

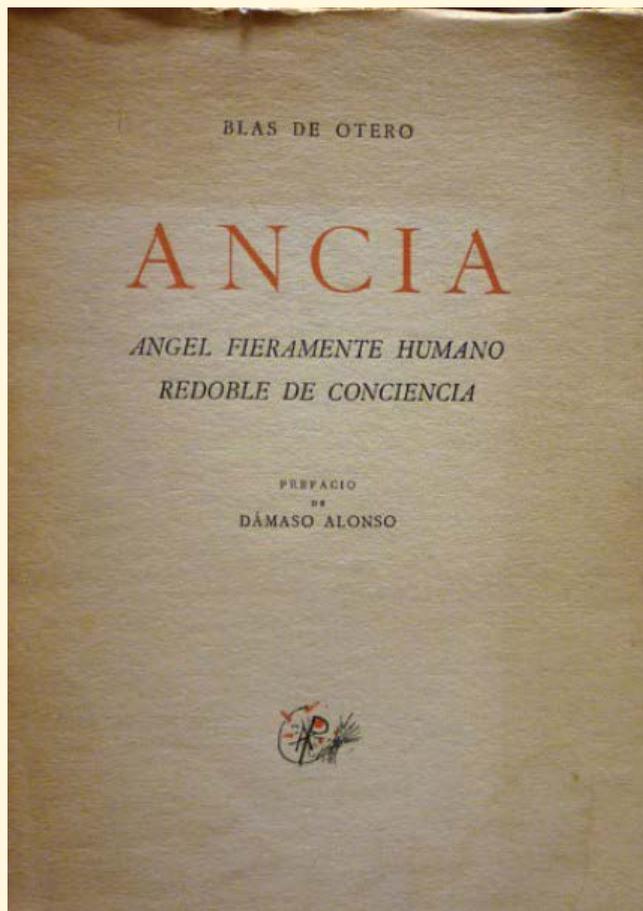
AN CIA

REVISTA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO

BILBAO, 2019

AÑO X

Nº 12



Nº 12

BO

Blas de Otero

fundazioa fundación

AN CIA

REVISTA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO

BILBAO, 2019

AÑO X

Nº 12

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:

EN TORNO A BLAS DE OTERO EN EL BILBAO DE LOS AÑOS 40 Y 50
Federico Krutwig. Memorias inéditas página 6

BLAS DE OTERO EN ANCIA
María Victoria Reyزابال página 20

EL TALLER POÉTICO DE BLAS DE OTERO
Juan José Lanz página 28

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD Y SU EXAMEN DE
INGENIOS, CON BLAS DE OTERO AL FONDO
María Maizcurrena página 72

ESCRIBIENDO EN DIÁGONAL

ESTACIÓ DE FRANÇA Y OTROS POEMAS
Itxaro Borda página 96

LOS HOMBRES NO SUPIERON
Gloria Fuertes. Un poema y una dedicatoria página 113

LA ARQUITECTURA DE LAS COLMENAS
Raquel Ramírez de Arellano. Premio de poesía Blas de Otero página 114

UN POEMA DE RAQUEL RAMÍREZ DE ARELLANO página 121

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



EN TORNO A BLAS DE OTERO EN EL BILBAO DE LOS AÑOS 40 Y 50

FEDERICO KRUTWIG *



En estos momentos en que se está recordando a Blas de Otero, he visto que una parte del público, incluso el de Bilbao y el País Vasco, ignora por completo el entorno en que Blas se movía en su juventud. No saben nada del ambiente cultural y espiritual de Bilbao en los años 40 y 50 del siglo XX. Y esto a pesar de que en esa época se iniciaron lo que serían los nuevos tipos del nacionalismo vasco y la entera política del País Vasco. En estos años surgen, en efecto, una serie de aspectos sociales bien diferentes de los que existieron antes de la Guerra Civil.

Voy a tratar una parte de este ambiente en torno a la persona de Blas de Otero, que por aquellos años fue gran amigo mío. Y en cierto sentido podría decir que durante este tiempo fui uno de sus amigos más cercanos. Blas era cinco años mayor que yo, y es que normalmente en aquella época todos mis amigos eran entre cinco y diez años mayores que yo. Y esto por no hablar de quienes fueron entonces mis compañeros de Euskaltzaindia, empezando por Resurrección María de Azkue, presidente de la Academia, institución en la que yo entré como académico en 1943.

Con todo, es evidente que aun centrandos en Blas de Otero, tienen a la fuerza mucho de autobiografía, puesto que cuento lo que yo

personalmente conocí y viví de aquel ambiente, y no me meto a hacer ningún tipo de biografía recurriendo a fuentes ajenas de información.

No recuerdo bien cómo ni dónde conocí a Blas de Otero, aunque estoy casi seguro de que fue por medio de Luis Manzarbeitia y Manolo Ortiz de Artiñano. Por aquellos años de la posguerra española y durante los de la Guerra Mundial en que se desarrolló mi primera juventud, solía yo pasar una buena parte del verano en Górliz, población de la que mucha gente me cree hijo, aunque yo lo sea de Getxo. La verdad es que en Górliz y alrededores aprendí a hablar ese bello euskera en el que aún se conserva el aoristo, en el que igual que en el latín o el griego se distingue entre la negación objetiva *εξ* y la negación subjetiva *ζε*.

A Górliz y Plencia venían a pasar parte del año una serie de personas que luego jugarían un papel relativamente importante en la vida política española. Voy a contar este relato a la manera que solían hacer los cuentistas persas, es decir, a través de narraciones breves o *hikâyat*.

Hikâyat de Luis Manzarbeitia

Luis Manzarbeitia, a quien todos llamábamos de forma cariñosa *Pina* (y a veces *Pietro Pina*) era un personaje raro. Su familia creo que tuvo plantaciones de azúcar en Cuba, que les serían confiscadas tras la Revolución castrista. De él no podría decir que fuese un intelectual, nada de eso. Tenía, empero, cierto interés religioso por las teorías vegetarianas. No comía nunca nada que no fuese estrictamente vegetal, y era en su *jainismo* tan consecuente que no llevaba nunca sobre su cuerpo nada que fuese de origen animal. Como sufría del estómago, cierta vez un médico naturista le recomendó que bebiera agua procedente de cierta fuente de Orozco (pueblo de la familia materna de Blas de Otero), pero como quiera que se enterara de que para beberla tenían que filtrarla, y que con ello se iban a matar (él decía *asesinar*) a oxiueros, se negó a tomarla.

Luis Manzarbeitia era una de aquellas personas que solía venir al Café Toledo, que estaba entonces instalado en la Gran Vía bilbaína, haciendo esquina con Marqués del Puerto. Pero siempre nos imponía la condición de estar sentados en la terraza en las noches de verano, porque no soportaba el humo del tabaco. Cuando llegaba pedía un vaso de leche y otro vaso vacío, al que pasaba el de leche después de haber echado unas gotas para cuajarla con un producto que llevaba consigo. Esto provocaba siempre el máximo interés de los camareros, que desde todos los ángulos contemplaban la operación como si fuera una manipulación alquímica.

Era *Pina* uno de los amigos más íntimos de Blas de Otero, a quien con cierto gracejo había apodado como *el viudo*. Como le preguntase el porqué de este apodo, me contestó: “Porque Blas va siempre con gafas oscuras y tan serio como si acabase de perder a su querida esposa.”

Luis Manzarbeitia tenía la costumbre de reunirse todos los días con Blas hacia el mediodía, en el Café Nervión, que estaba situado al principio de la calle de la Estación, frente a las estación de ferrocarril de Portugalete. En dicho Café, también por el mediodía y por la tarde solía reunirse un grupo de pintores un poco más lejos que Blas y Luis, puesto que éstos solían ocupar una mesa junto a

la ventana que daba sobre la ría. Todos estos pintores eran en su conjunto más bien mediocres, pero todos ellos se creían auténticos genios. Habían oído a lo sumo el nombre de algún pintor francés como Monet, Manet o Renoir, pero de los genios de la pintura de épocas más antiguas eran absolutamente ignorantes. Además, ¿para qué conocer a aquellos maulas viejos? Había entre ellos hasta un empleado del matadero de Bilbao, quien haciendo honor a su profesión pintaba los cuadros nadando en colores bermellones y granates, formando todos ellos una especie de pisto vulgar.

Manzarbeitia fue al mismo tiempo que yo directivo de la Sociedad Protectora de Animales y Plantas. Pienso hasta que él fue quien me acercó a dicha Sociedad. Nunca olvidaré el trabajo que se tomó cierta vez para buscarle amo a un perro para que no lo sacrificaran en la perrera. Se paseó todo el día yendo de casa en casa. El perro era feúcho y no podía despertar en nadie el deseo de poseerlo. Manzarbeitia lo llevaba agarrado de una sogá y creo que el pobre animal se daba cuenta del amor y cariño que Luis le tuvo.

Hikâyat de Iturribarría

Como decía, Luis Manzarbeitia, Blas de Otero y algunos amigos más nos solíamos reunir en el Café Toledo. Entre estos otros estaban los hermanos Iturribarría, de los que el mayor trabajaba en El Noticiero Bilbaíno. Era además pintor, pero tenía una forma de emplear los colores muy particular. Mientras que normalmente todos los pintores mezclan los colores tal como salen del tubo (pintando al óleo) para crear los necesarios matices, bien sea con blanco de zinc (que da colores más fríos) o con blanco de plata (es decir, albayalde, que da colores más calientes), él los mezclaba con amarillo de Nápoles. Con ese color que en euskera se llama *iarru*, daba al cuadro un tono de fondo un tanto cremoso. Es decir, actuaba casi como en la música antigua el *basso continuo*, que daba una unidad al conjunto por su omnipresencia. Y esto lo hacía tanto retratando modelos como en paisajes o naturalezas muertas. Pina le puso a Iturribarría el mote de *Pagazartundua*, puesto que el propio apellido de Iturribarría, aunque tenga dos erres dobles, a Pina le parecía que no era bastante vasco autoctonizante.

El hermano más joven, Ángel de Iturribarría, era entonces piloto, y por esta razón no era de los más asiduos contertulios. Se podría decir que era un ángel (como su propio nombre) con poderes mágicos. Si solo hubiéramos tenido una buena amistad, no merecería más comentarios en estos recuerdos, pero se trataba de un personaje extraordinario. Ya en Bilbao nos había extrañado por la facultad que poseía de poder alterar el número de pulsaciones cardíacas, aumentándolas o reduciéndolas a su voluntad, con solo concentrarse.

Al grupo mencionado, del cual iba a resultar Ángel de Iturribarría la persona más destacada, también asistían a sus tertulias algunas personas cuyos nombres ya hasta he olvidado. Había un alemán, así como otra persona llamada Federico, a quien llamaban Federico el Viudo para distinguirlo de su tocayo, que era yo. En este caso se trataba de auténtica viudez, no como la literaria de Blas. En estas reuniones solíamos tratar de todo lo habido, humano y divino. Al final, cuando cerraba el Café Toledo, nos encaminábamos peripatéticamente hasta el Corazón de Jesús, para continuar así nuestra tertulia como en la escuela de Aristóteles.

Pero Blas y yo nos solíamos también encontrar en otro grupo de amigos, que solían reunirse en el antiguo café Lion D'Or, que estaba situado en el lugar que actualmente ocupa El Corte Inglés. A estas reuniones que yo frecuentaba con mucha menor asiduidad, fuera de Blas y de mí no venía nadie de la gente del Toledo. Esta tertulia tenía un carácter más literario. En ella conocí al novelista portugalujo Juan Antonio de Zunzunegui. Este grupo del Lion D'Or era bastante heterogéneo y a él se sumaban personas interesadas por la literatura, las artes plásticas, la música, la danza y el teatro. No recuerdo bien a todos estos amigos de Blas que asistían a la tertulia. Se que había uno de Neguri, que nosotros llamábamos el Filipino, porque tenía una voz un tanto suave y aspecto como polinesio, quien solía estar acompañado de una mujer que, contrastando con él, tenía una voz de macho fumador y bebedor.

Hikâyat de Blas

Antes de que naciera el llamado Nuevo Ateneo de Bilbao, que surgió en parte por una unión de esfuerzos en torno a las personas de las que estoy hablando y mencionaré más adelante, solía yo encontrarme con Blas de Otero con mucha frecuencia, tanto en mi casa como en la de él.

Vivía entonces Blas en un trozo de calle separado, correspondiente nominalmente a la Alameda de Recalde, pero cortado por un bloque de casas previsto para su derribo, pero que nunca fue derribado. La casa de Blas estaba junto al barrio de Iralabarri. Creo que habitaba un primer piso. Blas se hallaba entonces en los años de evolución. Había sido con anterioridad algo así como jefe de propaganda de la Juventud Católica.

En el tiempo en que comienza esta *hikâyat* Blas ya había publicado su primer libro y había formado parte del grupo Alea, palabra por ellos elegida, aunque no sé si por tener alguna relación con la homófona latina. A este grupo también habían pertenecido Antonio y Pablo Bilbao Aristegui, Luis Barandiarán, Jaime Delclaux y otros. De todos ellos, Blas siempre guardó una muy buena opinión. Y yo, por lo que los conocí, tengo que participar de esa opinión.

Luis de Barandiarán en aquella época más que por la literatura estaba interesado por la filosofía. Era un buen cristiano tomista, quizás mejor diría neotomista, que deseaba hermanar una filosofía *hylemorphista*, como es el aristotelismo, con las concepciones de la Física moderna y los libros del Antiguo y Nuevo Testamento.

Por aquellos días solía venir Blas de Otero con bastante frecuencia a visitarme cuando acababa de componer una nueva poesía, y le gustaba que le escuchásemos en su casa. En tal ocasión ponía siempre algún disco de música clásica para ambientar antes de comenzar la lectura. Luego recitaba con una forma muy suya de leer versos, con un tono muy bajo y con mucha lentitud. La poesía de Blas tenía algo especial leída de esa forma, que casi parecía que se estuvieran oyendo los versos como salidos de una profunda caverna.

Habiendo hablado de filosofía oriental, o de literaturas indias con Blas, yo le leí y traduje un texto indio (creo que el original estaba en bengalí) que le interesó y gustó mucho. Luego le dio forma castellana y le sirvió para inspirar un poema de *Redoble de conciencia*.

Muchas veces discutí con Blas sobre el porqué y para qué de la literatura. En aquellos años intentaba yo dar a este problema una solución artística, es decir, buscar la causa de la literatura en la propia literatura, cosa que evidentemente no lleva nunca a ningún fin, puesto que nunca nada puede ser un fin en sí, de sí y por sí de algo. Las razones, si son humanas han de estar en otros campos de la Filosofía y de la Ciencia, y para los espíritus religiosos en el deseo de trascendencia, en un más allá.

Hikâyat de Dülöp

En esos años finales de la década de los 40 estaba yo muy interesado por el budismo y también por otros aspectos de la filosofía india, como ciertas manifestaciones del hinduismo. A Blas también llegó a interesarle esta filosofía, pero no la conocía bien y más de una vez le expliqué diferentes conceptos. También Pina estaba interesado en estas materias. Él solía venir a mi casa y me pedía que le diese lecciones *concentradas* que luego resumía en frases cortas que aprendía de memoria. No había quien le convenciese de que aprender la filosofía india era algo más que fijar en sentencias su contenido, lo que en realidad equivale a no aprender nada. Estas frases las aprendía tan conscientemente de memoria que a mí me daba miedo exponerle algunos conceptos nihilistas que se hallan en dicha filosofía. Cierta vez le expuse lógicamente que según la filosofía india el mundo exterior no existía, y le di argumentos empleados por los filósofos indios en defensa de esta tesis. Pina los apuntó, leyó y estudió con tal fe y fervor que llegué hasta a temer por su salud mental.

También atraído por la cultura hindú, Franz Dülöp era un joven alemán originario de la ciudad de Bamberg. Apareció en Bilbao por aquellos años en los que yo frecuentaba a Blas de Otero. Así pues, apenas lo conociera se lo presenté. Había llegado a Bilbao de una forma aventurera, puesto que a los alemanes las autoridades de ocupación aún no les extendían pasaportes. En su ciudad Franz decidió un día que tenía que irse a la India. ¿Qué le impulsó a tomar esta decisión? En el último momento de la guerra, Dülöp había sido movilizado para combatir contra los aliados. Y en el último día de la guerra -según me contó- cuando estaba reunido con un grupo de compañeros para escapar, a uno de ellos lo mató una bala que -me decía- lo mismo hubiera podido matarle a él.

Franz era maestro de escuela, lector de Nietzsche y de Schopenhauer, a través del cual conoció el budismo. No sé si ya entonces estaba en relación con la comunidad budista de Uttingen, en Baviera, con la que también yo estuve largo tiempo relacionado. El caso es que, al acabar la guerra, se puso en marcha para emprender su largo viaje. Al intentar pasar la primera frontera sin pasaporte fue detenido por los americanos. Pero entre aquellos oficiales yanquis había al menos uno con flema británica que escuchó atentamente su historia y, entusiasmado por su idealismo y contra las prescripciones oficiales, no hizo que le llevaran detenido sino que logró que lo llevaran hacia Francia. De forma que consiguió avanzar un trecho su peregrinación. Como tampoco los franceses se mostraron muy severos, atravesó el país y llegó a la frontera española en Cataluña.

Pero las autoridades españolas, que a fin de cuentas seguían siendo hijas del fascismo pues debían su llegada al poder a las armas nazis, en lugar de mostrar comprensión con Franz, demostraron ser dignas herederas de la Inquisición

y le metieron en la cárcel. Creo que al principio estuvo en Lérida y luego lo trasladaron al Campo de Nanclares de Oca. Como sabía pintar, logró después de muchas dificultades que le dejaran libre y ganarse la vida por sus medios. Así apareció, tras haber pasado por varias prisiones españolas, por fin en Bilbao. Yo lo conocí indirectamente por una de una de mis hermanas. Y hablé con él, claro está, también de budismo. Y así un día nos dijo a Blas y a mí que iba a continuar su peregrinación y, por lo tanto, abandonar la Villa. Como no tenía la documentación precisa, yo le propuse que se hiciese miembro de la Sociedad Protectora de Animales, en la cual le extenderían un carnet que llevaba escrito en uno de sus lados una recomendación para que las autoridades facilitaran a su portador su colaboración para hacer cumplir la legislación vigente sobre la protección de animales y plantas. Parece una perogrullada, pero surtía su efecto sobre muchos analfabetos uniformados. Con este carnet Franz Dülp iba a poder llegar hasta Gibraltar sin dificultades.

A Franz también lo conocieron Luis Manzarbeitia y el pintor José Barceló. Éste tenía la costumbre de elevar la voz cuando se daba cuenta de que Dülp no comprendía bien algo que él decía. Blas entonces solía recriminarle diciendo: “Barceló, ten presente que Franz es alemán, pero no sordo.” Después de haberse marchado de Bilbao, y cuando yo también me hallaba en el exilio, me encontré con Franz Dülp en varias ocasiones. Mientras yo vivía en París, vino a visitarme unas cuantas veces. Supe que había fracasado en su peregrinación y nunca llegó a la India, que había vuelto a Bamberg y se había casado y montado una especie de agencia de viajes que organizaba *tours* a los Santos Lugares y ciudades como Santiago de Compostela.

Estaba por entonces Lezo de Urreiztieta frecuentemente en París, y hablando con él se mostró de acuerdo en apoyar un plan mío -urdido con la gente del Jagi-de rebelión armada contra aquella paz de bobos que sufríamos en nuestro país. Franz, a través de su empresa de viajes, se ofreció a pasar armas a España, puesto que, como nos dijo, nadie sospecharía de él, que llevaba caravanas de turismo religioso a Santiago, en cuyo numeroso equipaje podría camuflar el armamento. Era una forma, quizás de las más activas, en que la Iglesia Católica, siempre tan fascista, iba a poder colaborar en defensa de una justa causa. Sin embargo, hoy en día dudo de que, si el plan hubiese seguido adelante (que no lo hizo), Franz hubiera cumplido su ofrecimiento. En todo caso, no sé exactamente por qué no avanzó más el plan. Lo que sí pienso es que los informes y los escritos que en aquella época yo relaté, fueron luego la fuente de inspiración de ETA.

Hikâyat de Sarita

Nuestro grupo solía reunirse también en la casa del pintor Rafael Figuera, que vivía en Begoña, cerca del Carmelo y de una fábrica de órganos. Figuera era ingeniero de profesión y trabajaba en Altos Hornos de Vizcaya. En el caso de Figuera, parecía que sus neuronas se hallaban organizadas de forma ingenieril, aunque él solía decir que no le gustaba nada su profesión. Digo que su pintura tenía algo de ingenieril porque él pintaba con una serie de colores transpuestos, en que las longitudes de onda habían sido multiplicadas o divididas por algún factor. Normalmente pintaba con donaire y el dibujo era justo, pero cuando coloreaba los cuadros ponía rojo por verde, azul por naranja, amarillo por violeta... Todo ello

adquiría la apariencia que suelen tener las películas en negativo o las diapositivas a las que se coloca algún filtro infrarrojo cuando se saca una fotografía.

En ese tiempo Blas y yo nos veíamos en el estudio de Figuera. Allí conocimos a Jorge Oteiza, recién llegado de Sudamérica. Entonces nadie había visto una sola estatua de este escultor, y desde luego no íbamos a verlas en mucho tiempo. Entonces, más que escultor parecía charlista. Defendía una teoría sobre el mundo cuadrimensional negativo-hiperbólico que, realmente, parecía ante todo un puro galimatías. Sacamos la conclusión de que había leído de prisa -y sin haber entendido nada- un libro de Física moderna.

Como en Bilbao los pintores eran, y creo que siguen siendo, bastante analfabetos, resultaba que oían boquiabiertos las charlas de Oteiza. En cambio Blas, que había estudiado Lógica, se encontraba con que toda aquella diarrea de palabras le sonaba como el tintineo de una música falsa. Y no es que en aquella época estuviese influido por ningún tipo de materialismo, dialéctico o no, puesto que adoraba a San Juan de la Cruz y su misticismo.

En la casa de Figuera, como digo, había una especie de estudio y sala de exposiciones. Allí almacenaba sus cuadros realizados con enormes cantidades de pintura y pintados sin pinceles ni espátula, directamente apretando los tubos sobre el lienzo. Pero junto a ellos, había también desnudos apreciables y muy atractivos, especialmente porque la modelo era una mujer muy bella y el resultado de los retratos resultaba prácticamente clásico. Todos pensamos que el modelo para aquellos desnudos había sido Sarita, su mujer, aunque la cara no era la de ella. Pero del cuerpo no cabían dudas. Figuera, sin embargo, nos dijo que se valía de modelos profesionales. Así pues, esto le permitió a Blas lanzar un canto de alabanza sobre la belleza de aquella estupenda modelo. Se trataba en efecto de una serie de piropos literarios. Parecía que estaba entonando el “Cantar de los cantares” gracias a aquellos cuadros, sin duda los mejores de Figuera. Hay que decir que Sara escuchaba con suma complacencia aquellos “piropos” literarios.

Nos reuníamos allí, como dije, para tratar de temas y puntos de vista filosóficos, religiosos o artísticos. A estas reuniones también vino alguna vez Ángel de la Iglesia, entonces falangista convencido, ganado por la mística doctrinal de José Antonio Primo de Rivera. Tenía una novia, muy simpática, que era en muchas cosas lo contrario que él. Era pintora, y lograba con sus pinceles cuadros que no desmerecían junto a obras de Vigé Lebrun o Rosalba Carrara. También asistió una vez Rafael Zarco, y tan solo en una ocasión José Barceló, que por entonces no era aún amigo íntimo y fiel seguidor de Blas.

Hikâyat de Oteiza

Parece que en Sudamérica Oteiza había tenido éxito como maestro. En Bilbao logró colocarse en una fábrica de cerámica industrial, donde producían ante todo aisladores para las líneas de alta tensión. Una gran parte de las esculturas de Jorge en ese tiempo surgían precisamente de esta realidad. Como es sabido, en toda hornada de cerámica suelen malograrse algunas piezas, unas veces porque están demasiado cerca del fuego y otras por estar demasiado lejos. De estos aisladores malogrados se servía Jorge para fabricar sus maternidades, es decir, lo que en

principio debe representar una Virgen María sentada, con el niño en brazos sobre las piernas.

Por aquella época alquiló Jorge un taller en un lugar pintoresco que siempre he admirado cómo llegó a encontrar. Estaba situado al pie de un *dancing* que existió debajo del Ayuntamiento, llamado Gazte-Leku. Para llegar allí había que seguir un camino laberíntico, entrando por una lonja, siguiendo luego por un camino pegado a la montaña detrás de las casas del Campo de Volantín.

