

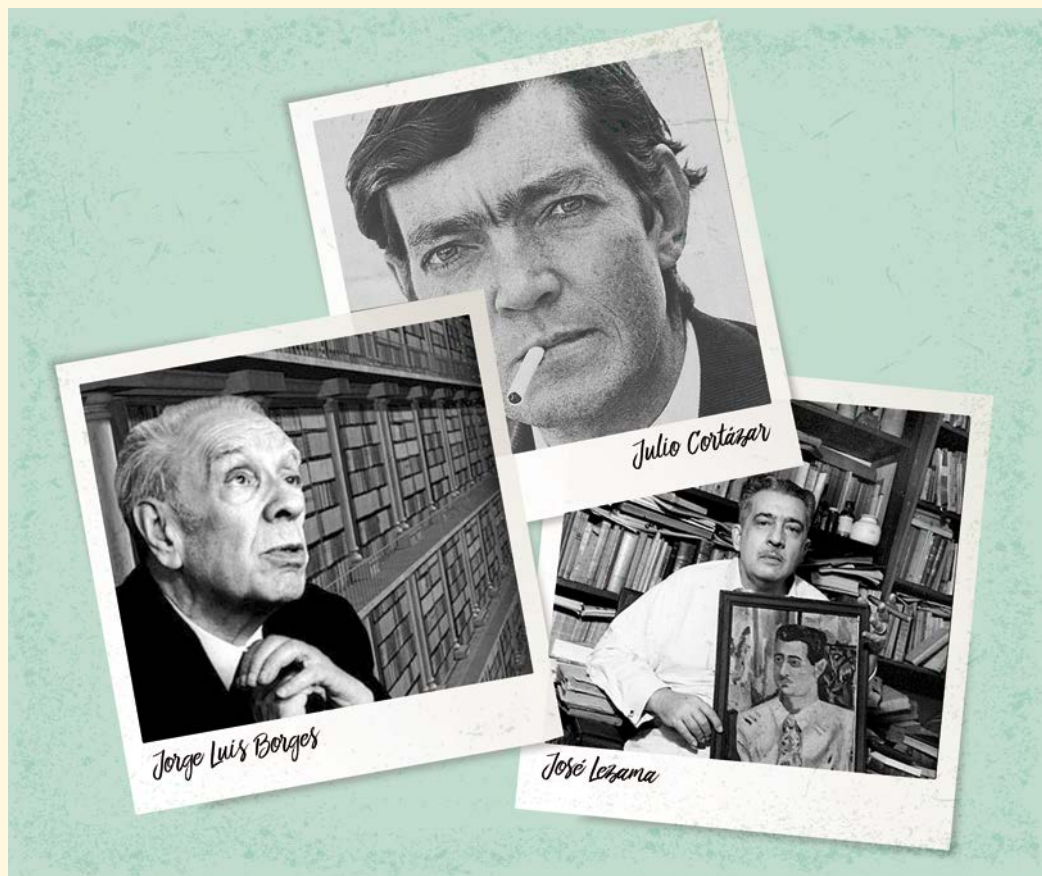
AN CIA

REVISTA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO

BILBAO, 2018

AÑO IX

Nº 11



Nº 11

BO

Blas de Otero

fundazioa fundación

AN CIA

REVISTA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO

BILBAO, 2018

AÑO IX

Nº 11

MAQUETACIÓN

Binari Comunicación

COORDINACIÓN

Ibon Arbaiza

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

ÍNDICE

ENTRE PAPELES:

BLAS DE OTERO: GRACIAS POR PERDURAR
Carlos Alcorta..... página 6

LEZAMA, CORTÁZAR, BORGES, BLAS DE OTERO Y EL HILO DE LA LENGUA
José Fernández De La Sota..... página 10

BLAS DE OTERO: UNA POÉTICA DEL DOLOR
Claude Le Bigot..... página 14

VOZ Y SILENCIO DE BLAS DE OTERO
Lauro Olmo Y Fernando Quiñones..... página 23

ESCRIBIENDO EN DIÁGONAL

ARTURO CORCUERA, ÚLTIMA CONVERSACIÓN..... página 27

SEIS POEMAS DE EUSEBIO ABASOLO página 30

RENÉ FUENTES, VERSOS Y PROSAS página 34

LA CASA QUE HABITA MI MEMORIA
Aitor Francos..... página 38

ANCIA Digital nace a la Red condicionada por su mismo nombre, uno de los títulos emblemáticos de la obra poética de Blas de Otero, para poner al alcance de los internautas cuantas noticias se generen sobre la obra y la figura del poeta, e informar del contenido de los fondos documentales y bibliográficos que custodia en Bilbao la **Fundación Blas de Otero-Blas de Otero Fundazioa**.

Inspirada en el principio democrático de promoción y difusión de la literatura en el ámbito internacional, **ANCIA DIGITAL** saluda a los amantes de la poesía en todas las lenguas del mundo, en especial en las dos oficiales de nuestra tierra, euskera y castellano, y a la poesía gallega y catalana, con la ayuda del Gobierno Vasco y del Ayuntamiento de Bilbao

ANCIA DIGITAL hereda de la revista ANCIA, creada en formato libro en el año 2003, su carácter de boletín informativo de la Fundación, editando los materiales escritos y gráficos que generan sus propias actividades (y de las ajenas con las que establezca contacto) y como espacio reservado a la creación del propio poeta, tanto editada como inédita, y a traducciones de su obra, incluso la de otros poetas en cualquier lengua, siempre que sean inéditos.

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

Atentamente,

Fundación Blas de Otero

ENTRE PAPELES



BLAS DE OTERO: «GRACIAS POR PERDURAR»

CARLOS ALCORTA



Abarcar la complejidad de la poesía de Blas de Otero en un espacio como el presente, un texto que debe ser leído en poco más de diez minutos, sería una temeridad e, incluso, una falta de respeto a la obra y a la figura del poeta en la que pretendo no caer, por eso, tras un somero repaso a su bibliografía y a algunos de los rasgos que, según la crítica especializada, definen y singularizan su poética, pondré el énfasis en una de las cuestiones que le atormentaron con mayor intensidad, un tema también a que a mí me ha preocupado, y sigue haciéndolo, con similar énfasis desde que comencé a escribir poesía. Estoy hablando de la indagación sobre el propio proceso de la escritura, de lo que convenimos en llamar la función metaligüística del lenguaje, es decir, el poema que reflexiona sobre la creación del poema, la metapoética, en suma.

Pero vayamos a la bibliografía. Blas de Otero nació en Bilbao en 1916 y su infancia transcurrió entre esta ciudad y la capital del reino. Será en Madrid donde curse los estudios de bachillerato y, posteriormente, la licenciatura de Derecho, carrera que no llegó a ejercer sino muy tangencialmente. Estudió también Filosofía y Letras, pero no llegó a terminarla. Las vicisitudes biográficas son siempre relevantes, aunque se lleve una vida sedentaria, anodina. Blas de Otero fue un hombre viajero desde muy joven. Tras pasar un periodo impartiendo clases

en Bilbao, se traslada a Barcelona. Cruzó el Atlántico. Contrajo matrimonio en Cuba. Residió en París y viajó por los cuatro puntos cardinales de esta España que tanto cantó. Pero más que los datos biográficos, lo que nos interesa ahora es comprobar la evolución de su proceso creativo, un proceso que comienza con la publicación de *Cuatro poemas* (1941), continúa con *Canto Espiritual* (1942), un modesto cuadernillo en el que homenaje a Juan de la Cruz, y unos poemas en la revista *Escorial* en 1943. En todos ellos predomina el tono religioso. «La vuelta a Dios, sincera o no —que de todo habría—, era un portillo de escape por donde podían salir vivencias del poeta inexpresables sin la envoltura religiosa», escribe Alarcos Llorach.[1] Tras estas primeras tentativas, de las que posteriormente renegará, sufre una transformación radical en su escritura, a lo que no es ajena la publicación de *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, un libro que supuso la ruptura con la poesía formalista y complaciente de los primeros años de la postguerra. Dentro de este tono de poesía «desarraigada», de «auténtica inspiración humana», como decía Vallejo, podemos encuadrar libros como *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), refundidos posteriormente —con la inclusión de más de cuarenta poemas que pertenecían a títulos como *Complemento directo* y *Edición de madrugada*, nunca publicados de forma exenta—, en *Ancia* (1958). La poesía abandona el yo lírico, el yo del «dolor desgarrante», como lo llamaba Eliot, para centrarse en un nosotros que se compromete con los conflictos de la comunidad, que se solidariza con los problemas de la «inmensa mayoría». Citamos de nuevo a Alarcos: «La primera cuestión es el yo, luego el yo y el tú, finalmente el nosotros —todos los hombres, o bien la parcela de humanidad asociada a nuestro terruño—. [2] En ese intervalo publica *Pido la paz y la palabra* (Colección Cantalapiedra, 1955), un título emblemático dentro de lo que se ha denominado como “poesía social” (Conocemos los pormenores de la edición gracias al estudio del profesor Julio Neira: *Correspondencia sobre la edición de Pido la paz y la palabra*. Hiperión, 1987). En castellano, su siguiente libro se publica en París en 1960 por problemas con la censura del Régimen. *Que trata de España* (1964) se publica también en París. «Creo en la poesía social, a condición de que el poeta —el hombre— sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales», expresa Blas de Otero en una entrevista.

