirme / en el río que arrastra nuestras vidas”. Blas de Otero, *Todos mis sonetos* (soneto titulado “Que es el morir”), Turner, Madrid, 1976.

8 En el soneto “Que es el morir”, perteneciente al libro *Todos mis sonetos*, edición citada.

9 Rainer María Rilke, París, 17 de febrero de 1903, *Briefe an einen jungen Dichter-Cartas a un joven poeta*, traducción de Luis Di Iorio y Guillermo Thiele, Ediciones siglo Veinte, Buenos Aires, 1973.

*Was bleibt aber, stiften die Dichter.*¹⁰

“Pero lo que perdura, fúndalo los poetas” afirma Hölderlin, recordando el carácter orientador, iluminador, fundador de poesía y lenguaje. Una comprensión que Shelley —contemporáneo inglés de Byron y del romántico alemán— reconoce en todo acto poético original, es decir, instaurador, creador, tanto en el lenguaje como en las artes, en las ceremonias civiles y religiosas, mitos y leyendas, y, en fin, en la vida toda de un pueblo como expresión y realización de un orden paralelo al orden del mundo.

En la infancia de la sociedad —escribe Shelley— todo autor es necesariamente poeta, porque el lenguaje mismo es poesía; y ser poeta es percibir la verdad y la belleza, en una palabra, el bien que existe en la relación subsistente, primero entre la existencia y la percepción y después entre la percepción y la expresión. Todo idioma original, próximo a su origen, es en sí mismo el caos de un poema cíclico: la abundancia de lexicografía y las distinciones de gramática son obra de edades más avanzadas, y son únicamente el catálogo y la forma extrínseca de las creaciones poéticas.

Pero los poetas —continúa el romántico inglés—, o sea aquellos que imaginan y expresan este orden indestructible, son no únicamente los autores del idioma y de la música, de la danza, de la arquitectura, de la estatuaría y de la pintura, son los instauradores de las leyes, los fundadores de la sociedad civil, y los inventores de las artes de vida, y los maestros, que hacen sensible, en cierta proximidad con lo bello y lo verdadero, esa percepción parcial de los agentes del mundo invisible, a la que se llama religión. Por eso todas las religiones originales son alegóricas, o susceptibles de alegoría, y, como Jano, tienen doble faz de verdad y de mentira. Los poetas, de acuerdo con las circunstancias de edad y nación en que han aparecido, se llamaron en las primeras épocas del mundo, legisladores o profetas.”¹¹

De modo que pintores, escultores, arquitectos, músicos, hacedores de versos, dramaturgos... Son obreros y constructores —*poietés*— que, participando del orden del mundo, son capaces de “expresarlo” en términos humanos, dando forma y sentido, contenido y base, a la pluralidad de las relaciones sociales dentro de una comunidad humana en un momento dado. Una cuestión que nos conduce a la antropología y a la prehistoria, a los artistas paleolíticos y a los chamanes, por un lado. Y, por otro, a considerar con cuidado, vigilantes, alertas, críticos —con capacidad de juicio— toda renovación o revolución, ya sea en las artes o en las costumbres, ya en la ciencia y la tecnología, ya en la política y en la vida social. Pues sólo lentamente la Humanidad se abre camino y las formas antiguas —sin ser nunca “viejas”— son, aparentemente sustituidas por otras “nuevas”¹².

10 Friedrich Hölderlin, *Himnos tardíos/Otros Poemas*, traducción de Norberto Silvetti Paz, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972, página 113. En el poema titulado *Andenken* (Recuerdo) dentro del ciclo de cantos a la tierra natal.

11 Percy Bysshe Shelley, *Defence of Poetry-Defensa de la Poesía*, traducción de Leonardo Williams, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1978, páginas 21-22.

12 Porque la cuestión, verdaderamente sería, es: ¿hay una sustitución real, en profundidad, o sólo cambian las apariencias? Lo que significa la posibilidad de que todo pretendido progreso, evolución o revolución, en arte y, sobre todo, en ciencia y tecnología, sea sólo eso, pretensión, apariencia. Y si abordamos las cuestiones éticas —y sus consecuencias políticas—, ¿cómo no decir que el siglo XX ha sido el período más inhumano de la historia?

Una cuestión paradójica –asimismo–, abierta a la polaridad entre tradición y vanguardia y a la dialéctica inevitable entre presente y pasado. Pues el presente “insta”, nos “insta”¹³ a obrar, desde la urgencia de las necesidades más perentorias: alimento, cobijo, procreación... A las necesidades, si no más elementales, sí, diríamos, más “fundamentales”: poesía, arte, filosofía, religión...

Necesidades físicas y psíquicas que dan forma al presente, como hemos visto, a través de los tiempos, con variaciones, desarrollos, caídas, retrocesos, renacimientos... En definitiva, la historia humana a través de sus protagonistas, hombres, mujeres, niños.

Un vivir que se encuentra en creación y recreación permanente y que, si realmente estamos ante un pueblo vivo, se ve animado por la sensibilidad y carácter o espíritu de sus obras, desde la Atenas de Pericles a la Florencia de los Médici. Que es decir desde Fidias y el Partenón a *La Pietá* de Miguel Ángel... Y, con más cercanía, desde la Viena de Wittgenstein y el París de Eiffel a los rascacielos de Wright, las esculturas de Chillida y Moore, la pintura de Rothko y Pollock, la música de Berg y Shostakovich–aunque, también, John Lennon, Víctor Jara, Joan Baez, Miles Davis o Dave Brubeck–.

Una relación arte-tiempo o poesía-vida que Blas de Otero conocía bien y expresa tan a menudo en su obra. Y esto, como no puede ser de otro modo, dando pie a una polaridad vida-escritura resuelta siempre a favor de la vida, aunque sea, justamente, con la escritura como se expresa esta primacía. Pues tal es la función de la poesía y del arte: expresar.

*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.*¹⁴

Escribe Blas de Otero con ocasión del Premio Nobel a su amigo Vicente Aleixandre, acercándonos a esa facultad de la palabra, que es facultad del pensamiento y de la emoción –de la vivencia humana–, para dar forma y sentido al mundo.

Forma y sentido de una vida “*real-izáda*” plenamente, como creador y como hombre –apasionado, existencial, esencial, humano– a lo largo de países, ríos, pueblos, personas... Sin olvidar nunca la necesidad del pan, la paz y la palabra,

13 “*El estar es máxima abstracción; el instar es, por el contrario, máxima concreción*”, recuerda Antonio Rodríguez Huéscar en *Ethos y Logos*, edición de José Lasaga UNED, Madrid, 1996, página 37. Citado por Jorge García Gómez en su conferencia “La Metafísica Orteguiana y su Desarrollo en la Obra de Antonio Rodríguez Huéscar”, Encuentros Rodríguez Huéscar, Madrid, UNED y Fundación Ortega y Gasset, septiembre, 2012.

14 Blas de Otero, *Hojas de Madrid con La Galerna (1968-1977)*, edición de Sabina Cruz, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010, página 247.

para todos los hombres. Porque los hombres sufren, nos dice Blas de Otero, y “No tenemos / ni un pedazo de pan con que aplacarles.”¹⁵

Expresivo, apelativo, exhortativo, íntimo. Blas de Otero. Corazón de profeta, legislador, constructor, artesano, obrero, agricultor, jardinero... Y corazón de niño, adolescente, hombre, hambriento, sediento, lastimado, maltrecho, fuerte, resuelto, caído, levantado, derribado, resucitado... De pan, agua, trigos y encinares, olivares, viñas, minas de carbón, Gallartas de hierro y vientos de justicia. Blas de Otero. Entre la noche oscura, el cántico espiritual, la soledad sonora y la plaza, la gran plaza del poema de Vicente Aleixandre, donde nos reunimos en días de sol —o de lluvia y nieve— todos los hombres, cuando la ocasión es festiva, o es necesaria.

*Poesía para el pobre, / poesía necesaria / como el pan de cada día, / como el aire que respiramos trece veces por minuto, / para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.*¹⁶

Escribe Gabriel Celaya... Y, en otro lugar, en un poema dedicado a su amigo: “Detrás de Blas de Otero, Blas de Otero me mira”¹⁷. Y Rafael Alberti, dando voz a su sentimiento de amistad y hermandad con el poeta de Bilbao —por nacimiento— y también de Madrid —por adopción—:

*Blas. ¡Sí, todo un hombre! Blas. / Hoy pienso en ti. ¿Dónde estás? / Donde estés, allí yo estoy. / Donde vayas, allí voy, / Blas de Otero, / nuevo hermano, / por tu mismo derrotero, / ángel fieramente humano, / alas con plumas de acero. / Blas. / ¿Me sientes donde tú estás?*¹⁸

Así se expresa Alberti en un poema fechado en mayo de 1962, desde su *Arboleda Perdida* y su bosque de Castelar, en el destierro argentino, sí, pero también, el nuevo hogar, la nueva tierra, el *mundus novus* de la Cruz del Sur.

Varios años después Blas de Otero escribirá su estremecedor *Cantar de amigo*, que es plática radiante, testamento fulgente, palabra cantada:

¿Dónde está Blas de Otero? Está en medio del viento, / con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está cerca del miedo, / con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está rodeado de fuego, / con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está en el fondo del mar, / con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está con los estudiantes y obreros, / con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está en la bahía de Cienfuegos, / con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está en el quirófano, / con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está en Vietnam del Sur, / invisible entre los guerrilleros. /

15 Blas de Otero, *Ancia*, A.P. editor, Barcelona, 1958.

16 Gabriel Celaya, *La poesía es un arma cargada de futuro*, poema perteneciente al libro *Cantos iberos* (1955), recogido en *Trayectoria Poética/Antología*, Clásicos Castalia, Madrid, 1993, pág. 203.

17 Gabriel Celaya, *Las Cartas Boca Arriba* (1951). Recogido en *Poesía*, Editorial Alianza, Madrid, 1977, página 84.

18 Este poema encabeza, junto con la cita de Walt Whitman —“... esto no es un libro. Quien vuelve sus páginas toca un hombre.”—, las primeras páginas de *Esto no es un libro*, Blas de Otero, Editorial Universitaria de Puerto Rico, Río Piedras, 1963.

*¿Dónde está Blas de Otero? Está tendido en su lecho, / con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está muerto, con los ojos/ abiertos.*¹⁹

¹⁹ Blas de Otero, *Hojas de Madrid con la Galerna (1968-1977)*. Edición de Sabina Cruz, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 2010, página 101. *Cantar de amigo*, agosto, 6, 1968.

TRAZADO DE FRONTERAS: CON Y CONTRA BLAS DE OTERO¹

ARACELI IRAVEDRA

Universidad de Oviedo

El enunciado que propongo para rotular estas páginas procede en realidad de un poeta de Granada que, con otros compañeros de poesía y vida a comienzos de los años ochenta, decidió situarse de manera inequívoca *en la estela* de Blas de Otero, aunque la reflexión y la historia le invitasen a su vez a introducir algunos ajustes decisivos. Luis García Montero, que con el lema *Trazado de fronteras* bautizaba un texto de 1994, necesitó posicionarse mucho antes en un escenario todavía dominado por el prestigio esteticista de los poetas novísimos, para volver por los fueros de una tradición realista no precisamente bien tratada por el núcleo de la generación precedente: instalándose en un camino lírico inaugurado en el pasado siglo por Antonio Machado, García Montero saludaba la dignidad estética de algunos nombres proscritos -Celaya-Leceta, Blas de Otero, José Hierro-, aceptando sin complejos su compañía literaria junto a la herencia *fuerte* del grupo del cincuenta. Aquellos representaban además el precedente mediato en el enfrentamiento de un problema que la indiferencia social de los novísimos había levantado de nuevo, y que se revelaba ahora como prioridad fundamental a los ojos de un sector de los más jóvenes. El grupo granadino de «la otra sentimentalidad» se nutría en el debate en torno al viejo asunto de las relaciones entre poesía e historia alumbrado por la teoría literaria marxista de Juan Carlos Rodríguez; y la respuesta iba a buscarse, sí, en una postura de rechazo del esteticismo vanguardista, pero partiendo de principios muy distintos a los que habían sostenido a la poesía social. El recorrido teórico y poético de Luis García Montero, en su trayecto de «la otra sentimentalidad» a una «poesía de los seres normales», vale para ilustrar el parentesco y, a la vez, una de las más jugosas líneas de demarcación de los actuales compromisos con las premisas del realismo social de la posguerra, y con el discurso poético de Blas de Otero como una de sus voces más ejemplares.

En la estela de Blas de Otero hay que situar sin duda a un poeta que, en unas reflexiones cobijadas bajo el título «Estética y compromiso» (1984), no sólo justifica el discurso combativo de los poetassociales de los años cincuenta; además, afirma con una rotundidad que deja poco lugar a ambigüedades la necesidad de que el escritor «se esfuerce en dirigir la atención hacia este teatro de

1 Este trabajo está vinculado al Proyecto de Investigación «Poesía y compromiso: 2007-63716/FILO), del Ministerio de Ciencia e Innovación.

la barbarie que ahora es el mundo», pues la urgencia -asegura- no terminó cuando lo hizo la dictadura, y «somos muchos los que no consideramos justificado el silencio» (García Montero, 1993a: 197). Sin embargo, trabajar desde la poesía en la fabricación de otra historia no implicaba precisamente verbalizar las relaciones entre poesía y realidad. Y aquí entran las lecciones de Juan Carlos Rodríguez, que imprimen una vuelta de tuerca a la noción tradicional de compromiso. Ya se sabe: desde los planteamientos teóricos del marxismo althusseriano, la literatura es una forma -radicalmente histórica- de producción ideológica, y su radical historicidad no es sino directa consecuencia de la historicidad asimismo radical del sujeto que la escribe, también un efecto de la historia o de un determinado horizonte ideológico. Aceptar estas premisas suponía romper con la antigua paradoja burguesa de lo privado y lo público y, en consecuencia, invalidar la arraigada dicotomía «pureza vs. compromiso»: si la literatura es una parcela ideológica de la realidad, sus relaciones con la historia están por encima de cualquier gesto asociado a la decisión del autor. «En este sentido -concluye García Montero-, no basta mantener un compromiso coyuntural, utilizando la poesía para protestar por lo que cada uno cree que son las injusticias. Necesitamos pretensiones más estructurales» (*ibid.*: 198). Más bien, el verdadero compromiso conducía a reflexionar sobre las determinaciones históricas del discurso y su sujeto para intervenir sobre ellas, para abrir una brecha en el horizonte ideológico dominante en busca de la forma de «decir» o *producir* otra moral.