Un día fui a visitar a Jorge acompañado de Luis Romero, que entonces era aprendiz de historiador y había sido voluntario de la División Azul. Por entonces, las ansias literarias de Romero no iban acompañadas por unos amplios conocimientos de arte. Jorge tenía diseminadas en su taller una serie de bocetos de estatuas, y entre ellas había una que representaba la cabeza de un rey de la Casa de Austria. No sé cuál de los Felipes, pero para el caso da lo mismo. Había realizado aquel boceto para un concurso convocado creo que en San Sebastián. Aquella cabeza, para ser de Jorge, era bastante realista. Así se lo explicó Oteiza a los miembros del jurado que debían aceptar o rechazar su proyecto: les invitó a que apreciaran lo bien que había logrado representar la cara de idiota que tenía aquel rey, lo cual era la más pura verdad, puesto que los Austrias españoles no solo tuvieron cara de cretinos, sino que además también lo habían sido. Pero esto era algo que correspondía al espíritu guerrillero de Jorge Oteiza: querer ganar un concurso diciendo la verdad. Desconocía que las autoridades del País Vasco -entonces como hoy- parecen todas ellas descendientes de tales reyes. Claro está que esta forma de alabar a los cretinos a través de su cretinismo no era el medio más adecuado para obtener el encargo. Allí tenía además Jorge otra composición más, con forma de culebra y aún en arcilla. Al preguntarle Romero qué representaba, Jorge le contestó, después de mostrar cierta duda: “La ría de Bilbao.”

Luego nos sentamos en torno a una mesa que tenía allí mismo y Luis Romero, con su marcado acento catalán, empezó a hacerle algunas preguntas y observaciones a Jorge, hasta que en un momento, fastidiado ante tanta pregunta sacada del Catón, Oteiza se levantó de su silla y, plantando sus manos delanteras, como si se tratase de un gorila, le chilló a Romero: “¿Me parece que donde tú has aprendido estética ha sido en el catecismo del padre Astete. Esa es tu estética!” Romero se quedó paralizado. Luego, al salir me dijo: “Me lo ha dicho con un tono tan convincente que parecía querer meterme debajo de tierra.”

En aquella época, fuera de sus estatuillas, yo no pude ver mucha más producción de Jorge. El caso es que siendo él y yo tan diferentes, y de gustos artísticos tan alejados, siempre hemos conservado una buena amistad. Quizá porque yo he sabido apreciarle siempre en sus justos límites. Entre los enemigos que con cierto fundamento tiene Jorge, abundan las personas ante todo lógicas. Y les falta ese sentido de la intuición que se necesita para la auténtica creación artística y también de otros tipos. Esa clase de personas “lógicas” suelen ser estériles creativamente. Gente gris, aburrida y normalmente pretenciosa. Por lo demás odian a quienes tienen un cerebro que chisporrotea, como es el caso de Jorge. Pero en esto como en todos los casos, los griegos ya sabían que la auténtica creación artística nace del equilibrio apolíneo, de esa actividad que sabe combinar en su justa medida la chispa divina con su desarrollo. A Jorge, en cambio, si algo

le faltaba no era la chispa, sino saber desarrollarla. Luce y se extingue. Cosa que, por lo demás, les pasa a muchos artistas modernos. En todo caso, son más *artistas* que aquellos otros que, teniendo un cerebro de hombres grises, solo saben actuar con conceptos. Este tipo de hombre quasi robótico es el que gusta tanto en Euzkaldun, donde normalmente tenemos tanta gente sin genialidad, buenos administradores, pero de poca calidad intelectual. Por eso las críticas que a veces le han hecho a Jorge, aun cuando solían tener algo de verdadero, como es la falta de desarrollo artístico de la chispa primitiva, tenían mucho de falsas, porque las hacían esas personas grises y robóticas. Es decir, eran juicios estéticos pronunciados por robots.

Hikâyat del Ateneo

Como Blas había sido uno de los fundadores del Nuevo Ateneo de Bilbao, cuando luego yo organicé dentro de dicho Ateneo el llamado Instituto Julio de Urquijo de Investigaciones Culturales, le encomendé la presidencia de la sección de Ciencia del Arte.

Este Ateneo iba a fracasar, porque en aquellos años de la dictadura fascista, impuesta en Bilbao por el Gobernador Civil Genaro Riestra, aparecía en todas partes algo como una mordaza contra todas las actividades en favor de la cultura.

Este Ateneo había nacido por la confluencia de varias personas que se interesaban por la cultura en diferentes ramas. Había primeramente unos cuantos amigos que estuvieron ya antes de la guerra hermanados en el citado Grupo Alea, en el que estaban junto a Blas de Otero, los hermanos Arístegui, Antonio Elías, Jaime Delclaux y *Faber* Barandiarán, entre otros. Relativamente cercano a éstos andaba otro grupo integrado por Adolfo Careaga, Antonio Menchaca y dos falangistas llamados José Sotomayor y Ángel de la Iglesia. Un tercer grupo estaba formado por varios pintores que habían adoptado el nombre de Grupo Mikeldi. A éste correspondían Uranga, Ajuria y otros artistas y amantes de la pintura.

Además había un grupo de personas que se interesaban por los temas vascos y con quienes yo tenía relación, aunque no participaron directamente en la creación del Ateneo. A este grupo pertenecían Bernardo Garro, Arruza, etc. Más tarde vino también el padre Lino de Aquesolo, Fray Imanol de Berriatua y el padre Villasante, que en aquellos momentos vivía en Arantzazu. Generalmente este grupo venía a verme a mí, a la casa de mis padres, donde yo les explicaba qué se quería hacer con aquel Ateneo y cómo avanzaban las cosas.

Se organizó el Instituto Julio de Urquijo y yo les expuse a quienes iban a formar la sección de Filología mi idea de que en aquel Ateneo teníamos que crear una sección euskaldun, pero con un espíritu diferente al que hasta entonces había inspirado las instituciones y sociedades de estudios vascos, en las que se trataban temas referentes al País Vasco siempre en castellano, apareciendo al final un resumen redactado en euskera (que ni siquiera era un trabajo original, sino una traducción del acta redactada en castellano).

Les proponía que organizáramos una sección euskaldun en la que se tratase de cualquier tema, pero valiéndonos de la lengua vasca como idioma de trabajo, no de investigación. Recuerdo que Garro y Arruza me dijeron que, con este

proyecto, era la primera vez que surgía en el País Vasco algo diferente, en donde el euskera, que hasta entonces había sido una lengua de laboratorio, se convirtiese en una lengua de trabajo para temas científicos.

Se intentaba organizar una sección euskaro-parlante, que con el tiempo debería evolucionar hasta llegar a ser un Ateneo paralelo con la lengua vasca como único idioma de trabajo. Como yo no tenía nada contra ningún partido nacionalista, les propuse que buscásemos, al menos, el acuerdo tácito de los partidos vasquistas, que aún actuaban en la resistencia, de forma más o menos oculta o inoperante. Pues bien, nos enviaron a dos personas que no dominaban la lengua vasca y respondían en castellano, aunque estaban, sin embargo, dispuestos a nombrar a alguien para que ejerciese de “controlador”. Cuando se marcharon, decidimos que no teníamos por qué aceptar que nos enviaran un comisario político, cuando justamente intentábamos liberarnos de tales situaciones fascistas. Además, si sabiendo -como les habíamos dicho- que en nuestras reuniones empleábamos únicamente el euskera, si nos enviaban un comisario político erdelun (como habían hecho en esta reunión) corríamos el riesgo por su sola presencia de echar a perder nuestro proyecto.

Yo destacaría en el grupo encargado de la formación del Ateneo a Adolfo Careaga. Hijo de una familia conservadora, se había convertido al liberalismo. Recuerdo haberle oído hablar sobre su pasado de intolerancia y de cómo en el colegio de frailes donde estudió les incitaban a que tirasen piedras contra la casa de un vecino extranjero por la sola razón de que era protestante. Adolfo Careaga fue quien nos expuso que el Gobierno español de aquellas fechas había comenzado a dar un poco de libertad. Él pensaba que había que aprovechar aquella “apertura de la almeja” para introducir una cuña entre los caparzones, de suerte que si intentaban más tarde cerrar todo lo que hubiese significado libertad, la almeja no pudiese ya cerrarse.

Dentro del Instituto Julio de Urquijo pensamos también formar un grupo de Estudios Europeos. Así entramos en relación con José Miguel de Azaola (que fue miembro de Alea con Blas de Otero y estaba muy ocupado en temas europeístas). Como yo he sido toda mi vida europeísta, me pareció una idea magnífica. Desde aquellos momentos mantuve una buena relación con Adolfo.

Creo que fue en esa época del Ateneo cuando conocí a Begoña Bergé, quien sería poco después la mujer de Adolfo Careaga. La pareja se casaría, precisamente, cuando yo tuve que exiliarme tras la entrada de Villasante en la Academia de la Lengua Vasca. Yo me instalé en París y fue en esa ciudad donde los Careaga pasaron parte de su luna de miel. Allí me visitaron y pasamos una semana juntos visitando museos y recorriendo la ciudad. A Adolfo lo encontré nuevamente en Biarritz. Acababa de leer mi libro *Vasconia* y, al parecer, no estaba disgustado conmigo por ello. Es más, recuerdo que estábamos sentados en un café de la plaza Clemenceau y le recomendó a una joven amiga suya que lo leyera.

Pero cuando luego recordé a los Careaga mucho, sobre todo a Begoña, fue cuando ETA secuestró a su primo Javier, exigiendo a su familia el pago de un rescate exorbitante. Yo por aquella época ya no tenía relaciones internas con ETA, tan solo conocía a algún etarra del grupo de los *milis* que andaba por Bruselas y Lovaina. Traté de que me dieran alguna explicación si es que ellos la

tenían. Y aunque la persona con la que hablé pertenecía a los *milis*, recuerdo que le dije que aquel modo de pedir rescates exorbitantes era aún más indigno que lo que hacían los bandidos de Cerdeña.

Cuando volví del exilio, la primera persona que vi de nuevo fue justamente Adolfo Careaga.

Hikâyat de Faber

Entre las personas que formamos el Ateneo merece una consideración aparte Luis Barandiarán. Era miembro del grupo Alea, y de profesión ingeniero. Yo que tantas veces he empleado el término ingenieril como adjetivo para indicar esa calidad un tanto falta de espíritu que ofrecen las personas con esa carrera, una carrera que no los formó en nada, en el caso de Luis Barandiarán tendré que hacer, necesariamente, una honrosa excepción. A Luis Barandiarán le interesaba mucho la filosofía. Además era creyente católico. Y lo indico también como hecho excepcional, puesto que, hasta hoy, cuando me he encontrado con una persona inteligente, puedo decir que solo era además una persona moralmente honorable si no era católico. En cambio, siempre he podido fiarme de un no católico inteligente.

A Luis Barandiarán le pusieron, al parecer, el apodo de *Faber* porque solía siempre llevar en el bolsillo de su chaqueta algunos lápices de esta marca. Siendo, como digo, católico, quería al mismo tiempo ser un hombre progresista, y por eso se interesaba por todo aquello que dentro de las ciencias físico-químicas estaba relacionado con la Física y las Matemáticas. Así pues, creía -y en esto coincidía yo con él- que en las nuevas teorías filosóficas tendrían siempre que tener una parte importante las teorías del cosmos, tales como la de la Relatividad.

Creo que por los años en que se casó Barandiarán entró a trabajar en la compañía Sefanitro, y como era un ingeniero de valía, lo nombraron jefe de controles. Cuando en cambio se dieron cuenta de que le interesaba la Filosofía, según me contaron, sus jefes empezaron a tener miedo, pues pensaban que un ingeniero que se dedicaba a estudiar Filosofía en su tiempo de ocio era alguien sospechoso. Tal era el ambiente “intelectual” de la villa de Bilbao entonces, donde interesarse por la Filosofía era un pecado grave que, en algunos casos, podía obstaculizar al avance profesional de un ingeniero como Barandiarán.

Años más tarde, estando yo en Alemania trabajando en la Dirección General de la casa Fried Krupp, me enteré de que no solo en Bilbao existía esa predisposición a considerar gente peligrosa en la que no se podía confiar a las personas que se interesaban en temas culturalmente superiores.

La casa Fried Krupp estaba en aquella época construyendo una planta nueva en la India, en Rurkela, que era un población situada al sur del Bihar. La fábrica se levantaba en pleno bosque y llevaba consigo la creación de una nueva ciudad. Por esa razón había entonces en Essen -capital de Krupp- gran cantidad de jóvenes ingenieros y otros profesionales indios. Como allí había, además, un buen número de otros extranjeros, se formó un llamado Club de Extranjeros, al que yo asistía. Allí nos dividimos en grupos nacionales, y como en aquella época yo estaba en relación con la comunidad búdica de Uttingen (y me consideraba budista), fui

integrado en el grupo Indio y con ellos celebraba todas las fiestas nacionales y religiosas del Bharat. Es decir, que los indios me aceptaron entre ellos como uno de los suyos, quizás porque debido a mi interés por la India había estudiado tanto persa como hindí, además de conocer bastante bien el bengalí. Normalmente, sin embargo, hablábamos entre nosotros en inglés. Realmente es algo inusual que los indios integren a un extranjero en su grupo, puesto que, en principio, para ellos no existe la posibilidad de la captación de personas extrañas a su país. No hay quien pueda integrarse en el hinduismo. Yo creo que lo logré por medio del budismo, que sí acepta a extraños y que en la India es considerado algo propio.

Creo que fue por medio de este grupo que conocí a un ingeniero de la casa Krupp que iba a ser enviado a la India. Al conocerme, me dijo que iba a proponerle a la alta dirección del trust que le acompañase, cosa que a mí me agradaba. Solamente que, cuando se dieron cuenta en la Dirección que aquel ingeniero también estaba interesado por la cultura india, consideraron que era un elemento peligroso que quizás no iba a defender como era debido los intereses de la casa alemana. Y por ese pecado de amar a la India decidieron no enviarle hasta allí ni a mí con él. O sea, que en todas las partes cuecen habas.

Como mi puesto en Krupp en la Oficina de Lenguas era lo que en francés se llama una *voie de garage*, cuando vi que a mi amigo no iban a enviarle a la India mi interés por aquel trabajo fue desapareciendo. Mis colegas alemanes me parecían personas deprimentes, parecidos a tubos digestivos andantes más que a seres humanos. De mi estancia en Essen mi mejor experiencia fue la de aquel Club indio. Recuerdo que una vez tuve que explicar algo a un español, quien se quedó sorprendido por lo bien que hablaba castellano un indio (que era yo).

Hikâyat de los piratas

A las reuniones del Nuevo Ateneo de Bilbao, cuando se estaba organizando, asistía entre otros un personaje creo que andaluz, llamado Zarco. No sé desde hace cuánto tiempo residía en la Villa. Sus relaciones con los pintores eran las de un padre que les ayudaba en todo lo que podía, aunque muchas veces éstos se mostraban desagradecidos con él. En todo caso, creo que Zarco no llegaba a entender la mentalidad bilbaína.

Estábamos discutiendo cómo formar la comisión gestora provincial para presentar los Estatutos del Ateneo al Gobierno Civil. Los diferentes grupos no acababan de definir sus propuestas y cada uno trataba de defender sus intereses. Se quería que las cosas madurasen, de forma que a través de las discusiones acabaran saliendo las personas que más convendrían a cada cargo y de mutuo acuerdo. Pero he aquí que Zarco, que no entendía nada del carácter bilbaíno, se adelantó proponiendo una lista que a nadie gustó, pero que nadie rechazó por no herir a nadie. La cosa es que Zarco propuso a Antón Menchaca como presidente, algo que a él debió parecerle genial, pero que desagradó a todo el mundo.

Esto lo veríamos al cabo de unas semanas, cuando Menchaca hizo unas declaraciones a la prensa diciendo que el Ateneo no solo iba a ser un club de la élite intelectual, sino que recordaría también a todos los personajes populares que habían existido en Bilbao. Casi diríamos hoy que nos estaba hablando como las gentes del PNV en las villas. A todos nos sentaron tan mal aquellas declaraciones

que veíamos ya al Ateneo reviviendo a Jodra tocando la flauta con la nariz. El caso es que se organizó una reunión en la calle Gardoqui, en la oficina de uno de los miembros de la Junta directiva, para tratar este tema. Nadie estaba de acuerdo con las declaraciones de Menchaca, pero quizás quien menos protestaba era yo. Por eso pensamos llamarle amicalmente la atención a Antón, por lo que se acabó de decidir que, como quien menos protestaba era yo, fuese yo el primero en intervenir para que ellos siguieran por el mismo camino y con más energía. Sin embargo, llegado el momento, yo dije lo que habíamos convenido, pero ninguno de cuantos antes se habían rasgado las vestiduras abrió la boca. Con lo que me di cuenta de que existía allí un cierto lacayismo.

Esto que es una anécdota sin importancia, lo he contado para introducir otro acontecimiento que tuvo lugar con los componentes del Instituto Julio de Urquijo, por lo que decidimos abandonar el Ateneo. Pronto nos dimos cuenta de que, por diversas razones, nuestra actividad de investigación cultural no podría seguir. Al salir nosotros de la organización del nuevo Ateneo, éste se quedaba privado justamente de aquella parte que iba a ser su plantel cultural. En adelante su situación sería la de un simple club de amigos.

Creo que pensaron que entre nosotros existía un punto débil que se podía atacar, rompiendo la cuerda que nos unía, y ese punto débil era Sesmero. Al parecer, Sotomayor le propuso a Sesmero que reorganizase él el Instituto Julio de Urquijo. Sesmero, por muy osado que fuese y por muy convencido que estuviese de ser un casi-dios con su título de “doctorazo”, dudaba. Sin embargo -y de todo esto relato solo cuanto el propio Sesmero me contó- le había propuesto Antón Menchaca que le buscara una lista de piratas vascos para documentar un libro que, en su populismo, quería escribir. Parecía pues que Menchaca -según el relato de Sesmero- quería en realidad un *nègre*.

Sesmero se puso a hacer pesquisas, pero solo encontró seis piratas en Vizcaya. Como esto le parecía escaso se inventó -me dijo- diez piratas más, para cobrarle a Menchaca por su trabajo. Pero Sesmero seguía sin decidirse. No nos quería traicionar a los que abandonamos el Ateneo, pero en cierto sentido estaba muy halagado de que hubiesen pensado en él para sustituirnos. Sea lo que fuere, acordó con Menchaca una cita en el Lion D’Or en la que se le pagaría por su trabajo. Llegado al lugar convenido -según contaba Sesmero- Menchaca le echó los billetes a la cara al mismo tiempo que pronunciaba un insulto. A mí me pareció que ninguno de los dos merecía mucha consideración, pues si el uno se buscaba un *negro*, el otro se avenía a serlo. Esto suponiendo que el relato de Sesmero sea veraz. Pero pienso que la invención de diez piratas falsos, para que el padrón tuviese bastante material aunque falso, sí que tiene algo característico de Sesmero. De él supe que cuando presentó su tesis doctoral ante el Tribunal sobre el gótico en Vizcaya, en cierto momento afirmó que cierta ventana de una iglesia era gótica. Como el presidente del Tribunal le preguntara cómo podía atestiguar aquella afirmación, Sesmero sin inmutarse le contestó que el documento a ese respecto estaba en el Archivo Municipal. Cuando me comentaba esta *fazaña* me decía: “...y ese documento no existe en ninguna parte, pero ahora es verdad, porque ha sido confirmado por una tesis doctoral”. Al parecer, Sesmero tenía la creencia de que las tesis doctorales convertían en acontecimientos auténticos, veraces y reales los hechos falsos, por la magia de entrar en un texto académico.

Luego sé que Sesmero anduvo de Archivero de la Casa de Juntas de Guernica. No sé si, habiendo logrado su puesto soñado, le pasó como a los ladrones convertidos al orden, que son los mayores guardianes de la propiedad privada, o si siguió con la filosofía de los piratas y su tesis doctoral.

Final

Hacia 1952 Blas de Otero fue contactado por el PCE. Como el buen cristiano que había sido, dispuesto a sacrificarse por la Humanidad, Blas decidió a partir de entonces consagrar su actividad como artista al servicio del pueblo. A partir de entonces nos fuimos distanciando y él comenzó a tratar a otras personas.

Nuevos amigos que -como el pintor José Barceló- para él representaban genuinamente al pueblo llano y no estaban contaminados -como los que habíamos estudiado algo más- por la cultura burguesa.

Pocos meses después y a cuenta del discurso que pronuncié en la Diputación con motivo de la entrada de Fray Luis Villasante en Euskaltzaindia, tuve que abandonar mi tierra hacia el exilio y, en adelante, nunca más volví a ver a Blas.

Supe más tarde que había estado en la Unión Soviética y que, finalmente, se instaló en Madrid, cosa que comprendo muy bien. Seguramente no deseaba volver a la mediocridad del ambiente espiritual de Bilbao. Comprendo bien que él, al igual que Unamuno, se hubiese trasladado a tierra en la que pueden vivir y volar los halcones del espíritu.

Bilbao, 1991

* **Federico Krutwig** nació en Getxo (Bizkaia) en 1921 y falleció en Bilbao en 1998. Estudió Derecho y Economía en París y Bonn. Fue un escritor, ensayista político, erudito y políglota, hijo de padre alemán y madre vizcaína de origen veneciano. Aprendió euskera de forma autodidacta y en 1943, con apenas 22 años, ingresó en la Real Academia de la Lengua Vasca (Euskaltzaindia), colaborando estrechamente con Resurrección María de Azkue. En los años 40 del pasado siglo frecuentó a los integrantes del Grupo Alea, al que pertenecía Blas de Otero desde antes de la Guerra Civil, y durante un tiempo fue asiduo en los ambientes y actividades culturales del grupo. A principios de los años 50 se exilió y en la década del 60 adquirió una notable influencia política a raíz de la publicación de su ensayo *Vasconia* (Buenos Aires / París, 1963), libro que se convertiría en texto de cabecera para las primeras hornadas de militantes de ETA. Residió en Francia, Alemania, Italia y Bélgica. Entre su obra, destacan títulos como *La cuestión vasca* (1965) y *Vasconia y la nueva Europa* (1976). Fue fundador de la Asociación Jakintza Baitha, promotora de la cultura clásica griega, a la que dedicó gran parte de su vida.

En 1991 Federico Krutwig realizó una edición privada (numerada del 1 al 30) de sus memorias de juventud titulada *Bilbao de los años cuarenta en torno a Blas de Otero y Resurrección María de Azkue*. Hemos seleccionado -para su presentación por vez primera en ANCI- varios fragmentos en los que el escritor aborda su relación con Blas de Otero y parte de su grupo de amigos en los años 40 y primeros 50 del pasado siglo en Bilbao.

DEL TÚ AL NOSOTROS, PASANDO POR EL YO

POR M.^a VICTORIA REYZABAL

En *Ancia*¹, el gran clamor del poeta se centra en manifestar su desgarrado deseo de ser Dios. Esta afirmación tan heterodoxa en Occidente, que podría conducir a cualquier persona al manicomio, no se percibe de la misma manera en Oriente, ya que la mayoría de sus teorías religioso-filosóficas entienden que ésa es la única meta válida y esencial a la que debe aspirar el ser humano (así lo comprendió Buda como único camino para evitar el dolor de la muerte, en medio de los tormentos de la vida) desde su “hambre inmortal”.

“¡Ah, / si se pudiese nacer / mil veces, / igual / que nos mueren / a traición!...”

Blas de Otero no se sintió capaz de verbalizar de esta forma tal deseo o no necesitó hacerlo, pero la mayor parte de los versos de esta obra recogen su sentir, si bien expresado, en general, mediante proclamas negativas pero que afirman la misma idea: “gritando no morir” a “contramuerte”; o reclamando con mil matices la urgencia de seguir viviendo. A los seres humanos, con una mente propensa a proyectarse hacia el pasado y el futuro, con anhelo de saber y permanecer, nos resulta difícil concebir la idea del fin, de nuestro acabamiento en la nada; nos limita cualquier placer el comprobar que éste no es para siempre, por eso exigimos con furia o con resignación, con escepticismo o con fe, con pasión o serenidad la inmortalidad, la eternidad, unos creyendo en existencias celestiales, otros en supervivencias genéticas, muchos confiando solamente en prolongar al máximo los años o los gozos terrenales y la mayoría mezclando, según los estados de ánimo, todos estos ingredientes como quien se toma un cóctel, un cáliz diría Blas, de calmantes vitaminados, a pesar de ser conscientes de nuestra inmunodeficiencia ante la muerte: “Es que quiero quedar. Seguir siguiendo...”

Quizá ésta sea la diferencia entre los que buscan a Dios, aun sin saber que existe, y los que lo encuentran aun en el caso de que no exista. Los primeros luchan contra su propia desolación, para permanecer, sin remedio posible y los segundos imploran en éxtasis abandonar la tierra. En cualquier caso surge el insostenible abismo de la dialéctica divinidad / humanidad; ambos grupos pretenden lo mismo, asegurarse la eternidad, evitar el aniquilamiento. Sin embargo, los dos coexisten en un mundo caótico, sociológica y psicológicamente hablando, en el que la angustia y la soledad individual debe distraerse, sublimarse, anularse o, incluso, como en el caso que nos ocupa, transformarse en poesía, de igual manera que, en otro momento histórico y con diferentes matizaciones, sucediera con Jorge Manrique (el río de la vida que se pierde en el mar de la muerte) y su motivo del ubi sunt.