De 1970 datan los títulos *Mientras e Historias fingidas y verdaderas*, un libro de prosas líricas. El impulso combativo se ha ido atenuando y se percibe ya cierta resignación teñida de melancolía y desencanto, quizá achacables a la enfermedad que le aqueja. Mientras tanto, se suceden las antologías de su obra: *Esto no es un libro* (1963), *Expresión y reunión* (1969), *País* (1971), *Verso y prosa* (1974), *Poesía con nombres* (1977), *Todos mis sonetos* (1977) o, después de su fallecimiento, *Mediobiografía* (1997). En todas ellas se incluyen poemas de libros que el poeta anuncia pero que no llegan a ver la luz, entre ellos *Hojas de Madrid con La galerna*, editado finalmente en 2010[3] y que constituye un monumental testamento poético (Comienza con ese poema estremecedor titulado «Cojeando un poco», del que extraigo estos versos: «En una clínica./ Recién operado en una clínica,/ fumo, me peino, pienso/ en nada»). Será, precisamente, en este último libro en el que nos apoyaremos para respaldar la tesis que intentamos desarrollar: la lucha encarnizada entre el poeta y el lenguaje, entre vida y poesía, aunque dicha batalla comenzara casi a la par que sus primeros poemas, como se puede comprobar, por ejemplo, en el poema “Cartilla (poética)” del libro *Que trata de España*, del que entresaco varios versos sueltos: “La poesía tiene sus derechos”, “La poesía crea las palabras”, “La poesía

exige ser sinceros”, “La poesía atañe a lo esencial/ del ser”, para concluir con una reflexión que despeja cualquier duda al respecto: “Pero yo no he venido a ver el cielo,/ te advierto. Lo esencial/ es la existencia; la conciencia/ de estar/ en esta clase o en la otra.// es un deber elemental”. La unidad poética de Blas de Otero, que no el inmovilismo estético, será, a la postre, no un lastre, sino una de sus mayores virtudes.

A pesar del tono melancólico y desencantado que predomina en *Hojas de Madrid con La galerna*, no escasean los momentos de esperanza (recuerden que vamos a centrarnos exclusivamente en la cuestión metalingüística), como podemos comprobar en el poema «Habrà poesía», en el que deposita su confianza en la permanencia de la poesía no en grandes acontecimientos o en emociones irracionales (el amor, muchas veces, lo es), sino en asuntos y situaciones cotidianos: «[Habrà poesía] Mientras escribo a mi madre una de mis últimas cartas, ignoro si por la proximidad de mi muerte o el tiempo que le reste de vida». Otro poema que incide en la relación de la poesía con las cosas humildes de la vida rutinaria es el titulado «Tiempo de poemas», cuyos versos finales dicen así: «Y, sobre todo, la poesía son los poemas/ y los poemas, como ya he dicho en alguna ocasión, es una de tantas cosas que hace el hombre sobre la tierra». Como vemos, la correspondencia entre el lenguaje empleado y lo que se quiere transmitir es perfecta. Palabras comunes para describir un acto tan rutinario como levantar un muro o podar un árbol. Si hay alguna clase de metafísica en estos poemas, seguramente se encuentra en un estadio superior a la de la intención del poeta, porque, para Blas de Otero, la poesía es muchas cosas, pero, fundamentalmente «es una silla/ donde sentarme frente al crepúsculo».

Todos hemos escuchado o leído alguna vez estos famosos versos del poema de Fernando Pessoa «Autopsicografía»: «El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que de verdad siente». Pues bien, el poema «Historias fingidas y verdaderas» de Otero, abunda en la misma idea, aunque no nos consta que la influencia haya sido directa: «Estas historias que se acercan tanto/ a la verdad, son puro fingimiento:/ no ostentan otro firme fundamento/ que la verdad que veo y toco en cuanto// escribo y finjo que soñé: vi tanto,/ tanta realidad se llevó el viento,/ que imaginé ya fútil aspaviento/ vida, sueño, verdad, historia, espanto». Una opción esta de reivindicar la ficción por encima de la realidad —tal vez porque, como dice en otro verso, «la realidad desborda»— que se ve desmentida en otro poema, «Echar mis versos del alma», en el que escribe versos como estos: «¿Qué vas a escribir? Detén/ la mano en el aire. Tira/ fuerte de la rienda. Ten/ cuidado con la mentira.// Recoge tu soledad,/ concéntrate. Ten valor/ para decir la verdad,/ aunque te cause dolor». Como vemos, la reflexión sobre lo que es o deja de ser la poesía se traslada ahora al coto de la escritura, en la que ahonda con mayor profundidad en poemas como el titulado «Un día», del que copio la segunda estrofa: «Escribir, inventar, hablar: contar/ lo que me pasa, lo que he vivido, todo/ lo que me envuelve como el aire hermoso./ Yo soy un hombre mudo que habla mucho», idea esta que se refuerza en la primera estrofa del poema «El labio con que escribo»: «Si escribo, es por hablar. Abro la puerta/ y aguardo a un hombre, una mujer. Y escribo/ hablándoles despacio, como amigo./ El gesto, lento; y la palabra, cierta». Quizá el mejor resumen de su poética, más que en ningún otro poema (y son muchos los que nos dan pistas sobre ello), se encuentre en estos versos pertenecientes

al poema «Elegía a Rilke»: «Todo poeta es terrible. Mas, sobre todo, terrible es no haber vivido,/ después de nacer en Praga. Ser sólo una página en blanco,/ extendida hasta 1926, en una tumba en Valais./ Porque vivir no es únicamente soñar y meditar/ y trazar bellas imágenes en el aire. / No es merodear, recorrer, escarbar el propio espíritu/ con dedos de seda, niebla o pétalo./ Porque todo poeta es terrible cuando ha vivido y amado y odiado intensamente,/ y escribe con todo el cuerpo, hermosa y horrorosamente,/ mas con ternura y estremecimiento». Por supuesto, al resaltar este aspecto de su poesía, no estamos defendiendo una determinada concepción del hecho poético; ni la que reflejan estos versos, ni otras más interesadas en una retórica cargada de abstracciones y «merodeos a través del símbolo», porque, como afirma Cioran (*) «Que la poesía deba ser accesible o hermética, eficaz o gratuita, ese es un problema secundario. Ejercicio o revelación, qué más da. Sólo le pedimos, por nuestra parte, que nos libere de la presión, de los tormentos del discurso. Si lo logra, constituye, por un momento, nuestra salvación». (Citar en este artículo a Cioran no es gratuito. Existe un hilo que vincula la figura de Otero y la de Cioran por encima de ciertas proximidades estéticas y morales, y no es otro que la figura de Manuel Arce, el cual actuó desde la galería de arte Sur, que regentó durante tantos años, de valedor de ambos en la aldeana sociedad santanderina de la década de los cincuenta del pasado siglo).

Por tanto, como decíamos, sí podemos afirmar que, por encima de guerras estéticas y de planteamientos maximalistas, esta opción resulta absolutamente legítima cuando se trata de denunciar la lamentable situación de nuestra sociedad, porque creemos firmemente en la vigencia del compromiso del poeta, un compromiso que encuentre en la vocación la primera de sus propiedades, un compromiso con la poesía, con el lenguaje. Devendrá entonces, a partir de esta premisa, el compromiso con la realidad en la que vive, y no a la inversa, como piensan algunos con cierta propensión corporativa y de militancia, sea ésta del tipo que sea. Citamos de nuevo a Cioran: «El vacío que vislumbramos en el fondo de las palabras evoca el que captamos en el fondo de las cosas: dos percepciones, dos experiencias en las que se opera la disyunción entre objetos y símbolos, entre la realidad y los signos» Escribir, por tanto, desde su singularidad con rigor, con humildad y con respeto por la palabra; escribir, decía Eliot, «De motivos revelados muy tarde y la conciencia/ de cosas mal hechas y hechas para el daño de los demás» como hizo Blas de Otero, es la forma más intensa de reconocerse a sí mismo en el rostro de los otros.

[1] ALARCOS LLORACH, EMILIO. *Blas de Otero*. Ediciones Nobel, S.A. Oviedo, 1996

[2]Ibid.