Desde estas bases teóricas, el discurso de García Montero tenía que desembocar en una discusión con la clásica poesía social que canalizaba su compromiso de izquierdas a través de la enunciación directa de contenidos políticos. Por un lado, si lo revolucionario no se juega en el tema de los poemas, sino en el modo (antiburgués) de plantearlos, no puede bastar el viejo modelo de la poesía comprometida, con su ingrediente épico y su ilusoria aspiración a controlar con tesis programáticas la ideología social. Por otra parte, quien apuesta por una definición histórica de la subjetividad se opone a la sacralización del espacio de «lo público», con la consiguiente proscripción de la individualidad, promovida por el estalinismo ortodoxo; pero se opone también a la falsa alternativa de una literatura política cimentada en la idea del poeta como profeta o sujeto elegido, y encarada esta vez desde una individualidad sacralizada: impugna, en fin, cualquiera de las formas de perpetuación de la división burguesa entre lo privado y lo público fundada por el pacto social.

En general, los mismos pilares que sostenían el edificio marxista de «la otra sentimentalidad» echaban por tierra muchos de los usos de la poesía *engagé* incluso en sus expresiones más acabadas, porque éstos permanecían enredados en la ideología burguesa de la poesía con la que el nuevo discurso se proponía romper. El texto fundacional de Luis García Montero aparecido en 1983 ya arremetía contra la mitología tradicional del género poético que inducía a pensarlo como el «lenguaje de la sinceridad», o a creer en la poesía como *expresión* de las *esencias* sentimentales del sujeto, y proclamaba contra esta «falsa evidencia» su naturaleza ficcional: la poesía es artificio o «un hermoso simulacro», las verdades no nos

preexisten sino que «se inventan» en ese campo de juego que son los poemas (García Montero, 1983: 13-15). Sin embargo, es cierto que los poetas sociales «no rompieron con la sacralización de sus verdades internas, puras; se creyeron [...] profetas capaces de ver en su interior el camino, la buena nueva que debía servirles para capitanear la marcha histórica del pueblo» (García Montero, 1993b: 11). El oteriano «Canto primero», de *Ángel fieramente humano*, ya nos deja oír una voz profética que propone el oficio poético como regenerador político, como fuente dispensadora de salvación representada a través de símbolos arquetípicos de plenitud: «Definitivamente cantaré para el hombre. [...] / Yo os traigo un alba, hermanos. Surto un agua / [...] Salid a ver. Venid, bebed. Dejadme / que os unja de agua y luz, bajo la carne» (Otero, 1978: 134). Por otra parte, los enunciados metapoéticos oterianos de la etapa social insisten de manera obsesiva en el carácter veraz del discurso, en la voluntad testimonial de una palabra poética depositaria de la verdad y destinada a cantarla: «Ni una palabra / brotará en mis labios / que no sea / verdad» (1976: 58); «Aquí tenéis mi voz / [...] con cantos que son duras verdades como puños» (ibid.: 79); «Enséñame a escribir la verdad, / pintor de la verdad» (1985: 137). Y tras esta verdad que preexiste al poema hay un sujeto confesional que la expresa, que la enuncia y la denuncia, un sujeto que ahora se ha propuesto «hablar por no callar / lo que ocurre en la calle» (ibid.: 49), y lo que es más revelador, «decir lo que siente» a propósito de aquello que ve: «¿Nunca se ha de decir lo que se siente?» (ibid.: 48). Si, como ha recordado Díaz de Castro (2003: 22-23), la postulación de la ficcionalidad lírica no se detiene para el proyecto granadino en una mera cuestión de procedimiento técnico, sino que implica y es inseparable de una crítica del sujeto tradicional, la negación de las esencias subjetivas y la rebeldía contra la «fundación mítica del yo sensible» como base de la moral burguesa, en el esfuerzo lírico de Blas de Otero reconocemos de nuevo la mitología burguesa de la poesía como expresión, por más que ésta evolucione del «lamento personal» a la «arenga apasionada» (García Montero, 1993: 36)². Un trayecto, por lo demás, cumplidamente glosado en el interior de la escritura, que narra el tránsito del «pozo amargo de la soledad» a «la fronda de la solidaridad» (Otero, 1985: 127), del «existencialismo» al «coexistencialismo» (1976: 89), del intimismo al compromiso. Pero como el propio García Montero señaló a propósito de Gabriel Celaya, «la integración de la palabra poética en la realidad social, y, al mismo tiempo, la integración social del poeta como tal, son sueños que encuentran su salida dentro de la propia ideología burguesa de la poesía» (García Montero, 1993: 96), y es que la división entre lo privado y lo público sólo existe en el imaginario ideológico del pensamiento burgués. Por eso la significación de este proceso, que actualiza la consabida oposición entre intimistas y sociales, se revela en el fondo anecdótica para quien está convencido de que la relación de la poesía con la historia no se cifra en la voluntad del autor, porque cree en la radical

2 Parecería, no obstante, que en un fundamental texto programático de la madurez estética oteriana, la «Cartilla (poética)», ya quiere vislumbrarse otra cosa, pues los asertos metadiscursivos contravienen explícitamente esa vocación de sinceridad y la noción de la poesía como expresión de las esencias: «Si hay un alma *sincera*, que se guarde / (en el almarío) su cantar. [...] *Lo esencial* / es la existencia; la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra» (Otero, 1985: 44). Nótese, por cierto, que la contraposición entre la noción materialista de «conciencia» y la trascendentalista de «alma» es retomada en otra «Poética» del Luis García Montero de *Completamente viernes*, que también impugna la subjetividad sacralizada del esencialismo poético: «Ya sé que otros poetas / se visten de poeta, / [...] / calculan con esencias / los saldos de sus fondos interiores, [...] / Será que tienen alma. / Yo me conformo con tenerte a ti / y con tener conciencia» (García Montero, 1998: 50).

historicidad del sujeto y de la literatura y en su condición de artificio y de práctica ideológica: «La objetividad hay que buscarla en los textos, no en las intenciones; el auténtico compromiso histórico se sumerge en los límites de la obra, no en los buenos sentimientos, en la postura civil del poeta» (ibid.: 204).

No obstante, Luis García Montero ha sabido leer la poesía social de Blas de Otero con todo el respeto para su lugar histórico, consciente también de que la significación ideológica de las elecciones estéticas permanece ligada al momento en que éstas se producen. El estado de sitio vivido durante la larga posguerra alentaba «el viejo ideal positivista de un arte útil, con una misión que cumplir», y justificaba también el lugar social del poeta, un lugar «de privilegio» desde el cual, vigilados todos los canales de comunicación y secuestrados los foros naturales para la discusión sobre los destinos públicos, le era dado proponer unas condiciones de vida que no estaban al alcance de la batalla política (García Montero, 1993: 201). Empuñar la palabra para pedir la paz, esto es, la politización temática y la razón testimonial de la poesía oteriana, adquiriría su pleno sentido cuando no era solamente que «quedase la palabra» como único y último recurso, sino una palabra dicha «en diagonal», o sea, con las estrategias oblicuas que la poesía dispone como forma de captar las conciencias cómplices burlando al mismo tiempo el acecho miope del censor. En este escenario en el que resulta escandaloso escribir «lo que se ve», o lo que es más grave aún, resulta a duras penas posible «No dejan ver lo que escribo / porque escribo lo que veo» (Otero, 1985: 48), se comprendía en efecto la urgencia oteriana por poner en evidencia «verdades como puños», verdades indudables que golpeasen la conciencia como golpea un puño o como lo hace un martillo: «Que mi palabra golpee / con el martillo de la realidad» (ibid.: 137). Y cobraba sentido absoluto, siquiera por el gesto transgresor que dibujaba, la vocación de una escritura que ambicionaba conquistar la libertad de expresar lo que se piensa o de «decir lo que se siente», según insistía la voz de «No quiero que le tapen la cara con pañuelos». Otra cosa es que, desaparecida la coartada de la dictadura, la libertad progresiva actuase como un «filtro disgregador de espejismos», y destronase al poeta del lugar sacralizado que le procuraba su misión positiva. Y conseguidas las libertades democráticas burguesas, Luis García Montero ya marque a la poesía otras exigencias (1993: 201). A la zaga del pensamiento de Juan Carlos Rodríguez, la utilidad predicada por García Montero se aleja de la acepción manejada por el realismo socialista (una utilidad como «rentabilización inmediata») y debe comprenderse no tanto en su dimensión política como en su dimensión *ideológica* en el sentido althusseriano: la poesía es «un útil» ideológico y su única lucha posible se juega en el campo de la ideología, no mediante la enunciación de una postura política, sino mediante el análisis de las determinaciones ideológicas que conforman nuestra subjetividad. En fin, la posibilidad de intervención de la poesía en la construcción de *otra* historia pasa por la configuración de una intimidad de obsesiones distintas, o de una *otra sentimentalidad*. Por eso, Luis García Montero insiste en recordarnos la importancia de las implicaciones ideológicas del discurso poético, muy por encima de su temática política, y en subrayar que los discursos políticos sólo

hallan su eficacia en el momento en que coinciden con una reflexión ideológica sobre el yo (García Montero, 2002: 19).

Con todo, lo cierto es que tampoco faltan en la escritura del autor granadino las concesiones a la poesía de inmediato cariz político, y los poemas que obedecen a la urgencia de coyunturas particulares. Claro que el poeta siempre ha sido consciente del carácter «fronterizo» de estos ensayos. Y por eso resulta significativo que, cuando reedita el cuaderno *En pie de paz* (1985), originariamente publicado por el Comité de Solidaridad con Centroamérica y concebido -según explica el colofón- como «un llamamiento colectivo a la lucha por la paz y a la solidaridad con los pueblos centroamericanos», no deje de advertir que este libro nace al margen de la evolución normal de su poesía y de algún modo representa un trazado de fronteras. «Trazado de fronteras» es de hecho la expresión que da título al prólogo, y *Además* el adverbio que rotula un volumen misceláneo destinado a rescatar estos y otros versos escritos «con demasía y exceso», y con clara conciencia de lo que hay en ellos de «roce con los límites de los gustos poéticos» del autor. Ya que, tal como revela el poeta en las palabras previas, precisamente en virtud de una apuesta por el realismo, su poesía retrocede ante el lenguaje de las consignas y los apriorismos doctrinales: los poetas del cincuenta le enseñaron a prevenir el naufragio en la irrealidad en que desembocó el «formalismo temático» de cierta poesía social justamente por su afán de realismo político (García Montero, 1994a: 7-21). Sea como sea, para esta colección que enfatiza un posicionamiento político como ninguna otra obra suya, García Montero escoge un lema de procedencia oteriana, a modo de guiño y homenaje a la mejor tradición del socialrealismo: «en pie de paz» dialoga, como se sabe, con la composición «Anchas sílabas», actualizada en aquellos versos que dibujan la esperanza y el futuro deseable: «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» (Otero, 1976: 128).

«En pie de paz» es también el poema que presta título al libro de García Montero, poema elocuente por una doble peculiaridad: siendo, por un lado, el que mejor ilustra el gesto codificado de la tipología «social» (por su manifiesta disposición combativa), define a la vez en sus indicaciones metadiscursivas la posición exacta del poeta granadino ante una literatura de corte explícitamente político. Frente a la lógica de la violencia y de la muerte, el sujeto combatiente que es también poeta se alza en pie de paz y se revuelve con «versos escritos a la vida». Sabe, con todo, que la poesía -«metáforas gastadas que saben a metáforas»- poco puede contra la dialéctica de las balas: «Y de silencio muere la palabra en el verso». Aun así, se resiste a la tentación fugaz de la derrota (que se habría resuelto en un gesto inhibitorio) e incluso asiente por un momento a la jerga retórica de la tradición socialrealista, con claros ecos de Otero y de Celaya: «En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras, / a vosotras antiguas camaradas del mundo, // camaradas del hombre que os pide y os levanta / hechas lirio, consigna, empeño de futuro». Como a Otero, al sujeto que habla en el poema *le queda la palabra* y a ella acude para pedir y construir la paz. Ahora bien, el aliento épico en que

deviene la euforia voluntarista no tarda en desvanecerse. Y la sensatez de quien conoce el alcance de la escritura contra el aparato propagandístico del sistema, y el lugar exacto del poeta en el curso de la realidad, impide alzar el tono de la voz y acaba por determinar el acento y el mensaje de la composición: las palabras son «pequeñas como un nombre que apenas se pronuncia», «oídas en el sótano de las calles más tristes», a lo sumo, humilde «canción de retaguardia» que nada puede hacer contra «las olas y [el] agotamiento» de su naufragio en la batalla de la realidad; si no es resistir -«cómplices en la noche de los enamorados»- desde la barricada de la *ternura*. Es sabido que la idea de ternura aparece como un lema recurrentemente utilizado en la poética de «la otra sentimentalidad» para hablar de solidaridad política, y se presentó como la imagen susceptible de atrapar la trabazón indisoluble entre esas dos esferas -la privada y la pública, los sentimientos íntimos y los compromisos revolucionarios- tradicionalmente vistas como antitéticas. No es casual que en el poema que comento el sujeto regrese a las palabras, y éstas al fin lo llamen, «para hacer el amor o darme una noticia» (García Montero, 1994a: 65-66).