1 Título que se forma con la sílaba inicial de Ángel fieramente humano y la última de Redoble de conciencia.

La más cruenta historia de España y Europa dio marco al “desarraigo” existencial de Blas de Otero, el cual, en *Ancia*, retrata su desesperación ante la apariencia de apariencias que es la realidad y el sueño de sueños que es la vida, ajeno a equilibrios y armonías, devastado por la lucidez de saberse nacido para la finitud y el olvido, desconsolado y furioso ante el silencio de Dios y desarmado por la crueldad humana y su sinsentido.

“Arrebatadamente te persigo. Arrebatadamente, desgarrando mi soledad mortal...”

“Luchando, cuerpo a cuerpo, con la / muerte, al borde del abismo, estoy clamando a Dios...”

Sus composiciones delatan el desgarramiento bronco de quien no puede conformarse con lo dado, de quien, por momentos, escribe a puñetazos, a salivazos por lo que, algunas veces, se resiente el estilo y la estética del verso y ello aunque varios de los sonetos aquí recogidos podrían figurar en las mejores antologías. Por otra parte, esta obra ya surge como una especie de antología del autor, pues reúne dos libros anteriores de Blas —Ángel fieramente humano² y Redoble de conciencia— junto con 38 poemas no incluidos en los anteriores, lo cual convierte a *Ancia* (Premio Fastenrath 1961 de la Real Academia Española) en un revoltillo bastante desconexo y lejano a la concepción de un poemario unitario, a pesar de lo que algunos críticos han sostenido.

Reiteradamente, Otero recuerda al lector su intento de llegar “a la inmensa mayoría”, pues es cierto que el poeta en su dolerse se hermana con el sufrimiento de los otros: “a todos van, derechos, / estos poemas hechos carne...”. La muerte, la vida, Dios y su abandono, el amor, la soledad sintetizan motivos retomados constantemente por el poeta que los reverbaliza con imágenes también repetidas: el mar, la tierra, el viento, la carne, las piedras, el ángel, el río, el árbol, el rayo, la luz, la oscuridad, la sangre, las ruinas de “unos hombres sin más destino que/ apuntalar las ruinas...”

Blas sufría un profundo desarraigo, pero éste no se daba sólo en relación con España o Europa, sino con su propia condición de humano, nacido para morir, que, en determinados momentos, se vivencia como parido para la nada, “nonato” simplemente para llegar a tener la constancia de esa terrible provisionalidad, precariedad, fugacidad, fragilidad. Y aquí, lo trágico consiste no en sentirse débil, transitorio, pasajero, sino en ser lúcido con respecto a esa realidad y, sin embargo, concebir la idea de la inmortalidad. Ni el amor, ni el saber, ni los placeres sensuales consuelan al poeta, pues hacerlos válidos implica un enorme esfuerzo que sólo se aprovecha durante breves instantes.

“Cada beso que doy, como un zarpazo / en el vacío, es carne olfateada / de Dios, hambre de Dios, sed abrasada / en la trenzada hoguera de un abrazo.”

En realidad, Blas de Otero en este aspecto era un alma barroca, desesperada, buceadora, incapaz de un autoengaño complaciente, como también lo fue Quevedo, pues manifiesta la tensión entre lo natural y lo sobrenatural, el apego

² Título tomado de un soneto de Góngora.

y la repulsa del mundo, el vértigo ante la fugacidad de la vida, la visión de la realidad como si de una gran obra de teatro se tratara, el sentido del desequilibrio entre la sensualidad exultante y la austera espiritualidad, y una concepción de la existencia como algo inaprensible; era existencialista por su angustia, desesperanza y desasosiego, y testimonial fue por su historicidad, realismo, tono épico, planteamientos solidarios y atención al contenido antes que a la forma, por lo que se acerca a cierto coloquialismo.

La figura del ángel, a la vez humano y sobrenatural, próximo y distante, “ese ángel fieramente humano”, que le lleva a desear “cambiarse por un ángel de los de antes de la tierra”, rechazar lo feo “como si fuese un ángel de pantalones cortos”, expulsado por la guerra “que destierra los ángeles mejores”, remite a un ser ideal y proyecta un autorretrato del yo poético. Este ángel es un ser intermedio entre Dios y sus criaturas, en algunos casos arquetipo ansiado por Otero, pero nunca totalmente liberado de ciertos condicionantes humanos, en definitiva “¡Ángel con grandes alas de cadenas!”, “ángel caído en un patio entre algodones”, “ángel que bajó a ser olmo”. Su ser alado no parece hacerle triunfar sobre las raíces terrestres, quizá por eso en los poemas de Ancia casi no aparecen aves o pájaros, (concentrando el ansia de volar, salvo en contadas ocasiones, como cuando se refiere a “un pájaro divino” ascenso que se anula rápidamente al confirmar que el hombre “nunca logra ascender” o en la imagen equivalente de “Caí, caí, como un avión de guerra”), pero sí concurren peces ya que Blas prefiere, en este caso, las aguas, el mar, las olas, el río, la corriente, la humedad... Su reclamo es más de profundidad, de hondura que de altura, y ello a pesar de buscar tanto a Dios, lo cual daría mucho juego a un estudio basado en las coordenadas propuestas por Bachelard.

Otero busca a Dios para que le permita seguir viviendo, no pretende paraísos, ni, quizá como tanto se ha insistido, consuelo, sino existencia definitiva: “¡Quiero vivir, vivir, vivir!”, “Salva, ¡oh Yavé!, mi muerte de la muerte”, “Pediría vivir, si me viniesen / con cielos, pervivir, en carne viva y / en cal hirviendo, en pie, patas arriba, / pero vivir, seguir, aunque se hundiesen / cielos y mar... Es más que en cielos, es en / la tierra, aquí, con cal y huesos...”. No quiere abandonar el cuerpo y que su espíritu vuele al cielo, quiere durar para siempre, pero aquí, en la tierra. Por eso, a diferencia de lo que sostiene Dámaso cuando dice que “el vacío en el hombre es sólo un ansia de Dios”, el Creador es, para Blas, el demiurgo responsable de no haber hecho la condición humana de otra manera, de haber procreado mortales y no inmortales (“Pero sé que se muere si se nace, / y se nace, ¿por qué?, ¿por quién que quiso?”), ya que ese vacío proviene de la insoportable relación de ser consciente y mortal, no sólo peregrino en este mundo sino peregrino de uno mismo, de la propia autoconciencia de identidad exaltada en su Cántico Espiritual: “Nada soy si no soy el que soy...”, pues ya en la misma composición preanuncia la desazón de Ancia, aunque el Señor de este libro es un padre protector: “Escúchame, Yavé, desllágame. / Apenas puedo sostenerme en alma...”.

Dios surge como el antagonista frío e insondable, lejano y silente, meta de los reclamos humanos, espejo de su contingencia y su desnudez. En este sentido, la lucha de Otero es prometeica y agrega un eslabón más al entrecruzamiento dinámico de razón y fe en Occidente, cadena a la que hicieron sus aportaciones

Nietzsche y Marx, Whitman y César Vallejo... y que pondrá en Blas, más tarde, palabras como: "... al fin he comprendido que aprovecha más salvar al mundo que ganar mi alma" (En castellano) y decir en Ancia: "Definitivamente, cantaré para el hombre /... / No sigáis siendo bestias disfrazadas / de ansia de Dios. Con ser hombres os basta". Pero para cerrar este calvario, antes deberá pasar por caminos pedregosos, noches especialmente oscuras y casi blasfemas comprobaciones: "Si eres Dios, yo soy tan mío / como tú. Y a soberbio yo te gano".

En esta obra, la relación con Dios más parece la propia de un antihéroe que la de un creyente dócil y resignado, inmerso en un mundo absurdo e incomprensible, laberíntico. La mayor parte de sus versos se manifiestan como antítesis de los discursos de la tradición católica al uso, con lo que el lector que posee esa cultura no puede fácilmente enmarcar este texto en sus propios contextos literarios o doctrinales y queda sorprendido por el atrevimiento del poeta y el reconocimiento expreso de su *hybris*, a la vez que identificado y afectado trágicamente, pues Blas también expresa aquí su especial y dramático anti "carpe diem", con el que registra la batalla agónica que entabla con su Señor.

En este sentido, podría leerse Ancia como una especie de anti-Cántico Espiritual (tanto del de Otero como del de San Juan), pues enfrenta ansiedad y serenidad, anhelo de recibir(se) y de dar(se), demanda y entrega, desarraigo y abandono, pasión desquiciada y pasión equilibrada, rebelión y aceptación, guerra y paz en definitiva. "El dulce Amado" de San Juan, deviene aquí cruel, incomprensible, injusto, "poco humano", silente... casi enemigo; la armonía de Fray Luis duele ahora rota en vidrios interiores que le conducen a confesar: "tengo miedo de Dios, de los hombres me escondo".

En Ancia se registra la duda de la existencia divina, la comprobación de su inaccesibilidad, la constatación de que la humanidad está sola y debe construir por sí misma su historia. De ahí que la desolación que siente el poeta represente todo el desamparo del mundo tan evidente en la guerra europea. Blas, desde su impotencia, se rebela no sólo contra la muerte, sino también contra el sufrimiento que no entiende y por ello no puede asumir. De esta desrazón surge su: "De golpe, han muerto veintitrés / millones de cuerpos..." y "Déjame. ¡Si pudiese yo matarte, como haces tú...!"

A estas alturas, Blas sólo se mantiene unido a Dios por su rebeldía, por su necesidad de que exista alguien o algo ante quien lamentarse... Y ello continuará hasta que se plantee que el dolor reside en cada persona y es imposible sustraerse a él, momento en que dará un giro solidario, no menos apasionado, hacia la realidad histórica de hombres y mujeres, sus camaradas, y quedará atrás la obsesión existencial e individual de inmortalidad para asumir la bandera social, desaparecerá la exigencia de eternidad para entablar la lucha por la temporalidad, como revela en uno de sus poemas: "Antes fui –dicen– "existencialista". / Digo que soy coexistencialista" (En castellano).

En la obra que nos ocupa, se aprecia un constante vaivén entre la duda y la creencia, entre la desesperanza y la esperanza, la cima y la sima, la soledad o el abandono y la pertenencia. Su poesía implica una lucha, soliloquio o diálogo contra sí mismo o contra su Dios; esta batalla teocéntrica se transformará en tarea antropocéntrica luego. Aquí grito desgarrado, más tarde proclama dialéctica,

pero incluso ahora hermanamiento colectivo: “definitivamente cantaré para el hombre...”. Del Dios liberador, amante, ha pasado al Dios silencio y llegará al Dios alienación; por eso, En castellano afirmará con ecos de Nietzsche:

“El ha muerto hace tiempo, antes de / ayer. Ya hiede... Aquí tenéis mi voz zarpando hacia el / futuro”

Entre esos vaivenes, ya aparecen expuestas en *Ancia* cuestiones como las siguientes, en las que la fragilidad humana surge como un rasgo más de su dignidad y de su necesidad de ensamblamiento con los otros:

“Solo está el hombre. ¿Es esto lo que os hace / gemir? Oh si supierais que es bastante. / Si supierais bastaros, ensamblaros. / Si supierais ser hombres, sólo / humanos.”

Pero ¿a quién con más necesidad y urgencia que a sí mismo se dirigen estos versos de aceptación de la condición humana? Evidentemente en el “vosotros” se camufla el yo, pues Otero afirma para los demás lo que él quiere asumir para sí, pero que todavía le cuesta lograr. Sin embargo, podrá confesar más adelante en *Pido la paz y la palabra*: “Huyo del hombre que vendió su hombría/ y sueña con un Dios...”.

Blas empieza a concebir que su fe, sus exigencias a la divinidad no representan más que una forma de buscar explicaciones a lo absurdo de la existencia. El poeta desea no morir y en esa búsqueda de la “trascendencia”, la propia religión resulta negación de su identidad humana, de su autonomía sólo terrena, de su imprescindible valentía ya que para Otero, en esta obra, el ser humano comienza a devenir hacedor de sí mismo y ello a pesar de sus duras limitaciones:

“¿Os da miedo, verdad? Sé que es más cómodo / esperar que Otro —¿quién?— cualquiera. Otro / os ayude a ser. Soy. Luego, es bastante / ser, si procuro ser quien soy.”

Nuevas palabras para sí mismo, dolorosas, despiadadas en el contexto de la obra, que revelan el arduo y angustioso esfuerzo del poeta hasta en los escarpados encabalgamientos y en la vehemencia del “Soy” como oración independiente y categórica. Blas acepta ser hombre y pagar un alto y amargo precio por su saber. Así empezará el proyecto humano de Otero, comenzará el “nosotros”, su amor divino-rebelde se convertirá en protesta social-transformación, dando otras resonancias a su deseo de dirigirse a la “inmensa mayoría” frente a la “minoría siempre” de Juan Ramón. Lo testimonial aparece en el poeta como una superación de su individualismo existencial:

“Con la sangre hasta la cintura, / algunas veces con la sangre hasta el borde de la boca, voy avanzando lentamente, con la sangre hasta el / borde de los labios algunas veces, voy avanzando sobre este viejo suelo, sobre la tierra hundida en sangre, voy avanzando lentamente, hundiendo los / brazos en sangre, algunas veces tragando sangre, voy sobre Europa como en la proa de un barco / desmantelado”

Este hermanamiento con los semejantes y sus sufrimientos, estas desgracias que ensangrientan España y Europa, le conducirán a tomar una opción políticorevolucionaria, evidente en los siguientes versos de En castellano:

“Apreté la voz como una mano alrededor del mango de un martillo o de la empuñadura de una hoz.”

Del sosegado anhelo místico de Cántico Espiritual, ha llegado en Ancia a reconocer la angustia que le producen sus inseguridades, sus contradicciones, sus dudas y a defender la dignidad de la condición humana. La existencia es un enigma desde el que se contempla, con sufrimiento, la nada como ya manifestó Kierkegaard, como de otra manera teorizaría Heidegger. Para suavizar este dolor, el poeta retorna, una y otra vez, a la infancia, a la mujer, al paisaje... Del Tú o el Aquel divino, Blas llega al yo y pasará al vosotros/nosotros en una itinerancia plácida-desgarrada-esperanzada que va de Cántico a sus obras posteriores. Ancia es el núcleo-bisagra, la muestra de la intemperie, la inicial aparición de la conciencia individual y colectiva, el registro de la lucha entre el ayer y el mañana de Otero, el cruce edípico de caminos en el que la clave existencial concluirá con la muerte del Padre; derrumbados los castillos de naipes, desterrados los ángeles y condenados los marineros albertianos a permanecer varados en tierra. Según cambian la función y los temas de la poesía de Blas de Otero, también se reordena el vocabulario. Si en Cántico el campo semántico propio es el del léxico tradicional del misticismo español, algunos estudiosos destacan, por ejemplo, la frecuencia de la preposición “hacia”, los derivados de alba y aurora o las paradojas y antítesis (“qué dichosa mi alma en el suplicio” o “nos duele y es dulce”) y, a diferencia de lo ya dicho para Ancia, se muestran las ansias de vuelo: agitaré mis alas viejas, salto, flecha, blanco, subir, altura, cumbre, etc. En Ancia, el vocabulario se centra en conceptos como muerte, soledad, sufrimiento, desesperanza, vacío, angustia, nada, frío, abismo, sima... Así, por ejemplo, habla de: “señales de vida con pedazos de muerte”, “esclavos de la muerte”, “gritando no morir”, y dice que es “mortal, mortal”. Estas vivencias se refuerzan mediante el prefijo des- (deshecho, desllagado, desangrado, descarriado, desgajado, desarraigado, desamor, desazón, desesperación, desconsuelo), lo que revela que, en estas páginas, el ser humano se suele definir por lo que le falta. Pero quizá los vocablos más destacables se refieran a la inevitable muerte, la constatación de la soledad de las criaturas que están huérfanas, su afán de encontrar a Dios y lograr sus respuestas, de ahí la fuerza de versos o expresiones verbales como: busco y busco, estoy clamando, lucho a voz en grito, gritando a voces... lo que hace más desolador e inaceptable el silencio del Señor, expresado en los diferentes “qué sé yo que”, “qué sé yo dónde” del poeta como indicio de la incomunicación, la incomprensión y el absurdo al que debe enfrentarse. Angustia repetida también ante el muro de los “nuncas” y los “jamás” o en el coloquialismo, la aliteración, los adverbios terminados en -mente (arrebataadamente, ardientemente, desesperadamente, airadamente...) o los gerundios (luchando, clamando, retumbando, hablando, arañando, desgarrando, creando...), las invocaciones, las anáforas, los paralelismos (Porque quiero..., Porque deseo..., Porque busco...), el léxico poco habitual (llambria, cantil, anubla, orzado, car, bauprés...), los neologismos, el retorcimiento de frases hechas, la incorporación de expresiones o ecos de otros poetas (Garcilaso, Góngora, Darío, J. Ramón, A. Machado, Hernández, Neruda, Alberti...), los símbolos, las alusiones bíblicas, el dialoguismo, la ironía de ciertos enunciados, el tono apocalíptico y

la dicción áspera que parece hacer estallar el verso. Más adelante, por ejemplo, tanto en *Pido la paz y la palabra*, como en *En castellano* y en *Que trata de España* otras voces concentrarán sus claves poéticas: hermano, compañero, amigo, camarada, paz, realidad, verdad, libertad..., pues según abandona tradicionales aprendizajes religiosos y literarios, al ritmo que se libera de opresiones metafísicas y retóricas avanza hacia la autonomía de su lírica, tanto en el fondo como en la forma, y se concentra en la realidad tangible: “Digo vivir, vivir como si nada/.../ Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro”; avanza así hacia el popularismo, la construcción de collages, la prosa poética ya representada en “Otra historia de niños para hombres” de Ancia, el abandono de la puntuación y la incorporación de técnicas surrealistas (manifestaciones oníricas, alógicas, asociaciones libres...) ya preanunciadas también en “Cap 10 Lib, II” de esta obra.

Otero, en Ancia, tanto suplica como cuestiona o desafía a ese Tú tan lejano como mudo. La tensión entre el yo y el Tú, se generaliza en ciertos nosotros y vosotros: “entramos en la Nada”, “nos termina”, “sed, salid al día”, “Con ser hombres os basta”... Este reunirse con los otros e incitarlos a aceptar su destino, manifiesta el deseo de dar por sentado que lo que le sucede al poeta, le acontece a los demás, aunque no lo vivencien con igual fuerza, pero también demuestra la constante de tener presente la realidad humana de la especie, como demuestra *En castellano*:

“Mucho he sufrido.../ hemos sufrido / mucho...
España, no te olvides que hemos / sufrido juntos.”

En este sentido, “La estructura pronominal de las obras de Otero es paralela a la evolución temática de estas obras. Comienza con el yo y el Tú en la poesía mística de *Cántico espiritual*, y gradualmente introduce las formas nosotros y vosotros en *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia* y *Ancia* a medida que se hace consciente de que todos tienen el mismo destino. Esto desemboca en las colecciones sociales *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Que trata de España*, donde la forma nosotros tiene mayor importancia puesto que el poeta busca la unidad con España y los españoles. La casi total falta de pronombres en *Mientras prepara el camino* para un retorno al yo y al tú en la última colección, *Expresión y reunión*, donde el autor trata de temas personales como hizo en las primeras colecciones.” (3) A su vez, de la lira, el villancico y el soneto tradicional, poco a poco, pasa al verso libre y los versículos u otras composiciones en las que mezcla versos largos con versos cortos o construye “sonetos heterodoxos”, usa la prosa (ya presente en Ancia como hemos dicho, que se hace plena en *Historias fingidas y verdaderas*), aunque Blas nunca abandona del todo el soneto clásico.

En el texto que comentamos, Otero es navío a la deriva celeste. El libro comienza con el soneto-dedicatoria “Es a la inmensa mayoría...”, luego la obra se divide en cuatro partes muy diferentes. Las primeras recogen la angustia personal y la que cree siente la humanidad; la segunda contiene referencias eróticas, con las que el poeta canta las relaciones con su amada, aunque sin perder la referencia divina; a continuación aparecen poemas breves, sentenciosos y/o sarcásticos a la manera de A. Machado y Unamuno: “Escribo como escupo. Contra el suelo/ .../... y contra el hielo”. La última parte, es la que inicia la apertura hacia la poesía social posterior. En toda la obra se hacen evidentes los rasgos que definen a Otero: su pasión, su fe (religiosa o no), su necesidad de trascender la individualidad mediante la supervivencia en el más allá o a través del triunfo

terreno de la humanidad, la búsqueda ininterrumpida de la paz (más o menos ignaciana) en Dios o con sus hermanos. Por eso, denuncia la injusticia de la muerte, la injusticia de la miseria, de la explotación, de la guerra... El contraste entre las pruebas de caducidad y el deseo de permanencia conduce al poeta a anhelar un equilibrio existencial, pero en *Ancia* no sale del querer y no poder, del obligarse ya a crecer más allá de la fe; el ansia de conciliar opuestos llega a producir en el poeta la angustia del abismo, la desesperación de la soledad total, hasta que al final pueda, acepte decir en *Hojas de Madrid*: “¿Dónde está Blas de Otero? Está muerto, con los ojos abiertos.” En *Redoble de conciencia* se hace más evidente el progreso de Blas hacia los otros, a través de los testimonios de los “caprichos” de la guerra y de los sufrimientos que deben soportar las gentes. Del Dios-padre, pasa al Dios-opresor, un poeta que primero se siente criatura confusa y luego profeta, que reclama revelaciones y concluye en predicciones (4). Del drama:

“Esto es ser hombre: horror a manos / llenas. Ser –y no ser– eternos, fugitivos. ¡Ángel con grandes alas de cadenas!”

y el terror:

“Imagina mi horror por un momento que Dios, el solo vivo, no existiera, o que, existiendo, sólo consistiera en tierra, en agua, en fuego, en / sombra, en viento.”

El poeta concluye proclamando que, ni a Dios debe el ser humano subordinar su libertad, su ser en el mundo; incluso a través de la sexualidad que alumbra el “volver a nacer” o de la conquista de la tierra, su ser debe erguirse por la paz y la justicia en el mundo, ya que el cielo no abre sus puertas y “vivir se ha puesto al rojo vivo”; por eso, Blas afirma:

“Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro, / abominando cuanto he escrito: escombros / del hombre aquel que fui cuando callaba. / Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra / más inmortal: aquella fiesta brava / del vivir y el morir. Lo demás sobra.”

EL TALLER POÉTICO DE BLAS DE OTERO. POESÍA Y GENÉTICA TEXTUAL: ALGUNOS EJEMPLOS^{1*}

JUAN JOSÉ LANZ
UPV/EHU

Introducción: el lugar de la genética textual

Fue Almuth Grésillon² quien, en 1992, señaló un posible origen remoto para la genética textual, en « The Philosophy of Composition » que Edgar Allan Poe había publicado en abril de 1846, como comentario a su poema « The Raven »³. El texto de Poe desmitificaba el concepto de inspiración y enfocaba su análisis del fenómeno poético no desde la perspectiva de la *expresión*, sino desde la perspectiva del *efecto* que quiere lograr. Pero además, Poe pretende allí mostrar en un texto crítico « los engranajes [que] constituyen la utilería del *histrión* literario », hacer visible lo que ocurre en las « bambalinas » de la escritura, mostrar los « engranajes » del proceso literario; es decir, pone su acento en el proceso de producción del texto y no en su resultado como producto; en el proceso de la *escritura* y no en el resultado de lo *escrito*; en la *génesis* textual que nos muestra el camino por el que se desechan diversas opciones de escritura, y no en el resultado del texto como un todo acabado y finito; en el *proceso* de escritura y no en la *estructura* de lo escrito⁴. Es decir, el texto de Poe apuntaba implícitamente a un dinamismo característico

1 * Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

2 Almuth GRÉSILLON, « Ralentir: travaux », *Genesis*, n.º 1, 1992, pp. 9-31.

3 Edgar Allan POE, « Filosofía de la composición », *Ensayos y críticas* (trad. Julio Cortázar), Madrid, Alianza, 1973, p. 65-79.

4 Véase un buen resumen de estas perspectivas en Emilio PASTOR PLATERO, « La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *Genética textual*, Madrid, Arco/Libros, 2008, p. 9-32. Javier LLUCH-PRATS, « Los estudios de génesis textual », Aurélie ARCOCHA-SCARCIA; Javier LLUCH-PRATS; Mari Jose OLAZIREGI (eds.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2010, p. 19-54. *Vid.* Louis HAY (ed.), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979. Louis HAY, *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS, 1993. Michel CONTAT y Daniel FERRER (eds.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, theories*, Paris, CNRS, 1998. Michel ESPAGNE, *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, Paris, PUF, 1998. Pierre-Marc de BIASI, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000. Daniel FERRER y Paolo D'ORIO (eds.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS, 2001. Louis HAY, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002. Paola ITALIA y Giulia RABONI, « ¿Qué es la Filología de autor? », *Criseida*, n.º 2, 2014, p. 7-56. Pierre-Marc BIASI y Anne HERSCHBERG PIERROT (eds.), *L'oeuvre comme processus*, Paris, CNRS, 2017. Para textos hispánicos contemporáneos, puede verse: Javier BLASCO, *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2011. Bénédicte VAUTHIER y Jimena GAMBA CORRADINE (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012. María MARTÍNEZ DEYROS (ed.), « La obra en proceso: estudios sobre crítica genética en literatura Hispánica », *Ínsula*, n.º 861, septiembre de 2018.

de la *producción* escritural, que habría de interesar a la genética textual⁵, frente al postulado de la *clausura* del texto literario característica del estructuralismo. No en vano, Baudelaire al traducir el artículo de Poe, había titulado el texto *La genèse d'un poème* y, en el preámbulo, invitaba al lector: « Ahora veamos las bambalinas, el taller, el laboratorio, el mecanismo interior, según como gusten de calificar el *Método de composición* »⁶.