[3] OTERO, BLAS DE. *Hojas de Madrid con La galerna*. Edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Barcelona, 2010

*TEXTO LEÍDO EN EL ATENEO DE SANTANDER EL 5 DE JULIO DE 2016.

LEZAMA, CORTÁZAR, BORGES, BLAS DE OTERO Y EL HILO DE LA LENGUA

JOSÉ FERNÁNDEZ DE LA SOTA



Fue en los Cuadernos de la revista Casa de las Américas donde José Lezama Lima habló del hilo que unía a dos de los mayores escritores de América Latina (y de la lengua castellana común): Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Fue en 1967, un año antes del famoso Congreso Cultural de La Habana, donde tanto se habló y se calló, tanto se dijo y tanto se omitió. Pero Lezama Lima hablaba en ese artículo, desde el fondo de su casa de humo de La Habana, más que del hilo del reconocimiento mutuo -que también-, del hilo de la lengua que enlazaba a los dos argentinos y a él mismo. El hilo de una lengua compartida y secreta: ese vascuence que, según el cubano, se agazapa detrás del castellano concluyente de ambos.

“Soy un vasco criollo”, dijo más de una vez de sí mismo José Lezama Lima. Y en el artículo con el que encabezamos este texto escribía: “La gracia del estilo de Borges consistió en la unión de Quevedo con el lunfardo. Y después aparece Cortázar, que no negó nunca su estimación por Borges y lo necesario que fue en su formación. (...) Pero quisiera subrayar más otro tipo de observación. Tanto Borges como Cortázar son de raíz vasca. Esto es muy importante para determinar ciertas maneras de su lenguaje, de sus recursos verbales. Es decir, en el vasco -no olviden el caso de Unamuno, por ejemplo- parece siempre que hay otro idioma en su interior, un idioma que no es el que toma sus canales y logra acercarse. El vasco siempre parece que tiene un idioma ancestral, en la lejanía, un idioma madre.”

No sabemos si sería posible rastrear la presencia de ese lejano “idioma madre” del que hablaba Lezama en las obras de Borges y Cortázar. Pero lo que sabemos es que el autor de *Paradiso* no fue el único en observar ese hilo de la lengua

perdida en otros escritores del mismo origen. Así Francisco Umbral afirmaba, en un artículo del año 1984, que detrás de los versos de Blas de Otero se advertía la presencia del euskera de igual modo que podía notarse en la escritura de Miguel de Unamuno o Ramón de Bastera. Hay -decía Umbral- un curioso barroquismo en estos escritores. “Un barroquismo que llega a serlo a fuerza de no querer serlo. Una voluntad de rompe y rasga que se enreda en su propia elocuencia, en su propia abundancia, y acaba dando algo que está por estudiar...” Es justo lo que piensa José Lezama Lima de la escritura de Cortázar y Borges y, por descontado, de la suya propia, paradigma del más alto barroco latinoamericano. ¿Barrocos a fuerza de no querer serlo?

Para Francisco Umbral, en todo caso, no cabe duda alguna de que el hilo secreto de la lengua une a Unamuno, Blas de Otero y posiblemente a Borges y Cortázar. El hilo que les lleva a ese barroco *vasco*. “Barroco vasco, sí, exactamente, en verso y prosa, un poco bronco, macho, cortado y riquísimo en el caso de Blas de Otero.” Y continuaba el columnista glosando la escritura del autor de *Pido la paz y la palabra*: “La palabra seca y sola, inesperada y dura, eficaz por insólita, letal por solitaria. Estas, le parece a uno, son la primera y la segunda etapa del impar y representativo poeta Blas de Otero, que escribió siempre un castellano bajo cuyos barroquismos -*marazulmahón*- asoma sus esquinas el esquematismo del euskera.”

La palabra esencial, que en Blas de Otero puede tener que ver tanto con el euskera escamoteado (“Al nacer, lo primero que hicieron fue robarme la lengua”) como con, por ejemplo, la “alta profundidad” de un andaluz como Juan Ramón Jiménez, coincide en todos estos escritores (Unamuno, Cortázar, Borges) con el cultivo de lo inostentoso. Es lo que afirma Lezama Lima en su artículo de la revista Casa de las Américas. Por ejemplo Cortázar, dice Lezama, se decanta, frente a la gran novela wagneriana, por la aventura de lo insignificante. Igual que Blas de Otero, frente a la poesía de los garcilasistas y las grandilocuencias imperiales, se decanta y declara a favor de la “inmensa mayoría”, que en el fondo, no se halla tan lejana de la minoría inmensa de Juan Ramón Jiménez. José Lezama Lima, dicho sea de paso, conoció a Juan Ramón en La Habana en 1937, el mismo año en el que publicó su *Muerte de Narciso*.

Y luego están los vasos comunicantes entre estos escritores de origen vasco y el propio Blas de Otero, que entre 1964 y 1968 residió intermitentemente en Cuba. La relación de Otero con la isla surgió de la invitación para formar parte del jurado del Premio Casa de las Américas, que el poeta bilbaíno aceptó, deseoso de presenciar “una revolución en castellano”. Precisamente con el triunfo de la Revolución cubana, José Lezama Lima fue nombrado director del Departamento de Literatura y Publicaciones del Instituto Nacional de Cultura, actuando en 1961, 1965 y 1967 como jurado del certamen al que en 1964 se incorporó Otero. Y también en el marco de esa convocatoria conocería José Lezama Lima a Julio Cortázar. Antes, el crítico de cine Ricardo Vigón, gran amigo de Cabrera Infante, introdujo en Cuba la obra de Cortázar, con quien había trabado amistad en París. Gracias a los oficios de Vigón, Cortázar y Lezama mantenían correspondencia desde 1957 y forjarían una amistad que duraría hasta el fallecimiento en 1976 del autor de ese “Archipiélgo del sentido que se hace y se deshace” (según definición de Octavio Paz) que es *Paradiso*.

No nos consta si Blas de Otero, que se encontraba en Cuba cuando en 1966 Lezama Lima presentó su novela, sintió el impacto que experimentaron Cortázar

y Octavio Paz al leer *Paradiso*. No hay referencias a ello en sus *Historias fingidas y verdaderas*, las prosas que el bilbaíno fue escribiendo en la isla para componer uno de sus libros más hermosos. Es seguro, no obstante, que Otero conoció y asistió al derrotero que la novela de Lezama sufrió en medio de aquella “revolución en castellano.” Blas de Otero vería (y leería) cómo aquel admirable edificio verbal de Lezama era considerado por los sacerdotes de la ortodoxia castrista como una obra “hermética, morbosa, indescifrable y pornográfica.” Nada que ver con el realismo socialista que los funcionarios culturales cubanos trataban de imponer. La novela sería retirada de las librerías hasta una posterior recuperación con el imprescindible *nihil osbtat* de Castro. Luego vendrían, para el autor cubano, los años grises del exilio interior, con el Caso Padilla como siniestro telón de fondo. Un caso en el que Blas de Otero, amigo de Padilla, se negó a intervenir como miembro del pelotón de linchamiento intelectual en el que no pocos escritores participaron. Lo recordaba mucho tiempo después el propio Padilla: “Nadie me hará firmar nada contra ti” -le prometió -y cumplió- su amigo Blas de Otero.

El hilo de la lengua, en este caso, se convierte en el hilo de la amistad. Lezama, que prácticamente no salió de Cuba, le envió *Paradiso* a Cortázar con esta dedicatoria: “Para mi querido amigo Julio Cortázar, el mismo día que recibí su magnífica *Rayuela*, le envío mi *Paradiso*.” Más tarde escribiría Lezama el prólogo a la edición cubana de *Rayuela*, y Cortázar incluiría en *La vuelta al día en 80 mundos* su ensayo titulado *Para llegar a Lezama Lima*, no un texto científico o académico, sino “la aproximación por vía simpática que elige todo cronopio para entablar comercio con otro.” Dos inmensos cronopios que solo necesitaron encontrarse en el hilo (y al filo) de la lengua. Lo decía Lezama en carta a Cortázar: “Entre usted y yo hay un cariño muy grande, sin habernos casi tratado, a veces se lo atribuyo al común, pero otras me parece que es como si los dos hubiéramos ido al mismo colegio, o vivido en el mismo barrio, o a que cuando uno de nosotros dos duerme, el otro vela en la buena estrella.”