Pero la distancia que García Montero esgrime frente a los postulados canónicos de la literatura comprometida, y en concreto frente a la poética oteriana, no afecta tanto a estos planteamientos ideológicos como a otros aspectos estilísticos. La autoconciencia del sujeto que se representa en el combate dialéctico con la precariedad superviviente del «muchacho que recoge la sangre / caída de un amigo, y corre hasta la brecha, / y sigue resistiendo», o «quizá como el náufrago que se amarra en un mástil / luchando con las olas y con su agotamiento» (ibid.: 66) tiene poco que ver con el rictus mesiánico de quien ofrece su voz en el poema-prólogo de *En castellano*: «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» (Otero, 1976: 79). Las palabras «pequeñas» y «oídas en el sótano» del poema de García Montero, su «canción de retaguardia», replican la «voz / *alzada*» en los versos del poeta vasco, los «cantos que son duras verdades como puño» o las palabras que *apedrean*, que golpean la realidad: la solemnidad retórica, en fin, el tono profético, la definición del poeta como un portavoz de verdades absolutas. Podría decirse que es principalmente en las reiteradas indicaciones metapoéticas que sugieren la humildad de las palabras y del sujeto que las profiere, y que postulan oblicuamente la moderación del énfasis en la enunciación del discurso, donde Luis García Montero *contesta* la escritura oteriana y las estrategias discursivas del realismo social, con las que la voz civil del granadino -que reemplaza los tonos subidos de la denuncia política por el tono menor de la reflexión moral- se reconoce nada más que limitando «al este» (1994a: 21).

En realidad, las lecciones que ofrece la poesía oteriana a la experiencia de escritura de Luis García Montero tienen menos que ver con su compromiso político explícito que con otras elecciones comprometidas poéticamente que van más allá de los contenidos, guardan relación con las posturas ante el lenguaje y representan también una postura social. Es tras ese recorrido que conduce a García

Montero de lo que Juan Carlos Rodríguez (1999: 46) ha llamado el «núcleo duro» de «la otra sentimentalidad» a una «pérdida de dureza» en los planteamientos del realismo experiencial (o, más concretamente, en la enunciación de una «poesía para los seres normales») cuando el esfuerzo creativo de Blas de Otero cobra para el poeta granadino verdadera ejemplaridad. Justo en el momento en que García Montero flexibiliza sus postulados teóricos marxistas y no vacila en conjugarlos con «una parte de la tradición del pensamiento burgués que se ha definido en la batalla por la dignidad de los seres humanos, por una vida sin condiciones sobrenaturales ni fronteras, responsabilizados en nuestra propia potestad» (García Montero, 1994b: 31): es decir, el paradigma de la Ilustración y el contrato social. En un escenario amenazado por las tentativas de desarticulación de los espacios públicos a cuenta del neoliberalismo más reaccionario, con la sola aspiración de aislar al individuo de los proyectos colectivos y anular su fuerza transformadora en los centros de decisión que regulan la convivencia, Luis García Montero acaba por instalarse en el horizonte de la Ilustración y elige en la lucha contra el capitalismo una defensa de los vínculos. Éste es el nuevo y fundamental empeño a que se orienta su poética de la normalidad: «Escribir poesía es para mí lo mismo que trabajar en una recuperación de los vínculos sociales» (García Montero, 1999: 665). Y hacer de la literatura el territorio ficticio de un proyecto de vida en común en el que librar la batalla por el ámbito público, o la representación metafórica de un contrato social, pasa en primer término por la elaboración de un protagonista lírico que refiera experiencias comunes empleando el lenguaje de su sociedad.

En un ensayo de 2003, «Poetas políticos y ejecutivos bohemios», Luis García Montero descubre en este sentido la actualidad del ejemplo de Blas de Otero. El poeta acude a «A la inmensa mayoría», la composición inaugural de *Pido la paz y la palabra* en la que el sujeto anuncia un cambio de voz, o la transformación de su crisis existencialista en apuesta social; y aun aceptando que se trata de un poema circunstancial pegado a la piel de la posguerra (revela «la desesperación del ciudadano que sufrió la guerra y padece la represión, y que se dispone por fin a bajar a la calle para luchar junto a los otros por la paz y la palabra»), García Montero no renuncia a otra lectura digamos anterior, y subraya que esa «última voluntad» oteriana rubricada como un testamento constituye la respuesta a un interrogatorio poético clave en la tradición contemporánea: el compromiso de Blas de Otero parte de la asunción del fracaso de los intentos subjetivos a la hora de afrontar la crisis de la modernidad. Éste sería el convencimiento último que conduce al poeta a romper su aislamiento subjetivo («todos sus versos») y «bajar a la calle». Se trataría de una apuesta por los vínculos que Otero reitera y explicita en una prosa posterior, también recuperada por García Montero: «El yo, por su misma configuración, deviene en hoyo, en vacío, al extrañarse del tú y quedar desterrado del nosotros» (Otero, 1980: 112). Por eso, en la interpretación del poeta granadino, Blas de Otero *baja a la calle y pide la palabra* no sólo para contestar el silencio de la dictadura, sino también -antes tal vez- para impugnar el descrédito del lenguaje (la sacralización del silencio como una de las opciones de la poesía contemporánea) y reivindicar una escritura concebida como diálogo: «La bajada a la calle, a la república, al diálogo en el territorio común, también es una opción

lítica, ya sea para abordar asuntos políticos o amorosos» (García Montero, 2003: 16-21). Resulta evidente que, en coherencia con sus postulados de partida, si hay una lección que aprender en el compromiso poético oteriano, ésta no descansa para García Montero en el contenido político de sus versos, sino en la voluntad de convertir su poesía en un espacio para el diálogo, en una tumultuosa plaza pública, en la metáfora de una vinculación: el «contrato» o el deber «social» que Otero suscribe en su «Cartilla (poética)», más que en la verbalización de una lucha por las libertades (en un compromiso político), reside según esta lectura en la decisión de escribir una poesía alejada del camino cerrado del subjetivismo y concebida como vínculo público (en un compromiso poético con ambiciones cívicas).

Si salta a la vista el voluntarismo de la interpretación, que desde luego habla de las apuestas de García Montero, e introduce un desplazamiento en la acepción de compromiso o «contrato social» oteriana, hay que aceptar que no fuerza la voluntad estética del bilbaíno: éste, en efecto, apostaba también por una palabra lírica alejada de hermetismos, y confiaba en la rentabilidad social de promover el diálogo en el territorio colectivo del poema. No por mera simpatía estética Blas de Otero postulaba una expresión antirretórica, coloquial y cotidiana, una «palabra viva y de repente» lo más allegada posible a la corporeidad y a la potencia comunicativa de las «palabras de la gente» (Otero, 1985: 46). Es más, Otero lamentaba la angostura del espacio de la página, su contextura fantasmal, y por eso acariciaba el sueño de que otros soportes más dinámicos rescatasen al verso de la «galera del libro», para exponerlo con renovada vitalidad «ante estos hombres de anchas sílabas / que almuerzan con pedazos de palabras» (*ibid.*). También la de Blas de Otero se quiere, en fin, una poética de la complicidad, aunque no bastase para ello con *escribir hablando* como se habla en la calle, sino que además era preciso «no callar / lo que ocurre en la calle», o para decirlo ahora con García Montero, contar un argumento lírico que «hable de nuestra vida, [...] que nombre nuestra realidad» (1993: 10). Luis García Montero bien podría haber traído, para reforzar esta lectura de la poesía oteriana como la metáfora de un vínculo, el poema «C.L.I.M.»: comenzando por el mismo lema que lo preside -«En las condiciones de “nuestro hemisferio”, la literatura no es “mayoritaria” por el número de lectores, sino por el tema»- y terminando por sus versos finales, que subrayan la terca voluntad del poeta aun a sabiendas de su irremediable componente utópico: «levanto mi voz / en ellos, con ellos. Aunque no me lean» (Otero, 1985: 58).

En resolución: en el «contrato social» identificado con el empeño de creación de un sentido que pueda compartirse (García Montero, 2004: 32), en la reivindicación de la palabra para congregar a los otros en torno a una voz separada de los códigos del simbolismo y del silencio, porque sólo esta voz vale como instrumento para negociar cualquier paz, es donde Luis García Montero comprende la utilidad del modelo oteriano, la posibilidad de señalar afinidades electivas y de instalarse ya sin reserva ninguna en la estela del autor bilbaíno. Lo demás, «las buenas intenciones políticas -ha escrito el poeta- acaban asumiendo

siempre el carácter de una carta de periódico al director de la realidad. ¿Mienten los periódicos? Digamos que el orden de los periódicos es opuesto a la verdad poética» (García Montero, 2002: 37). Otra cosa es que esas cartas de periódico, que en una democracia tienen el mismo valor ético que un manifiesto sindical, y por supuesto, mucha menos resonancia pública, fueran, sin duda, más que necesarias en una dictadura en que los periódicos mentían.

BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO (2003). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1983). «La otra sentimentalidad», en Javier Egea y otros, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, pp. 13-15.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1993a). *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial (Col. «Maillot Amarillo»).
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1993b). *El realismo singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1994a). *Además*, Madrid, Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1994b). «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)», en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, pp. 9-41.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1998). *Completamente viernes*, Barcelona, Tusquets.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1999). «Poética», en *El último tercio del siglo (1968- 1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, p. 665.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (2002). «Poética, política, ideología», *Ínsula*, 671-672, pp. 19-20 y 37.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (2003). «Poetas políticos y ejecutivos bohemios», en *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, eds. José M. Mariscal y Carlos Pardo, Madrid, Visor, pp. 11-23.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (2004). «Reflexiones junto a Blas de Otero», *Campo de Agramante*, 4, pp. 25-36.
- OTERO, BLAS DE (1976). *Con la inmensa mayoría*, Buenos Aires, Losada.
- OTERO, BLAS DE (1978). *Ancia*, Madrid, Visor.
- OTERO, BLAS DE (1980). *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alianza.
- OTERO, BLAS DE (1985). *Que trata de España*, Madrid, Visor.

LA PALABRA REPARTIDA: LOS ARGUMENTOS DEL COMPROMISO EN LA POESÍA ÚLTIMA DE BLAS DE OTERO¹

Leopoldo Sánchez Torre

Universidad de Oviedo

Poco después de su regreso de Cuba, en una entrevista publicada en junio de 1968 en la revista *Ínsula*, Blas de Otero da muestras inequívocas del fortalecimiento de su fe en la «eficacia con respecto a la sociedad» de la poesía, en la idea de que «la sociedad está compuesta por hombres y la poesía debe actuar sobre estos hombres» (en Núñez, 1968: 1). Los textos que escribe en la isla para formar parte de *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y los poemas previstos para integrarse en otras secciones y libros, como después los que redacta ya en España con destino a varios proyectos editoriales, comparten esos impulsos de testimonio y denuncia, de compromiso con la sociedad y el hombre, con una gama de vertientes temáticas que vienen tañidas en nuevas cuerdas emocionales y teñidas de nuevos colores retóricos, pero que son en esencia las que habían ido ordenando desde los años cuarenta un imaginario recurrente y una escritura orgánicamente labrada. El imperativo de intervención social seguirá siendo, de esta forma, uno de los más singulares y característicos fundamentos de la obra de quien, en esa misma conversación -en plena efervescencia «novísima» y cuando la poesía española vivía en proclamada vigilia tras despertar supuestamente de la «pesadilla estética» realista (Castellet, 1970: 17)-, sostiene:

El intelectual hoy día, más que nunca tal vez, tiene una gran responsabilidad ante el mundo, ante los demás hombres, y puede cumplir esta función tomando una posición y una actividad [*sic*] determinada en el campo social y político, pero, desde luego y ante todo, con su propia obra (en Núñez, 1968: 3).

Su escritura última mantiene encendida, en fin, la antorcha del compromiso con la sociedad que había puesto siempre en práctica no «como una moda», sino «como una exigencia de su tiempo y de su espíritu» (en Núñez, 1968: 3). Es precisamente su indeclinable preocupación por el hombre la que le induce a emprender, cada vez de forma más autoconsciente, la construcción de una figura especular y, a la vez, ejemplar: la del personaje «Blas de Otero», textualizado como hombre pero también y, sobre todo, como poeta, como un poeta que

¹ Este trabajo está vinculado al Proyecto de Investigación «Poesía y compromiso: estudio y edición de poéticas en España (siglos XVIII-XIX-XX)» (ref. HUM2007-63716/FILO), del Ministerio de Ciencia e Innovación.

habla de tú a tú al hombre del que quiere ser reflejo e incentivo ético: «La poesía señores / se ha volteado tira al blanco trata / de tú a tú al negro al amarillo / ah poesía al fin salió vistióse / simplemente de hombre» («Oigan la historia» [Otero, 1970: 53]). Así se concibe y formula ya en los primeros momentos de su obra, pero no alcanzará su manifestación más plena sino en su poesía final, en la que no sólo actúa como impulso temático y presupuesto ideológico, sino que, además, se representa, como acabamos de apuntar, con plena autoconsciencia; ello da pie al incremento de la indagación metapoética, muy activa también desde el principio de su travesía, pero que va haciéndose más asidua y funcional (Montejo, 2003).

En efecto, la conciencia cívica oteriana irá de la mano, en este tramo, de un recio engranaje metapoético que sirve al autor para desplegar, a través de la voz del protagonista poemático, los argumentos de su compromiso. *Mientras* (1970), el primer libro de poemas que publica tras el retorno, comienza con un texto, «Liberación», de título y contenido muy elocuentes, en el que Otero traza uno de sus habituales balances de su itinerario poético para presentarnos la llegada a un momento, el que representa el libro, en el que al fin puede entregarnos unas «hojas / en que hablé con entera libertad / de todo, de todo al mismo tiempo, / liberando / el pensamiento, la imaginación / y la palabra». Entretanto, nos dice, su obra ha ido «sucediéndose / y revolucionándose» (Otero, 1970: 19-20), y ello -hemos de entender- tanto en el plano estético como en el ético.