Pero no exageremos nuestra lectura *geneticista* del texto de Poe, porque el propio poeta subraya que su intención es demostrar que « la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático »; en definitiva, hay una cierta determinación lógica en la concepción constructivista de Poe que apunta a una cierta visión del texto como consecuencia inevitable del pre-texto o ante-texto, lo que evidentemente entra en contradicción con uno de los preceptos básicos de la genética textual⁷. Tal como subrayará Pierre-Marc de Biasi, « para la genética, el texto no es una configuración de sentido acabada »⁸, sino un proceso de construcción abierto; no el *Texto*, sino los *textos*, el texto como *posible necesario*, reivindicará Hay como núcleo de trabajo de la crítica genética⁹.

Lo cierto es que en esa dimensión « constructivista » que subraya la crítica genética se podía evocar también como precedente de esta, en el ámbito de la poesía moderna, el tratado *¿Cómo hacer versos?* (1926), de Vladimir Maiakovsky¹⁰, o las reflexiones de Paul Valéry en sus conferencias y *Cuadernos*¹¹, o incluso más concretamente su texto *Au sujet du Cimetière marin* (1933), o *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), de T. S. Eliot, o *Probleme der Lyrik* (1951), de Gottfried Benn. Lo cierto es que, desde el ámbito poético, esa preocupación por el *taller del escritor*, por su *laboratorio* es una constante de la producción artística contemporánea; a pesar (o incluso tal vez como consecuencia de ello) de la objetivación que los métodos formales adscribieron al texto poético.

Esta curiosidad por el « cómo se hizo el poema » ha hecho que se atiendan los materiales de los poetas (borradores, manuscritos, etc.) con cierta asiduidad y pone de relieve, una vez más, la vinculación de la genética textual con el análisis de los *dossiers de génesis* poéticos o que se preste atención a lo que se ha denominado

5 Louis HAY, « Del texto a la escritura », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 43-44.

6 Charles BAUDELAIRE, « La génesis de un poema [Preámbulo] » en Edgar Allan POE *et al.*, *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna* (Ed. Antoni Marí, Miguel Casado y Jordi Doce), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010, p. 157.

7 Vid. ÉLIDA LOIS, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edical, 2001, p. 18. Jean-Louis LEBRAVE y Almuth GRÉSILLON, « Linguistique et génétique des textes : un décalogue », *Item (en línea)*: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434571>. Puesto en línea el 23 de marzo de 2009.

8 Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 149.

9 Louis HAY, « Del texto a la escritura », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 46 y 52.

10 Vladimir MAIAKOVSKY, « ¿Cómo hacer versos? », *Poesía y revolución*, Barcelona, Ediciones Península, 1974, p. 43-90.

11 Paul VALÉRY, *Cuadernos (1894-1945)* (Ed. Andrés Sánchez Robayna), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007.

como *filología de autor*¹². Es verdad que el *dossier de génesis* que se conforma para la escritura poética es de carácter bien diferente al que se suele conformar para la narrativa¹³, para el ensayo o para el teatro: aquí rara vez encontraremos hilos argumentales, esquemas de desarrollo, síntesis de personajes, descripciones de espacios, etc. Si bien es cierto que cada material sugerirá su propio modelo de estudio, también es verdad que pueden darse algunos ejemplos en el ámbito de la poesía española contemporánea que atañan a un modelo metodológico y que permitan percibir y desarrollar algunas de las propuestas que hace la genética textual.

Jean Bellemin-Noël¹⁴ planteó la necesidad de establecer al menos tres tipos de materiales, « documentos de redacción », con los que puede trabajar el investigador: el *manuscrito*, entendido como « un conjunto de soportes materiales que se apoya en el texto »; los *borradores*, « el conjunto de documentos que han servido para la redacción de una obra »; un *ante-texto*, « una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser una lectura en continuidad con el hecho definitivo ». Los borradores aportan diversa información de la *génesis textual* y pueden resultar útiles para la reconstrucción del *ante-texto*: informaciones extratextuales, que pueden no tener ninguna relación con la producción de enunciados literarios; indicaciones de anotación, que aportan indicios de una manera de redactar circunstanciada (hechos gráficos, huellas gestuales, elección de papel, tinta, etc.) e indican la manifestación del sujeto que escribe; comentarios que tratan sobre el texto, sobre todo a propósito de lo escrito; notas de control, que se relacionan normalmente con comentarios metatextuales. Todo ello lleva a una necesaria delimitación entre lo « textual » y lo « redaccional ». Por su parte, Javier Blasco¹⁵, siguiendo el modelo establecido por Pierre-Marc de Biasi¹⁶, ha distinguido tres fases diferentes en el proceso de escritura poética: una fase pre-redaccional, que incluye todos aquellos elementos que permiten documentar obsesiones, preocupaciones, intereses o estados de ánimos que provocan la escritura; una fase redaccional, a la que pertenecen todos aquellos materiales que permiten documentar el proceso en el marco en el cual las notas previas se estructuran y articulan, estableciendo una serie de estadios redaccionales propiamente dichos (cambios, correcciones e inestabilidad textual) y una puesta en limpio de una

12 Vid. Dante ISELLA, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.

13 Vid. Javier APARICIO MAYDEU, *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2011. Un ejemplo magnífico puede verse en la edición genética de *Paisajes después de la batalla*, de Juan Goytisolo, realizada por Bénédicte Vauthier: Juan GOYTISOLO, *Paisajes después de la batalla* (ed. Bénédicte Vauthier), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012. Puede verse ahora en *Manuscrito digital de Juan Goytisolo* (<http://goytisolo.unibe.ch/>). También resulta ejemplar la edición de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas de *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra de Ramón del Valle-Inclán. Estudio y dossier genético*, Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán / Servizio de Publicacións da Universidade, 2017.

14 Jean BELLEMIN-NOËL, « Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 53-78.

15 Javier BLASCO, *ob. cit.*, p. 67-169.

16 Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 120. Allí diferencia cinco fases diferentes: fase pre-redaccional, fase redaccional, fase pre-editorial, primera fase editorial (bajo control del autor) y segunda fase editorial (fuera del control del autor).

versión próxima a la « copia para la imprenta »; y una fase editorial, que considera aquellos cambios que el escritor introduce en el texto a partir del momento en el que este se hace público.

Es precisamente en la concepción del *ante-texto* donde la *filología de autor* viene a discrepar de la *genética textual*, al considerar como *ante-texto* « el conjunto de los datos materiales relativos a todo lo que ha precedido el texto », lo que incluye dos conjuntos de materiales: aquellos que no tienen relación directa con el texto; aquellos inmediatamente relacionados con el texto. La *filología de autor* tiende a relegar los materiales no directamente relacionados con el texto a una posición subordinada (como apéndices o en volúmenes aparte); su fin, más que « intentar seguir al ralenti el acto de la escritura », es « traducir el manuscrito en signos claros, representando, a ser posible, la cronología de la composición que se ha logrado reconstruir »¹⁷.

En los últimos años, se ha venido proponiendo un acercamiento de las diversas tendencias en los estudios del texto, intentando complementar las perspectivas que cada una de estas tendencias aporta. Jean-Louis Lebrave, que reducía las operaciones a que atendían los genetistas en el estudio de los manuscritos a cuatro (añadido, supresión, remplazamiento y desplazamiento) a través del decurso del tiempo, proponía en 2009 la concepción de una crítica genética como « *poétique de transitions entre états* » que ha de tener en cuenta los « *états successifs* du texte en devenir » y además ha de hallar « *quelles lois président aux transformations que cette comparaison permet d'identifier* ». Desde esta perspectiva, concluye Lebrave:

Il n'y a pas de différence radicale entre des états textuels variants et la variation qu'on peut observer dans les brouillons. (En revanche, il y a généralement une différence de degré, le foisonnement de la variation étant souvent beaucoup plus intense dans les brouillons.) On peut donc réconcilier la philologie et la génétique et unifier le panorama de la variation textuelle¹⁸.

De este modo, la crítica genética, que se ocuparía de las modificaciones textuales del autor, y la filología de la transmisión-recepción de textos encontrarían continuidad en esa poética de transición de estados. El propio Lebrave¹⁹ ha apuntado recientemente la necesidad de un mayor desarrollo de « la confrontación entre la crítica genética y lo que los anglosajones llaman la *textual scholarship* », la atención a los logros de una filología moderna, y una posible unificación del área en la línea de la *genética editorial* propuesta por Rudolf Mahrer²⁰. Bénédicte

17 Paola ITALIA y Giulia RABONI, *ob. cit.*, p. 8-10.

18 Jean-Louis LEBRAVE, « Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite », *Modèles Linguistiques*, n.º 59, 2009, p. 13-21.

19 Jean-Louis LEBRAVE, « La crítica genética: rupturas y continuidades », *Ínsula*, n.º 861, septiembre de 2018, p. 6-10.

20 *Vid.* Rudolf MAHRER, « De la textualité des brouillons », *Modèles Linguistiques*, n.º 59, 2009, p. 51-70. Rudolf MAHRER, « Anecdorique », *Genesis*, n.º 44, 2017, p. 7-15. Rudolf MAHRER, « La plume après le plomb. Poétique de la réécriture des oeuvres déjà publiées », *Genesis*, n.º 44, 2017, p. 17-38.

Vauthier²¹, por su parte, frente a la *continuidad* que subyace en una *poética de la transición entre estados textuales*, y que plantearía la tentación de resolver las *conjeturas* de un texto con la ayuda del *ante-texto*, prefiere abogar por la *complementariedad* de los métodos y de los estados textuales.

En la escena decimocuarta de *Luces de bohemia*, Valle-Inclán inserta, en un juego de espejos en que se juntan un personaje de ficción con un personaje real, un maravilloso diálogo entre el Marqués de Bradomín y Rubén Darío, que han acudido al entierro de Max Estrella. Rubén, tal como apunta la acotación, « conserva siempre en la mano el sobre de la carta donde ha escrito escasos renglones »; el Marqués de Bradomín le interpela:

El Marqués.- ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere usted leerme los?

Rubén.- Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo.

El Marqués.- Querido Rubén, los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de aguafuerte²².

Tal es justamente la función en la que, en cierto modo general, coinciden la crítica genética, la *filología de autor* y las *filologías del texto*: publicar los versos « con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva ». De ese modo, la escritura se mostraría justamente como proceso y no como resultado. En este sentido, el estudio de los borradores tiene un objetivo fundamental: « ampliar la noción de *escritura* ofreciendo acceso a su dimensión temporal »²³. El análisis de los manuscritos, la investigación sobre el taller del escritor, apunta a una necesidad inherente a la crítica: « dar cuenta de una poética de la escritura igual que de una poética del texto », concebir la escritura como « el lugar del azar y de lo arbitrario que se transforma poco a poco en necesidad »²⁴.

El taller poético de Blas de Otero: algunos ejemplos

Muy escasas son las declaraciones de Blas de Otero acerca del modo de proceder en su escritura poética. Más allá de una inquebrantable voluntad de belleza y de un compromiso insoslayable con su tiempo histórico, que serán lemas que repita en las cartas a sus amigos poetas, en las entrevistas que conceda y en las escasas declaraciones poéticas que realice, poco queda que pueda guiarnos por el taller poético del escritor sobre el proceder material de su escritura. El legendario silencio del poeta bilbaíno, del que han dado testimonio todos cuanto

21 Bénédicte Vauthier, « *Critique génétique* y filologías del texto moderno. Nuevas perspectivas –sobre “ el texto ”– a partir de Ramón del Valle-Inclán », *Ínsula*, n.º 861, septiembre de 2018, p. 11-15.

22 Ramón del VALLE-INCLÁN, *Luces de bohemia* (Ed. Alonso Zamora Vicente), Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 162.

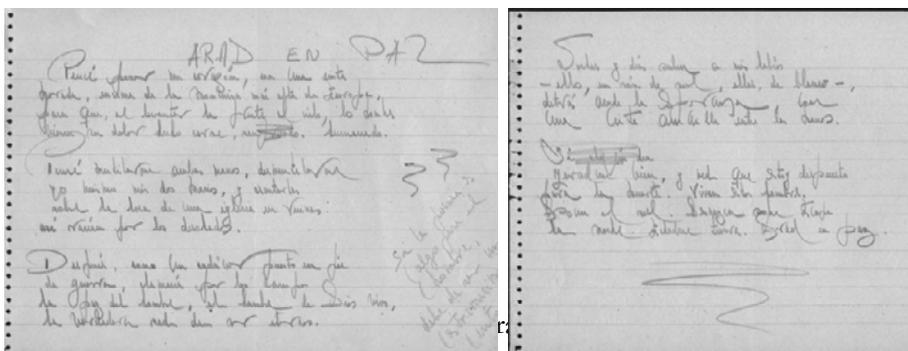
23 Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 144.

24 Raymond DEBRAY-GENETTE, « Esbozo de método », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 109.

le trataron, dejaba constancia poética en el lema de uno de sus poemas más importantes, « *Biotz-begietan* »: « Escribo y callo ». O también en aquellos versos de Tirso de Molina con que encabezaba en *Pido la paz y la palabra* su poema « Gallarta »: « El hierro es vizcaíno, que os encargo, / corto en palabras, pero en obras largo ». Y el poema de Blas de Otero concluía:

Vizcaíno es el hierro –el mar, cantábrico-,
corto en palabras. Ley de los poemas
míos.

Pues bien, esa cortedad del decir que caracteriza la poética blasoteriana, también se proyecta sobre el proceso compositivo de sus poemas. « Hay que escribir a favor de viento, pero contra corriente », declaraba en 1952, y añadía: « Corrijo, casi exclusivamente, en el momento de la creación: por *contención*, por *eliminación*, por *búsqueda* y por *espera* »²⁵. El estudio de los manuscritos en este caso nos puede revelar y aportar algún dato notable de la poética de un autor. En uno de los márgenes del manuscrito del poema « Aren en paz », titulado originalmente, como puede comprobarse, « Arad en paz », que data de 1950, puede leerse escrita en lápiz la siguiente declaración de principios poéticos del autor, que resulta plenamente reveladora: « Si la poesía es algo para el hombre, debe de ser un estremecimiento ».

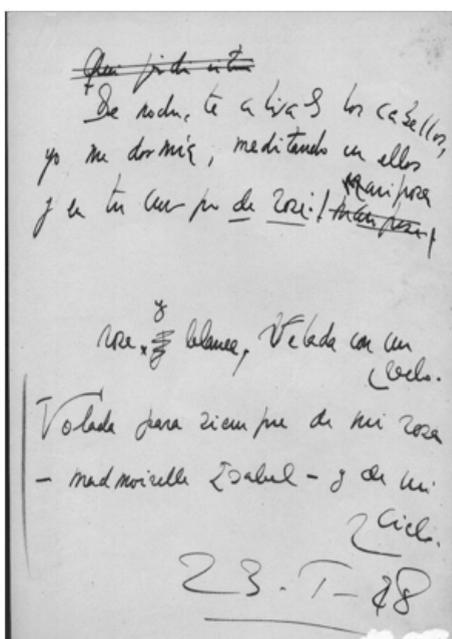
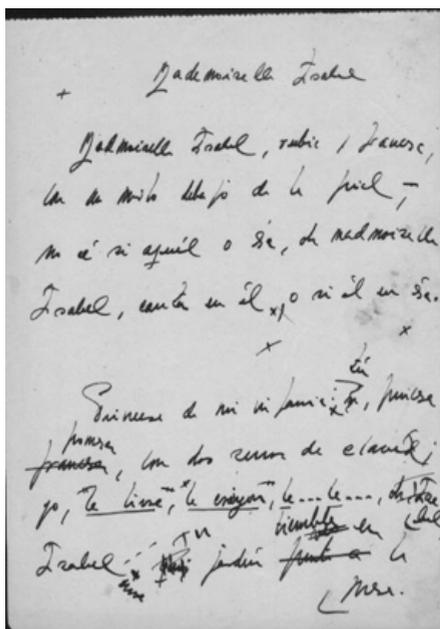


Los amigos cercanos de Blas de Otero a mediados de siglo han recordado al poeta silencioso que, en mitad de un paseo, sacaba una hojita de papel del bolsillo de la chaqueta y anotaba un verso o corregía un manuscrito. En aquel Bilbao de la segunda mitad de los años cuarenta, habitualmente el poeta copiaba a máquina sus poemas en el despacho de su amigo el abogado Javier de Bengoechea. Aunque al menos una copia mecanografiada de su primer libro, Ángel fieramente humano, se realizó por la mano de Ángel de la Iglesia, abogado y amigo suyo, en el bufete que este tenía en Bilbao; así consta en el ejemplar que conservan los herederos, copia del cual se presentó al premio Adonais de poesía en 1949: un ejemplar encuadernado en tela roja, con lomo y cantoneras de piel roja, 8°, 2 hojas + 111 fols. sin paginar + colofón + 1 hoja. El texto está escrito a una

²⁵ Blas de OTERO, « Y así quisiera la obra (fragmentos de conferencia, y notas) », *Mensajes de poesía*, n.º 11, 1952, s. p. Recogido en *Obra completa* (ed. Sabina de la Cruz en colaboración Mario Hernández), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013, p. 1103-1104.

sola cara, y en el colofón puede leerse: « Acabóse de imprimir esta edición / mecanografiada por Ángel de / la Iglesia en Bilbao a / 20 de noviembre de 1949 / Laus Deo »²⁶. El texto, presentado al premio Adonais de ese año, tiene escasas, aunque sustanciales, diferencias con el que la editorial Ínsula publicó unos meses más tarde.

Uno de los poemas más destacados en aquel libro es, sin duda, el soneto « *Mademoiselle Isabel* », cuyo manuscrito aparece fechado el 23 de enero de 1948.



+ Mademoiselle Isabel

Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh mademoiselle
Isabel, canta en él, o si él en ésa.

x x
Princesa de mi infancia: si tú, princesa
francesa promesa, con dos senos de clavel;
yo, "le livre", "le crayon", le..., le..., oh Isabel,
Isabel, ... qué tu jardín junto a ves tiembla en la me

Qué jardín citan [?]

De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa: Mariposa mariposa.

rosa, y y blanca, velada con un velo.

Volada para siempre de mi rosa

Manuscrito de « *Mademoiselle Isabel* »

+ Mademoiselle Isabel

26 La descripción del ejemplar se encuentra en Javier de la IGLESIA, « Blas de Otero y Ángel de la Iglesia: el grupo de *Champa* », Ínsula, n.º 676-677, abril-mayo de 2003, p. 12.

Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,-
no sé si aquél o ésa, oh mademoiselle
Isabel, canta en él; , o si él en ésa.

x x

Princesa de mi infancia; sí tú, princesa
francesa promesa, con dos senos de clavel;
yo, “le livre”²², “le craiyon”²², le..., le..., oh
Isabel,
Isabel;... qué tu jardín junto a / ves tiembla
en la mesa.

Qué jardín citan [?]

De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa:- mariposa mariposa:
rosa; y y blanca, velada con un velo.
Volada para siempre de mi rosa
-mademoiselle Isabel- y de mi cielo.

23-I-48

Mademoiselle Isabel es un personaje real de la mitología familiar oteriana: una institutriz vasco-francesa que cuidaba de los hijos del matrimonio Otero-Muñoz (José Ramón, María Jesús, Blas y Conchita), en Bilbao en los primeros años veinte, hasta que la familia se traslada a Madrid en 1927. Dentro de la obra oteriana, cobra una dimensión emblemática y simbólica del recuerdo de la niñez, de la infancia placentera, no solo emocionalmente, sino también socialmente, puesto que representa el ámbito de una burguesía pujante a punto de desmoronarse. El propio escritor evocará la figura de la *mademoiselle* en 1952 al trazar unas breves notas biográficas como introducción a sus poemas:

Nací en Bilbao, dicen, el 15 de marzo de 1916.

A los dos años me llevaron a Madrid, pero mis primeros recuerdos son de Bilbao, cosa de los cuatro o cinco años. Así estoy viendo a Manuel Granero y a las mujeres llorantes la tarde del telegrama. Y a *Mlle.* Isabel, morena por más que le pese el endecasílabo²⁷.

El manuscrito del poema está conservado en una hoja blanca de cuaderno escrita por las dos caras, distribuyéndose los dos cuartetos en la primera cara y los dos tercetos en la segunda. El texto presenta algunos rasgos especiales para reconstruir el taller poético de Blas de Otero²⁸. El título va precedido de una cruz (+) que marca seguramente la selección del poema para su publicación, bien en la

27 Blas de OTERO, *op. cit.*, s. p.

28 Un comentario por extenso del poema puede verse en Juan José LANZ, « Algunos aspectos del taller poético de Blas de Otero: en torno a “*Mademoiselle* Isabel” », *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 209-279.

revista *Egan*, donde aparecerá en 1948, bien en el libro *Ángel fieramente humano*, que prepara en 1949 para el premio Adonais y que aparecerá definitivamente en la editorial *Ínsula* en 1950. Muy distinto sentido tienen las dos aspas (x) que separan el primer y segundo cuarteto, y que señalan posibles correcciones tanto de la coma tras « él » o del pronombre « ésa » al final del cuarto endecasílabo. De cualquier forma, el manuscrito muestra que el primer cuarteto (seguramente memorizado en el proceso creativo) se escribió con escasas dudas, que se reducen a la puntuación. En el segundo cuarteto se unen a las dudas de puntuación algunas posibilidades redaccionales diferentes, que resultan muy significativas. Los dos primeros endecasílabos muestran una posible lectura desechada por el poeta en el proceso redaccional: « sí, princesa / francesa » / « tú, princesa / promesa ». El tercer endecasílabo sustituye las comillas de cita de palabras en francés por el subrayado (cursiva en el texto impreso); obsérvese la errata al escribir « crayon » en lugar de « crayon ». El último endecasílabo del segundo cuarteto plantea hasta una triple redacción en este estadio, aparte de las dudas de puntuación, en torno a los tres elementos centrales del verso (« Isabel », « jardín » y « mesa »):

« Isabel... qué jardín junto a la mesa »
 « Isabel... qué jardín ves en la mesa »
 « Isabel... tú jardín tiembla en la mesa »

Una de las posibilidades de ese endecasílabo (« qué jardín citan [?] ») parece que fue barajada como comienzo del primer terceto, que, en cambio, desecha esa posibilidad; se transcribe con limpieza, tan solo mostrando dudas, seguramente por el juego de rima interna que subrayará el siguiente terceto, en el último endecasílabo: « de rosa » que aparece subrayado y « mariposa » que aparece tachado y reescrito. El primer endecasílabo del último terceto saca rentabilidad a la musicalidad « rosa / mariposa / rosa », que presentaba dudas para el poeta, y la subraya mediante un nuevo juego de aliteración por derivación inversa (« velada con un velo »), que condiciona el comienzo del penúltimo endecasílabo en un juego aliterativo paralelo, con paronomasia: « de rosa / mariposa / rosa » / « velada / con un velo / volada ». Una raya en el margen izquierdo de los dos endecasílabos finales, parece confirmar el carácter definitivo de estos versos, que aparecen sin ninguna reescritura.

Así pues, a la vista del manuscrito de « *Mademoiselle Isabel* » podemos ver las posibilidades que se abrieron en el texto a cada momento y las opciones que se tomaron en cada caso. Para la instancia autorial que crea y se crea en el proceso redaccional, el texto aparece como un conjunto de posibilidades y de opciones por desarrollar, que conviven simultáneamente en el proceso de redacción y que revela a su vez diversos estadios redaccionales consecutivos. Esto permite establecer una serie de *variantes de autor* (cuantas modificaciones presenta un texto realizadas por su creador), como *variantes genéticas o redaccionales* en este caso, entendidas como aquellas que afectan a la textualización en sí²⁹; algunas de ellas pueden ser entendidas como *variantes de escritura* (aquellas que surgen al correr de la pluma y se reconocen porque se escriben en la línea escritural después de una tachadura) y otras, como *variantes de lectura* (las que surgen en una lectura posterior a la que acompaña el proceso escritural y se observan en interlineado, o se extienden por los márgenes o dorsos)³⁰.

29 Javier LLUCH-PRATS, « Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo », *Lapurdum*, XIII, 2009, p. 236-237.

30 Élida LOIS, « La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método », *Cresida*, n.º 2, 2014, p. 75.