Cortázar nunca dijo que Jorge Luis Borges fuera un cronopio. No lo era, desde luego. Era, como recordaba Lezama Lima en el artículo que encabeza este texto, también de origen vasco, aunque en una lamentable entrevista afirmara que prefería olvidarlo cuando le preguntaban por su origen. Borges y sus provocaciones y su falsa modestia y su gran sombra que, parafraseando a Oliverio Girondo, cubre la literatura del siglo XX. También Borges y su aprecio por Julio Cortázar. El hilo que los unió fue el del cuento. Cortázar le llevó a Borges, que dirigía entonces la revista *Los Anales* en Buenos Aires, un cuento titulado “Casa tomada”. Borges le dijo que volviera al cabo de una semana y que entonces le diría lo que pensaba de su manuscrito. Pasados siete días, se presentó Cortázar y le pidió a Borges su opinión. “En lugar de darle mi opinión” -le dijo- “voy a decirle dos cosas: una, que el cuento está en la imprenta, y dentro de unos días tendremos las pruebas. Y otra, que ya le he encargado las ilustraciones a mi hermana Norah.”

Borges diría más tarde que se sentía orgulloso de haber sido el primero que publicó un texto de Julio Cortázar. Como en el caso de Lezama, se vieron pocas veces. “Nos vimos creo que dos o tres veces en la vida -explicó Borges en una entrevista- y desde entonces él está en París y yo en Buenos Aires. Creo que profesamos credos políticos bastante distintos, pero pienso que, al fin y al cabo, las opiniones son lo más superficial que hay en alguien.

A Cortázar le fascinó la prosa de Borges, su aparente sequedad. La que advirtió José Lezama Lima y la misma que Umbral descubre en Blas de Otero. Ese “barroco vasco”, barroco a fuerza de no querer serlo. Ese barroco que se queda en nada para que quepa todo dentro de él. “Parecería”, explica Cortázar en una entrevista a Omar Prego Gadea en los años 70, “que más que una adición de cosas se trata de una continua sustracción. Y, efectivamente, me di cuenta de que Borges si podía no poner ningún adjetivo y al mismo tiempo calificar lo que quería, lo iba a hacer. O, en todo caso, iba a poner un adjetivo, el único, pero no iba a caer en ese tipo de enumeración que lleva fácilmente al floripondio...”

Esa continua sustracción (o desocupación) de la que habla Cortázar quizás tenga que ver con el hilo secreto de la lengua que Lezama y Umbral advirtieron en los mundos escritos de Borges y Blas de Otero. El laberinto sigue dispuesto a que alguien quiera perderse en él.

BLAS DE OTERO, UNA POÉTICA DEL DOLOR “YO SOY UN HOMBRE LITERALMENTE AMADO POR TODAS LAS DESGRACIAS...”

CLAUDE LE BIGOT
UNIVERSIDAD DE RENNES 2

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

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

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

Poniendo de lado el *Cántico espiritual*, que corresponde a un tiempo breve de afirmación de su fe cristiana, los libros siguientes de Blas (*Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia* y *Ancia*) escritos entre 1944 y 1955 definen una etapa existencial marcada por una profunda crisis cuya expresión podría sintetizarse como aquella de un individuo abocado a la muerte. José Ángel Ascunce, al comentar la obra oteriana, hace constar que “*en un mundo de desolación y ruinas [el hombre] busca su posible salvación en el amor y la poesía ... [Pero] la poesía existencial es una poesía de búsqueda sin encuentro*,

poesía de indagación sin resultados” (4). Conviene matizar semejante juicio eliminando una posible confusión entre el nivel ontológico y el nivel estético. No está cierto que la poesía propicie una forma de compensación frente a los interrogantes que plantean las enigmas que la razón no puede solucionar. Tal concepción que atribuye al arte el estatuto de un saber inmediato e intuitivo de lo absoluto mantiene una relación ya superada con los planteamientos teóricos del Romanticismo alemán. La idea de que el poeta, tal como una divinidad, estaría capacitado para descifrar la naturaleza entera, es una concepción vinculada con un idealismo moral y estético que ya no convence a nadie. Se ha renunciado a esta postura desde que se cerró el debate sobre poesía pura e impura, trayendo como consecuencia el desmoronamiento de los criterios tradicionales de la Belleza. Desde esta perspectiva, las fuerzas destructoras del inconsciente, las pulsiones de muerte, la parte inconfesable del ser se han vuelto fuerzas ayudantes en la función de exorcismo de la poesía. Sobre el particular, el caso de Blas de Otero es plenamente ilustrativo.

Una de las manifestaciones palmarias de las tensiones psíquicas transluce en el manejo de la forma canónica del soneto sujeta de parte de Blas a una violenta distorsión del verso. En los sonetos de la etapa existencial, el aporte oteriano no modifica la distribución de rimas ni la organización estrófica general. Si se conserva el esquema estrófico convencional (dos cuartetos y dos tercetos), hay que reconocer que el uso del encabalgamiento generalizado en “Hombre”, “Tú que hieres”, “Poderoso silencio” de *Ángel fieramente humano*, “Basta”, “Déjame”, “Digo vivir” de *Redoble de conciencia* afecta en profundidad el ritmo métrico para someter el ritmo sintáctico a una amplitud que excede los límites naturales del ritmo endecasílabo. (5)

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

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

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

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

Tales rupturas significan el enfrentamiento tremendo entre Dios y su criatura, abocada al dolor, a la saña y al desamparo. Las figuras de tensión rítmica también se apoyan en otros fenómenos donde interviene el significante gramático como el uso

de formas enclíticas que aúna en un mismo significante las dos fuerzas antagonistas: “Déjame”, “matarte”, “cortarte”. (8)

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

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

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

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

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

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

prolongación en el soneto “Ni El ni tú”. Hace falta des-ligarse del origen de un dolor criminal e injusto haciendo del desvalimiento una norma de creación:

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

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

(ER, 79)

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

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

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

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

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

/ (ER, 79)

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

El conflicto sin solucionar halla en la poesía oteriana de *Ángel fieramente humano* a *Ancia*, una modalidad expresiva preferente a través de la repetición léxica. Lo importante y lo significativo en la repetición es la correlación que se establece entre los niveles prosódico, sintáctico y semántico. No hay que perder de vista que lo esencial en una repetición no es la identidad de los elementos reiterados sino la diferencia que resulta de las posibles variaciones de localización dentro de la unidad métrica. Yuri Lotman llama nuestra atención sobre el fenómeno “los mismos elementos (o sea los elementos repetitivos) no son funcionalmente idénticos cuando ocupan posiciones distintas en la relación estructural” (10) Blas

de Otero tiene plena conciencia de tales posibilidades cuando escribe en “Igual que vosotros” lo siguiente:

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

*busco y busco un algo,
qué se yo dónde.....*

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

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

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

La figura de la angustia encuentra una expresión patente en la soledad infinita del hombre. Consciente de su precariedad, éste se asemeja “al hombre al borde

del cantil” según la visión que nos ofrece Blas de Otero en “Relato (ER, 90- 91). Con sus aspavientos, el hombre parece hundirse en el abismo; sin embargo, el final no es ni mucho menos una despiadada y definitiva derrota sino una vuelta hacia sí mismo en busca de la hombría salvadora. Y esta vuelta toma un cariz de ruptura tanto en el fondo como en la forma. El poema “Relato” nos parece un claro anticipo de la evolución formal futura de Blas de Otero a partir de Pido la paz y la palabra: abandono progresivo de la composición isométrica a favor de poemas en los que el ritmo se impone gracias a la repetición y fuera de la métrica (12). “Relato” ofrece un admirable compendio de las técnicas reiterativas que de aquí en adelante Blas de Otero va a perfeccionar : repetición léxica (“viento”, “hombre”, “cielo”, “brazos”), a veces con asociaciones contrastivas (“Recuerdo. No recuerdo”, “Veo. No veo”); repetición sintagmática (“hacia una luz, hacia la luz”, “y braceo..y braceo”, “un hombre al borde de un cantil”); repetición fónica de la asonancia no sistemática E-O (“viento”, “recuerdo”, “ceniciento..”); saturación sonora del verso:

*El MAR desaMARRando olas boRRibles
alZados baCía un Cielo CEñiCIento
/ (ER 90)*

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

Desde una forma que expresa un dinamismo destructor, Blas de Otero convierte el mecanismo lingüístico más sencillo (la repetición en un principio estructurante del texto. De manera general, la reiteración léxica, llevada a ciertos extremos, achaca la fluidez y la homogeneidad oracional del texto. Pero esta misma discontinuidad sintáctica viene compensada por una mayor homogeneidad semántica y fonética. Al descubrir la fuerza de la repetición, Blas de Otero configura su poética del dolor en un sentido positivo. La figura de repetición vinculada con la obsesión o la resistencia manifiesta un posible aflojamiento de la tensión, una especie de exorcismo del dolor que va perdiendo su lastre cuando el poeta descubre como solución posible a la desgracia la solidaridad. Entonces, se produce esta alquimia de la palabra que surge de la dicción repetitiva del sufrimiento, a la par individual y colectivo. El poeta ya no teme el vértigo cuando se eleva hacia las alturas:

*Subo a la torre, alrededor del día
arden las rosas de los muertos...
Doy con los labios en la aurora, llamo a las puertas del mundo,
salto a las torres de la paz, hermosas, mezo otras brisas, otros temas rozgo.
/ (PPP 64)*

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

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

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

*aquí hay señales de vida,
vamos a coger rosas (Q’TE 165)*

Ya desde Pido la paz y la palabra, la embriaguez de la repetición se concreta a través de palabras clave, por no decir emblemáticas, que constituyen eslabones esenciales en las cadenas repetitivas. Pero, la repetición no es redundancia sino variación. Bajo las apariencias de la sencillez, se esconde una escritura elaborada que multiplica los efectos de significado, una escritura que permite a Blas de Otero echar las bases de una “poética del dolor”, una escritura en hueco de tensiones formales y semánticas, desde la cual algunas palabras adquieren un carácter aspectual, como si el poeta utilizara cursivas. Si admitimos el uso de la cursiva en un texto de cualquier índole, es un signo aspectual de la presión que sufren ciertas palabras; tales palabras acceden en poesía al estatuto de demarcador y cobran un valor decisivo. R. Barthes avanzó la hipótesis de que en un texto determinado, hay palabras que tienen una “función errática” (14). Tal es la suerte de la palabra “paz”, dotada de valor demarcativo para el ritmo, la intratextualidad y la ética (en particular, con las palabras desvirtuadas por el uso antagónico entre ideologías en litigio durante el período franquista). Válgame la paronomasia para señalar en los ejemplos aducidos el eco paragramático y programático de la palabra “paz”:

*Madre y maestra mía, triste esPACiosa España.
He aquí a tu hijo. Ungenos, Madre.
HAZ habitable tu ámbito. Respirable tu extraña
PAZ. Para el hombre. PAZ. Para el aire. Madre, PAZ. (ER 103)
En el nombre de España, PAZ.
PAZ
para el día.
En el nombre
de España. PAZ. (ER 109)*

Todo sucede como si Blas de Otero diera a oír y leer a un tiempo el grito surgido de un tremendo vacío social y multitudinario para revitalizar un ejercicio doloridamente sospechoso y pisoteado: el libre uso de la palabra.

NOTAS

- (1) Salvo indicación contraria, sacamos las citas de la antología de Blas de Otero, *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza editorial, 1981, p. 101.
- (2) Blas de Otero, “Gallarta” en *Pido la paz y la palabra*, Paris, François Maspero, 1963, p. 36.
- (3) Ya es tiempo de deshacerse de ciertos hábitos escolares nutridos en el aprendizaje de la retórica como preceptiva. Esto obligaría a replantear la relación entre el ritmo y el significado como lo propone Henri Meschonnic. En un anticipo de su libro *Critique du*

rythme escribía: “Desde Coleridge aparece la idea de la interacción entre la forma métrica y el sentido. Ni el metro ni cualquier estructura abstracta existen fuera de los poemas. La interpretación del metro procede del significado del verso, del mismo modo que la interpretación del “sonido” procede del significado de la palabra. Al fin y al cabo, la función del metro sería “simbolizar la poesía” - lo cual atribuye al metro una función cultural que puede ser, según el caso, de mediación o de substitución, un *icono* según Pierce, pero nunca un signo.”, “Fragments d’une critique du rythme” in *Langue française*, n° 23, sept. 1974, Paris, Larousse, p. 19 La traducción es nuestra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

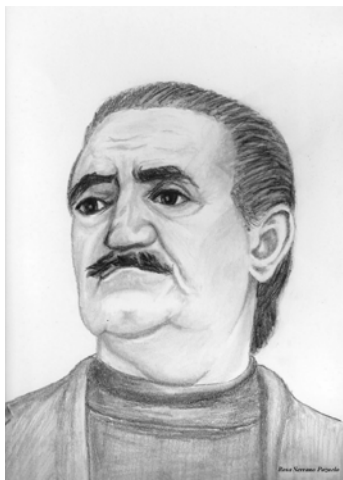
(13) Esta apertura hacia los otros también se plasma en los “incisos reflexivos” que Alarcos Llorach estudio en el libro ya citado. El insigne crítico dice que ese “material intelectualizado” surge con la aparición de los poemas métricamente más libres. Llorach intuye

algo de la función demarcativa señalada por Roland Barthes. Llorach (1959, pp 134-136).

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

VOZ Y SILENCIO DE BLAS DE OTERO

LAURO OLMO, FERNANDO QUIÑONES



Dos escritores que conocieron bien a Blas de Otero -el dramaturgo gallego Lauro Olmo y el narrador y poeta gaditano Fernando Quiñones- escribieron tras la muerte del autor de *Pido la paz y la palabra* dos breves semblanzas en las que hablaban del silencio y la voz de su amigo. Rescatamos en este número de ANCIA fragmentos de esos textos.

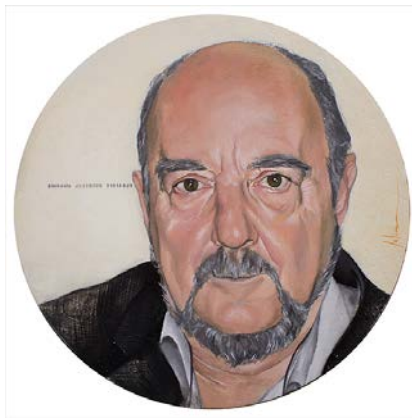
En el otoño de 1979, en el número 33 de los Pliegos de Poesía “Peña Labra”, titulado “Homenaje a Blas de Otero desde Santander”, Lauro Olmo -uno de los dramaturgos más representativos del llamado “realismo social”- escribía un pequeño artículo titulado *Silencio último de Blas de Otero*.

En los años 70 del pasado siglo, Olmo había coincidido con Blas de Otero en los cursos de verano de la Universidad de Santander, en el Palacio de la Magdalena. También sería él uno de los amigos escritores que asistirían a su despedida en el Cementerio Civil de Madrid en junio de 1979. “Cuando las dos cuerdas que sostenían el féretro” -escribía Olmo en Peña Labra- comenzaron a descender, se hizo un silencio hondo, un silencio que adquirió toda su significación al oírse ese golpe en tierra que Antonio Machado definió como *algo perfectamente serio*. Luego, comedidamente, como tratando de no turbar el momento, fueron cayendo las paletadas de tierra sobre el ataúd. Blas de Otero, esa dolorida, esa apasionada introspección en el alma de España, se nos estaba yendo. Y esa desaparición del cuerpo concreto, palpable, adquiriría ante todos nosotros una significación de clausura, de cierre de una etapa histórica plena de aliento trágico. Cuando el ataúd quedó enterrado, nadie rompió el silencio -esos vivos silencios de Blas de Otero- nadie se movió. Sabina, el pie mismo de la losa, dolorosamente erguida,

era como una representación del mutismo general. Impresionante, dulce Sabina. Once años al lado de Blas de Otero se despedían así, definitivamente. Once años de una de las entregas más afectivas, más entrañables, de nuestra historia última. No sabría decir cuánto duró el silencio. De lo que sí me parece necesario dejar constancia es de que todo esto ocurría en el Cementerio Civil de Madrid, donde algunos de los nombres de sus lápidas rememoran cumbres del comportamiento ético español. Cuando al fin una joven universitaria (Fanny Rubio) se situó en el círculo que habíamos formado y, con voz emocionada, dio lectura a uno de los poemas de Blas de Otero, nos reafirmamos todos en una creencia: *quedaba la palabra.*”

*

Novelista, poeta, cuentista, flamencólogo y muchas cosas más, además de escritor de periódicos durante casi toda su vida, el andaluz Fernando Quiñones fue uno de los escasos autores vivos en recibir el explícito elogio de Jorge Luis Borges: “Advertimos en la obra de Quiñones a un gran escritor de la literatura hispánica de nuestro tiempo, o, simplemente de la literatura.”



Igual que Borges, Blas de Otero también sintió una gran estima literaria por Fernando Quiñones, a la que unió una clara simpatía personal. Una de las más célebres fotografías de Blas, la que le realizaron vestido de torero, con cinco o seis años, en la terraza de su casa bilbaína de Hurtado de Amézaga, cuando “el país de los ricos” todavía rodeaba su cintura, se la obsequió a su amigo gaditano con la siguiente dedicatoria manuscrita en el reverso: “Al poema, como al toro, con valor y gracia.” Lo contaba Quiñones en un artículo publicado en El Independiente en una serie -Fotos de carné- donde reuniría a 50 personajes y de la que Blas hizo el número 19.