En la reafirmación de la fe social tuvo mucho que ver, sin duda, la experiencia cubana, que sitúa a Otero frente a un caso de socialismo real en el que ve materializados juntamente sus programas vital y social. Aún no se ha investigado a fondo lo que quizá deban las nuevas fórmulas expresivas -ensayadas desde antes, pero que cristalizan a partir de la estancia en la isla- al contacto con los lectores y los poetas e intelectuales con los que se relacionó, en un período en el que cobran fuerza en la América hispana las poéticas coloquiales que encarnan los que Mario Benedetti llamó «poetas comunicantes» (Benedetti, 1981; v., para un estudio sistemático de esta modalidad de discurso, Alemany Bay, 1997). Tampoco nos dejó Otero noticias concluyentes sobre estas posibles transferencias², al contrario de lo que ocurre con el reconocido y visible contagio del habla caribeña, que, según celebra en numerosas ocasiones, le ayuda a perfilar el ideal de «palabra viva» que venía explorando desde tiempo atrás: una lengua desprovista de todo tipo de ataduras, capaz de verter con absoluta libertad las inquietudes del poeta y, en general, las del hombre, y que conduce a esa «p o e s í a b i e r t a / a toda forma y todo fondo y todo cristo» que postula y ejercita en el citado «Oigan la historia» (Otero, 1970: 54).

2 Puede señalarse, a modo de indicio y entre otros pocos testimonios, éste que nos proporciona en la entrevista ya mencionada con Antonio Núñez (1968: 3-4): «Yo he recorrido la isla varias veces dando lecturas de mis poemas y, sobre todo, conversando con los distintos tipos de oyentes que han acudido, desde estudiantes universitarios a compañeros de granjas o planes agrícolas. En todos los lugares se hablaba con entera libertad de los más diversos temas, unos estrictamente culturales y otros políticos». No parece muy aventurado vincular este contacto con los receptores, esta libertad de expresión y de reunión que evoca Otero, con el asentamiento de nociones centrales en su poética de esos años como la de *époesiabiértai* (Scarano, 1994).

El personaje ejemplar oteriano se sustenta sobre una serie de motivos y episodios de una biografía ficcionalmente filtrada, acontecimientos representativos de las diversas etapas de la existencia de un hombre que, así, alcanzará una «ejemplaridad moral» tendente en última instancia «al desarrollo de una conciencia social en el lector» (Lanz, 2008: 303). El personaje comparece con «su propia vida expresada» («La apuesta» [Otero, 1980: 31]) y relata «la historia de mi vida», sintagma que, multiplicado en tantos y tantos poemas, funciona como uno de los principales ejes de rotación de esta escritura. La de Otero es cada vez más una mirada que, para hacerse introspectiva, se torna retrospectiva. Así es como concurren en sus poemas escenas emblemáticas de la infancia y la juventud, recuerdos de la atmósfera existencial y de la vida cotidiana de ciudades-símbolo como Bilbao o Madrid, evocaciones de paisajes más o menos entrañados en la mente y en la memoria, vinculados con la intimidad del sujeto o con su conciencia cívica, menciones de viajes, territorios y experiencias políticas cruciales en su recorrido vital e ideológico (Francia, Unión Soviética, China, Cuba, Vietnam), que van aparejando una red de referencias obsesivamente emplazadas. Las declaraciones renovadas desde su vuelta a España a favor de una poética realista y de agitación social constituyen, por su parte, otro de los formantes inexcusables para entender el sentido cabal de la construcción de ese personaje ejemplar, que, como tal, aspira a proyectarse y reproducirse en sus receptores.

En esta dirección pueden leerse poemas como «Me complace más que el mar» (Otero, 2003: 253-254). El protagonista aparece aquí enfocado mediante un apóstrofe que habilita a la vez un desdoblamiento del sujeto y una incitación al receptor a asumir simultáneamente la enunciación y lo enunciado en el texto. El hablante lírico interroga al «Blas de Otero» personaje («¿Qué haces ahí Blas de Otero»), que aúna su condición de «trotamundos», tantas veces puesta de relieve en estos años, con la de poeta civil («poeta maldito de la burguesía y simplemente de la CIA»). «[R]ecostado contra el malecón de La Habana» -símbolo de libertad y de apertura de horizontes personales y colectivos-, «de espaldas a Miami como Maceo o cualquier ciudadano decente», duda cuál será la siguiente estación de su viaje, pero sabe que permanecerá siempre «en medio de la Revolución», con los ojos abiertos «hasta las cejas para aprender todo lo bueno y lo tal vez evitable». El poema concluye con una declaración de fe en la estética social, contundente y rítmicamente relajada, que presenta al protagonista en una indesmayable disposición a seguir dedicando su vida y su obra al servicio de los demás: «y tu palabra a punto de brotar para resguardar la vida y la justicia y la dignidad / y la paz y la violencia que necesitan los pobres del mundo con los que hace ya muchos años echaste tu suerte para no retroceder jamás».

En otras ocasiones, la atribución de esta ejemplaridad moral se desplaza a personajes procedentes de la historia social o cultural. Así ocurre, por ejemplo, en «Prosa» (Otero, 1980: 34), donde, haciéndose eco de la vieja polémica sobre verdad y belleza y retomando la corrección de Alfred de Musset al *dictum* clasicista de Boileau, sale al paso de los extremos, censurando los prejuicios y las imposiciones estéticas o ideológicas que resultan, a su entender, coercitivas:

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.)

Trae a colación, como caso paradigmático, el de Alexander Blok, quien a partir de la revolución de 1905 «extendió el diafragma» de su verso («No da lo mismo el tamaño de los renglones ni la longitud de la sintaxis»), es decir dejó atrás el simbolismo, el misticismo y la representación estilizada de la realidad para dar entrada en su poesía a la figuración de lo cotidiano («Chillan las vecinas haciéndose imposible todo simbolismo más acá de la tendedera»). Blok es, así, icono del poeta que, desde unos orígenes idealistas, acaba comprometido con la realidad inmediata y el hombre, y se trae al poema como trasunto del propio Blas de Otero, pero también, por extensión, como estímulo para el convencimiento y el reconocimiento del lector.

El protagonista de la poesía oteriana es, en fin, un hombre que existe *en* sus libros, objetivado en ellos; un poeta cada vez más autoconsciente, que incluye como uno de los soportes condicionantes de su «biografía» su oficio de poeta, con todo lo que ello comporta: la especulación sobre las soluciones formales adoptadas, la exposición y revisión de sus convicciones éticas y estéticas y el escrutinio de las contrapuestas, el recuento y la interrogación sobre el valor y el sentido de su obra, la indagación sobre los vínculos entre escritura y vida.

En «Como hice yo» (Otero, 1995: 196-197), otro de los muchos poemas que compuso en este período a modo de arqueo y replanteamiento de sus itinerarios vitales y literarios (que son partes de un mismo todo, como nos ha recordado él mismo en el citado «Liberación»: «Mis libros fluyen / a compás de mi vida» [Otero, 1970: 19]), se revela consciente de la ejemplaridad de su personaje («Diversos enigmas se siguen ofreciendo a la inquietud del hombre, así que aquí mismo fecho y firmo y el que venga detrás que siga adelante como hice yo») y del carácter reincidente de su escritura: «Me mandaron al colegio, primero al de María de Maeztu y luego a los jesuitas. / *Mademoiselle* Isabel me desató la lengua, y poco más. / Después vine a Madrid y estudié en la calle de Atocha con jarroncito de porcelana como todo el mundo sabe». En efecto, «como todo el mundo sabe», la escritura oteriana ha discurrido girando sobre sí misma, instaurando un inagotable diálogo de unos textos con otros, diríase que en crónico proceso de recontextualización y resemantización. Cuando en «Parece que llueve» (Otero, 2003: 281-282) leemos «Ahora sí que está lloviendo en Bilbao, / es el siete de agosto y llueve como en mi infancia, delicadamente / e insistentemente», o cuando en «Dios nos libre de los libros malos que de los buenos ya me libraré yo» (Otero, 2003: 259) escribe «esto sí que es un libro lo que se dice un libro de tamaño natural lleno de gente, tiendas, puestos de periódicos, casas en construcción y otros versos», un lector competente, conocedor de la obra toda de Otero, no puede dejar de activar una lectura relacional, por la que esos versos y esos poemas nuevos sólo se explican en todas sus líneas de sentido

si se toman en cuenta las piezas anteriores con las que interactúan («1923», de *Que trata de España*³, y la antología *Esto no es un libro*, publicada en Puerto Rico en 1963⁴). Es también el caso de la prosa «Realizarse no es un juego de palabras» (Otero, 1980: 47-48), que remite a la poética firmada por Otero en la *Antología consultada de la joven poesía española*, donde escribe: «¿Realismo? Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *realizándolo*» (en Ribes, 1952: 180).

De esta forma, la palabra oteriana se asienta como una «escritura de la memoria» que incorpora también una «memoria de la escritura» (Lanz, 2008: 131), lo que parece exigir un receptor cuya enciclopedia comprenda la familiaridad con la totalidad de la obra. Las autocitas, como ocurre con el entramado intertextual, hacen que su discurso alcance un grado de hipercodificación literaria que ha llegado a interpretarse como un factor discordante con respecto a sus aspiraciones comunicativas y mayoritarias, por cuanto provoca «una paradoja ideológica que, como otras, nos alertan sobre los mecanismos de un discurso que se constituye muchas veces en la contradicción» (Scarano, 2003: 22). Con todo, esa suerte de inflación literaria podría juzgarse igualmente como consecuencia y síntoma del funcionamiento en su obra de lo que Umberto Eco -considerándola emanación propia de la posmodernidad, a la que no pocas veces se ha adscrito la poesía de Otero (cf. Sherno, 1994)- ha denominado «ironía intertextual», según la cual el texto se organiza de modo que genera dos niveles de lectura: «puede leerse de manera ingenua, sin captar las remisiones intertextuales, o puede leerse con plena conciencia de estas remisiones, o por lo menos con la convicción de que es preciso ponerse en su búsqueda» (Eco, 2002: 230).

Las incesantes referencias a episodios biográficos, así como las copiosas citas y autocitas, constituyen también un eficaz recurso para afianzar y dar sentido a la ilusión autobiográfica. Aunque pueda parecer incongruente, ahora que su discurso se hace más polifónico, ahora que más se deja sentir lo que Eco (2002: 245) llama «el murmullo continuo de la intertextualidad» -y, habría que añadir, de la intratextualidad-, es cuando «irradia la persona (poética) más vívida de la poesía de posguerra», como ha advertido Philip W. Silver (1985: 197). Pero estos envíos y reenvíos buscan asimismo presentar una obra y una voz no dados y preestablecidos, sino en constante transformación y reformulación. De este modo, el «Blas de Otero» protagonista de estos poemas es signo de una actitud escéptica hacia el arte y la poesía que convive contradictoriamente con sus afirmaciones más optimistas. Las vacilaciones, variantes y cambios en la disposición de los poemas, las reagrupaciones de éstos en diversas antologías, serían síntoma, entonces, del desacuerdo con respecto a la concepción tradicional de la poesía -y de la

3. «Llueve en Bilbao, y llueve llueve llueve / livianamente, emborronando el aire / [...] mansamente llueve / sobre mi infancia colegial e inermes» (Otero, 2003: 154). Vinculada también con los textos citados está la prosa «Continúa la lluvia», que explicita además la significación de uno de los motivos más recurrentes de la escritura oteriana: «las líneas de la lluvia [...] [h]ilvanaban la infancia tímida a la invencida juventud y al grávido dominio de la madurez. Pasado, futuro y presente se deslizaban íntimamente fundidos en la fina lluvia de la madrugada» (Otero, 1980: 58).

4. Los enlaces intertextuales alcanzan, asimismo y por lo menos, a Walt Whitman y a René Magritte, con lo que se genera una red de sentidos mucho más compleja que no es posible desentrañar aquí.

vida- como algo estable y uniforme. La poesía expresa por ello, como leíamos ya en «Españahogándose» (*Que trata de España*), «la vida que uno ha envuelto desenvuelto», «es decir la vida que uno hace / y deshace» (Otero, 2003: 157-158). Por eso, los textos ahora se fragmentan, se desestabilizan, como se desestabiliza su sentido, para representar «la vida en sus infinitas e idénticas variantes» («O nos salvamos todos, o que se hundan ellos» [Otero, 1970: 132]), atrapada en libros inconclusos, sin cierre: «Lleno de vida, el libro crece, / tropieza, avanza, y se nos aparece / de pronto, sin principio ni final» («Libro» [Otero, 1977: 93]). Los textos se vuelven autorreferenciales, se muestran en su hacerse, y se incorpora a la escritura la conciencia de la escritura, a la práctica poética la indagación sobre los mecanismos que la generan y la sustentan, al oficio de escribir la reflexión sobre sus motivaciones, su sentido en la experiencia particular del individuo y su función social.

A los dispositivos metapoéticos se les reconoce por lo general un papel dinamizador de las expectativas de lectura (Ferrari, 2001; Pérez Parejo, 2007). Presentar el poema como tal incita a interrogarse acerca de la naturaleza de la poesía, de su estatuto ficcional, de la noción de escritura («hojas», «papeles» antes que otra cosa en el último Otero), de la figura del poeta y, en consecuencia, de la nuestra en tanto lectores. El de Blas de Otero es un yo que, al cuestionarse a sí mismo como entidad acabada y coherente, proyecta hacia el receptor una reflexión acerca de su propia identidad e instaura en él la sospecha de que la suya, como la del sujeto lírico, no es una identidad firme y estable, sino en construcción: no hecha, sino haciéndose. Así es como se remueven los hábitos perceptivos a la vez que se propone al lector, de forma no dogmática, una muy concreta concepción de la escritura poética: la que la vincula a la crítica y a la acción social. Al enunciar el poema desde la perspectiva autoconsciente de un individuo socialmente responsabilizado⁵ que manifiesta su compromiso civil y a la vez se cuestiona a sí mismo y cuestiona la escritura (Lanz, 2003: 316), se induce al lector a interrogarse acerca de la necesidad y de la medida de su propia intervención social.