Los mayores problemas se plantearon, en el plano léxico-temático, en la reiteración del término « francesa » en los dos cuartetos, que se substituyó en el segundo por « promesa », abriendo un haz simbólico al mundo de la infancia y el aprendizaje. También en el segundo cuarteto la construcción simbólico-sexual por transferencia de « senos de clavel » - « jardín » planteó diversas soluciones. En el primer terceto, la asonancia por homoioteleuton « rosa / mariposa » sirvió, en cambio, para aumentar la musicalidad del soneto, paralelamente a lo que había sucedido en la reiteración « princesa / promesa » en el segundo cuarteto, y seguramente condicionó el juego aliterativo de los versos siguientes. Las dudas de puntuación apuntan también al intento de distribuir las pausas en un poema marcado por una musicalidad absoluta; dudas que condicionarán la mayor parte de las variantes de este poema en sus diversos estadios textuales³¹.

Fue su amigo José Miguel de Azaola quien, al emprender una nueva empresa literaria en San Sebastián, *Egan. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, le pidió a Blas de Otero, « uno de los valores más altos de la nueva generación literaria »³², según podía leerse en la nota que acompañaba los poemas, una selección de once textos, que se publicaron en el n.º 1 de aquella revista, en el primer semestre de 1948. Fue allí donde se publicó por primera vez « *Mademoiselle Isabel* ». En el mes de abril, antes de que apareciera publicado en *Egan*, el poeta había remitido el poema también a Vicente Aleixandre.

10

Mademoiselle Isabel

MADemoISELLE Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh mademoiselle
Isabel, canta en él o si él en ésa.

Princesa de mi infancia: tú, princesa
promesa, con dos senos de clavel;
yo, *le livre, le crayon, le... le...* oh Isabel,
Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa.

De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa: mariposa

rosa y blanca, velada con un velo.
Volada para siempre de mi rosa
—mademoiselle Isabel— y de mi cielo.

« *Mademoiselle Isabel* », *Egan. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, n.º 1, 1948, p. 9.

31 En cuanto a las variantes textuales, pueden señalarse algunas importantes. En la versión publicada en *Egan*, « mademoiselle » aparece en letra redonda y no en cursiva, como posteriormente, en los versos 3 y 14. En la 1ª ed. de AFH, que reproduce *Esto no es un libro* (ENEL), *Expresión y reunión* (EyR) y *Poesía con nombres* (PCN), la invocación a mademoiselle Isabel en el v. 14 va entre comas, substituyéndose a partir de *Antología y notas* (1952) (AyN) por guiones, un signo gráfico común en la poesía de Otero que tiene como finalidad habitual una función semejante a la del *flash-back* en el cine. En la versión de *Hacia la inmensa mayoría* (HLIM), se lee el v. 3, por errata: « no sé si aquél o ésta... »; v. 5, por errata: « Princesa de mi infancia; tú, princesa ». ENEL recupera las comas en lugar de los guiones para el v. 14 y lee, por evidente errata, el v. 3: « no sé si aquél a ésa... ». *Verso y prosa* (VyP) suprime la coma en el v. 5, por errata: « tú princesa »; el v. 3, por errata: « se sé ».

32 Blas de OTERO, « Poemas para el hombre », *Egan. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, n.º 1, 1948, pp. 3-9.

El soneto se incorporó a Ángel fieramente humano tanto en la versión que se presentó al premio Adonais en 1949 como en la que definitivamente se publicó en la editorial Insula al año siguiente, estableciéndose la versión dada por definitiva por el autor en 1952 en la selección de poemas publicada por la revista de Vigo *Mensajes de Poesía*, n.º 11 (1952).

2

MADemoiselle ISABEL

MADemoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh *mademoiselle*
Isabel, canta en él o si él en ésa.

Princesa de mi infancia: tú, princesa
promesa, con dos senos de clave;
yo, *le livre, le crayon, le... le...*, oh Isabel,
Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa.

De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa: mariposa

rosa y blanca, velada con un velo.
Volada para siempre de mi rosa
-*mademoiselle* Isabel- y de mi cielo.

« *Mademoiselle Isabel* », *Mensajes de Poesía*, n.º 11, 1952.

Tal como ha señalado la crítica textual, la publicación de un texto no finaliza en ningún caso el proceso de producción textual, sino que simplemente supone un gesto social en el proceso histórico de su producción. Blas de Otero, discípulo aventajado de Juan Ramón Jiménez, no se sentía seguramente muy alejado del maestro mogueño cuando este señalaba, en una nota de 1952, contemporánea por lo tanto a los hechos que se relatan: « Mi ilusión sería poder corregir [*sic*] todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo ». De hecho, el poeta andaluz fue haciendo realidad su sueño en su exilio de Río Piedras (Puerto Rico) cuando reescribió toda su poesía en *Leyenda*. En 1958, Blas de Otero decide fundir sus dos primeros libros, Ángel fieramente humano (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), en un nuevo libro, *Ancia* (1958), que como tal es considerado por los especialistas del momento, que le conceden el Premio de la Crítica de ese año³³. A los textos de aquellos libros (entre ellos « *Mademoiselle Isabel* »), con diversas variantes de autor y cambios de título, se añaden otros nuevos (nada menos que 48 poemas, que casi iguala al número de los antiguos, 54) que datan aproximadamente del período de redacción de aquellos, pero que dotan de un nuevo sentido al conjunto³⁴. No puede, por lo tanto, perderse esta perspectiva que, al integrar el texto en un nuevo discurso contextual, lo transforma en su valor, y que permite plantear una nueva categoría en las fases editoriales del texto, que puede verse como una variante macro-textual, dentro de aquellas que se denominan como *variantes de transmisión*

33 Vid. crónica de Juan Ramón MASOLIVER en *La Vanguardia*, 7-IV-1959, p. 8.

34 Sabina de la CRUZ, « Ángel fieramente humano y *Redoble de conciencia* a la luz de *Ancia* », José Ángel ASCUNCE (ed.), *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*, San Sebastián, Mundaiz, Universidad de Deusto, 1986, p. 125-144.

o editoriales, que pueden ser, como en este caso, obra del autor o admitidas por él, o que pueden ser obra de otros³⁵. Así lo entendieron los primeros críticos de *Ancia* al señalar que « No se trata de un libro simplemente refundido, sino de un libro reelaborado, recreado, orquestado a nueva luz »³⁶. « *Ancia* –escribía Emilio Alarcos Llorach– es un libro nuevo. Nuevo por su contenido (1/3 permanecía inédito) y nuevo por su ordenación, con lo cual los poemas cobran un sentido más preciso y coherente »³⁷. Habría que hablar, pues, en estos casos, de variantes macro-textuales, puesto que afectan al conjunto del texto-poema y del texto-libro, y habría que estudiar justamente ese proceso genético en el que el texto se integra en una unidad textual superior, estableciendo un diálogo complejo con la macro-estructura textual en la que se integra, de la que se derivan nuevos sentidos y un nuevo valor. Los poetas y cuentistas son muy conscientes de la importancia de la ordenación de los diversos textos en unidades superiores (secciones, libros, etc.); un dato que el genólogo no puede dejar de atender. Otro tanto cabría decir cuando se selecciona y reordena el material precedente para integrarlo (por mano del autor o por persona ajena) en un conjunto antológico.

Los límites de la exogénesis y la endogénesis, con sus correlatos textuales en la intertextualidad interna (autogénesis y autocita) o externa³⁸, no resultan demasiado precisos en el ámbito de la genética textual aplicada al estudio de textos y ante-textos poéticos, del mismo modo que esa « instancia de escritura, tendida entre lo vivido y la forma »³⁹, de la que habló Louis Hay, se hace más patente en este tipo de textos. En el taller del poeta las fases pre-redaccionales, la apropiación documental, el proceso de investigación, la evocación de textos precedentes, etc., se actualizan mediante la memoria, que funde vida y escritura, lo vivido y lo leído, en el acto siempre presente, pero histórico, de la producción textual. No cabe negar absolutamente el proceso de documentación en las fases pre-redaccionales de la escritura poética (el propio acto de leer implica un proceso de documentación que define el proceso lecto-escritural), pero sí es cierto que estas funcionan raramente como instancias exógenas al propio estadio de redacción, que actualiza lecturas y vivencias en un mismo plano textual. Seguramente, en este sentido, el *Cuaderno de Literatura*, que escribe Antonio Machado hacia 1915, copiando y traduciendo de la versión francesa de la *History of Spanish Literature* (1898) de James Fitzmaurice-Kelly, pueda resultar, desde un punto de vista exogenético, « muy importante para la historiografía literaria de *Los Complementarios*, especialmente en la actitud antibarroca que llegará a la poesía mairenesca »⁴⁰, pero resulta más difícil establecer su relación directa con

35 Javier LLUCH-PRATS, « Las variantes de autor... » *ob. cit.*, p. 237.

36 Ángel de la IGLESIA, « *Ancia*, una nueva etapa », *Gran Vía* (Bilbao), n.º 93, 18-XI-1958, p. 20.

37 Emilio ALARCOS LLORACH, « Blas de Otero, *Ancia* », *Pliego Crítico*, Universidad de Oviedo, 1959, p. 6-9.

38 Raymond DEBRAY-GENETTE, « Esbozo de método », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 85-94. Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 131-137.

39 Louis HAY, « Del texto a la escritura », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 47-48.

40 Oreste MACRÌ, « Prólogo », Antonio MACHADO, *Poesía y prosa*. (Ed. Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini), Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989, tomo I, p. 6.

la escritura de los poemas machadianos; más aún los *Cuadernos de Historia* que el poeta copia en esas fechas para impartir sus clases. Aunque ambos textos se incorporen a la edición de manuscritos de Antonio y Manuel Machado publicados hace unos años⁴¹ y procedentes del denominado como « fondo de Burgos », solo en un sentido muy amplio de exogénesis y endogénesis podemos considerarlos como elementos de una fase pre-redaccional de algunos de sus poemas, aunque, sin duda, pueda señalarse en algún caso la relación directa. Y no cabe duda, en cambio, de que esos elementos forman parte del bagaje que se actualiza en el proceso de escritura, aunque no sean referencia directa del texto.

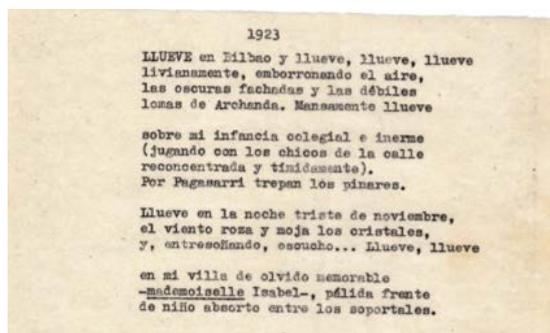
Estas reflexiones nos permiten encarar la poesía blasoteriana desde una perspectiva distinta. *Mademoiselle* Isabel es un personaje recurrente en su escritura; reaparece, por ejemplo, en el soneto « 1923 », incluido en *Que trata de España* (1964), traída por la memoria (« en mi villa de olvido memorable ») como una imagen protectora ante el desasosiego de la lluvia y de los años, recordada entre guiones, como en un *flash-back*, al igual que ocurría en el último verso del soneto de Ángel fieramente humano:

1923

Llueve en Bilbao y llueve, llueve, llueve
livianamente, emborronando el aire,
las oscuras fachadas y las débiles
lomas de Archanda, mansamente llueve

sobre mi infancia colegial e inerme
(jugando con los chicos de la calle
reconcentrada y tímidamente).
Por Pagasarri trepan los pinares.

Llueve en la noche triste de noviembre,
el viento roza y moja los cristales,
y, entresonando, escucho... Llueve, llueve
en mi villa de olvido memorable
-*mademoiselle* Isabel-, pálida frente
de niño absorto entre los soportales...



Mecanoscrito de « 1923 ».

41 *Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado*, (Ed. Rafael Alarcón Sierra, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar), Sevilla, Fundación Unicaja, 2005-2006. Pueden consultarse en: <https://www.obrasocialunicaja.es/eOS/Satellite/OBSControlCS/Page/1219738037337>

Tan solo una variante presenta el poema mecanoscrito con respecto a la versión definitiva del poema, fijada en la edición de 1977 de *Que trata de España*: los puntos suspensivos finales⁴². Ausente en la edición barcelonesa del libro, ampliamente mutilada por la censura⁴³, el poema se incluirá, con escasas variantes editoriales de autor, en las ediciones del libro de París y La Habana, todas ellas de 1964, así como en las antologías *Esto no es un libro* (1963), *Expresión y reunión* (1969), *Poesía con nombres* (1977) y *Todos mis sonetos* (1977)⁴⁴. Es indudable la familiaridad que guarda este soneto con « Lejos », incluido también en *Que trata de España*, no sólo en la referencia a la infancia, sino incluso textualmente:

Lejos

Cuánto Bilbao en la memoria. Días
colegiales. Atardeceres grises,
lluviosos. Reprimidas alegrías,
furtivo cine, cacahuey, anises.

Alta terraza, procesión de jueves
santo, de viernes santo, santo, santo.
Por Pagasarri las últimas nieves
y por Archanda helechos hechos llanto.

Vieja Bilbao, antigua plaza Nueva,
Barrencalle Barrena, soportales
junto al Nervión: mi villa despiadada
y beata. (La virgen de la Cueva,
que llueva, llueva, llueva.) Barrizales
del alma niña y tierna y destrozada.

Ambos poemas se escriben durante la estancia del poeta en Moscú, invitado por la Sociedad Internacional de Autores, en los meses de octubre (« Lejos »)

42 Significativamente, la edición de la *Obra completa* (2013) opta, enmendando en su caso las erratas, por la versión fijada en QTE-P, QTE-LH, EyR, TMS, en lugar de seguir la versión que, partiendo del mecanoscrito conservado, siguen ENEL y PCN y queda fijada definitivamente en QTE (1977).

43 Lucía Montejo relata ampliamente el complejo proceso que sufrió el libro ante la censura española, desde la propuesta inicial, presentada por el editor Ramón Juliá en marzo de 1962, con el título *Ardua patria*, hasta la edición barcelonesa de *Que trata de España*, realizada dos años más tarde, con una amplia mutilación. Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, « Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: de *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977) », *Revista de Literatura*, vol. LXII, n.º 123, 2000, p. 155-175. No obstante, por lo allí reseñado, no parece que la censura pusiera ningún inconveniente a « 1923 », por lo que debemos deducir que o bien el poema no se presentó con el resto a la censura o bien fue el autor quien decidió eliminarlo de la edición barcelonesa.

44 Variantes textuales: título, en PCN, por errata: «1823 »; v.1, en QTE-P, QTE-LH, EyR, TMS: « Lluève en Bilbao y llueve llueve llueve »; v. 4, en ENEL, PCN: « lomas de Archanda. Mansamente llueve »; v. 11, en QTE-P, QTE-LH, EyR, TMS: «y, entresoñando, escucho... Lluève llueve »; en TMS y EyR: « esucho », por errata; v. 14, en mecanoscrito, ENEL, PCN: « de niño aborto entre los soportales. » La variante editorial de autor en el v. 1, condicionada seguramente por la canción infantil (« Que llueva, que llueva, / la Virgen de la cueva... »); significativamente una versión de esta canción era popular en Orozco) y que acentúa el carácter de continuidad de la lluvia, determina la variante del v. 11. La variante en el v. 14 implica el sentido de clausura (mecanoscrito, ENEL, PCN) o apertura y continuidad en el tiempo (resto de testimonios) del poema. La variante del v. 4 opta por una pausa mayor o menor en la sintaxis y el ritmo del texto.

y noviembre (« 1923 ») de 1960 y presentan rasgos y elementos textuales muy semejantes: una estructura basada en el soneto (en el caso de « 1923 », un soneto irregular con rimas dispersas en consonante, con casos de rima unisonante [vv. 1, 4 y 11] o consonante simple [vv. 7 y 13, 10 y 14], y rima asonante en los demás casos, con ecos de las rimas consonantes; en el caso de « Lejos », un soneto con serventesios de rimas diferentes [ABAB CDCD]); las geminaciones en uno y otro texto como invocación de la memoria; « mi infancia colegial » (v. 5) y los « Días / colegiales » (vv. 1-2); « Por Pagasarri trepan los pinares » (v. 8) y « Por Pagasarri las últimas nieves » (v. 7); « Mi villa despiadada / y beata » (vv. 11-12) en « Lejos » se convierte ahora en « mi villa de olvido memorable » (v. 12); los « soportales / junto al Nervión » se transforman ahora en « pálida frente / de niño absorto entre los soportales... »; la referencia explícita a la canción infantil (« La virgen de la Cueva, / que llueva, llueva, llueva »), en « Lejos », aparece implícita en « 1923 », etc. Aparece de nuevo la « lluvia liviana », en « llueve livianamente », de modo semejante a como sucede en « España... » y « Orozco », poemas iniciales de *Que trata de España*. La geminación de « llueve » (v. 1), con la redición o repetición como paréntesis en los vv. 9-11 y la epanadiplosis en la primera y tercera estrofas envolviendo el desarrollo de estas, forma la base fónica de las aliteraciones e isotopías que constituyen el poema: la aliteración de /ll/, /v/ y /l/ (elementos de « llueve ») hace que la lluvia resuene a lo largo de todo el soneto; la reiteración de adverbios en -mente (« livianamente », « mansamente » y « tímidamente ») junto a los gerundios (« emborronando », « jugando » y « entresonando ») aumenta la resonancia de los sonidos nasales. En la base de la geminación de « llueve » seguida o precedida de adverbio en -mente (« llueve, llueve / livianamente », « mansamente llueve ») puede estar el verso de Juan Ramón Jiménez en « Lluvia de otoño », de *Ohvidanzas* (1906-1907): « Y en mi corazón ardiente, / llueve, llueve dulcemente ». La mirada a través de los cristales (« moja los cristales ») emborronados por la lluvia (« emborronando el aire ») en la « infancia colegial », alude simbólicamente al recuerdo a través de los años, como en « El demonio y sus cómplices », de *Historias fingidas y verdaderas* (1970): « Hoy también llueve, como tantas veces entonces, cuando los cristales de la clase escurrían aquella lamentable caligrafía que pretendieron inculcarme ». Estos textos enlazan significativamente con un poema compuesto en agosto de 1968, « Parece que llueve », incluido en *Hojas de Madrid con La galerna* (2010):

Parece que llueve

Ahora sí que está lloviendo en Bilbao,
 es el 7 de agosto y llueve como en mi infancia,
 delicadamente
 e insistentemente, llueve llenando el aire de *ees*, de leves
 letras débiles, indecisas
 [...]
 ah este Bilbao puñetero que si no fuese porque llueve nos
 ahogáramos todos de aburrimiento,
 humo y beatería, pero llueve contra las torres de la quinta
 parroquia, y qué le vamos a hacer si llueve insistentemente
 y, debes decirlo, delicadamente.

El personaje de *mademoiselle* Isabel volverá a aparecer años más tarde, en un poema fechado el 9 de febrero de 1969, más de veinte años después del soneto de Ángel fieramente humano. El poema, que, como el de *Que trata de España*, también lleva por título la referencia de un año, « 1921 », quedó inédito a la muerte del poeta en 1979, aunque integrado en el proyecto de *Hojas de Madrid con La galerna*, que fue publicado en 2010:

1921

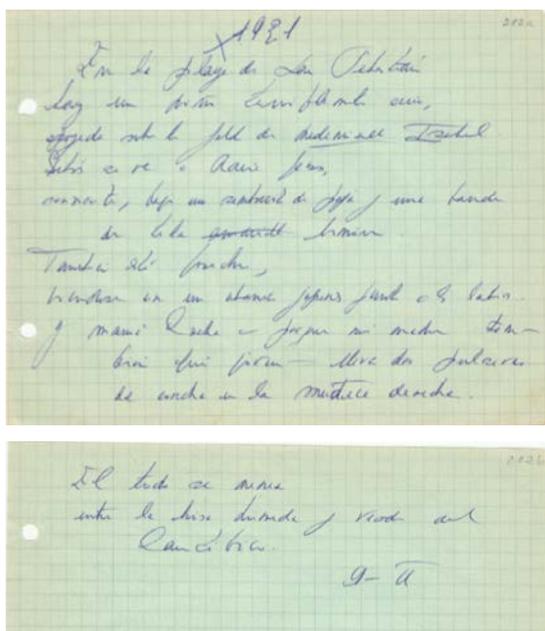
En la playa de San Sebastián
 hay un niño terriblemente serio,
 apoyado en la falda de *mademoiselle* Isabel.
 Detrás se ve a María Jesús,
 sonriente, bajo un sombrerito de paja y una banda de tela
 limón.
 También está Josechu,
 riéndose con un abanico japonés junto a los labios.
 Y mamá Concha –porque mi madre también fue joven
 así como yo fui niño– lleva dos pulseras de concha en la
 muñeca derecha.
 El toldo se menea,
 a punto de derribarse, en la brisa húmeda y verde del
 Cantábrico.

El poema, enormemente gráfico, no quiere dejar dudas de su procedencia, de ese material precedente al momento de escritura pero que se actualiza en el proceso de escritura; por eso da todos los datos bien precisos (fecha, lugar, personajes, etc.) en una descripción absolutamente objetiva que solo se subjetiviza cuando el lector reconoce que el « niño terriblemente serio » del v. 2 no es sino el « yo [que] fui niño » del v. 8. El referente exogenético de este texto no es sino una antigua fotografía familiar con la que el poema establece un diálogo efrástico.



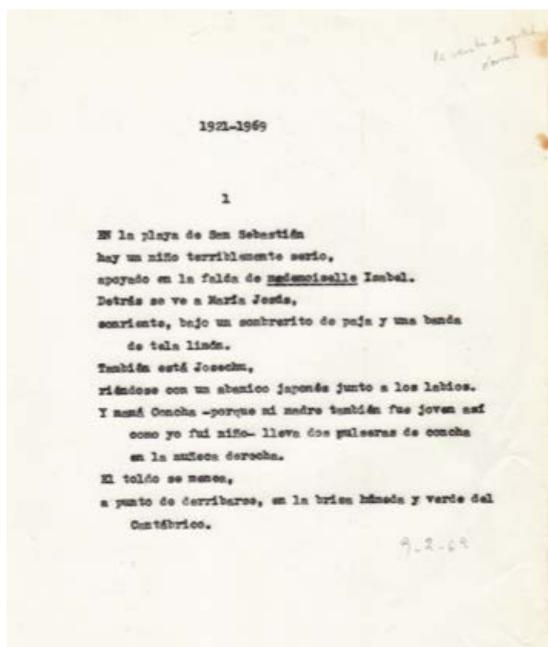
Familia Otero-Muñoz, playa de La Concha (San Sebastián), 1921.

El manuscrito de « 1921 » conservado se presenta en una hoja rectangular cuadrículada escrita por ambas caras con bolígrafo de tinta azul y apenas contiene correcciones: en el v. 5 aparece tachada la palabra « amarillo » en una variante autorial genética probablemente de escritura. Como en otros casos, tal como se ha visto con el manuscrito de « *Mademoiselle Isabel* », el poema lleva junto al título un aspa (x) señalando que el autor le ha dado el visto bueno, y aparece fechado el 9 de febrero.



Manuscrito de « 1921 »

La copia mecanoscrita conservada presenta algunas variantes genéticas autoriales de lectura en un proceso redaccional posterior e intermedio con respecto a la versión definitiva adelantada en la antología *Poemas vascos* (2002) e incluida posteriormente en *Hojas de Madrid con La galerna* (2010). Allí aparece como primera parte de lo que debió de ser en un momento una pareja de poemas, encabezado por un 1, bajo el título general « 1921-1969 », que apunta tanto a la referencia biográfica origen del texto como al momento de su primera redacción; unas notas a lápiz de mano ajena (seguramente de Sabina de la Cruz) fechan el poema (9-2-69) y anotan en el ángulo superior derecho: « la revista de arquitectura / Norma ». El mecanoscrito presenta, por lo demás, la versión definitiva del poema, con variantes notables con respecto al manuscrito: v. 3, en mss.: « apoyado sobre la falda », frente a la versión definitiva: « apoyado en la falda »; v. 8 completa la frase entre guiones: « así como yo fui niño », frente a la versión del manuscrito; v. 9 añade una coma final, ausente en el manuscrito: « menea, »; v. 10 inserta: « a punto de derribarse, ». Si alguna variante puede considerarse meramente gramatical (v. 3), las otras apuntan a un sentido muy concreto, que se determina en el segundo estadio redaccional: la subjetivización del protagonista poético, que pasa de ser « un niño terriblemente serio » a identificarse con el hablante poemático (« yo fui [ese] niño »); la inminencia de un peligro que acecha a un mundo feliz « a punto de derribarse ».



Mecanoscrito de « 1921 »

El poema se ubica en los años en que las familias bilbaínas acomodadas pasan sus veranos en San Sebastián, bañándose en la playa de La Concha. Una mirada aparentemente nostálgica se proyecta sobre esos momentos en los que se evoca el mundo de la infancia, que aparecen presididos por la inminencia del fin de la clase social que sustenta el sistema de poder que da cobertura al ambiente evocado. La mirada distante no es inocente ni melancólica, no pretende rememorar los « buenos viejos tiempos » en una negación de la dialéctica de la Historia, sino que incorpora una indudable actitud crítica. Es precisamente la belleza de lo que se sabe a punto de desaparecer lo que aparece en algunos de estos poemas, pero no carente del sentido crítico que reconoce la justificación de su desaparición. Así sucede en « 1921 », donde la imagen de la « paz burguesa » y la infancia feliz, evocada ahora desde la playa de La Concha, no carece de una dimensión crítica que aparece en los últimos versos expresada en la inminencia de la tormenta simbólica, que habría de acabar con esa clase social, con los tiempos de prosperidad de algunos industriales vascos, como el padre del poeta, que se vieron arrastrados por la depresión económica posterior a la I Guerra Mundial y a los primeros coletazos de la crisis de los *felices veinte*.