A Fernando Quiñones Blas de Otero le recordaba, a la hora de trazar su retrato, a un medio centro del viejo Athletic, “compadre de Zarra y de Piru Gainza en correrías al área de gol.” “Amasaba toda la fuerza y la pesadumbre” -prosigue el *carné*- “que en muchos puedan caber; tan lo suyo era un tono supervital, alegre, cálido, como oscuros y raudos desalientos, ese *justo pesimismo* detectado en otros autores por el Borges que será un facha y nada más para quienes hoy silencian a Blas (sé lo que digo) en ágoras e ikastolas. De ahí que en el Bilbao donde lo traté

al principio en cuatro o cinco viajes, no entendiésemos el chaval que yo era aquellos batazazos de cara y ánimo, sus saltos de la felicidad a la depre. Como cuando, en la cola dominguera de un cine céntrico bilbaíno para ver con el pintor Morquecho *El salario del miedo*, nos dijo adiós de golpe, casi llegados ya a la taquilla, y no se dejó ver en tres días luego de haber convivido otros tres a sol y a sombra. La misma mañana de aguas en que, por primera vez, llamé a su puerta de la Alameda de Recalde, le aclaró algo a mi tonta bisoñez, que le preguntó cómo un comunista de su fe no iba en solidarias alpargatas obreras. Y:

-No es eso. Se trata de que todos lleven zapatos. Todavía no ves. También yo estaba nada más que en lo mío y un buen día vi. Como cuando sube el telón en el teatro y empiezas a verlo todo, ¡así de pronto!

Cuánto vaivén, solo o con otros, por el Bilbao de sus apegos y sus descontentos, el de su oda:

*Laboriosa ciudad, salmo de fábricas
donde el hombre maldice mientras rezan
los presidentes de Consejo, oh Altos
Hornos, infiernos bondos en la niebla.*

Tardes de Neguri, versos, sardinadas y txakolí, sus reniegos de -y su amor por-Unamuno, los bailes de chachas en Archanda con el bocho a los pies, movidas nocturnas por el Arenal, chiquiteos a la sombra ferruginosa de San Antón. O, si yo andaba con pelas frescas, la alta calle de Las Cortes y la luz de sus burdeles infalibles; detrás del sirimiri, “cuerpo de la mujer, fuente del llanto...”

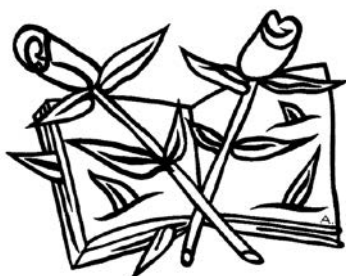
Hace poco le pasé a su esposa, Sabina, la foto vestido de torero con cuatro o seis años que Blas me dedicó en octubre del 53 (“Al poema, como al toro, con valor y gracia, Fernando”) y que conté en una mesa redonda el matiz entre tristón y cachondo, pero de algún modo orgulloso, con que me definió la estética urbana de Bilbao señalándome desde el tren un enorme, circular y herrumbroso armatoste metálico en el gris rojizo de la ría:

-Eso es nuestra octava real y nuestra Alhambra.”

ESCRIBIENDO

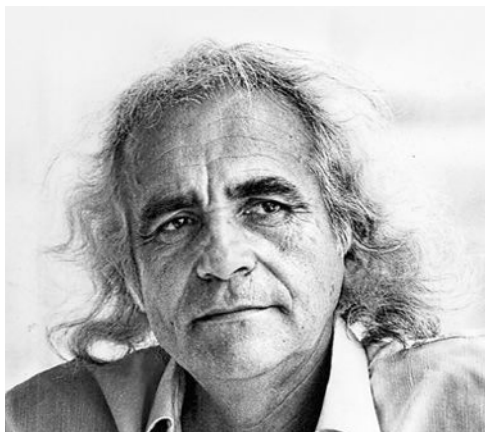
EN

DIAGONAL



ÚLTIMA CONVERSACIÓN

ARTURO CORCUERA



El pasado 21 de agosto de 2017 fallecía en Lima el poeta peruano Arturo Corcuera (Salaverry, 1935), uno de los autores más valiosos de la denominada Generación del 60 y, sin duda, una de las más personales y brillantes voces de la poesía latinoamericana del último medio siglo. “El mago de la palabra” -como le designó la crítica de su país- amplió sus estudios de Letras en la Universidad Autónoma de Madrid en los años 60, tiempo en el que conoció y trabó amistad con Blas de Otero, cuya poesía -según dejó constancia en distintos artículos- influyó decisivamente en la suya, producida a lo largo del tiempo con un tono que supo alternar lo intimista y el vínculo social. En 2014 la editorial Alfaguara publicó la edición conmemorativa del cincuentenario de *Noé delirante*, obra emblemática de su autor. En los últimos años, y como director de la revista *Vuelapluma* de la Universidad de Lima, dedicó diferentes artículos al autor de *Pido la paz y la palabra*. Como recuerdo y homenaje a su poesía y a su persona reproducimos en ANCIA la última conversación que Corcuera mantuvo un mes antes de su fallecimiento con **Gabriela Wiener** para el diario La República durante la presentación de sus Memorias en la Feria Internacional del Libro.

“LA POESÍA ES MÁS JOVEN QUE EL POETA JOVEN”

-Qué hace Arturo Corcuera, de dónde ha regresado, cómo se siente?

-A ratos me evado de la realidad como lo he hecho toda mi vida; de no haber sido así no hubiera podido escribir poesía; ya lo he dicho: los poetas somos autistas varias horas al día.

-Son sus memorias de alguna manera la génesis de esta sociedad de los poetas muertos, la nuestra, que ha visto morir a muchos, también de olvido.

-Consideré que la vida me había designado para que yo escribiera sobre ellos. Lo lógico era que yo me hubiera adelantado en el viaje del que

no se puede regresar y quise dejar el testimonio de mi amistad con ellos, a quienes conocí bien y con quienes pasamos horas, días, años, juntos. Hasta hoy siento que me hacen mucha falta.

-¿Ha sido demasiada responsabilidad poner sobre tus hombros la memoria de su generación poética? ¿Cómo se sale airoso?

-Siendo sincero, sobrio, sin adulterar los hechos, recordándolos con humildad, con afecto, correspondiéndoles el cariño y el aprecio que me tuvieron, que han quedado testimoniados en cartas, postales y fotos.

-Su libro está lleno de encuentros con otros escritores, poetas y artistas de todas partes, de anécdotas incontables. ¿Cuáles son sus favoritas?

-Recuerdo mucho a Vicente Aleixandre, cuando dijo que ya se había dado cuenta de que yo era un buen poeta porque su perro Sirio, al ingresar a su casa, no me había ladrado ni mordido como hacía con los poetas malos.

-¿Y alguna con algún poeta latinoamericano?

-Me emocionó que Pablo Neruda accediera al pedido que le hice en mi carta de escribir unas palabras de homenaje a Javier Heraud. Me respondió con un texto bellissimo. Yo entonces era estudiante de los primeros cursos de Letras y diría que era un desconocido en el ambiente literario. Cuando se lo conté una vez a los chilenos no lo podían creer.

-¿De verdad los poetas se pegan, se dan golpes? ¿Recuerda alguna bronca célebre?

-Yo solo recuerdo un primer round trunco en un ómnibus entre Mario Florián y Carlos Germán Belli, después de reconciliaron, terminaron empate y Florián murió en paz.

-Si tuviera que decir qué fue lo más importante que le pasó a la poesía y a los poetas peruanos del siglo XX, y a usted mismo, ¿qué diría?

-La aparición de César Vallejo, que estremeció los cimientos de la nueva poesía en lengua castellana. La muerte de Heraud me afectó tanto que hasta ahora creo no haberla superado.

-Cuénteme de esa carta que le escribió Víctor Jara.

-Con Víctor Jara nos conocimos en el Instituto Nacional de Cultura. Lo habían invitado para que diera unos recitales en Lima a finales de julio de 1973. Desde entonces nos hicimos buenos amigos, estuvimos en mi casa, estuvimos en Chile juntos; conservo una cabeza de toro hecha de mimbre que me compró en el mercado de Santiago. Un día me dijo que le había llegado una invitación de Quito ofreciéndole buenos honorarios para que hiciera una gira de recitales y a él le entró cierto temor de aceptar: “En Quito hay mucho momio”, me dijo, “y temo que me estén tendiendo una celada, mejor regresaré a Santiago, donde la gente me está necesitando y la cosa no anda bien. El 11 de septiembre lo capturaron y el 12 fue asesinado. La celada estaba en Santiago.

-Le preguntaba Jara el final de su carta: "Arturo, ¿crees que viviremos para ver la realización del socialismo? ¿Qué le contestaría hoy?"

-El triunfo del socialismo lo llegaremos a ver aunque sea con los ojos cerrados, de eso no me cabe duda.

-¿Y qué recuerda de su encuentro con el gran Rulfo?