La dimensión metapoética del discurso opera en Otero como una estrategia de acercamiento al receptor, a quien el texto mueve a suscribir un pacto de lectura que, pese a consolidar lo que de artificio tiene la poesía -o quizá por ello mismo-, persigue asegurar su reconocimiento en el yo objetivado, «autobiográfico», desde el que se enuncia el poema. El lector admite la exhibición de la convención y el artificio sin dejar de percibir que se le habla de algo que le concierne, y así puede sentirse involucrado con la propuesta textual, con su universo referencial y, a fin de cuentas y sobre todo, con su programa ético. Laura Scarano ha advertido, hablando de *Esto no es un libro*, que al asignarle ese título a su antología, Otero «obliga al lector a reflexionar sobre la naturaleza misma de la poesía» y le propone

5. Así, «en forma de juicios que un individuo muy concreto, pero socialmente responsabilizado, realiza», es como encaran las cuestiones políticas los poetas de la segunda generación de posguerra, al decir de Carlos Bousoño (1985: 48). No es distinto el planteamiento que hace sobre las mismas realidades Blas de Otero, coincidente en esto, como en tantos otros aspectos, con los poetas de la generación siguiente, a algunos de los cuales se les ha tildado, no sin razón, de «hijos de Blas de Otero».

«un acercamiento diferente al convencional: si esto no es un libro sino un hombre, quien acceda a él no debe reducirse a leerlo, sino a dialogar, conversar, compartir la vida» (Scarano, 2003: 21). La función que asigna Otero a ese paratexto la comparten todos los niveles de su proyecto metapoético y no es otra que espesar los vínculos entre el lector y el texto, y no sólo para dinamizar su horizonte de expectativas, sino también y principalmente para contar con su aquiescencia, con su aceptación de las reglas del juego instituido por el autor en el texto.

Ahí radica tal vez la aportación más original a la poética del compromiso que podemos apreciar en la metapoésía oteriana de esta última fase, que lo es de balance y a la vez de avance: procede no ya del tema o del enfoque, sino del hecho de habilitar una estrategia pragmática conducente a que el lector adopte una actitud alerta y responsable ante las circunstancias sociopolíticas denunciadas. Con ese fin, desvela sus inquietudes un poeta que se manifiesta entre los que «luchan a brazo partido contra corriente, contra el aquí y ahora precisamente ahora y desde aquí» («Un poeta de hoy [1968]» [Otero, 1980: 47]) y que está convencido, desde muy pronto, de que su función es «dar testimonio», como sostiene en «De playa a playa», prosa escrita en 1962, publicada como pórtico de la antología *España canta a Cuba*, recuperada para *Historias fingidas y verdaderas* y que comienza con esta declaración:

Cuando la revolución abre las puertas al pueblo (digamos cuando el pueblo pone en marcha una revolución), la palabra de los que trabajan sobre el papel (digamos poetas, grabadores, músicos, encadenados en la forja de una juventud incruenta) no tiene más que decir lo que ha visto en lejanas tierras, islas, montañas maestras (Otero, 1980: 91-92).

En los textos comprometidos del último Blas de Otero, la condena de la situación social del país y la expresión de la esperanza revolucionaria (el deseo y la premonición de «un silencio colérico que estallará de un momento a otro» que alimenta «Margen izquierda de la ría» [Otero, 2003: 263]) van acompañadas de una apertura más decidida que nunca a preocupaciones de más amplio alcance, como la censura de las lacras de la sociedad de consumo y del capitalismo («las grandes empresas anuncian el consumo de la sociedad consumiéndose a sí misma»; «Materia» [Otero, 1970: 170]), los abusos de las oligarquías monopolistas, del imperialismo y el colonialismo, la deshumanización de la vida en la ciudad moderna, el desarraigo provocado por la emigración («Desterrados» [Otero, 1980: 85]) o la barbarie y los desastres de la guerra («Brotos nuevos» [Otero, 1980: 116]). Pero también se denuncia la acción alienante de la publicidad («la ciudad es una embarcación sin rumbo acosada por la publicidad»; «Medialba» [Otero, 2003: 257]), la complicidad de los medios de comunicación con el poder («he comprado el periódico para comprobar una vez más la falta de información»; «Falta de información» [Otero, 2007: 200]) y, en general, los ocultamientos, falacias y manipulaciones inherentes a los lenguajes y discursos socializados, que se desvelan como uniformizadores y esterilizadores del pensamiento crítico.

Tales advertencias se realizan, como ya se ha comentado, encarando la realidad desde la perspectiva de ese yo hombre y poeta, protagonista siempre en primera línea: afirmándose, pero también negándose a sí mismo; rubricando (incluso en el sentido literal: formalizando textualmente su firma testificadora), pero también vigilando el alcance y la pertinencia de su compromiso, que es en primer término compromiso con la escritura, esa tarea ominosa de la escritura, esa «necesidad de escribir que soporto pacientemente como una de tantas calamidades de mi vida» («Verbo clandestino» [Otero, 2003: 258]), aunque ello no sea «en modo alguno incompatible con una firme convicción del valor de servicio revolucionario que presta la poesía» (Silver, 1985: 214). Y es así, entretejiendo episodios personales con referencias a acontecimientos significativos de la historia social⁶, entremezclando escritura y reflexión sobre la escritura, superponiendo denuncia y ejemplaridad moral, intercalando compromiso y argumentos a favor del compromiso, como se remata el perímetro ético del último Blas de Otero y como se componen poemas tan distintivos de este período como «Medio siglo», «Me complace más que el mar», «*Ergo sum*», «Vida-Isla», «O nos salvamos todos, o que se hundan ellos» o «Morir en Bilbao».

En «Morir en Bilbao» (Otero, 1970: 145-146), la presentida inminencia de la muerte lleva al poeta una vez más a su ciudad natal para acometer una nueva revisión de una travesía personal íntimamente vinculada con sucesos y personajes determinantes en la historia de España y de la humanidad (Che Guevara, José Martí, Lina Odena). Acreditados todos ellos por una resuelta entrega a la acción revolucionaria, su mera presencia equivale a proclamar la vigencia del ideario que encarnan -asistida igualmente por la absorción de unos versos de «Els segadors» y por la mención cómplice de «[un] disco de Paco Ibáñez»-, un ideario que, por lo demás, Otero ve reflejado ejemplarmente en la revolución cubana («Porque la verdad es que La Habana es la verdad»). Y es justo el recuerdo de estas experiencias el que, frente a la tentación del desencanto y la renuncia, reaviva el espíritu rebelde del poeta y su rotunda resolución de estar dispuesto a todo «menos a morir sin dejar rastro de rabia, y esperanza experimentada, y hasta luego y palabra repartida». Y esos son, en efecto, algunos de los ingredientes primordiales del legado del Blas de Otero más comprometido: un rastro de rabia dispuesto para el contagio, una esperanza que se propaga para que la experimenten sus lectores y una palabra que, generosa y libremente repartida, aspira a alcanzar lo que en 1968 promulgaba como finalidad de la poesía: su «eficacia con respecto a la sociedad».

6. En la metapoésía oteriana de esta última fase se establece en numerosas ocasiones la indisolubilidad de historia personal e historia colectiva. Uno de los textos más reveladores en este sentido, «Manifiesto» (Otero, 1980: 105-106), concluye con estas palabras: «Un hombre recorre su historia y la de su patria y las halló similares, difíciles de explicar y acaso tan sencilla la suya como el sol, que sale para todos», que coinciden con las que cierran el soneto titulado «Historias fingidas y verdaderas» (Otero, 1977: 87): «Tal fue la historia de mi vida: imagen / real y semejanza de los sueños / de mi patria».

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY BAY, Carmen (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad.
- BENEDETTI, Mario (1981). *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, 2ª ed.
- BOUSONO, Carlos (1985). *Poesía poscontemporánea*. Cuatro estudios y una introducción, Madrid-Gijón, Júcar.
- CASTELLET, José María, ed. (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.
- ECO, Umberto (2002). «Ironía intertextual y niveles de lectura», en *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR editorial, pp. 223-246.
- FERRARI, Marta (2001). *La coartada metapoética*. José Hierro. Ángel González. Guillermo Carnero, Mar del Plata, Editorial Martín.
- LANZ, Juan José (2008). *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero*, Sevilla, Renacimiento.
- MONTEJO, Lucía (2003). «La última etapa en la creación de Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas y los poemas de Hojas de Madrid y La galerna*», en *Unamuno. Otero. Aresti*, eds. Jon Kortazar y Juan José Lanz, Bilbao, Ayuntamiento, pp. 91-105.
- NÚÑEZ, Antonio (1968). «Encuentro con Blas de Otero», *Ínsula*, 259, pp. 1 y 3-4.
- OTERO, Blas de (1970). *Mientras*, Zaragoza, Javalambre.
- OTERO, Blas de (1977). *Todos mis sonetos*, Madrid, Turner.
- OTERO, Blas de (1980). *Historias fingidas y verdaderas*, ed. Sabina de la Cruz, Madrid, Alianza. [1ª ed., Madrid, Alfaguara, 1970.]
- OTERO, Blas de (1995). *Poesía escogida*, eds. Sabina de la Cruz y Lucía Montejo, Barcelona, Vicens Vives.
- OTERO, Blas de (2003). *Antología poética*. Expresión y reunión, ed. Sabina de la Cruz, Madrid, Alianza.
- OTERO, Blas de (2007). *Antología poética*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2007). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 - Novísimos)*, Madrid, Visor.
- RIBES, Francisco, ed. (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Marés.
- SCARANO, Laura (1994). «La “poesíabierta” de Blas de Otero: hacia un nuevo concepto de escritura», *Letras de Deusto*, 63, pp. 217-228.
- SCARANO, Laura (2003). «Blas de Otero: Una poética de la “página rota”», *Ínsula*, 676-677, pp. 20-23.
- SHERNO, Sylvia R. (1994). «Blas de Otero, postmodern poet», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, 1-2, pp. 133-149.
- SILVER, Philip W. (1985). «Blas de Otero en la cruz de las palabras», en *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*, Madrid, Taurus, pp. 191-219.1

RAFAEL ALBERTI, poeta

“YO ESCRIBO SIEMPRE SOBRE LA PAZ. YO NO SOY UN POETA DE LA GUERRA”.

Luis Bodelón

Nacido en 1902 en El Puerto de Santa María, Cádiz, Rafael Alberti vivirá lo mejor y lo peor del siglo XX, pues, antes de la trágica Guerra civil española, pudo participar en las corrientes artísticas de los años veinte, ganando el premio Nacional de Poesía de 1925 con *Marinero en tierra*, de la mano de un jurado compuesto por Ramón Menéndez Pidal, Carlos Arniches, Gabriel Miró, Gabriel Maura y Antonio Machado.

En 1925, precisamente, Ortega y Gasset publica el significativo ensayo *La deshumanización del arte*, ofreciendo claves de interpretación y análisis de la moderna estética...Y en 1927 el “Homenaje a Góngora” en el Ateneo de Sevilla por parte de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti y José Bergamín, entre otros, parece confirmar la diagnosis de Ortega: “La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”.

Es la hora feliz de la “poesía pura”, cuando la corriente post-romántica, simbolista, impresionista, iniciada en Francia en las últimas décadas del siglo XIX, se ha extendido ya por la América hispana y por España a partir de la obra de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, principalmente, aunque también hay un Valle-Inclán y un Antonio Machado “modernistas” de primera hora, que dan paso a una obra y estilo propios con el paso del tiempo.

Se diría que la “poesía pura”, síntesis de modernismo y -para los del 27- de surrealismo, es un momento de fulgor en la España de los años veinte y principios de los treinta. Síntesis que no hace olvidar el metro popular, la cuarteta y la copla, o el octosílabo, como magistralmente nos recordarán, por un lado, Alberti y Lorca, con el citado *Marinero en Tierra* y el *Romancero gitano*, y, por el otro, Machado, con *Campos de Castilla*.

Tras la tragedia civil que fue la guerra de España de 1936-1939, únicamente Juan Ramón Jiménez, en un exilio prometeico, continuará el desarrollo de la poesía pura, llevando a la plenitud su obra.

Dentro y fuera de España, la poesía testimonial, la poesía de angustia y lucha, cobrará preponderancia, no obstante las formas tradicionales, preferentemente el soneto que tomará la poesía en España, tras la derrota de la República —o la victoria nacional, según los alzados—. El verso largo, el verso libre, dan paso a la oleada expresiva, ese “roman-fleuve” o novela río, narración interior que descubre la poesía en el corazón mismo, violentado, indignado, amedrentado, empequeñecido, confiado o esperanzado, como, diversamente, nos muestran las obras de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Blas de Otero, Gabriel Celaya o José Hierro, dentro de España. Y, fuera de España, Luis Cernuda, León Felipe o Rafael Alberti. —“En la huerta nasce la rosa: quiérome ir allá por mirar al ruiseñor como cantabá”. Así comienza un poema del siglo XV, escrito por Gil Vicente, uno de sus maestros. Para usted, Rafael Alberti, escribir poesía, ¿qué significa?

Es mi lenguaje normal, natural; mi lenguaje es ése. Tengo maestros. Soy un poeta que oscila -yo y otros poetas del 27- entre la tradición y la vanguardia. Conozco la tradición americana hasta Neruda, César Vallejo... Y la de la España antigua. Creo que la poesía y el canto nacen juntos y que la poesía alcanza mayor expresión y repercusión con la música. Yo tengo, como García Lorca y otros poetas, músicos que han puesto música a nuestras canciones, como Serrat, Paco Ibáñez, y otros autores italianos. Hay poesías que han alcanzado mucha difusión. La “Paloma” la escribí en Argentina y allí comenzó a cantarla Juan Carlos Guastavino.

-Niño, pintor, poeta, enamorado, hombre, dramaturgo, abanderado, exiliado, viajero, símbolo, maestro... ¿Cuál de estas etapas, de estas facetas de su vida, ha sido para usted más importante? ¿Cuál siente ahora más cercana?