Mademoiselle Isabel volverá a aparecer en el poema « Como hice yo », fechado el 6 de julio de 1968, de *Hojas de Madrid con La galerna* (2010): « Me mandaron al colegio, primero al de María de Maeztu y luego a los jesuitas. / *Mademoiselle Isabel* me desató la lengua y poco más ». Y lógicamente el poeta se referirá a ella en *Historia (casi) de mi vida* (1969): « y luego vino *mademoiselle Isabel* del sur de Francia: he aquí por qué no era rubia como miente el famoso endecasílabo. Y *mademoiselle* me llevaba al parque y se tomaba al pasar un par de huevos crudos en aquella tiendita de Fernández del Campo en la que vendían cromos y cuentos de Calleja ».

El trenzado de vida y literatura, de vida escrita y escritura vivida, que teje la obra oteriana, tiene lógicamente consecuencias textuales; la instancia autorial se tiende entre lo vivido y la escritura y el proceso de escritura testimonia la desposesión recíproca del sujeto del texto y el de la escritura⁴⁵. La nota autobiográfica que precede a la selección de poemas en *Mensajes de Poesía* (1952), « Así es la vida », que adscribimos, según el pacto descrito por Philippe Lejeune, a un proceso de identificación múltiple entre el autor, el narrador, el sujeto de la enunciación, el sujeto enunciado y el personaje⁴⁶, en este juego en que se teje lo autobiográfico con la ficción de la escritura y la ficción autobiográfica, tan característico de Otero, va a ser retextualizada en un texto posterior, escrito en 1966. Leamos de nuevo las líneas de 1952: « pero mis primeros recuerdos son de Bilbao, cosa de los cuatro o cinco años. Así estoy viendo a Manuel Granero y a las mujeres llorantes la tarde del telegrama. Y a *Mlle.* Isabel, morena por más que le pese el endecasílabo ». Veamos ahora la prosa « Manuel Granero », fechada en 1966 e incluida en *Historias fingidas y verdaderas* (1970):

Manuel Granero

Yo tenía entonces cuatro o cinco años y un quedarme pensativo ante los cristales, mi prima María Isabel está sentada al piano, él apoya, gallardo, en un hombro el violín, le estoy viendo y por eso me parece que debe seguir allí, en la sala de Hurtado de Amézaga tal un museo de cera de la memoria; era la feria de agosto, el tiovivo melancólico de la Casilla, las corridas de mulilleros blancos con boina y faja encarnadas.

...Una tarde de mayo, las luces de la sala caían sobre el pasillo, yo veía a *mademoiselle* inclinarse junto a mi madre que desdobra un extraño papel azul, y madrina Pilar casi parece que va a llorar.

Años después vi el telegrama entre papeles y cajas con sobres, el álbum de las oscuras cartulinas: está Granero con una rodilla en la arena, la muleta cerca (así, el cuerno le atravesó el ojo derecho); aquí se le ve cubierto hasta el pecho con la sábana, cosida la sien espantosa.

Este recorte rasgado retiene unos versos primerizos, debe ser del 7 de mayo:

Ángel blanco de luz con los claveles
de tu herida sangrante y lastimosa
etc.

...Y este recuerdo de tu eterna ausencia
-era yo un niño cuando tú morías-,
etc.

45 Jean BELLEMIN-NOËL, « Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un antetexto », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 70. Vid. Laura SCARANO, *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*, Binges, Orbis Tertius, 2012, p. 81-136.

46 Vid. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 13-46.

El texto en prosa reúne evocaciones, ya textualizadas anteriormente (¿endogenéticas?), a *mademoiselle* Isabel, a las « mujeres llorantes », al « yo niño » y a Manuel Granero, torero nacido en 1902, amigo de la familia Otero, que murió el 7 de mayo de 1922 de una cogida en la plaza de toros de Las Ventas, en Madrid, por el toro *Pocapena*, de la ganadería del duque de Veragua. Pero también reconstruye ecrásticamente varias imágenes del torero Manuel Granero, que seguramente el poeta, gran aficionado a los toros desde niño (recibirá lecciones de toreo en la Escuela Taurina de Las Ventas⁴⁷; él mismo evocará a Manuel Machado, « el banderillero », en « Años, libros, vida », de *Historias fingidas y verdaderas*), actualizó en su memoria en el momento de escritura.



Cogida de Manuel Granero en la plaza de toros de Las Ventas, el 7 de mayo de 1922, por el toro *Pocapena*



Manuel Granero muerto

47 El propio poeta le relata a Manuel Michel, en 1959: « Nací en Bilbao el 15 de marzo de 1916. Hice mi Bachillerato en Madrid y pensé durante una época ser torero. Asistí a la Escuela Taurina de Las Ventas e incluso toreé alguna vez ». Manuel MICHEL « Blas de Otero cuenta algo de su vida », *México de la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, 12-IV-1959, p. 3 y 11. Recogido en *Obra completa...*, p. 1119-1123. También alude a ello en el texto biográfico de *Mensajes de Poesía*, así como en *Historia (casi) de mi vida*: « Tenía un amigo que se llamaba Enrique [...] y con él me iba a la Escuela Taurina de Las Ventas, a ver torear el aire y al carrito para las banderillas, algunas veces sacaban unos becerillos graduados en monaguillos y toda mi ilusión era lucirme ante uno de ellos ».

La prensa de la época se hizo amplio eco de la cogida y muerte de Manuel Granero, tratándola como un gran acontecimiento. La crónica de *ABC* del 9 de mayo se ocupaba extensamente de la muerte del torero, comparándola con la de otros grandes matadores como Pepe-Hillo, Espartero o Joselito, que habían sufrido cogidas mortales en el mes de mayo, y explicaba la cogida:

Pocapena quedó frente al [tendido] 2, con la cabeza hacia el 3, y allí fue Granero a su encuentro, tanteándole con un pase ayudado, recargando el diestro cuanto pudo; volvió rápido el bicho, y prendiendo al espada por la parte posterior del muslo derecho lo arrojó contra la barrera, quedando la cabeza del diestro bajo el estribo [...]. *Pocapena* dio sobre el bulto una nueva cabezada, entrando un pitón por el ojo derecho del herido, y levantándolo muy poco del suelo. El cuerpo del diestro se sacudió en un leve estremecimiento, y los que estábamos cerca adivinamos la catástrofe⁴⁸.

El diario madrileño también se ocupa de las reacciones ante la muerte del torero en otras provincias y apunta la « dolorosa impresión » que ha causado la noticia entre los aficionados bilbaínos: « Han salido en automóvil para Madrid varios amigos íntimos del infortunado diestro para asistir a su entierro ». Tal vez entre ellos se encontrara el padre del Blas de Otero, amigo del torero. El semanario *Mundo Gráfico*, en su número de 10 de mayo de 1922, dedicó varias páginas a reproducir fotografías de la cogida de Granero⁴⁹. También *Nuevo Mundo* le dedicó un amplio repertorio fotográfico el 12 de mayo, incluyendo imágenes del multitudinario sepelio en Valencia. Importante material fotográfico aparecería también en el libro *Granero, el ídolo* (1922), de *El caballero audaz*. Sin duda, parte de este material gráfico lo evocaría Blas de Otero en su memoria, junto con los recuerdos borrosos de la infancia. Pero la prosa de *Historias fingidas y verdaderas* integra fragmentariamente uno de los primeros poemas que un joven Blas de Otero publicó, dedicado al matador de toros y amigo de la familia, indefectiblemente unido a la infancia del poeta, en las páginas literarias, *Vizcaya Escolar*, que la Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos, de la que era miembro y de cuya Asociación Profesional de Estudiantes de Derecho llegará a ser presidente, llevaba en el diario *El Pueblo Vasco*; allí se publicará el 3 de mayo de 1936 el poema dedicado a Manuel Granero:

Siete de mayo
(+ Manuel Granero)

Ángel blanco de luz con los claveles
de tu herida sangrante y lastimosa:
bajo el cerco, con sol, de los caireles

48 *ABC*, 9-V-1922, p. 11. La detallada crónica se extiende entre las p. 11-15. También *Heraldo de Madrid*, 8-V-1922, dedica una amplia crónica, reproduciendo varias fotografías de la cogida y de la capilla ardiente (p. 1-3).

49 El propio poeta evocará *Mundo Gráfico* junto a varias publicaciones dedicadas al mundo de la lidia (*La Lidia*, *La Fiesta Brava*, *Torerías*) en una evocación del mundo del toreo en « *This is to certify that* », escrito en abril de 1968 e incluido en *Historias fingidas y verdaderas* (1970).

una lluvia de negros cascabeles,
y un murmullo de estrellas y una rosa.

Se clavaron, de pronto, en tu garganta
cien ausencias de plazas y cantares.
Sólo la angustia de tu herida canta
en la flor enlutada de la santa
reliquia de tus negros alamares.

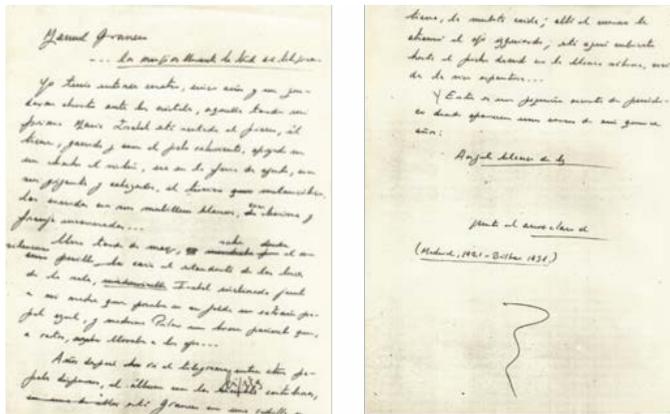
...Y este recuerdo de tu eterna ausencia
-era yo un niño cuando tú morías-,
hace que el alma, por mi mar, Valencia,
viva todo el rosal de tu existencia
junto al rosario blanco de mis días...



El Pueblo Vasco, 3 de mayo de 1936

Buena parte del taller del poeta se encuentra en su memoria, que actualiza materiales de diversa procedencia en el momento de la escritura, que es siempre presente; allí, las imágenes recordadas, los retazos de vida, las evocaciones de textos precedentes se diluyen en una nueva textualidad que se revela en su pleno proceso de realización.

El manuscrito conservado de esta prosa presenta notables diferencias con respecto al texto definitivo publicado en *Historias fingidas y verdaderas*:



Manuscrito de « Manuel Granero »

Se transcribe a continuación el manuscrito, donde se remarca con letra diferente las principales variantes con respecto a la versión definitiva:

Manuel Granero

...las mujeres llorantes la tarde del telegrama

Yo tenía entonces cuatro, cinco años y un quedarme ~~ab-~~
~~sorto~~ ante los cristales, ~~aquella tarde~~ mi prima María Isabel está sentada al piano, él ~~tiene,~~ garrido y con el pelo ~~reluciente,~~ apoyado en un hombro el violín, era en la feria de agosto, ~~con sus gigantes y cabezudos,~~ el tiovivo que melancólico, las corridas ~~con sus~~ mulilleros blancos, ~~de~~ con boina y faja encarnadas...

Una tarde de mayo, ~~yo merodeaba por sobre desde el os-~~
~~curo~~ silencioso pasillo, ~~la caía el estandarte de la luz~~ de la sala, ~~mademoiselle~~ Isabel inclinada junto a mi madre que ~~posaba en su falda~~ un extraño papel azul, y madrina Pilar un buen pañuelo que, a ratos, ~~rozaba~~ llevaba a los ojos...

Años después ~~he~~ vi el telegrama entre papeles ~~dispersos,~~ el álbum con las ~~horribles~~ [trágicas? *sobrescrito*] cartulinas, ~~en una de ellas~~ está Granero con una rodilla en tierra, la muleta caída; allí el cuerno le atravesó el ojo izquierdo; ~~está~~ aquí cubierto hasta el pecho desnudo con la blanca sábana, cosida la sien espantosa...

Y Este es un pequeño recorte de periódico donde aparecen unos versos de mis quince años:

Ángel blanco de luz

junto al amor claro el [?]

(Madrid, 1921-Bilbao, 1931)

Más allá del epígrafe, que procede de la nota biográfica « Así es la vida », publicada en 1952 en *Mensajes de Poesía*, y de las referencias cronológicas finales, que evocan, aunque erróneamente, la muerte de Manuel Granero en Madrid y la escritura del poema « Siete de mayo » en Bilbao (« unos versos de mis quince años »), publicado años más tarde, en el paso del manuscrito a la versión definitiva el texto ha ganado en precisión, eliminando elementos que podrían considerarse adyacentes o superfluos. Así, la referencia a los « gigantes y cabezudos » se ha eliminado, pero el espacio de la evocación melancólica se concreta mucho más recordando la casa familiar de « Hurtado de Amézaga, en el número 52, aquella casa –como recordará en 1969 en *Historia (casi) de mi vida*– con terraza y pérgola que construyó mi padre en los años de la primera guerra » (« en la sala de Hurtado de Amézaga tal un museo de cera de la memoria »), evitando la necesidad de concretar el tiempo (« aquella tarde ») que, no obstante, continúa en el presente en la versión definitiva (« le estoy viendo y por eso me parece que debe seguir allí »); no es necesario tampoco subrayar la « gallardía » del torero (se elimina el

adjetivo « garrido »), apostillando su « pelo reluciente ». Algo semejante sucede en el siguiente párrafo, donde la presencia del *yo* explícito desaparece en la fase redaccional (« yo merodeaba ») y se concreta tanto la imagen de la luz de la sala iluminando el pasillo, como la actitud de las tres presencias femeninas: la madre, *mademoiselle* (ya no es necesario utilizar el nombre, pues en el mundo literario blasoteriano aparece claramente distinguida así) y madrina Pilar. Las dudas redaccionales iniciales en el tercer párrafo sobre el tiempo verbal (*he visto / vi*) se resolvieron en el distanciamiento del recuerdo mediante el empleo del indefinido; por otro lado, la concreción y objetivación conlleva la eliminación adjetival (« pecho desnudo », « blanca sábana ») y la determinación connotativa (« horribles / trágicas [?] cartulinas » se convierte en « oscuras cartulinas »), así como la corrección de detalles (efectivamente es el « ojo derecho » de Granero el que fue atravesado por el cuerno de *Pocapena*); los « papeles dispersos » se convierten en « papeles y cajas con sobres ». La línea introductoria del poema también ha sufrido importantes variantes desde el manuscrito: el « pequeño recorte de periódico » se ha transformado metafóricamente en un « recorte rasgado », como el tiempo que evoca; los « versos de mis quince años », que ubican el momento de escritura del poema en 1931, serán en la versión final « unos versos primerizos ». El poema « Siete de mayo » se cita por la primera parte del primer verso (« Ángel blanco de luz ») y tal vez deba verse en la última línea del texto (« junto al amor claro el [?] ») una evocación del último verso (« junto al rosario blanco de mis días... »). Un cambio resulta especialmente significativo en el primer párrafo: la sustitución de « un quedarme absorto ante los cristales » por « un quedarme pensativo ante los cristales ». El adjetivo « absorto » remite, sin duda, en la memoria del poeta al « niño absorto entre los soportales » del soneto « 1923 », y quizás el autor quiso evitar la repetición en un texto indudablemente próximo a este que identificaba su recuerdo con otro espacio; « pensativo », en cambio, es un adjetivo que se vincula más, en la memoria del poeta, a la figura del niño contemplando la lluvia en la casa familiar, como corrobora *Historia (casi) de mi vida* (1969) (« y ante cuyos cristales yo me quedaba pensativo, mirando la triste, fina lluvia de mi país ») y con el carácter del poeta adulto, como confirma « *Seguir siguiendo* » en *Historias fingidas y verdaderas* (1970): « Ayer murió Blas de Otero [...]; le vi pasar por la calle, iba como siempre, distraído y pensativo ». En fin, el texto ha ganado, así, en objetividad y concreción; la presencia del *yo* aparece objetivada en el espacio de la memoria y en los objetos que la rodean, recreando un tiempo esencial revivido en el proceso de escritura, desde la propia evocación de lo escrito. Es, como sabemos, un momento esencial de la infancia del poeta, que lo remorará en diversas ocasiones, del mismo modo que la figura de Manuel Granero aparecerá en otros textos, como « Túmulo de gasoil » (« Hojas sueltas, decidme, qué se hicieron / los infantes de Aragón, Manuel Granero, la pavana para una infanta »), « Siete de mayo » o el texto « Así es la vida ».

El papel de la censura supone una intromisión violenta no solo en el proceso de la producción textual (la autocensura), sino también en el de la circulación social de los textos. Una parte de la variación textual que sufre un texto, tanto en la fase redaccional como en la fase editorial, se puede derivar de la coacción de la *censura gubernativa*. La escritura de Blas de Otero, un autor comprometido con la realidad española bajo el franquismo, sufrió el embate de la censura desde 1949, en que presenta su libro *Ángel fieramente humano* al premio Adonais, hasta la

muerte del dictador en 1975⁵⁰. El propio poeta iba a denunciar en París, en marzo de 1959, el papel que la censura española estaba desempeñando en la difusión de los escritores de su tiempo:

Hoy, en España, el poeta se encuentra con la imposibilidad de abordar ciertos temas o más exactamente, de manifestarlos públicamente. Se enfrenta a una serie interminable de dificultades que acaban por repercutir en sus medios de existencia⁵¹.

Los efectos de la censura no solo afectan a la circulación social de los textos, sino también a los propios recursos de enunciación poética⁵². La correspondencia mantenida por Blas de Otero con el editor de *Pido la paz y la palabra* (1955)⁵³, Pablo Beltrán de Heredia, revela algunos aspectos interesantes del funcionamiento del taller del escritor enfrentándose a los posibles problemas que, por boca del editor, podría plantear la censura gubernativa. En una carta datada el 28 de agosto de 1955, ante las posibles pegadas que plantea el editor, contesta Blas de Otero:

No seas tan derrotista porque si ya de antemano nos ponemos así... De todas formas, suprime el poema titulado « Censoria ». En « Biotz-Begietan » en el verso 28 pon « misteriosas » en vez de « religiosas ». Y el poema « Fidelidad » ponlo a continuación de « León de noche ». Y suprime el poemilla « Pues que en esta tierra... ».

El poeta no solo suprime, en un ejercicio de autocensura, dos de los poemas del libro, sino que, consciente de que la ubicación macro-textual de un poema hace variar su sentido y su valor dentro del conjunto, reordena la colocación de « Fidelidad »; del mismo modo hará con otros poemas en cartas sucesivas. Pero lo significativo en estas líneas es ver cómo la censura (autocensura) incide en el proceso de escritura de « *Biotz-begietan* », obligando a una variante de autor o redaccional, con un sentido muy específico; la primera versión de los versos enmendados de este poema, en una clara referencia a la alianza entre la Iglesia y el Ejército durante la guerra civil y como soporte de la dictadura franquista, se leía como sigue:

Días de hambre, escándalos de hambre,
religiosas sandalias
aliándose a las sombras del romero
y el laurel asesino. Escribo y callo.

50 Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, « Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano* », *Revista de Literatura*, vol. LX, n.º 120, 1998, p. 491-516. Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, « Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: de *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977) », *Revista de Literatura*, vol. LXII, n.º 123, 2000, p. 155-175.

51 Claude COUFFON, « Rencontre avec Blas de Otero » en *Les Lettres Nouvelles*, n.º 4 (25 mars 1959), p. 20-21. Recogido en *Obra completa...*, p. 1116-1118.

52 *Vid.* Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, « Efectos de la censura en la obra de Blas de Otero. Recursos de enunciación », *Ancia. Revista de la Fundación Blas de Otero*, n.º 3, 2004, p. 15-31.

53 Blas de OTERO, *Correspondencia sobre la edición de « Pido la paz y la palabra »* (Ed. Julio Neira), Madrid, Hiperión, 1987.

La versión que definitivamente se publicará en la primera edición del libro se lee como sigue:

Días de hambre, escándalos de hambre,
misteriosas sandalias
aliándose a las sombras del romero
y el laurel asesino. Escribo y callo.

Las « religiosas sandalias » transformadas en « misteriosas sandalias » quedan aparentemente inocuas a los ojos de la censura e implican un giro simbólico-hermenéutico para la capacidad interpretativa de un lector, como el que se ha educado bajo la censura franquista, que aprende a leer entre líneas, a decodificar mensajes simbólicos. Algo semejante puede encontrarse en el poema « Posición », datado en 1951; en la misma carta mencionada, señala el poeta: « En “ Posición ” en la 3ª estrofa puedes poner “ sol ” en los dos versos donde dice “ dios ” ». El poeta se debate en las dos siguientes misivas sobre ese cambio, en el mismo sentido que el realizado en el poema precedente, y finalmente, adoptando una posición intermedia, decide que la estrofa se lea como sigue:

Huyo del hombre que vendió su hombría
y sueña con un sol que arrime el hombro
a la muerte. Sin Dios, él no podría
aupar un cielo sobre tanto escombros.

Lo significativo en estos casos es que, si bien el poeta repone en ediciones posteriores, sin la vigilancia de la censura, la lectura original del poema « Posición », no hace lo mismo, en cambio, en « *Biotz-begietan* », donde mantiene la variante de autor provocada por la autocensura.

Pero los manuscritos también pueden ser un instrumento para burlar a la censura; y así sucederá con otro poema incluido en la primera edición de *Pido la paz y la palabra*: « Muy lejos ». Fechado el 1 de enero de 1949, « Muy lejos », conocido originalmente por los amigos de Otero como « Oda a Bilbao », pertenecía a Ángel fieramente humano y se presentó en el original al premio Adonais⁵⁴, aunque no se incluyó en la edición definitiva de la editorial Ínsula, en 1950, seguramente por prevención del poeta, que veía claro el carácter crítico del texto. No obstante, el escritor vizcaíno Antón Menchaca citará las estrofas 2-4 del poema en la introducción, escrita entre la primavera y el verano de 1949, de su libro *Un bilbaíno en Londres* (Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1950?), lo que indica que el poema circuló en copias entre el grupo de amigos del poeta en los primeros meses de 1949. En 1952, José Miguel de Azaola intenta publicar el poema en la revista *Egan*, pero los editores rechazan el texto⁵⁵, que finalmente aparece en el último número de la revista gaditana *Platero*, correspondiente a 1954 (n.º XXIV).

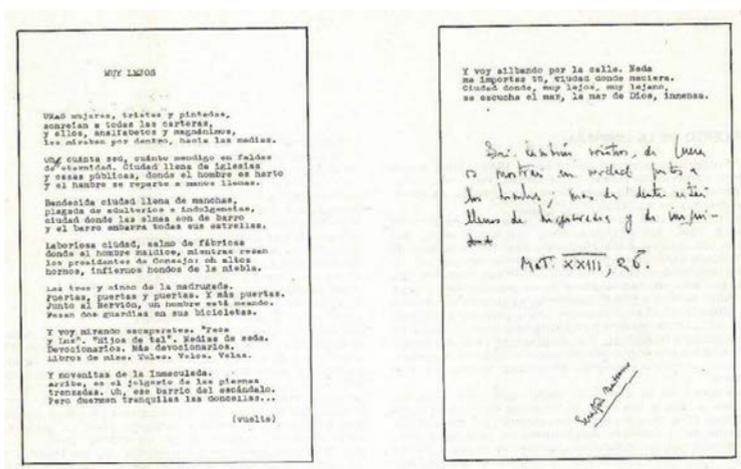
54 Javier de la IGLESIA, *op. cit.*, p. 12.

55 José Miguel de AZAOLA, « Blas de Otero, amigo fieramente humano », *Pérgola. Revista Cultural*, n.º 16, diciembre de 1989, p. 62.



« **Muy lejos** », en la revista *Platero* (Cádiz), n.º 12, 1954.

El propio Azaola publicó en 1989 la copia mecanoscrita que le remitió Blas de Otero para la frustrada publicación del poema en *Egan*, en la que puede verse escrita a mano por el poeta la cita del Evangelio de San Mateo XXIII, 28, con la que el autor quería que se abriera el texto: « Así también vosotros por fuera os mostráis justos a los hombres; mas por dentro estáis llenos de hipocresía e iniquidad ».



Mecanoscrito de « **Muy lejos** », publicado por J.M. Azaola en 1989. Data de 1952.

Cuando el 17 de agosto de 1955 Blas de Otero le envía a su editor el original de *Pido la paz y la palabra* para que lo presente a la censura, le advierte: « El poema que te envío manuscrito irá en el libro reproducido así, o sea que saquen una copia en la imprenta y el original lo guardas tú ». Y añade a continuación: « Si consideras mandarlo a la censura, como verás es casi totalmente ilegible ». El manuscrito al que se refiere la carta es el del poema « **Muy lejos** », incluido en

las páginas 25-27 del libro, sin título. Se trata de un borrador final del poema escrito en tres hojas blancas de cuaderno de espiral tamaño cuartilla; las hojas van escritas por una sola cara excepto la primera, que lleva en el reverso la cita del Evangelio de San Mateo.