-Tengo un recuerdo muy tierno de Rulfo. Yo sabía que él casi no hablaba y en ese encuentro fue muy reservado. Estaba también conmigo Víctor Escalante y en lo mejor de la plática apareció César Calvo, lo abrazó levantándolo en vilo, fuertemente, diciéndole "¡Maestro! Y en eso metieron un gol en el partido de fútbol del Mundial que estaba viendo César y éste salió disparado. "¡Deportista y poeta!", y se quedó con nosotros hasta mi lectura. Durante nuestra charla no tomó ni una gota de licor. Nos contó que en México había impedido que José María Arguedas se arrojara del balcón, lo encontró en plena crisis y lo acompañó hasta que amaneció.

-¿Se ha imaginado cómo hubiera sido crecer junto a Heraud, publicar más libros juntos, madurar, hacerse viejos?

-Parece que tengo algo que me impide imaginar cómo hubiera sido 54 años después. Yo lo recuerdo y me lo imagino siempre en la edad florida en que desapareció. De haber vivido con toda seguridad su poesía se hubiera desarrollado mucho más, hubiéramos desarrollado algunos proyectos que teníamos de viajar a España o a París, de sacar una revista; todos estos sueños se frustraron con su muerte.

-¿Qué poemas, qué versos suyos salvaría en una hipotética Arca de Noé de la poesía?

-Salvaría el poema "Mi nuevo y viejo testamento", es el más completo, más redondo, es muy crítico. Hay cierta dosis filosófica, es rico en imágenes y cuando interpolo algunos versos de otros poetas creo que lo hago muy bien. Es el mejor poema de Noé delirante.

-¿Qué tiene dentro, Arturo, qué hace que pueda escribir con idéntica sensibilidad poemas que sobrecojan e iluminen a los niños y poemas que remuevan las fibras más hondas de hombres y mujeres?

-Qué buen dato me das. Yo creía que los niños me leían por los grandes tirajes que hacen de mis libros. Será un motivo para esforzarme a escribir mejor.

-¿Hay algo mejor que ser un poeta joven?

-Claro que sí, la poesía, que es más joven que él.

-¿Qué es lo que nunca muere?

-Lo único que yo sé que nunca muere es el Ave Fénix, que nace de sus cenizas.

SEIS POEMAS DE EUSEBIO ABÁSULO

Eusebio Abásulo Iturbe nació en 1923 en Santander, pero sus orígenes familiares y gran parte de su vida estuvieron ligados a Bilbao, su ciudad

de juventud, formación y madurez. En el Bilbao de la posguerra civil entabló relación con Blas de Otero, pasando a formar parte de su círculo más íntimo de amigos. Abásulo sería uno de los mejores y más fieles lectores e intérpretes de la obra oteriana, además de uno de los impulsores, junto a Sabina de la Cruz, de la Fundación Blas de Otero, a cuyo patronato perteneció hasta su muerte. Abogado y notario de profesión, fue un poeta secreto y discreto durante la mayor parte de su biografía, hasta que en 1997 publicó el poemario *Este mundo, república de viento*, donde quedaba clara una larga y profunda vocación literaria y una honda maestría poética forjada en el pensamiento y la mejor lectura. “Creo que el placer que produce la lectura de los grandes poetas,” -escribió en una antología de poetas bilbaínos el año 2001- “esos poetas príncipes que han logrado mejorar el silencio, no puede comprarse a cualquier otro.” Para la Fundación que edita la revista ANCIA es un placer y un acto de recuerdo y gratitud ofrecer a sus lectores una selección de poemas de Eusebio Abásulo.

Penúltimo testamento

To women or The sea, my tears.
A la manera de John Donne,
con humildad.

Lego mi tristeza a los sauces,
mi sentido del humor, si es que lo tengo,
a los políticos y a los archipámpanos,
y el lado del corazón que mira al Norte
a unos amigos que olvidé.

Lego todas mis enciclopedias,
en las que no encontré lo que buscaba,
a los editores que las editaron,
para su hoguera;
la ingenuidad de mi mirada
a quien la desee,
mis fes a los incrédulos
y a los crédulos,
y mis necesidades a los que nada necesitan.

A nadie lego
el reloj que señala la hora de mi muerte.

Lo que dice el neblí

A Sabina de la Cruz

Me desazona y azora
el ojo fijo y quemante
del neblí.

Tras mi ventana vigila,
muy lejano de su alcándara,
el neblí.

No es mi ley la altanería
y dame miedo la sombra
del neblí.

No sé si es mía la sangre,
o es suya sobre sus plumas,
del neblí.

No temo ni al azor ni al jerifalte,
pero, temblando, siento en mí las garras
del neblí.

Alameda de Recalde, 70

Aquí vivió Blas de Otero

El albatros
es un animal extraño
con duras alas de melancolía.
El poeta lo sabe
y, en su silla,
tejida con maderas milenarias,
habla con los antípodas,
mientras en el aparador descansan
las llaves de los ríos y las culpables máscaras,
dobla el cabo
de las Tormentas, acaricia al lejano
e ingresa, a veces, junto a Francis Thompson,
en la orden antigua de los muertos.
Más tarde, al rojo vivo del vivir,
la palabra explosiva,
tremante tábano,
el novísimo mundo en su garganta.
Pero, siempre,
la oscura mirada del vidente
ciego,
la pregunta sin respuesta,
el yermo en el que ruge
león de noche.

Ensayo para un poema de los que los antiguos llamaban de amor

No hablaré de eternidades
ni llamaré ciego al amor,
del que alguien dijo que es vidente.

Como Sthendal escribo:

Voici les details exacts.

Dieciséis mil quinientos días
sin contar los añadidos por los años bisiestos,
que ahora me niego a calcular
y dieciséis mil quinientas noches
en las que tuvimos el mismo sueño.

En nuestras sienes arde la misma cicatriz,
y hay almohadas que tienen la forma de nuestras cabezas
y lugares en nuestro corazón que no existían
hasta que el dolor los señaló.

Y no amamos el rubí que acaba en sangre
ni anillos para dedos que se corrompen.
Preferimos las odas al viento del Oeste
y el perfil de la azucena.

Lar

Un dedo de cristal surge y me obliga
a cantar la ciudad en la que vivo,
en cuya espalda, con amor, describo
mis denodados sueños, su fatiga.

La podría llamar, la llamo, amiga,
madre del corazón con el que escribo,
puerto feliz al que feliz arribo,
que, a la vez que me premia, me castiga.

Tiene forma de río, y su cabeza,
hacia la mar girada, se estremece
cuando sus siete siglos, ay, la abrazan.

Entre discordia y compasión se mece,
y ante el débil mañana aún se adereza
con joyas que, si fulgen, amenazan.

Ante la góndola de la Casa de Contratación de Bilbao

Quién fuera gondolero de esta góndola
bajo el pabellón del Consulado,
oyendo a Don Nicolás de Arriquibar
hablar de aduanas, fisiocracia y tráfico.

Don Diego María de Gardoqui cuenta
cosas de la Florida y la Luisiana
y el cónsul y el prior comentan plácidos
la última obra de Archer, *Lecciones náuticas*.

Sombreros de tres picos, ilustrados
corazones rezando hacia la Salve,
mientras sonríen cuando Samaniego
les lee un cuento verdísimo y galante.

El agua del ayer, que es la de ahora,
¿es de Paret o es de Canaletto?
Cruzamos todos bajo un Rialto en sombras,
firme mi mano azul de gondolero.

RENÉ FUENTES, VERSOS Y PROSAS

René Fuentes nació en Bayamo (Cuba) en 1969. Es poeta, narrador y dramaturgo. Desde 1996 reside en Uruguay, en donde ejerce la docencia universitaria y ha publicado las novelas *Las trampas del paraíso*, *LA ida por la vuelta* y *El mar escrito*, así como los libros de poesía *Una oscura pradera va pasando*, *Postales que nadie pedía* y *Silbidos dispersos*. Su obra literaria ha obtenido reconocimientos en Latinoamérica y Europa. En el año 2017 su poemario *Guitarra del mesón* resultó ganadora del Premio de Poesía Blas de Otero Villa de Bilbao.

El crítico Alfredo Fressia ha escrito sobre René Fuentes: “Cuando Cuba y Uruguay y todas las patrias se desvanecen y todo recuerdo es aire viciado, después de la ira y de las lágrimas, queda la voz de René Fuentes, el poeta, resonando como resuena el pensamiento en la piedra, con la sabiduría trágica de quien buscó un país y el espacio de un lenguaje abismal para escribirlo.”

LAS PLAYAS

Aquí estoy con mis espejuelos oscuros y mi traje de bañista, en una de las hermosas playas que se venden en mi país. Yo también soy un obrero y tengo un sueldo que gastar. Yo también quiero perderme en los candores del verano, testimoniar mi presencia en las fotografías, leer los diarios entre conversaciones inútiles, endulzadas con alcohol y refrescos baratos. Yo también quiero enseñar el rostro de mi guitarra y cantar, cantar: *Cuba, qué linda es Cuba, quien la defiende la quiere más...* Pero en esta multitud revolcada en la arena están los acreedores de mi conciencia y el rastro interminable donde atisbo.