Yo empecé siendo pintor; lo dejé momentáneamente; pero volvía a ello con muchísima fuerza. Se puede decir que en la actualidad tengo las dos vocaciones, la poesía y la pintura. Pinto mucho, dibujo, hago carteles. He vivido muchísimo, soy el exiliado por excelencia; al perderse la guerra civil, fui a Francia, pero al estallar la Segunda Guerra Mundial tuve que partir para Argentina en un barco, por un mar rodeado de submarinos alemanes. Me quede en Argentina 24 años. Mi hija es argentina. Después estuve en Italia 14 o 15 años, hasta que en el año 77 pude volver, en abril. Antes no, porque, claro, me metían en la cárcel. Desde entonces, estoy aquí. En el 87 tuve la mala fortuna de que me atropellara un coche. Me hizo una fisura en la pierna derecha. Desde entonces tengo que ayudarme con un bastón, pero ahora me muevo como si estuviera bueno. Voy a hacer ahora un recital con laúdes en Santiago de Compostela, y después voy a Sanlúcar, a Cádiz, al Puerto. Procuro alternar en estos recitales poesía y música. Trabajo con la única orquesta de laúdes que hay en España.

-Con pocas excepciones, España vio declinar su poesía durante los siglos XVIII y XIX, rompiendo la brillante corriente de los siglos anteriores. ¿Atribuiría aquel declive a alguna circunstancia concreta?

Yo creo que en los declives de la sociedad influyen muchas cosas. Influyen mucho las situaciones políticas, la censura o falta de censura, la libertad... En la generación nuestra del 27 trabajamos mucho la poesía. Fuimos muy amigos: Altolaguirre, Prados, Lorca, Cernuda, Aleixandre, Gerardo Diego, Guillén, Salinas... Hasta el momento en que estalló la guerra. Después tuvimos que emigrar. No se podía escribir en libertad. Los que quedaron, como Gabriel Celaya, tuvieron que escribir con la censura, sin la libertad de antes, Yo tuve que emigrar a la Argentina. Se puede decir que casi toda mi obra está escrita fuera de España, en Argentina, en Italia –donde pasé catorce años–. Casi toda mi obra está traducida al italiano.

-A partir de 1898, entramos en lo que se ha llamado “un nuevo siglo de oro de la poesía española”, renacimiento que alcanza una cumbre con la generación del 27 “o de la amistad”. Para usted, ¿qué características básicas –del grupo y de las personas – asientan la importancia poética de su generación?

Antes que nosotros hubo primero una gran generación de prosistas y novelistas que es la generación del 98; pero, junto a ella, está la aparición de Rubén Darío que remueve muchas cosas. A partir de ahí comienza un renacimiento nuevo en España y América. Luego están Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado; el primero fue amigo nuestro y nos animó; y Machado nos dio un gran ejemplo de hombre solitario, callado. Machado votó a mi favor en el premio que me concedieron con Marinero en tierra, mi primer libro. Nuestra generación es muy variada. Tuvimos como capitán a un poeta del siglo XVII, a Góngora, a quien se le acusaba de ser un reductor de la poesía, de haber dos Góngora: “un ángel de las tinieblas y otro de la luz”. Nosotros celebramos el homenaje de Góngora, porque la Real Academia no quería celebrarlo; cada uno de nosotros tenía una personalidad diferente... Después, la guerra, fue una dispersión. Muchos fueron a Méjico, donde murieron la mayoría...

-Y, respecto a sus compañeros de generación, ¿de quiénes se encontraba más cerca?

Yo la he llamado una generación de poetas y amigos. Lo éramos todos. A diferencia de otras generaciones “muy guerreras”. Nosotros no nos enemistábamos nunca. Yo era muy amigo de Dámaso Alonso. Me parecía un maestro consumado de la literatura. Después de Menéndez Pidal es el erudito que sabe más cosas de la poesía, de nuestra generación. Fuimos muy amigos, hasta su muerte, el año pasado. Acudí a su entierro. Él era una persona de gran significación en el 27.

-En 1926, al aproximarse el tercer centenario de la muerte de Góngora, celebraba usted una improvisada reunión en un café, con Salinas, Gerardo Diego y Fernández Almagro... escribiendo sobre ello en *La arboleda perdida*: “Se rumoreaba ya que la Real Academia se cruzaría de Brazos, es decir, declararían la guerra del silencio a tan magna fecha... De nuestro primer cambio de ideas surgió la convocatoria para una primera asamblea gongorina...”. Hoy día aquella asamblea, aquel homenaje, es uno de los hechos importantes de nuestra historia artística. Respecto a aquel movimiento gongorino, ¿diría usted que nació –efectivamente – en aquella reunión de 1926, o tenía, ya antes, el escritor cordobés algunos buenos valedores...?

Nosotros conocíamos a Góngora. Sabíamos que en los colegios no se estudiaba, que la Real Academia no iba a hacer nada. Entonces Ortega y Gasset nos ofreció su apoyo y el de su editorial. Dámaso Alonso puso entonces en prosa el poema de las Soledades. José María Cosío publicó el Romancero de Góngora. Gerardo Diego hizo una compilación de los homenajes a Góngora del año 27, con un soneto de Manuel de Falla a la ciudad de Córdoba, un poema de Ravel... El amor a Góngora nació también con Rubén Darío, que tiene tres sonetos preciosos dedicados a él: a partir de Rubén Darío hubo entonces ese ambiente favorable.

-Luis Cernuda, recordando aquellos años, “cuando se hablaba mucho de cazar metáforas”, ha querido rescatar la influencia en el grupo de Ramón Gómez de la Serna, “quien enseñó a no pocos de aquellos poetas a mirar y a ver”. En este sentido, ¿no fue también importante la influencia del creacionismo, iniciado por Vicente Huidobro?

El creacionismo circulaba, pero primero en España había un movimiento que dejó huella como agitador: el ultraísmo. Dentro del ultraísmo ya comenzaba a hablarse de Mallarmé, Apollinaire, Huidobro... Había dos publicaciones que recogían ese clima: Ultra y Grecia. Después de ellos comenzó el 27. Federico escribió su Romancero... Juan Ramón Jiménez nos prestó también atención.

-“Yo soy un poeta que tiene una dualidad, como casi todos los poetas españoles. Un poeta, podría decir, más difícil, y un poeta muy extrovertido, muy claro, un poeta hacia la gente”. Esta declaración suya es de 1980, en entrevista con Natalia Calamai. A su entender, ¿qué obras suyas representan mejor esas dos tendencias?

Esas dos tendencias están representadas en Sobre los ángeles, en El hombre deshabitado, en A la pintura, o en Retorno de lo vivo a lo lejano. Menciono estos cuatro por destacarlos un poco, pero yo tengo muchos libros.

-Por su lado extravertido está la poesía dramática de sus obras de teatro, dígame, ¿cuáles de ellas prefiere? ¿De cuáles guarda mejor recuerdo?

El teatro es tan difícil en España... Y yo lo tuve que escribir fuera, en Argentina. El teatro necesita dinero. Tengo una obra interesante, y lo sigue siendo, que se llama El Adefesio, escrita en Buenos Aires y estrenada allí por Margarita Xirgú. Cuando murió Franco pudo estrenarse en España con una gran actriz galaico-francesa, María Casares, quien casi nunca trabajó en España. Ella se comprometió a estrenarla en España cuando se pudiera. Y lo hizo. Con decorados de Manuel Ribera y la producción de Olga Moliterno.

-María Casares era amiga de Albert Camus. ¿Lo llegó a conocer usted, personalmente...?

Quizá había amor, junto a la amistad, entre María Casares y Camus. Ella estrenó varias obras de él, en Francia... Camus fue a Buenos Aires invitado por Victoria Ocampo. Camus hablaba español bastante bien. Victoria me dijo si quería ir al aeropuerto a esperarlo.

Yo fui quien lo recibió. Escuché dos conferencias suyas. Era cordial, Victoria hacía la revista Sur.

-¿Hablaria de diferentes etapas, diferentes épocas en su teatro?

De un libro a otro tengo muchas diferencias, mi obra es de las menos monótonas de mi generación. Mi teatro es tan agitado como mi vida, paralelo a las etapas de mi poesía; sobre él no puedo hablar ampliamente, porque la mayoría de las obras están sin estrenar. Como he tenido una vida rara, de exiliado, y el teatro cuesta mucho dinero, pues no he podido estrenar. Ahora se va a hacer una obra mía, La Gallarda, pero se está estudiando. Estrené El Hombre Deshabitado en el Teatro de la Villa, no hace mucho, con Rodero, con Aitana Sánchez Gijón; fue una obra de mucho éxito. Después estuvo dos meses por toda España. El actor José Luis Pellicena ha hecho una adaptación teatral –consultándome– de La Arboleda Perdida, con monólogos, y ahora va a salir por Nueva York. Se llama Entre las ramas de la arboleda perdida. Paco Rabal, Vittorio Gassman han interpretado también alguno de mis poemas escénicos.

-“Una rosa es más rosa habitada por las orugas” es un verso de *Sobre los ángeles* (1927-1928), libro suyo sintomático de las tormentas y claroscuros que España y Europa vivían entonces. También Aleixandre, en poemas de *Pasión de la Tierra* y *Espadas como labios* (1930-1931), y, especialmente, Lorca, con *Poeta en Nueva York* (1929-1930) expresan ese clima dramático (“Queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra que da sus frutos para todos”, escribe el granadino). En los manuales suele apuntarse que es el momento surrealista de su generación,, pero, ¿no le parece que tanto usted como Lorca, y un poco Aleixandre, caminan entonces por el expresionismo?

De un modo general se dice surrealismo, es una poesía de un carácter no tradicional, surrealista, expresionista. Es una poesía europea. En un sitio la llaman de un modo, en otro de otro. Yo, con esos libros, Sobre los ángeles, Sermones y moradas, comienzo a diferenciarme mucho de lo anterior. Igual que Federico con su Poeta en Nueva Cork comienza a ser muy diferente de su Romancero...

-A partir de *Sobre los ángeles*, con *Sermones y moradas* (1929-1930), *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), *De un momento a otro* (1932-1938), *El poeta en la calle* (1931-1939), su poesía se compromete con el amor, la pasión, la vida y la muerte de los años 30... Emilio Prados, Serrano Plaja, Miguel Hernández, escriben también en esa década una “poesía civil”, de lucha y testimonio... ¿Cómo recuerda ahora aquella época...?

Estamos entonces al dictado de lo que empieza a pasar. Aparece una situación que te obliga a unas circunstancias: los tiros, la defensa de Madrid... Aparece una poesía muy distinta a lo que se estaba haciendo. Luego nos tuvimos que ir... Muchos a Méjico, como León Felipe. Después de todo lo ocurrido, volví y me presenté a diputado del Partido Comunista. Nunca he dejado de ser un poeta en la calle, con lo que le pasa al pueblo. Yo soy un poeta que

si le pisas un pie, respondo, y fuerte. Mis libros no suelen ser muy parecidos. Hay etapas muy diferentes.

-¿Y no se sintió –al recitar poemas, canciones, en el frente, en los cuarteles-, no se sintió dividido? ¿No cree, hoy, que cuando existen el odio, la guerra, la poesía está en otra parte?

Porque esté la guerra, la poesía no se va a callar. A no ser que tú seas un poeta íntimo, que se encierra en su casa. En este siglo grandes poetas han intervenido en los acontecimientos. César Vallejo es uno de los poetas más grandes, con poemas maravillosos. Recuerdo ahora “Aparta de mí este cáliz”. En Francia, Louis Aragon también ha sido tocado por las situaciones que ha vivido, como Paul Éluard y casi todos los surrealistas. Ahora se vive un momento tranquilo, pero nuestra vida ha sido de disparos, tiros. Yo no he podido volver a España hasta que pasaron 39 años. Yo estoy vivo, pero casi todos los grandes poetas españoles de mi tiempo murieron al otro lado del mar...

-“Paz en los mares. Paz bajo los mares. Paz en los hondos cielos cruzados de astronautas. Paz armoniosa. Paz maravillosa. Espigas de las puntas de los dedos. Palomas y palomas de todos los olivos del orbe”. Estas palabras son tuyas. Aplicándolas al momento histórico actual, ¿qué opina del fin de la guerra fría, de la caída del muro de Berlín...?

Yo escribo siempre sobre la paz. Yo no soy un poeta de la guerra. Soy un poeta de la paz. Ahora es un momento esperanzador, muy positivo. Ya no hay el temor grande que ha habido todos estos años.

-Y de la poesía de los últimos 50 años, en España, ¿qué escritores, qué corrientes le han atraído?

Escribieron en condiciones muy malas, dentro de la censura. A veces no podían ser muy claros. Me atraen Celaya, Blas de Otero... Brines me gusta, Caballero Bonald... En España hay grandes poetas. Lo que no creo es que necesariamente haya que hablar siempre de generaciones; a veces hay individuos, como Goya, que llenan todo un tiempo. Actualmente hay muchas corrientes. Quizá, sobre los metros antiguos y populares, predomina hoy el versolibrismo. Nosotros conocíamos bien las dos cosas: vanguardia y tradición, por gusto personal nuestro. Era un momento cultural –el de la Residencia de Estudiantes– con mucho amor por las canciones. Yo no rebuyo la canción, cuando viene; es una forma mía de trabajo, como la más avanzada.