~~Una de las cosas que me gustan~~
~~Resistir a todo lo que me pasa~~
 y esto, a todo lo que me pasa
 lo que me pasa me gusta, a todo lo que me
 pasa.

Oh, cuando sea, cuando sea en el
 de atrincheramiento. Ciudad de la ciudad
 y los pueblos, donde el pueblo y los
 y el pueblo se ~~está~~ para ellos.

Desde este momento desde el momento,
 desde el momento de este momento,
 ciudad desde el momento de este momento
 y el bien común a los dos momentos.

La buena vida, desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento, desde el
 momento, desde el momento de este momento.

Lo que es vida de la ciudad de la ciudad.
 Desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento, desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento.

y voy a ir a la ciudad. "Pace
 y Luz." "Hoy es el día." Desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento.

Desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento.

y voy a ir a la ciudad.
 Desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento, desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento.

Desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento, desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento.

Desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento, desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento.

"Bueno también me gusta
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento, desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento."

Desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento, desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento.

Desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento, desde el momento
 desde el momento de este momento, desde el
 momento de este momento.

Manuscrito de « Muy lejos », de Blas de Otero

enmiendas y correcciones en el proceso de escritura: el v. 8 tacha « alimenta » y lo sustituye por « reparte » (« y el hambre se alimenta a manos llenas » / « y el hambre se reparte a manos llenas »); en el v. 20 se tacha « las » y se sustituye por « sus » (« Pasan dos guardias en las bicicletas » / « Pasan dos guardias en sus bicicletas »); el v. 29 marcaba un comienzo distinto para la última estrofa (« Y me pongo a silb[ar] ») que aparece tachado y sustituido por la versión definitiva (« Y voy silbando por la calle »). El manuscrito presenta una variante importante, que reproduce la copia mecanográfica y todas las versiones hasta la publicada en 1975: en los vv. 4-5 se lee « Oh, cuánta sed, cuánto mendigo en faldas / de eternidad », mientras que la versión de 1975 lee « Oh cuánta sed, cuánto mendigo en faldas / de soledad ». Más de veinticinco años después de su primera redacción, el proceso de escritura aún seguía abierto. El manuscrito presenta además algunas marcas significativas, como son algunas cruces (+), tras la cuarta estrofa, en la quinta estrofa entre los vv. 18-19 y tras la séptima estrofa, que marcan algunos cambios que en el proceso de escritura se pretenden enmendar, como señala la tercera marca apuntada al lado de la versión tachada en el v. 29. Una filigrana final parece dar conclusión al manuscrito⁵⁷.

Muy lejos

Unas mujeres, tristes y pintadas,
sonreían a todas las carteras,
y ellos, analfabetos y magnánimos,
las miraban por dentro, hacia las medias.

Oh cuánta sed, cuánto mendigo en faldas
de soledad. Ciudad llena de iglesias
y casas públicas, donde el hombre es harto
y el hambre se reparte a manos llenas.

Bendecida ciudad llena de manchas,
plagada de adulterios e indulgencias;
ciudad donde las almas son de barro
y el barro embarra todas las estrellas.

Laboriosa ciudad, salmo de fábricas
donde el hombre maldice, mientras rezan
los presidentes de Consejo: oh altos
hornos, infiernos hondos en la niebla.

Las tres y cinco de la madrugada.
Puertas, puertas y puertas. Y más puertas.
Junto al Nervión un hombre está meando.
Pasan dos guardias en sus bicicletas.

57 El texto definitivo de 1975 presenta otras variantes textuales, algunas simplemente de puntuación, con respecto a las versiones precedentes: v. 4, mecanog.-Azaola: « les miraban por dentro, hacia las medias. »; v. 5, en PPP 1955: « Oh, cuánta sed, cuánto mendigo en faldas » (en copia mecanografiada de Azaola aparece la coma tachada); v. 6, en *Platero*, Alarcos, PPP 1955, PC, EC 1960 y EyR: « de eternidad. Ciudad llena de iglesias »; v. 10, en *Platero*, Alarcos, PPP 1955: « plagada de adulterios e indulgencias, »; v. 12, mecanog.-Azaola y PPP 1955: « y el barro embarra todas sus estrellas. »; v. 16, mecanog.-Azaola: « hornos, infiernos hondos de la niebla. »; v. 19, en mecanog.-Azaola y PPP 1955: « Junto al Nervión, un hombre está meando. »; v. 22, en CLIM y HLLIM, por errata: « y Luz: Hijos de tal. Medias de seda; »; v. 27, en *Platero*, Alarcos, PPP 1955, mecanog.-Azaola: « trezadas. Oh ese barrio del escándalo. »; v. 28, en *Platero*, Alarcos, PPP 1955, mecanog.-Azaola: « Pero duermen tranquilas las doncellas... ».

Y voy mirando escaparates. *Paca*
 y *Luç*. *Hijos de tal*. Medias de seda.
 Devocionarios. Más devocionarios.
 Libros de misa. Tules. Velos. Velas.

Y novenitas de la Inmaculada.
 Arriba, es el jolgorio de las piernas
 trenzadas. Oh, ese barrio del escándalo..
 Pero duermen tranquilas las doncellas.

Y voy silbando por la calle. Nada
 me importas tú, ciudad donde naciera.
 Ciudad donde, muy lejos, muy lejano,
 se escucha el mar, la mar de Dios, inmensa.

Poema en cuartetos endecasílabos arromanzados (el v. 7 pierde una sílaba por « compensación » al haber cesura y esdrújula antes), « Muy lejos » denuncia la hipocresía de la « ciudad donde naciera » (Bilbao), tanto poniendo en cuestión una religión inauténtica (2ª y 3ª estrofas) como criticando la explotación del hombre por el hombre (4ª estrofa). La denuncia de la hipocresía social que rechaza « el jolgorio de las piernas / trenzadas » en los barrios altos, se acentúa presentando los contrastes más radicales dentro de la ciudad: « llena de iglesias » / « y casas públicas », « bendecida ciudad » / « llena de manchas », « plagada de adulterios » / « e indulgencias », « el hombre maldice » / « rezan los presidentes de Consejo », « altos hornos » / « infiernos hondos ». Todo ello visto desde « ese barrio del escándalo », que preserva la dignidad de « las doncellas », donde las prostitutas « tristes y pintadas » se enfrentan a sus clientes « analfabetos y magnánimos », ambos caracterizados con adjetivación contrastada. El isocolon (casi perfecto en la primera estrofa) facilita el contraste de planos entre apariencia (hipocresía) y realidad en la ciudad: « Bendecida ciudad llena de manchas » (v. 9) / « Laboriosa ciudad, salmo de fábricas » (v. 13), « Y voy mirando escaparates » (v. 21) / « Y voy silbando por la calle » (v. 29). Estructuralmente el poema se divide en dos partes. La primera parte es descriptiva, detenida y atemporal, de ahí la escasez de verbos y el predominio del presente factual (« llena », « se reparte », « son », « embarra », etc.) en contraste con los imperfectos de la 1ª estrofa (« sonreían », « miraban »); es distanciada: la perspectiva se sitúa en una lejanía, aludida en el título, no sólo espacial (en el barrio alto solidarizándose con las prostitutas), sino también crítica frente a la hipocresía de la ciudad. El v. 17, que abre la segunda parte del texto, introduce la dimensión temporal en el poema (« las tres y cinco de la madrugada »), la entrada en la ciudad (« Puertas, puertas, ... »), el dinamismo (« un hombre está meando. / Pasan dos guardias en sus bicicletas ») y la presencia del yo en movimiento subrayada por las formas verbales (« Y voy mirando », « Y voy silbando »). La ciudad (subrayada en la primera parte por el acento versal en 6ª sílaba en los vv. 6, 9 y 13), ente abstracto y distanciado, se concreta en sus realidades inmediatas (« un hombre », « dos guardias », « escaparates »), incluso citando comercios reales de la Plaza Nueva bilbaína (« *Paca* y *Luç* »), se disuelve y se aproxima para aparecer en la última estrofa, donde el poeta resume su juicio subrayado por el encabalgamiento (« Nada / me importas tú, ciudad donde naciera »; compárese con los versos de « Bilbao »: « no eras digna de mi palabra, / sino para insultarte, / ciudad donde nací »), como *tú*, verdadero antagonista. Todo contribuye a reflejar en el poema el ambiente de asfixia que el sujeto poético expresa ante su ciudad y le lleva a su rechazo, marcado tanto en el nivel semántico (« llena » vv. 6 y 9, « plagada » v. 10), como en el léxico por las

reiteraciones obsesivas de los vv. 18 (« Puertas, puertas y puertas. Y más puertas ») y 23 (« Devocionarios. Más devocionarios »), como en el plano fónico por las aliteraciones (« el hombre es harto / y el hambre se reparte »), las derivaciones (« son de barro / y el barro embarra ») o los juegos paronomásicos (hornos / hondos, hombre / hambre, tules / velos / velas). Sólo en la lejanía « se escucha el mar, la mar de Dios, inmensa » (con *distinció*), en un eco de « *La Tierra* », de Ángel fieramente humano (« el mar –la mar–, como un himen inmenso »), que servirá a su vez de base textual para el poema « Bilbao », escrito el 19 de julio de 1968 e incluido en *Hojas de Madrid con La galerna* (2010): « ciudad donde, muy lejos, muy lejano, / se escucha el día de la venganza alzándose como una rosa blanca junto al cuerpo de Martí ».

Pero lo significativo del caso, desde la perspectiva de la génesis textual de « Muy lejos », es el empleo del manuscrito, que el propio poeta considera como « casi totalmente ilegible », con el objetivo de burlar a la censura. Definitivamente, la primera edición de *Pido la paz y la palabra* se publicó sin que la censura, tal como consta en notificación de 15 de septiembre de 1955 firmada por Miguel Piernavieja, viera « nada fundamental que oponer a esta colección de poesías »; sabemos, por el testimonio de José Hierro, que fue el encargado de presentar el libro a la censura en Madrid, que el libro se publicó sin mayores problemas porque la censura no lo leyó⁵⁸. El 13 de septiembre le escribe a Beltrán de Heredia:

Acabo de venir de censura. El libro aún no está. He vuelto a hablar con Guillermo Alonso del Real, que fue quien dijo a los encargados de leer los libros que lo hiciesen para hoy. Ha quedado en que estará pasado mañana jueves. El reparo que han hecho es que que el autógrafo no se entiende y que a lo mejor el lector de turno pide una traducción. Yo les dije que como se trata de una muestra de la letra del autor, en la que interesa la grafía y no el contenido, que no hay por qué traducirlo, ya que si el lector no lo entiende se encuentra en el mismo caso que el que compre el libro.

Dos días más tarde, el 15 de septiembre, vuelve Hierro a escribir al editor:

Ahí va la autorización. Como sabes, me habían dicho que para el martes. El martes, no estaba; para el jueves. Fui hoy a las doce y tampoco estaba. Avisé a Guillermo Alonso del Real que me recibió a las doce y media, pues tenía visita. A esa hora, al decirle que aún no estaba censurado el libro, bajó como una fiera. Gritó como solo grita un hombre que tiene malo el estómago y que además ha estado voluntario en la División [Azul]. A la una menos veinticinco acabó la bronca. A la una menos veinte estaba leído el libro y entregada la tarjeta. A tirar, pues. Como ves no hay salvedad ni siquiera para el autógrafo...

Todas las precauciones que editor y poeta se habían tomado habían resultado inútiles, aunque algunas, como se ha visto, estilísticamente muy productivas y

58 Julio NEIRA, « El proceso de edición de *Pido la paz y la palabra* », Blas de OTERO, *Correspondencia...*, p. 29-30.

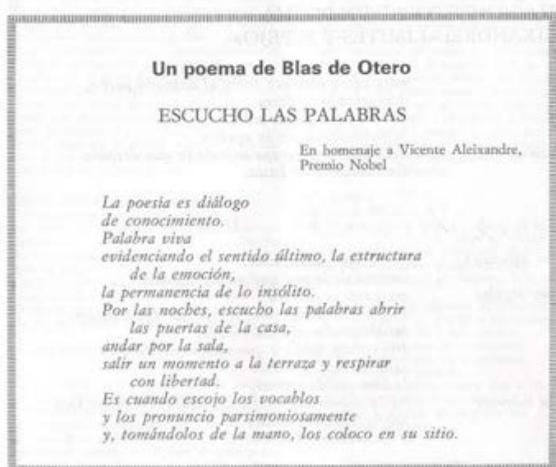
enriquecedoras en el proceso de escritura. La consecuencia directa fue que todos los libros posteriores de Blas de Otero sufrieron la mutilación brutal de la censura y que *En castellano* y *Que trata de España* solo pudieron ver sus ediciones completas publicándose en París.

Un poema puede ilustrar el taller poético, de Blas de Otero en su última etapa de producción, que se inicia a su vuelta definitiva a España, después de su estancia en Francia y en Cuba, el 28 de abril de 1968 y reúne su libro póstumo *Hojas de Madrid con La galerna* (2010); al mismo tiempo puede mostrarnos cómo la producción textual se adecua a las circunstancias coyunturales. El poema « Escucho las palabras » se publica en el número-homenaje a Vicente Aleixandre que le rinde la revista *Ínsula* en enero de 1978 (n.º 374-375) por la concesión del premio Nobel de Literatura:

Escucho las palabras

En homenaje a Vicente Aleixandre,
Premio Nobel

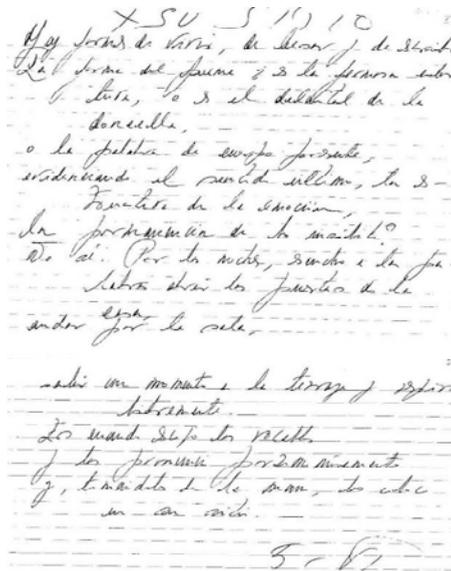
La poesía es *diálogo*
de conocimiento.
Palabra viva
evidenciando el sentido último, la estructura de la emoción,
la permanencia de lo insólito.
Por las noches, escucho las palabras abrir las puertas de la casa,
andar por la sala,
salir un momento a la terraza y respirar con libertad.
Es cuando escojo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



« Escucho las palabras », *Ínsula*, n.º 374-375, diciembre de 1977-enero de 1978.

Se trata de uno de los últimos poemas que Blas de Otero publica en vida, pues fallecerá en junio de 1979. Es un poema de circunstancias, de compromiso, como homenaje a Aleixandre, de quien se menciona al comienzo *Diálogos del conocimiento* (1974), su último libro de poemas publicado. Pero también se trata de una poética personal y particular, con una corporeización metafórica de las palabras que actúan libremente en la escritura, y que trata de solventar dialécticamente la polémica que se había suscitado a lo largo de los años cincuenta sobre si la poesía es un modo de conocimiento o una forma de comunicación.

Pero el poema es muy anterior al homenaje a Aleixandre. Una primera versión del texto se conserva en un autógrafo fechado el 5 de junio de 1969, que lleva por título « Su sitio », en alusión al último verso; se trata de una hoja de cuaderno rayado manuscrita por ambas caras. Al lado del título, una cruz (+) señala que el poema es dado por válido por el poeta:



Manuscrito de « Su sitio », primera versión de « Escucho las palabras ».

+ Su sitio

Hay formas de vivir, de besar y de escribir.
 La forma del poema es la hermosa cobertura o es el
 delantal de la doncella,
 o la palabra de cuerpo presente,
 evidenciando el sentido último, la estructura de la
 emoción,
 la permanencia de lo insólito?
 No sé. Por las noches, escucho a las palabras abrir las
 puertas de la casa,
 andar por la sala,
 salir un momento a la terraza y respirar libremente.
 Es cuando escojo los vocablos,
 y los pronuncio parsimoniosamente
 y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.

Años más tarde, el poeta trabaja sobre una copia mecanoscrita, sin variación ninguna con respecto a la copia manuscrita. La copia mecanoscrita presenta una segunda fase del proceso redaccional, previa a la reescritura del poema, que nos muestra el manuscrito puesto en limpio, sin variación ninguna con respecto a la copia manuscrita. « Su sitio » presenta el juego, habitual en la escritura poética oteriana, con algunas frases hechas (« de cuerpo presente », es decir, « muerto »), pero también referencias intertextuales, como el sintagma « hermosa cobertura », que evoca justamente la definición de poesía que hacía el Marqués de Santillana en su « Prohemio e carta » en el siglo XV:

¿E qué cosa es la poesía, que en nuestro vulgar gaya
sciencia llamamos, syno un fingimiento de cosas útyles,
cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura,
puestas, distinguidas y scandidas por cierto cuento, peso
e medida?

Es significativo que el poeta moderno asuma el discurso del Marqués de Santillana, en una verdadera poética, que condiciona no sólo el planteamiento de la reflexión metapoética, sino incluso su desarrollo mediante la interrogación retórica y la distribución del proceso discursivo en estructuras tripartitas, que encuentran su correlato en el poeta medieval, e implícitamente en sus fuentes, que son Aristóteles y Horacio, leídos a través de los tratadistas italianos del cuatrocientos:

-compuestas / distinguidas / y scandidas
-por cierto cuento / peso / e medida

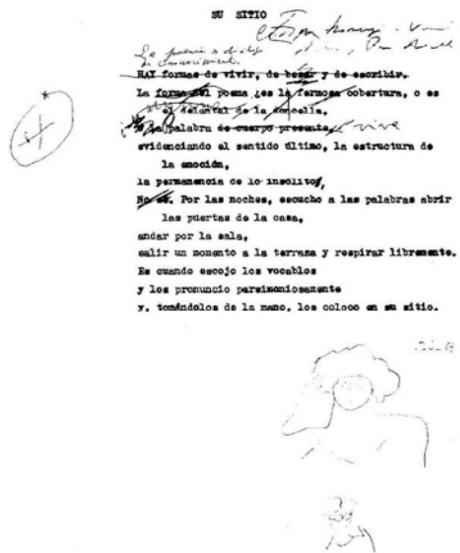
-hay formas de vivir / de besar / de escribir
-es la hermosa cobertura / o es el delantal de la don-
cella / o la palabra de cuerpo presente
-evidenciando el sentido último / la estructura de la
emoción / la permanencia de lo insólito

La pregunta de « Su sitio » concluía con un « no sé » del sujeto poético, que abría todas las expectativas de la escritura a la libertad de las palabras, con las que el poeta solo puede realizar una función: « las coloco en su sitio ».

Al reescribir el poema años más tarde, en un proceso redaccional que incluye diversas *variantes autoriales de lectura*, el modelo retórico sugerido por el texto del Marqués de Santillana es sustituido por el título del libro de Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento* (1974), que condiciona el desarrollo del conjunto del poema y que determina la radical transformación de los primeros versos. La interrogación retórica del primer borrador se sustituye por una afirmación sentenciosa, que reescribe el título aleixandrino: « La poesía es diálogo / de conocimiento ». La afirmación conlleva no solo la desaparición de la interrogación retórica, sino también del « no sé », y la transformación de « la palabra de cuerpo presente », es decir, « muerta », en su contrario, « palabra viva »⁵⁹. La adopción del

59 Recuérdese la « palabra viva y de repente / libre », en « Un verso rojo alrededor de tu muñeca », de *En castellano* (1959), que dará origen al poema « Palabra viva y de repente » de *Que trata de España* (1964). « Palabra viva » se será un sintagma repetido abundantemente en la poesía oteriana desde 1959 como una alusión a la libertad; así aparece en « El trabajo de poeta », « Instituto de Lenguas Extranjeras » y « Los años », de *Poesía e Historia*.

título aleixandrino, con su dualidad intrínseca (*diálogo* y por lo tanto comunicación / *de conocimiento*) facilita el discurso metapoético del texto oteriano, que asume esa nueva lectura de superación dialéctica del conflicto polémico entre una concepción comunicativa y otra cognoscitiva de la poesía y la afirmación de la vitalidad de la palabra poética, la « palabra viva », que encaja justamente con la libertad lingüística, e implícitamente política, que manifestaban las palabras en el primer manuscrito. La corporeización de la palabra poética, que es un símbolo recurrente en la poesía oteriana⁶⁰, se integra de este modo en la proclamación de una protesta política, la reclamación de una libertad de expresión en el nuevo sistema democrático (la libertad de la palabra a la que aluden varios de sus títulos: *Pido la paz y la palabra*, [libertad de] *Expresión y reunión*), la superación de una polémica poética y el homenaje a Vicente Aleixandre. El borrador del manuscrito muestra el proceso de reescritura del texto, las dudas y los resultados finales.



Mecanoscrito de « **Su sitio** », segunda versión.

SU SITIO

En [*Como sobreescrita*] homenaje a Vicente Aleixandre, Premio Nobel. [*mss.*]

La poesía es diálogo de conocimiento. [*mss.*]

Hay formas de vivir, de **besar** y de escribir.

La forma del poema ¿es la hermosa cobertura, o es el delantal de la doncella, ¿o la P[p]alabra de cuerpo presente, viva

Evidenciando el sentido último, la estructura de la emoción, la permanencia de lo insólito? .

No sé. Por las noches, escucho a las palabras abrir las puertas de la casa, andar por la sala,

salir un momento a la terraza y respirar libremente.

Es cuando escojo los vocablos,

y los pronuncio parsimoniosamente

y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.

5-6-69

60 Recuérdese « Y el Verso se hizo Hombre », de *Ancia*.

SU SITIO

En [Como *sobreescrito*] homenaje a Vicente
Alexandre, Premio Nobel. [mss.]

Hay formas de vivir, de besar y de escribir:
~~La forma del poema~~ ¿es la hermosa cobertura o es el
~~delantal de la doncella,~~
 ¿o la P[p]alabra de cuerpo presente, viva
 evidenciando el sentido último, la estructura de la
 emoción,
 la permanencia de lo insólito? .
 No sé. Por las noches, escucho a las palabras abrir las
 puertas de la casa,
 andar por la sala,
 salir un momento a la terraza y respirar libremente.
 Es cuando escojo los vocablos,
 y los pronuncio parsimoniosamente
 y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.

5-6-69

Parece que una primera opción, una vez adoptada la sentencia aleixandrina que encabeza el poema (« La poesía es diálogo / de conocimiento »), fue intentar adecuar los primeros versos al nuevo sentido que cobraba el texto. Antes de que se supriman casi completamente los primeros versos, se ha subrayado el verbo « besar » en v. 1, y se han tachado especialmente los sintagmas « forma del poema », « hermosa cobertura » y « doncella ». En una segunda fase en este estadio redaccional, se ha manejado otra posibilidad: la de redactar parte de los versos iniciales manteniendo la interrogación retórica.

¿es la palabra ~~de cuerpo presente~~, viva
 evidenciando el sentido último, la estructura de la
 emoción,
 la permanencia de lo insólito?

En una tercera fase, se opta por la eliminación de la interrogación, del verbo y del artículo:

Palabra viva
 evidenciando el sentido último, la estructura de la
 emoción,
 la permanencia de lo insólito.

Consecuentemente, al desaparecer la interrogación retórica, se tacha el « no sé » en el v. 6. El aspa (X) y la cruz (+) encerradas en un círculo en el margen izquierdo de estos versos iniciales, marcan su tachadura y corrección. El borrador muestra también otros elementos destacables. En primer lugar, se mantiene el título « Su sitio », que será sustituido por « Escucho las palabras » en un nuevo estadio redaccional. En segundo lugar, se añade a mano, como las correcciones, tachaduras y nuevos versos, la dedicatoria, que también muestra vacilación: « En [Como *sobreescrito*] homenaje a Vicente Alexandre. Premio Nobel ». Más que meros comentarios metadiscursivos, como los que tienen las *notas de control*, o

como comentarios a propósito de lo escrito (*comentarios que tratan sobre el texto*), deben considerarse estos elementos como *variantes redaccionales de lectura* dentro del proceso de escritura del poema. Finalmente, al pie del texto hay dos dibujos de mujer (¿quizás la « doncella » aludida en la versión inicial del poema?), posibles apuntes de retratos a mano alzada, que pueden considerarse dentro de las *indicaciones de anotación*, el segundo de los cuales (una mujer con gafas) tal vez sea un apunte de la compañera del poeta, Sabina de la Cruz; al lado del primer dibujo aparece escrita a mano la fecha de la primera redacción del texto: « 5-6-69 ». Son, sin duda, entretenimientos de la escritura en el proceso redaccional que revelan la reflexión para hallar una solución al texto.