Quisiera subir a la caseta del salvavidas y convocarlos al Juicio Final. Pero no puedo; el ridículo y la indiferencia no me dejarían. Y yo que vine a besarlos, a romper los catafalcos de mi soledad y la muñeca mañosa de mis secretos. Pero no puedo, no puedo.

Descansa, René. Relájate, René. No estafes tu propio dinero. Las playas son otro pedazo de ese pastel mecánico que todos comemos. Esas gaviotas, esos ingenuos veleros también tienen su precio.

Aquí la gente paga para olvidar y ser de otro modo cuerdos y felices. Y yo con el corazón tan sucio, tan minero. Abrigado con la sombra de un cocotero, y entre canción y canción diciendo: ¡comencemos de una vez, cada día que pasa es otro día menos, en el tiempo de todos y del tiempo!

AQUÍ HAY UN HOMBRE DESNUDO Y LA MUERTE CANTANDO

Deja tu corazón sobre el miedo,
nadie va a suponer un corazón sin esqueleto.

Deja tu corazón
no el culo ni las costillas en pose,

como si fuera el vuelto de una libra
que te fían los carniceros.

Nadie va a suponer otras palabras,
otras razones en tus alámbricos nervios.

Un corazón es un trato con un chulo de esquina
y eres la puta que se mueve para sufrir su gracia.
Un corazón es el crujir de la maleza cuando arde.
Un corazón no merece tu trueno subterráneo.
Un corazón no justifica la camisa, comiéndose los zapatos.
Un corazón es un oficio del que nadie se escapa.

Por eso deja tu corazón
que yo respondo.

CONTRA LA PARED

Hay que besar a los policías. Besarlos,
poner nuestra vergüenza entre sus piernas.

Besarlos, lamer sus músculos,
sus párpados de cera. Atestar de besos
sus cabezotas vacías. Perdonarles
su bastón, sus botas relucientes.

Ellos golpearon a Cristo
y al más piojoso de mis cholos.

Besarlos mientras nos peguen y besarlos después,
ni siquiera una pausa para limpiarnos la sangre
o poner un poco de hombría en nuestros gritos.

Besarlos. Besar su eficacia,
su alquimia del dolor. Besarlos
y morirnos con la mitad de un beso en la boca.
Ellos también tienen madre
y un rostro cada mañana.

Besarlos, comprenderlos, perdonarlos.
Ellos son el miedo público del gobierno.

NO DEMORES

No demores el día porque tu madre llora y tus hijos gritan.
No te quedés. Sabes que no hay perdón.
Sírrete del animal que guardas, no lo anestésies,
no le impongas lealtades que dios no verifica.

Es preferible ser un grito en el agua
y no cantar junto a los loros

que aplauden y no entienden,
que no pueden entender.

En esta cuadrícula del cielo
hay una vibración bruta, un tufo irrespirable.
No te quedes. Las muchachas y los trovadores
dirán que tu bulto rugía y que tu pantalón era hermoso.

Hay una ciudad extraña preguntando por ti,
otro rostro de la tarde donde podrás
beberte el mar en pequeños sorbos.

No te quedes.
La humildad es un sitio bellissimo.
Donde sueñes estaremos contigo,
donde cantes todo será resurrección.

HUBO UN TIEMPO

Hubo un tiempo. Muy temprano, antes de entrar en el trabajo o cuando volvía a casa, estacionaba en una esquina cualquiera, apagaba el auto y las luces, escuchaba la radio. Nada especial. Lo importante era respirar y ayudar a escapar a esas mariposas que tienen en mi portafolio su peor jaula.

Hubo un tiempo, fue hace mucho y en verdad fue breve. Por entonces, en Uruguay había fábricas. Yo no manejaba ni había nacido. Mis padres no sabían que se casarían ni que su hijo vendría aquí. A morir. En esta estación central, en este país austral. Vacíos. Sin trenes.

Hubo un tiempo. Ahora, mientras fumo y subo el volumen, juro que lo recuerdo. Por entonces, Fidel era un muchacho en un colegio jesuita y mis padres no sabían como se llamaría, pero ya estaban ahí, demasiado jóvenes, esperándola, dispuestos a todo por eso que luego sería la revolución.

Hubo un tiempo, juro que hubo un tiempo.
Ahora dolor. Todo el dolor.

NO ME MIRES

No me mires. Mejor escribe sin las raíces de un olor personal, sin alergias, sin un diente flojo o torcido. No digas ni confieses, por ejemplo, que la primavera para ti no son lluvias amaneradas ni flores, sino zanjas podridas, el mismo par de zapatos siempre y una escuela embarrada de silencio, miedo, pena.

No recuerdes. Haz del poema otro *playroom* gigante. Que la felicidad sea veloz y con amigos. No respire como un elefante. No vuelvas con el asma del asma, la artritis prematura, la sordera. A nadie le importa dónde estuviste preso, cuándo, por qué. A nadie le importa tu país particular, tus vivos y tus muertos con nombres propios.

La poesía ahora, cierta poesía, es como un *international resort*. Allí los poetas *se miran, se presienten, se desean*. Pocos conocen la sombra de una higuera, como Miguel

Hernández. Pocos tienen el coraje de confundir mosquitos con arcángeles, como Oliverio Girondo.

No opines. El poema es inteligencia y gracias, o no es.
La poesía pasa. También por tu puñetera vida, la poesía pasa.
Pero hazte a un lado y escribe.

ACUARELA DESDE SALVADOR DE BAHÍA

Nunca pude escribir para elogiar la lluvia. Siempre la miro como un niño y como a un niño me obliga a olvidarla. No veo metáforas en la lluvia. Los niños no comprenden la utilidad de las metáforas. Las dicen sin querer, las viven.

Así he visto la lluvia en cada casa, en cada país donde extrañé mi niñez. Así he intentado escribirla, asirla y de algún modo explicar ese momento cuando el olor del polvo se quiebra. Todo un tejido de posibilidades para decirnos que el mundo llueve y se llueve, el mundo es lluvia y nos enlluvia. Algo más que empaparnos y llovernos, algo más entre carne y lluvia.

Nunca vi ni sentí dos aguaceros iguales. Apanes, algunas veces, cuando los gorriones aparecen picoteando nada entre la nada, después que escampa, he descubierto la fugaz insinuación de una vieja magia.

Quizás por eso, entre todas las lluvias, prefiero los aguaceros sobre el mar. Y estar ahí, callado, nadando, *sin sensación de materia ajena ni propia*.

Agua entre las aguas.

LA CASA QUE HABITA MI MEMORIA

AITOR FRANCOS

Esta es mi casa. Propiedad de la palabra.

Blas de Otero

Qué fácilmente sé
imaginar la casa de la infancia.

En cualquier parte del mundo podría
encontrar su tesoro.

Una página en blanco
es la habitación de los invitados.
En su interior
ya sólo cabe un libro
de viajes: mi maleta.
Llevo lo necesario:
el humo de los sueños
y el polvo del camino.

Yo sé tocar mi casa
para que crezca despacio. Que no
juegue a ser la más alta de la fila.
Que, estoica, no se oponga a inclinarse,
y ordene bien el rezo de los grillos.

Escribo dibujando una casa en la memoria
de la luz encendida.
Y tengo, en cada una de sus páginas,
un hijo, atento y respetuoso,
que no sabe en qué espejo
debe buscarme.

Marquemos las paredes
con el útil conocimiento de las mareas.
Que dentro de la casa nada más
que yo tenga cuerpo
es misterio del agua que bebimos.

Guardo una llave que nunca hace falta
para ponerle nombre a las cosas.

Qué fácilmente ha crecido para ser la más
pequeña.
En el país de lo que fue mi casa,
doy un único paso y ya estoy fuera.

EL FRACASO

Para escribir un poema
es necesaria una pausa de días, espacio
infinito en la imaginación, y cierto grado
de tedio y abandono.
Tener algo que amar, aunque sólo sean sombras
enganchadas a cualquier rama.
Las flores que alguien vendió para sobrevivir
o para comprar un libro de Natsume Soseki.
Esperar con fe a que un hombre
(el hombre es lo que importa en el poema)
vagabundee sin destino
y a que una moneda huérfana,
en un bolsillo, le dé un poco de luz de luna.
Algunos sueños, y calles suficientes como
para andar una vida entera.
Que la tristeza sea indefinible y arrastre
como un regusto a cena inacabada.
Que nos protejan con sus nombres
los árboles amados:
acacias y cipreses, limoneros y tilos.



Blas de Otero

fundazioa fundación