-¿Quiere que hagamos un pequeño juego psicológico? ¿Si? Bien, responda con lo que se le ocurra –una palabra, una frase- al escuchar cada uno de los siguientes nombres:

¿Azul? Cádiz. ¿Mezquita? No voy a decir la de Córdoba, pero indudablemente estoy muy influido por la cultura árabe, mucho. ¿Conocimiento? Pues, no sé, conocimiento, no sé... Me gusta a mí mucho –no me preocupa mucho la muerte–, pero me gusta mucho pensar alrededor del más allá, o de lo que pueda haber. Si quieres llamar conocimiento a eso,

llámalo... Me interesa mucho lo que pueda pasar, lo que pueda haber, no lo que la gente dice que haya, sino lo que pueda ser... Dejar de estar aquí, esta tarde... Lo que pase. No creo que desaparezca todo... Eso me inquieta. ¿Oscuridad? Yo tengo miedo a la oscuridad, a la oscuridad real. Cuando escribí Sobre los ángeles, escribí muchos poemas en la oscuridad, junto a la cama, al levantarme del sueño... Escribía en un estado sonambúlico. ¿Espada? Me sugiere muchas cosas, no me disgusta... Cuando la veo berir en el aire me produce cierta repercusión; es un arma muy antigua, indudablemente es un arma que produce muchos choques. El sonido de las espadas me impresiona mucho, ese relumbrar, ese buscar el cuerpo. ¿Amor? El amor es todo. Todo. Y no se muere nunca, ni en el sentido físico, ni en el espiritual. ¿Mujer? Acabamos de hablar del amor. El amor es masculino y es femenino. Ambos modos, ambas naturalezas, son manifestaciones del amor. ¿Río? Yo he nacido junto a un río, en el Puerto de Santa María, el río del Olvido, el río Guadalete, que eso significa en árabe. ¿Amigo? Yo creo mucho en la amistad. Si no hubiera la amistad, sería un desastre. Creo en la amistad profundamente. ¿Rosa? Me gusta. Eso que se dice de que es la reina de las flores, es verdad. Es una perfección, por la visión, el aroma, las clases de rosas extrañas que hay. Es una flor que ha ido ganando esa categoría con el tiempo.

-Por último, ¿hay algún pensamiento, alguna sentencia o máxima, algún verso que haya sido para usted como un lema?

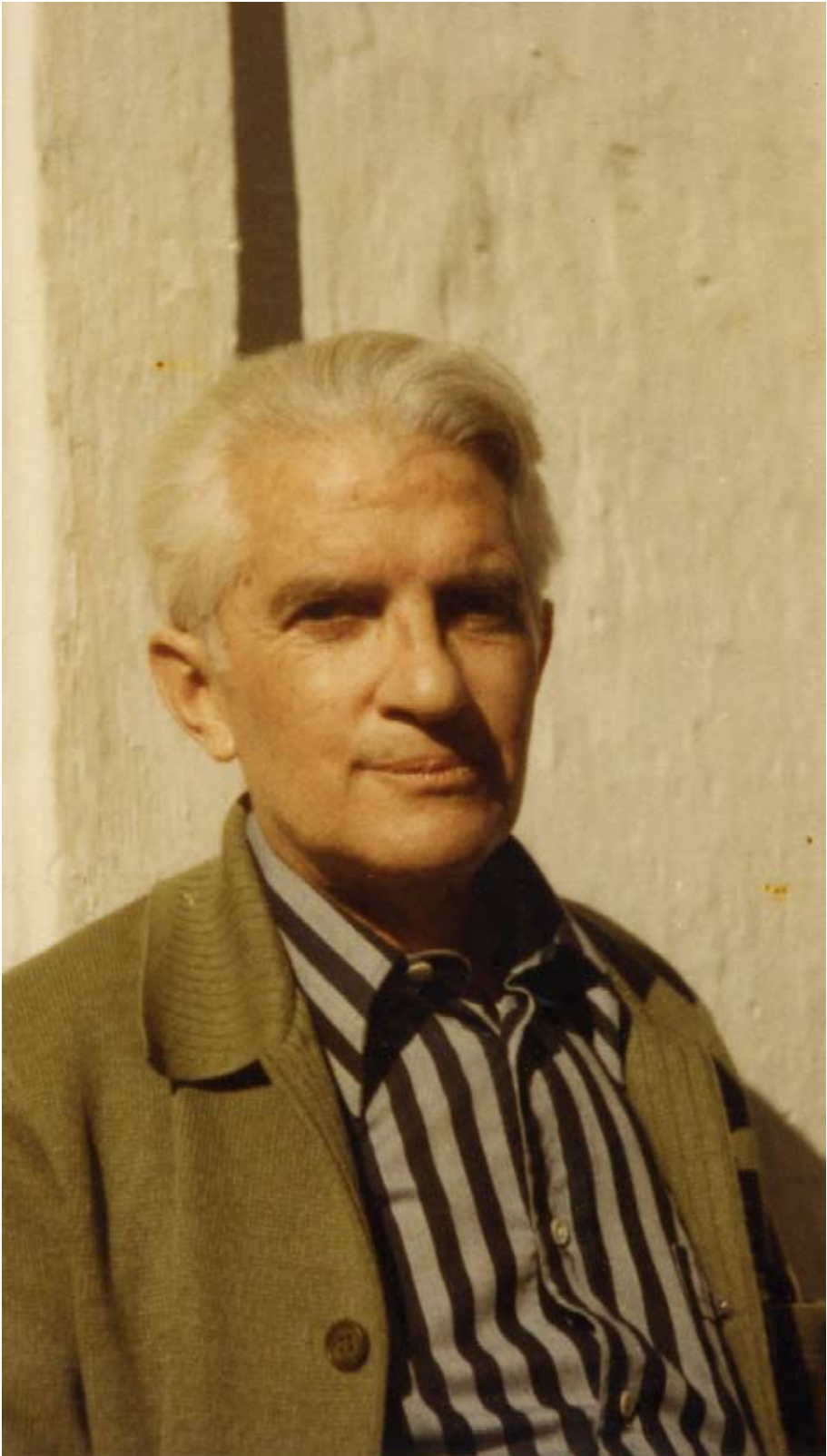
Como un lema... Tal vez pudiera haber alguno. A mí hay un verso de Juan Ramón Jiménez que me parece muy bueno, muy acertado, cuando comienza su etapa nueva:

“No lo toques ya más que así es la rosa”.

No tocarlo ya más, así es el poema.

Rafael Alberti, Luis Bodelón,

Entrevista sostenida en Madrid el 20 de junio de 1990.



Blas de Otero. Jerez de la Frontera. Primavera de 1974

ESCRIBIENDO



EN

DIAGONAL

EN EL VIGÉSIMO TERCER PREMIO DE POESÍA BLAS DE OTERO (MAJADAHONDA, 2012)

Mario Hernández

Celebramos hoy la aparición de *Papeles del cautivo*, libro del salmantino Ángel González Quesada, que ha obtenido el vigésimo tercer premio de poesía Blas de Otero convocado por el Ayuntamiento de Majadahonda¹. Por un azar también de papeles, Salamanca la blanca, patria del premiado, y el nombre de Majadahonda se me han venido hoy a las mientes a través de Miguel de Cervantes, que en el capítulo diecinueve de la segunda parte del *Quijote* junta en un camino de la Mancha a unos estudiantes que volvían de la ciudad del Tormes con la pareja constituida por don Quijote, también apellidado por entonces Caballero de los Leones, y su ingenioso escudero Sancho Panza.

Lo cierto es que donde está Sancho surgen las quejas de su amo por las prevaricaciones idiomáticas en que incurre el parlanchín escudero, dispuesto a llamar al «tigre de Hircania», consagrado por Plinio y San Isidoro, «tigre de Ocaña», lo que le resultaba quizá más reconocible, o hablar de la «rodaja» en vez de la para él desmedida y casi inalcanzable «rueda de la Fortuna», así como pronunciar «friscal» y no «fiscal», entre otras ocurrencias o maliciosos hallazgos que desesperaban a don Quijote. Teniendo en cuenta que «sayagués» no designaba solo al originario de Sayago, sino que aludía a un habla dialectal y rústica literariamente estereotipada, esto es lo que replicó el escudero:

—No se apunte vuestra merced conmigo —respondió Sancho—, pues sabe que no me he criado en la corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añadido o quito alguna letra a mis vocablos. Sí, que, ¡válgame Dios!, no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto del hablar polido.

De esto iba el diálogo entre ellos cuando terció uno de los llamados estudiantes, del que luego sabemos que era licenciado en Cánones, quien no rectificó a Sancho, sino que lo glosa y amplía del siguiente modo:

—Así es —dijo el licenciado—, porque no pueden hablar tan bien los que se crían en las Tenerías y en Zocodover como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la iglesia mayor, y todos son toledanos. El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro está en los discretos cortesanos, aunque

1. Estas palabras se leyeron en el acto público de la presentación a que se alude, en Majadahonda y en la fecha que figura al final.

hayan nacido en Majalahonda; dije *discretos* porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes.

A través de Sancho y del licenciado salmantino insinuaba su propio pensamiento el creador del *Quijote*, de quien Rafael Lapesa ha escrito: «Cervantes, heredero de la ideología renacentista y de la fe en la naturaleza, propugnaba como técnica estilística la misma de Valdés: habla llana regida por el juicio prudente». Si esto es así, el buen hablar no depende ni del lugar ni de la casa en que se ha nacido, pues aun en Toledo, antigua cuna del habla cortesana, cabe hacer distinciones entre los canónigos y señores que paseaban por el claustro de la catedral y los hidalgos pobres, mesoneros y gente de toda laya que cruzaban por Zocodover o iban y venían de las Tenerías.

Como todo lo que tiene raíces duraderas, la discreción es intrínseca a la persona, no extrínseca. Ese es el sentir cervantino, que ejemplifica: lo mismo da haber nacido en la ciudad imperial o en el Madrid cortesano, que ser majariego o descendiente de majariegos cuando Majadahonda no pasaba de aldea y sus habitantes no llegaban al medio millar. Poco significan las altas torres si no van acompañadas en quienes las habitan de cortesanía e inteligencia. Y la discreción, «gramática del buen lenguaje», es esa rara mezcla de discernimiento y prudencia que la inteligencia puede producir en un hombre o mujer de cumplidos quilates, haya nacido aquí o más allá de nuestro mundo y puertas. Nada añade, pues, la vana ostentación, pues todos somos hijos de Dios y todos somos, a la vez, hijos de nuestras obras. Y, si se me permite hacer un poco de Sancho, por la boca, cabría añadir, puede morir el pez, porque, si hay palabra de rey, también la hay vana y ociosa y caprichosa, siendo así, además, que palabra y piedra suelta no tienen vuelta, y sabiendo, como hay que saber, que el que en gastos va muy lejos no hará casa con azulejos. La discreción, en fin, se aquilata en el hablar, y por la palabra nos descubrimos y delatamos.

En los malos tiempos que sufrimos, cuando el universo mundo se ha convertido en «evento» y nada es definido por lo que es, alguien que quiere subir peldaños, o fingir que los sube, es capaz de decir, como yo he oído en una emisora de radio hace solo unos días, que al rey Don Juan Carlos le habían «imputado una prótesis». Sin duda alguna «imputar», ese verbo que nadie usaba hace algunos años, es más, mucho más que «implantar», que suena a simple trabajo hortícola. ¿Sabría quien así prevaricaba idiomáticamente lo que es, además, una «prótesis»?

Sucede que cierta fantasía y bisutería verbal se cruzan con el afán de enaltecimiento en aras de la boba solemnidad. Pongamos que alguien quiere organizar una fiesta benéfica para recoger dinero en favor de necesitados de la India. ¿Cómo conmovier a los posibles donantes mediante las palabras precisas que les inviten a asistir? Ese alguien, que indudablemente no había leído la célebre anécdota narrada por Machado, determinó anunciar el acto como

«Evento solidario en favor de nuestros congéneres de la India». Ante aquella frase equivalente, «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa», el alumno de Juan de Mairena, *alter ego* del poeta sevillano, proponía esta sencilla solución: «Lo que pasa en la calle». Nuestro hombre de hoy no ha leído a Mairena, ni a su padre don Antonio Machado, pero sí ha oído campanas, las campanas de la fatuidad lingüística, sin advertir que a perro flaco todo son pulgas; tantas, que en su frase la totalidad de los seres humanos de la India, congéneres nuestros, necesitan nuestra «caridad» o «solidaridad». La arrogancia, que hemos de suponer involuntaria, parece hundir sus pies en el desconocimiento del mundo actual, de la lengua propia y del sentido común más primario y simple. Y esto, dicho sea de paso, a pesar de las miserias y dolores que puedan darse en un país tan inmenso y complejo como la India.

Mas volvamos, así sea solo en busca de consuelo, a Miguel de Cervantes. Aquel señor licenciado que tropezó en un camino con don Quijote y Sancho lo tenía muy claro: su orgullo era decir su razón, la que fuera, «con palabras claras, llanas y significantes». Es la regla de oro del buen hablar; es la que nos hace para siempre discretos; es la que nos puede traer el respeto de quienes nos oyen. Por eso este ayuntamiento y este pueblo mantienen aún un premio de poesía, para refinar la discreción del mundo (la de los majarriegos se da por descontada) y para poner un poco de luz sobre las palabras, ese bien en el que apenas reparamos, pues es como el aire y el agua, que usamos sin aprecio ni discernimiento propios.

No extraña que, algo más de un siglo después de la segunda parte del *Quijote*, un catedrático de Matemáticas de la Universidad de Salamanca al que muchos creían brujo consumado, don Diego de Torres Villarroel, titulara uno de sus famosos calendarios como *El santero de Majalahonda y el sopista perdulario: pronóstico y diario de cuartos de luna... para el año de 1766*. Torres acudía de nuevo a la pronunciación popular, que elige *Majalahonda* por Majadahonda, pero parecía hacerse eco de las disquisiciones cervantinas al presentar en la «Introducción al juicio del año» a un viejecillo que aparecía en su puerta acompañado de un estudiante pobre, el viejo con su tablilla o insignia que le acreditaba de santero con licencia para pedir limosna por las calles. Dando un paso más que Cervantes, el entonces celeberrimo autor de calendarios señalaba que el santero hablaba «con palabras todas criadas y nacidas en Castilla la Vieja y con un despejo graciosamente natural en un anciano»².

Aunque viejo y consumido, como ridículamente se le describe, el santero hablaba, pues, con la corrección y propiedad debidas. De este modo se presentaba a sí mismo, antes de que el narrador le hiciera partícipe de la invención de aquel calendario de 1766: «Yo, señor Torres, soy Jorge Patarrilla por mar y por tierra, y por gracia de Dios y la del honrado concejo de Majalahonda, mi amo, soy santero de dos ermitas que están en los contornos de este famosísimo pueblo. He venido a Madrid pocos días ha, a buscar limosnas entre mis amigos y devotos

2 «Despejo» dice la primera edición de Madrid (Andrés Ortega, 1765), y repite la inmediata de Barcelona (de Tomás Piferrer y, según su colofón, de 11-12-1765); interpreto que se trata de una errata por «despejo», palabra entonces vigente y más propia de la descripción; para este término véase el clásico estudio de Carmen Martín Gaité sobre *Usos amorosos del dieciocho en España*, con primera edición de Madrid, 1972.

para alumbrar mis Vírgenes, comer yo y reponerme de algunas menudencias, que necesito para el aseo y la decencia de mis santuarios». Uno al menos de esos santuarios o ermitas queda aún en pie, aunque tan rehecho, que el viejo Patarrilla no daría acaso con él si volviera a este mundo desde el suyo de cruda ficción.

Y es que el dicho santero tiene trazas de personaje de entremés, es decir, de sombra ridícula, inventada para la risa, aunque no del todo, pues participa de la autoría del calendario, pero lo que aquí importa es que el tal Patarrilla es un viejo listo y bien hablado, con reivindicación no solo de raíz cervantina, sino muy propia del catedrático salmantino don Diego de Torres. Quien se firmaba como el *Piscator de Salamanca* se preciaba de villano entero y verdadero que se había ganado un lugar en el mundo por su ingenio y obras, hasta el punto de poder dedicar este calendario a una de sus altas protectoras, doña Mariana de Silva y Toledo, duquesa de Medina-Sidonia. Al hacer «alborozada donación» de su calendario a la duquesa en la dedicatoria que precede al librito, el anciano Torres, que moriría en 1770, se hacía partícipe de las glorias de esa casa y de la de Alba, a la que también pertenecía, por razón de su matrimonio, doña Mariana. Mas, volviendo al quid de nuestro cuento, digamos que de Salamanca a *Majalabonda* hay un hilo que ya tendió Cervantes, y que reanudó un salmantino, Torres Villarreal, haciendo verdad el argumento de los personajes del *Quijote*.

«¡Honor a la escritura!», decía quien fue un día vecino de este pueblo, Blas de Otero, cervantista de calado y gesto. Y sobre esa escritura o invención de la palabra añadía el gran poeta vasco: «Un libro de poemas padece asma. Necesita oxígeno de mar, de páramo, de ciudad, siempre que ésta carezca de polución. Dije polución y esto podrá ser un vocablo, pero más bien es una porquería, incluso como vocablo en sí». El poeta sopesaba las palabras, distinguía su valor, su sonoridad y su significado. Nada, pues, de polución, ni siquiera idiomática.

El libro que hemos premiado tiene oxígeno de ciudad, quizá de páramo, y lo tiene de discernimiento lingüístico. Basta con dos muestras. La primera nos ofrece en su discreto título, «Una carta», una ventana a un río: el de la conversación entre dos seres a la vez lejanos y próximos, que se hacen mágicamente presentes ante el papel que uno de los dos está leyendo en un momento dado. Ese desdoblamiento, tan íntimo y cercano, está captado por el poeta en el uso contiguo de la primera y segunda persona desde el primer endecasílabo de su breve y esencial poema, cuyas complejas oscuridades afloran según comenzamos a leer:

¿Qué no veré —verás— cuando oscurezca
a la luz de la tinta, aunque no existas,
y los más bellos monstruos de la tierra
conversen con la dicha en la copa de un árbol?
¿Qué no seré —serás— en este verso
si es la vida más larga que las cosas
y a mi escritura vuelves cuando vuelvo
con la necesidad que te construye
más que mi nombre a ti, cuando me escribes?

El poema se plantea como un enigma, en el sentido clásico del término. «Enigma» llamaban a la adivinanza o acertijo, pero el enigma perfecto es una formulación cuyo secreto sentido tiene algo o mucho de irresoluble. No siempre se ofrece de modo que podamos encajar las piezas que lo definen como partes de un puzzle lógico, todo él una encadenada y perfecta alegoría, sino que puede surgir ante nuestra inteligencia e imaginación como «sentencia oscura o propuesta intrincada, difícil y artificiosa, inventada al arbitrio de quien la discurre y propone», según la abierta definición que de «enigma» ofrecía el *Diccionario de Autoridades* allá por 1732. No se me oculta que entre ese diccionario y nosotros median ciertos cambios históricos y estéticos, algunos de muy profundo alcance, pero lo único que quiero resaltar es ese gusto por lo oscuro, e incluso lo visionario, que yace en la historia de la expresión humana, yo diría que desde siempre. ¿Quiénes son para el caso esos «bellos monstruos», capaces de conversar con la dicha —es decir, de hacerla parte de ellos mismos— en la copa de un árbol? Una seguidilla antigua puede orientar nuestros ojos sin sombra alguna de duda:

Arribica, arribica
de un verde sauce,
luchaba la niña
con su adorante.

El poema habla, pues, de amor; o se construye en torno al diálogo de dos entre los que ha mediado el amor; pero, ¿ha existido el tú al que el poema se dirige, o es una simple ficción del hablante, que dice «aunque no existas» y habla de «la necesidad que te construye»? Mas, si no existe, ¿qué hace ahí ese árbol chagalliano de la dicha, o cómo es que el tú dialógico «vuelve» a la escritura, de modo paralelo a la creación del tú (que es el yo hablante) en la mente de quien ha escrito se supone que una carta, de acuerdo con el verso final del poema? Este, pues, sería una reflexión sobre la construcción de un tú lejano del que solo al final sabemos que se ha hecho presente mediante un acto de escritura que el título del poema define. El desdoblamiento contrastado se percibe en la misma construcción anafórica del poema y en la permanente yuxtaposición entre la primera y la segunda persona, con acción introspectiva que el tú habría desencadenado por un acto que solo se nos dice al fin, obligándonos a la relectura. Poema *ouroboros* cabría llamar a esta breve y misteriosa composición.

En otro de los epigramas de su libro, «El favor de los dioses», González Quesada ha escrito:

Una mujer que vino de la niebla
cruzó con su mirada mi semblante
y mi instinto le dijo sin palabras
qué camino seguir para tornarse
Venus misma por siempre. Como tantas.

Aquí son las miradas las que sostienen el encuentro, pero son de nuevo las palabras precisas las que lo determinan, de manera que me atrevo a llamar perfecta. Impecable decir y significar. Pero no puedo menos de reprochar al poeta

ese gesto desdeñoso final: «Como tantas». Lograda la magia de la transfiguración, con hermoso eco clásico, el poeta no cree en ella y la deshace de un papirotazo.

La sabiduría de este libro se sustenta en la fe en el buen decir, con un tono reflexivo que no quiere rebajar en ningún momento el nivel culto de la escritura. Esa preocupación domina el léxico y la métrica, que tiende al verso libre en el poema largo y a las series de endecasílabos blancos —mezcladas o no con otros versos— en el epigrama concentrado, sea este vivencial o histórico, como en la poesía culturalista.

Otros y más simples eran los enigmas de Jorge Patarrilla, santero de Majadahonda, para el año de 1766. Según narraba Torres Villarroel, él se encargó de los «enigmas para el pronóstico», fueran inventados o de la común herencia que transmiten las madres. Puestos a ello, por nada se amilanaba el almanaquero, que pronosticaba sin equivocarse en orden al tiempo venidero:

Saldrán algunos proyectos, para lo cual están prontos los significados del siguiente enigma:

Cinco bueyes aran
con solo una reja;
el barbecho es blanco;
la simiente, negra.

Proyectos, órdenes o decretos esperaban en el despacho de los legisladores, y en eso no había equivocación posible. Solo bastaba que un escribano tomara la reja de la pluma entre sus cinco dedos y fuera dejando sobre el blanco papel la simiente mejor o peor de su escritura. ¿Qué no se hará en el mundo con los útiles de escribir, sean los que sean? ¡Honor a la escritura!, decía el poeta. Honor a la que haya sido dictada por esa elegante discreción que preconizaba Cervantes.

Majadahonda, 29 de noviembre de 2012

LA POETA CANARIA ANA PEREZ CAÑAMARES Y EL NAVARRO LUIS GARDE IRIARTE, GANADORES DEL QUINTO PREMIO DE POESÍA BLAS DE OTERO-VILLA DE BILBAO

La quinta edición del Premio de Poesía Blas de Otero-Villa de Bilbao ha recaído, por unanimidad, en la obra *“Las sumas y los restos”* de la escritora canaria afincada en Madrid **Ana Pérez Cañamares**. En la modalidad de euskera, el premio ha sido para el poemario *“Maizter arrotzu”* de **Luis Garde Iriarte**. El certamen ha batido esta edición su record de participación, con un total de 468 trabajos presentados en castellano y 15 en euskera, frente a los 241 y 13 en cada una de las dos modalidades, en 2011.

El jurado del certamen internacional ha destacado precisamente, el hecho de que sólo cinco años después de su creación, el premio se haya consolidado como **uno de los certámenes más valorados y concurridos del panorama literario**, con la participación más alta de su historia. Asimismo, han destacado la variada temática de los poemarios presentados, así como la alta calidad de los libros seleccionados como finalistas. Por último, subrayan el hecho de que tanto en medios escritos como en internet se refieran a este como **“uno de los concursos literarios más fiables e independientes de la actualidad”**:

La entrega de galardones tuvo lugar el día 11 de enero, en el Salón Árabe del Ayuntamiento de Bilbao, con la presencia del alcalde **Iñaki Azkuna**, e **Ibone Bengoetxea**, concejala de Cultura y Educación y presidenta del jurado, además de otros miembros del tribunal y las personas premiadas en esta última edición.

Junto a Sabina De la Cruz, Presidenta de la Fundación Blas de Otero y viuda del poeta a cuya memoria está dedicado este premio literario, los escritores José Fernández de la Sota y Juan Carlos Mestre y el crítico literario Juan José Lanz han ejercido como miembros del jurado en la modalidad de castellano.

“Las sumas y los restos” es, según la valoración del jurado, un poemario sobre las tormentas y naufragios diarios escrito en tono realista y crítico en el que, junto a la descripción de un presente difícil, se suceden numerosos hallazgos líricos que ayudan a iluminar las zonas más sombrías y, a menudo, más olvidadas de la realidad. *“Escribo palabras como barandillas”*; dice la poeta en unos versos que podrían servir como guía de unos textos comprometidos en los que no deja de brillar la esperanza.



EN EUSKERA

En la modalidad de lengua vasca, el jurado integrado por los escritores Juan Ramón Madariaga y Miren Agur Meabe, además del escritor y crítico literario Jon Kortazar, ha destacado de “*Maiñter Arrotza*” que es una obra abundante en estilos y original en la imágenes. Han apuntado que algunos versos son muy sólidos y sugerentes y se trata de un poemario firme y sólido.

Afincado en Doneztebe, Luis Garde Iriarte (Pamplona, 1961) es Licenciado en Filología Hispánica. En 2003 obtuvo el premio de poesía Felipe Arrese Beitia Euskaltzaindia-BBK por “*Oihan nabarra*” En 2007 publicó su segundo poemario, “*Haize begoaren aroak*” (Pamiela, 2007). En ese mismo año publicó otro poemario, “*Urtzuilearen beharra*”, con cuyo proyecto había ganado la beca Joseba Jaka.

Por su parte, Ana Pérez Cañamares (1968) nació en Santa Cruz de Tenerife y vive en Madrid. Algunos de sus cuentos han aparecido en antologías.

En el año 2007 publicó su primer libro de poemas, “*La alambrada de mi boca*” (Editorial Baile del Sol), cuya segunda edición apareció en el 2009. En la misma editorial se reeditó su libro de relatos “*En días idénticos a nubes*”, y publicó su segundo poemario, “*Alfabeto de cicatrices*”

El Premio Blas de Otero-Villa de Bilbao fue instituido en 2008 por el Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Bilbao en colaboración con la Fundación Blas de Otero que gestiona el legado del poeta bilbaíno. El certamen tiene como objetivo fomentar la creación literaria y acercar a los vecinos de la capital vizcaína la figura de uno de sus más destacados autores. Está dotado con 6.600 euros en cada una de las dos modalidades (castellano y euskara).

La pasada edición del Premio de Poesía “Blas de Otero - Villa de Bilbao” recayó en la obra “*La ruta de la sed*” del escritor afincado en Soria, César Ibáñez París. En la modalidad de euskera, el premio fue para el poemario “*Baso ilun itoan*” del autor vizcaíno Jabi Santa Cruz Agirre.



FALLADO EL CUARTO CONCURSO DE FOTOGRAFÍA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO “IMÁGENES PARA UNOS VERSOS”

La Fundación Blas de Otero ha acordado conceder a Javier Martínez, natural de Murcia, el primer premio de la cuarta edición del concurso de fotografía “*Imágenes para unos versos*”, que tiene como objetivo dar a conocer la poesía del genial autor bilbaíno, del que el próximo día 15 de marzo se cumplirán 97 años de su nacimiento.

El jurado integrado entre otros expertos, por el poeta José Fernández de la Sota (Premio Euskadi de Literatura 2010) y el fotógrafo Richard Bilbao, ha concedido el primer premio al murciano, gran aficionado a la fotografía, que presentó una instantánea inspirada en el poema “*Pido la paz y la palabra*”.

Este año el poema “*Pido la paz y la palabra*”, ha servido de punto de partida para la realización de las fotografías. El certamen ha recibido un total de 190 instantáneas, en las que los participantes han conectado a través de la fotografía su mirada del mundo con los versos de Blas de Otero para dotarles de una nueva actualidad y perspectiva.

JÓVENES

En la categoría de jóvenes, hasta 20 años, los ganadores han sido los alumnos del Instituto de Ibarrekolanda con un trabajo conjunto y con una fotografía inspirada en el mismo poema.

Más información en www.fundacionblasdeotero.org



Ganador: Javier Martínez
Del hombre y su justicia



MENORES DE 20 AÑOS



**Ganador: Alumnos del
Instituto de Ibarrekolanda**
“Pido la paz y la palabra”



Blas de Otero

fundazioa fundación