El borrador definitivo, una copia mecanoscrita con añadidos manuscritos, presenta aún algunas variantes con respecto al estadio redaccional previo. Sin duda, lo más destacado en este caso es el cambio de título, « Escucho las palabras »; pero junto a ese cambio, se incorporan las enmiendas y correcciones realizadas en el estadio previo: el v. 3 aún muestra la forma « Palabra de cuerpo presente », con la ruptura del sentido de la frase hecha (« de cuerpo presente » = « muerto » / « de cuerpo presente » = « vivo »), que facilita el cambio a « Palabra viva »; entre los vv. 6 y 7 se inserta (*variante de lectura*) uno de los versos presentes en los borradores previos (« andar por la sala, »); la versión definitiva lleva el nombre del poeta al pie del texto.

ESCUCHO LAS PALABRAS

En homenaje a Vicente Aleixandre,
Premio Nobel.

La poesía es diálogo
de conocimiento.
Palabra ~~del cuerpo presente~~ *no vive*
evidenciando el sentido último, la estructura
de la emoción,
la permanencia de lo inédito.
Por las noches, escucho las palabras abrir
las puertas de la casa,
salir por la noche
sullir 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.

BLAS DE OTERO

Mecanoscrito de « **Escucho** las palabras », tercera versión.

De « Su sitio » a « Escucho las palabras » habían transcurrido más de ocho años, que es lo que había durado el proceso redaccional de este texto. En ese proceso, se habían buscado soluciones diversas, pero se había perdido la evocación de la definición de poesía del Marqués de Santillana que tanto interesaba a Blas de Otero. No en vano, en torno a las fechas en que se concede el Premio Nobel a Aleixandre y se reescribe « Escucho las palabras », Otero escribe el que será el último poema fechado de los publicados y probablemente el último que escribió, para un homenaje que la revista *Ínsula* (n.º 368-369, julio-agosto de 1979) rinde

a la Generación del 27 con motivo de cumplirse cincuenta años de los actos y celebraciones que le dieron nombre. En esa ocasión, Otero escribe « Ferosa cobertura », fechado en mayo de 1977, una nueva reflexión metapoética de homenaje a los « maestros » del 27:

Ferosa cobertura

La palabra.
 Ceñida al labio, profundizando
 el contenido.
 Góngora se garbea en Sevilla.
 Rachas de surrealismo.
 Federico celebra sus *bodas de sangre*
 acribilladas en Víznar.
 Jorge, hermosura vital.
 Salinas da la razón
 de amor.
 Vicente, largo y profundo como el Nilo.
 Gerardo, *alondra de verdad*.
 Rafael baja a la calle arrastrado
 y arrastrando al pueblo.
 Dámaso, *hijo de la ira*.
 Cernuda dice melancólicamente
 « un día, tú ya libre
 de la mentira de ellos,
 me buscarás: entonces
 ¿qué ha de decir un muerto? ».
 Manolo destrozado en un choque de coche.
 Emilio, comunista y místico.

Maestros,
 vuestra palabra perdure,
 a través de los años españoles.

Conclusión

El empleo de los manuscritos, borradores, archivos de autor, ante-textos, etc. en la investigación de la literatura contemporánea abre un abanico muy amplio de tratamientos y de posibilidades de estudio, que permite ir quizás más allá del fin último que se planteaba la crítica textual o la filología más tradicional: la edición del texto ideal limpio de erratas y deturpaciones, « presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor »⁶¹. Si algo nos ha enseñado la *genética textual* es precisamente que el texto no es un resultado, sino un proceso. Evidentemente toda investigación que se centre en el texto literario no debería olvidar que uno de sus objetivos fundamentales es ofrecer un *texto legible*, tanto desde una perspectiva ideal(ista), como desde una perspectiva material(ista), teniendo en cuenta que ambas son inseparables, que el texto como idea o mensaje conlleva indefectiblemente el texto como documento, como objeto físico, con su soporte material, el gesto gráfico de quien lo escribe, etc. En este

61 Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1987, p. 18-19.

sentido, la *legibilidad del texto*, en su pluralidad y apertura de posibilidades, debería ser el fin último de toda investigación textual. Pero tampoco debería olvidar la dimensión procesual del texto, las múltiples posibilidades que se abrieron en el proceso de escritura y que llevaron a unas decisiones u otras, a elegir un camino u otro en el desarrollo de dicho proceso, que lógicamente no concluye sino en el lector, sea investigador o no. En consecuencia, la *legibilidad del texto* es una legibilidad abierta, tanto desde el proceso de producción (el propio autor como lector de su propio texto en los diversos estadios redaccionales), como desde el proceso de recepción; es una cuestión de opciones, de tomas de decisión. En este sentido, resulta aplicable lógicamente la perspectiva fenomenológica de la estética de la recepción en los estudios de crítica textual, entendida en sentido amplio. La complementariedad de estos puntos de vista sobre el texto, así como la complementación de métodos y tradiciones diferentes (crítica genética, filología de autor, nuevo textualismo angloamericano, *editionswissenschaft* germanística), ha de traer indudables logros en el estudio del texto literario y de sus estados, en el diálogo que debe entablarse entre *crítica genética* y *filologías del texto moderno*⁶².

El planteamiento de la legibilidad del texto como una cuestión de opciones abre una serie de cuestiones importantes. En primer lugar, la propia decisión, en el proceso de edición de un texto, de qué debe entenderse como *variante*, como *versión*, como *borrador* o como *texto* conlleva ya una serie de operaciones de elección, una serie de toma de decisiones por parte del filólogo, que no resultan indiferentes para el resultado final. En segundo lugar, no ha de olvidarse que la noción de *ante-texto* planteada por Bellemin-Noël, sustentada incluso más allá de que la crítica genética reivindicara la superación de la noción de texto, se presenta como una « una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser una lectura en continuidad con el hecho definitivo »⁶³. Más allá de que haya acabado por cobrar un sentido impreciso, designando en unos casos el dossier de preparación de la obra o como sinónimo de *manuscrito de génesis*, apunta a tres elementos fundamentales en la labor crítica: una acción (reconstrucción), la reivindicación de un método específico y la continuidad temporal de los estados del texto. En este sentido, la concepción de la escritura, propuesta por Debray-Genette, como « el lugar del azar y de lo arbitrario que se transforma poco a poco en necesidad »⁶⁴, resulta complementaria de lo planteado por Bellemin-Noël, para permitir una concepción del *taller de autor* que supere el modelo de los estudios meramente estilísticos; la lógica de esa necesidad de la escritura aparece al llevar a cabo un análisis crítico de los ante-textos fundado en un método específico. Se comprobará entonces que muchas de las *elecciones* en el proceso textual no son azarosas ni arbitrarias, sino el resultado de una *necesidad* que surge del propio proceso de escritura y del propio texto, y del análisis de la escritura como proceso a partir de los testimonios textuales; en consecuencia, el proceso textual aparecerá a los ojos del investigador como una tensión entre elección y necesidad, entre azar y determinación. Lógicamente esto implica una

62 Bénédicte Vauthier, « *Critique génétique* y filologías del texto moderno. Nuevas perspectivas –sobre “ el texto ”– a partir de Ramón del Valle-Inclán », *Ínsula*, n.º 861, septiembre de 2018, p. 11-15.

63 Jean BELLEMIN-NOËL, « Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 63

64 Raymond DEBRAY-GENETTE, « Esbozo de método », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 109.

hermenéutica textual y una metodología que explique la *necesidad* de esas *elecciones*. En tercer lugar, la idea de Biasi de ofrecer un acceso temporal a la *escritura*⁶⁵, subrayada también en diversas ocasiones por Lebrave⁶⁶, entre otros, al sostener que una parte esencial de la labor de la crítica genética consiste en descifrar un manuscrito y reconstruir la cronología de las operaciones de escritura, conlleva la concepción de la historicidad del texto, pero también de la escritura como un proceso histórico; el texto como proceso y no como resultado ofrece la posibilidad de acceso al decurso temporal, en sus estadios textuales. Esto implica tener en cuenta no solo los *ante-textos* sino también las diversas transformaciones realizadas en la transmisión y recepción del texto, así como la consideración textual de los borradores, como han planteado Lebrave y Mahrer; todo lo cual arrastra no pocos problemas. El planteamiento de una *edición cronológica*, como sustenta Lebrave⁶⁷, y su defensa de una poética de *transición entre estados*, así como la continuidad textual planteada por Mahrer y su perspectiva sobre la reescritura de obras tras la publicación de estas⁶⁸, conllevan unas opciones basadas en la indistinción entre los diversos estadios textuales formulando una continuidad que omite el hecho social literario, la publicación, las elecciones tomadas en un momento por el autor, por el editor, etc. y diluye el papel del investigador, que debe presentar la *complementariedad* entre los diversos estadios de escritura, más allá de la *continuidad* que estos evidencian. Si es cierto que un texto no concluye con su publicación, como hemos podido comprobar, también es cierto que esta supone un hito social importante que afecta a la propia circulación del texto y a su posible desarrollo posterior. Pero, al mismo tiempo, esa concepción temporal de la escritura, no solo redundante en la historicidad del texto, sino también en la concepción de la escritura como un proceso histórico; marca una continuidad entre el proceso textual y los procesos históricos, que incide, sin duda, en el valor documental del proceso textual desde un punto de vista histórico; una conexión inevitable y lógica entre texto, escritura e Historia.

Por otro lado, es bien cierto que la consideración que los propios escritores han tenido de los borradores y diversos elementos de su taller de escritura han sido muy diferentes. La mera conciencia del « andamiaje » escritural ya apunta a una dimensión metatextual en el proceso de escritura, que redundante en su poética y que apunta a un juego parejo al planteado en su momento por Roland Barthes, por el que todo texto implica un metatexto y toda escritura es metatextual. Cosa diferente es que el autor manifieste su voluntad de mostrar los « engranajes » textuales, como sugería Poe, los instrumentos de su taller literario, la conservación de manuscritos, borradores, versiones, copias mecanoscritas, pruebas de imprenta, etc. o, por el contrario, muestre un total desinterés tanto por la conservación de dicho material como por abrir su taller literario a los ojos

65 Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 144.

66 Jean-Louis LEBRAVE, « Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse », *Proust à la lettre : les intermittences de l'écriture*, Tussan, Du Lérot, 1990, p. 141-205.

67 Jean-Louis LEBRAVE, « Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite », *Modèles Linguistiques*, n.º 59, 2009, p. 15.

68 Rudolf MAHRER, « De la textualité des brouillons », *Modèles Linguistiques*, n.º 59, 2009, p. 51-70. Rudolf MAHRER, « Anecdotique », *Genesis*, n.º 44, 2017, p. 7-15. Rudolf MAHRER, « La plume après le plomb. Poétique de la réécriture des oeuvres déjà publiées », *Genesis*, n.º 44, 2017, p. 17-38.

del lector o del investigador; es evidente, no obstante, que cualquiera que sea su posición a este respecto será un elemento en consonancia con su poética que deberemos tener en cuenta⁶⁹.

El estudio de los manuscritos, versiones y demás material de Blas de Otero nos ha permitido ejemplificar algunas de estas operaciones textuales señaladas, al mismo tiempo que nos ha mostrado aspectos fundamentales de su taller poético, de sus modos de escritura, de sus elecciones textuales, así como de las circunstancias históricas del proceso de escritura y edición de los textos estudiados. Las conclusiones extraídas para los casos particulares analizados son, sin duda, extrapolables a cuestiones de carácter general sobre la escritura poética blasoteriana. Hemos intentado, a través de los ejemplos estudiados, dar una aproximación a distintos problemas con los que puede enfrentarse el investigador al trabajar con borradores, manuscritos o diverso material genético textual, así como atender con una mirada lo suficientemente amplia al proceso de transmisión textual. No se ha querido dejar desatendido, aunque no era el objetivo central de estas páginas, el análisis y comentario del texto, aunque prestando especial atención a los procesos de producción y transmisión textual. Se ha intentado mostrar a través de los textos estudiados diversos aspectos fundamentales en la escritura de Blas de Otero: la continuidad de ciertos personajes de su universo literario y su presentación a través de diversos materiales textuales e iconográficos; la intromisión de la censura en el proceso textual y el empleo del manuscrito precisamente como un modo de romper el círculo represor; la reelaboración de un texto a lo largo de los años en sus diversos estadios redaccionales.

En fin, cada archivo de autor presenta sus características propias y sus peculiaridades, causa y consecuencia de su propia concepción del ejercicio literario y de la Literatura como tal. En consecuencia, es difícil arbitrar una metodología general para el estudio de materiales tan diversos y un modelo de trabajo unitario para enfrentarse a elementos tan diferentes. No obstante, un objetivo fundamental ha de prevalecer: el estudio de los borradores, manuscritos y diverso material que nos permita conocer mejor el taller del autor, pero que nos permita, sobre todo, disfrutar más del texto.

Bibliografía de Blas de Otero (abreviaturas)

Obra completa, (Edición de Sabina de la Cruz en colaboración con Mario Hernández), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013 (2ª ed.: 2016).

Poesía

Cuatro poemas, Pamplona, Editor J. Díaz Jácome, Colección Alanda, 1941. (CP)

Cántico espiritual, San Sebastián, Cuadernos del Grupo Alea, 1942. (CE)

Ángel fieramente humano, Madrid, Ínsula, 1950. (AFH)

Redoble de conciencia, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951. (RC)

Ancia, Barcelona, Alberto Puig, Editor, 1958. (A)

Ancia, Madrid, Visor, 1971. (A 1971)

69 María Martínez DEYROS, « La crítica genética y el mito literario de la obra en marcha », Ínsula, n.º 861, septiembre de 2018, p. 3-5.

- Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada, 1960. (AFHyRC)
- Pido la paz y la palabra*, Torrelavega (Santander), Colección Cantalapedra, 1955. (PPP 1955)
- Pido la paz y la palabra*, (Intro. José Batlló), Barcelona, Lumen, 1975. (PPP 1975)
- Pido la paz y la palabra*, Madrid, Ediciones Vitruvio, 2014. (PPP 2014)
- Parler clair / En castellano*, (Versión francesa de Claude Couffon), Paris, Pierre Seghers, 1959. (PC)
- En castellano*, México, Ediciones de la Universidad de México, 1960. (EC 1960)
- En castellano*, Barcelona, Lumen, 1977. (EC 1977)
- En castellano*, (Ed. corregida por Sabina de la Cruz), Barcelona, Lumen, 1982. (EC 1982)
- Con la inmensa mayoría. (Pido la paz y la palabra y En castellano)*, Buenos Aires, Losada, 1960. (CLIM)
- Hacia la inmensa mayoría. (Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra y En castellano)*, Buenos Aires, Losada, 1962. (HLIM)
- Que trata de España*, París, Ruedo Ibérico, 1964. (QTE-P)
- Que trata de España*, Barcelona, Editorial R.M., 1964. (QTE-B)
- Que trata de España. (Pido la paz y la palabra, En castellano y Que trata de España)*, La Habana, Editora Nacional de Cuba, 1964. (QTE-LH)
- Que trata de España*, Madrid, Visor, 1977. (QTE 1977)
- Mientras*, Zaragoza, Javalambre, 1970. (M)
- Hojas de Madrid con La galerna*. (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010. (HMCLG)

Prosa

- Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alfaguara, 1970. (HFyV)
- Historias fingidas y verdaderas*, (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Alianza, 1980.
- Historias fingidas y verdaderas / Istorioak, alegiazkoak nabiz egiazkoak*, (Presentación de Sabina de la Cruz, Prólogo de José Manuel Caballero Bonald, Traducción de Andrés Urrutia), San Sebastián, El Gallo de Oro, 2016.

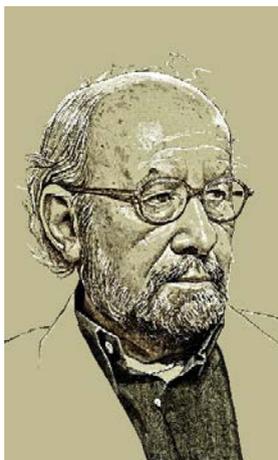
Antologías

- « Antología (y notas) », *Mensajes de Poesía*, Vigo, n.º 11, 1952. (AyN)
- Esto no es un libro*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1963. (ENEL)
- Expresión y reunión (1941-1969)*, Madrid, Alfaguara, 1969. (EyR)
- Expresión y reunión. (A modo de antología)*, (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Alianza, 1981 (nueva edición: Madrid, Alianza, 2003). (EyR 1981)
- País. (Antología, 1955-1970)*, (Pról. José Luis Cano), Barcelona, Plaza & Janés, 1971 (2ª ed.: 1977). (P)
- Verso y prosa. (Antología)*, (Ed. del autor), Madrid, Cátedra, 1974. (VyP)
- Verso y prosa. (Antología)*, (Ed. del autor. Epílogo de Sabina de la Cruz), Madrid, Cátedra, 1984. (VyP 1984)
- Todos mis sonetos*, (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Turner, 1977. (TMS)
- Poesía con nombres*, Madrid, Alianza, 1977. (PCN)
- Poemas de amor*, (Selección y prólogo de Carlos Sahagún), Barcelona, Lumen, 1987. (PdA)
- Poesía escogida*, (Ed. Sabina de la Cruz y Lucía Montejo), Barcelona, Vicens Vives, 1995. (PE)

- Mediobiografía. (Selección de poemas biográficos)*, (Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández), Madrid, Calambur, 1997. (Med)
- Antología poética de Blas de Otero*, Madrid, Instituto Ciudad de los Poetas, 1999.
- Poesías selectas*, Barcelona, RBA, 2001.
- Poemas vascos*, (Ed. Sabina de la Cruz), Bilbao, Fundación Blas de Otero / Ayto. de Bilbao, 2002. (PV)
- Antología poética*, Bilbao, Colección Deia Bilduma, Bibliotex, S.L., 2002.
- Mientras viva y otros poemas por la paz*, (Presentación de Sabina de la Cruz), Bilbao, Fundación Blas de Otero, 2003.
- Antología poética*, (Ed. Pablo Jauralde), Madrid, Castalia, 2008.
- Antología*, (Ed. Benjamín Prado), Madrid, El País, 2009.
- Blas de Otero para niños*, (Ed. Concha Zardoya), Madrid, Ediciones de la Torre, 1985.
- Blas de Otero para niños y niñas... y otros seres curiosos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2013.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD Y SU EXAMEN DE INGENIOS CON BLAS DE OTERO AL FONDO

MARÍA MAIZKURRENA



1. Algunas cuestiones generales (y paratextuales).

El 16 de febrero de 2016 se publicó en Letras Libres una entrevista con José Manuel Caballero Bonald que firmaba Antonio Lucas¹. Por esas fechas, Caballero Bonald había dejado en las manos del público su último libro de poemas, *Desaprendizajes*. Antonio Lucas nos pone en situación:

“José Manuel Caballero Bonald sostiene que se le ha pasado la edad de la poesía. Está en la aventura de unas prosas sobre algunos creadores que han sido amigos, que ha conocido: desde poetas del 27 a Juan Carlos Onetti. De los prosistas de vanguardia a Juan Rulfo. Entre España y Latinoamérica, donde el autor de *Las adivinaciones* concretó buena parte de su educación sentimental. Política, literaria y sentimental”.

Lucas pregunta: “¿Y no ha vuelto la poesía?”. El entrevistado contesta:

“No. Y creo que ya no volverá. La poesía es un estado de ánimo. Una inclinación del pensamiento. Y no estoy en ese estado. Me resulta más agradable, más divertido, trabajar ahora en esos retratos”.

¹ Antonio Lucas, «Entrevista a José Manuel Caballero Bonald», 16 de febrero de 2016, Letras Libres, consultado el 15 de noviembre de 2018 en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-jose-manuel-caballero-bonald>

Ya en un párrafo anterior había descrito su trabajo del momento:

“Estoy trabajando en unas prosas que son semblanzas o perfiles de escritores y artistas que conocí y que por alguna razón me sedujeron o me resultaron gratos... O no tan gratos, porque algunos tampoco salen muy favorecidos”.

“¿Tiene título para el libro de semblanzas?”, pregunta el entrevistador.

“Aún no. Y tampoco sé cuando lo publicaré. O si lo llegaré a publicar. Y eso que está casi terminado, me parece, pero se me acabaron las prisas. Las prisas son propias de principiantes.”²

Se publicó el libro en mayo de 2017 y su título fue *Examen de Ingenios*, igual que el tratado renacentista del doctor Huarte de San Juan, médico y ensayista nacido en San Juan de Pie de Puerto – Donibane Garazi hacia 1529. El título (que lo es también del apartado número 7 dentro del segundo tomo de la autobiografía *La costumbre de vivir*) se ha modelado, por consiguiente, sobre una cita: *El examen de ingenios para las ciencias* es un tratado del siglo XVI donde se estudian y describen los diferentes “ingenios”, es decir, los tipos de inteligencia o facultades intelectuales que son necesarias para ejercer las distintas carreras. La conexión, aunque según el propio autor no tenga mayor relevancia, irremediamente desencadena asociaciones mentales que nos llevan a la tradición, los siglos de oro, los tratados de poética y las ideas científicas de la edad moderna, así como al concepto de ingenio, que daba ingenios, es decir, personas ingeniosas, lo mismo que el genio, después de que los poetas románticos lo convirtieran en el principal resorte de la creación artística, ha dado genios, es decir, personas geniales. La idea del ingenio, el arte, la creatividad se ramifica desde el título y nos adentra en el paisaje humano que le sigue.³

Pero la cita, es verdad, suscita ante todo el contraste entre los dos exámenes, pues el libro de Huarte de San Juan es un tratado de psicología mientras que Caballero Bonald nos ofrece un “examen” que se parece más al escrutinio de una biblioteca como la de Don Quijote: un escrutinio de la biblioteca de la memoria y de los libros de la memoria, de una biblioteca donde los libros son personas y las personas libros. Un archivo que se hace con la palabra y se escruta con ella, formado por ciento y pico semblanzas donde se junta el retrato de un personaje con una porción de su biografía y con el comentario o crítica de su obra. Ya advierte

² Todos los entrecorchetados son extractos de la citada entrevista de Antonio Lucas consultada en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-jose-manuel-caballero-bonald>

³ De la famosa cita de Alexander Pope (1688-1744), «El verdadero ingenio es la naturaleza ventajosamente ataviada» pasamos a «el genio original» de J. Moir (en su obra *Gleanings* de 1785), que «nunca se queda en generalidades, nunca corre en círculo». Citados ambos por M.H. Abrams en *El Espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Edición en castellano de Barral editores, Barcelona, 1975, trad. Melitón Bustamante. En época más próxima a la de Huarte de San Juan, cuando el término ingenio prevalecía, no había en realidad una distinción semántica entre genio/ingenio, aunque sí la había entre talento y arte, o inteligencia natural y habilidad, como atestigua la frase de Cascales: «pero viendo que (...) los que comienzan a hazer poemas, los hazen guiados de la naturaleza más que del arte, porque no les faltasse parte tan essencial, quise antes ser estimado por atrevido que dexar frustrados de sus preceptos a los desseos de saberla. Tanto más, que oigo a algunos demasidamente confiados en su natural ingenio, dezir: que como se puede nadar sin corcho, se puede también escribir sin leyes.». Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pag. 9.

el autor en la nota preliminar que “el hecho de que el título de este libro copie el del muy divulgado tratado de Huarte de San Juan no tiene otro sentido que el de una oportuna coincidencia onomástica”⁴.

Caballero Bonald nos ofrece un repertorio de ingenios en el sentido de personas creativas en diferentes terrenos, desde la poesía hasta el cante. Los ha sacado de la niebla o la luz de la memoria, y lo que pueda tener su libro de contrapartida del texto que evoca el título, como repertorio de tipos de inteligencia, se realiza dentro de una muestra de individualidades, de semblanzas que, no obstante, al tomar la forma que el autor les confiere para sus propósitos, no dejan de “soslayar la definición de semblanza en sentido estricto”⁵

De los espacios crepusculares de la memoria el autor extrae con eficacia el fantasma de la realidad mediante la llave de la asociación que ilumina, la comparación precisa, la metáfora plena de expresividad y de sentido. “Siguiendo un poco la tónica de otros ejemplos afines, me ha tentado la idea de retratar a los escritores y artistas elegidos valiéndome propiamente de unas pinceladas de índole retórica, pensando sobre todo en que se trataba de unos textos de muy preciso acomodo en los márgenes de la literatura”⁶.

Las piezas del libro tienen que ver con el género memorialístico al menos tanto como con el apunte biográfico. En Babelia Iker Seisdedos definía el libro como una “mezcla de crítica cultural, canon heterodoxo y galería de ilustres (y no tan ilustres)”⁷. Es la conexión del autor que escribe con el autor sobre el que se escribe la que genera el núcleo de cada uno de estos textos. Una vez más la práctica literaria erosiona la máxima bartheana de la muerte del autor. La objetividad del texto brota de un juego de subjetividades, de un diálogo de contextos.

Los “ingenios” de caballero Bonald son, por tanto, tipos humanos, ingenios de las artes y las letras a los que invoca y cuya obra mide según su saber y entender, que es mucho. ¿Las razones de la elección, los criterios de la selección? Él mismo nos lo cuenta: son artistas a los que ha conocido a lo largo de su vida. ¿El género? El perfil o la semblanza. ¿El tono? El que corresponde a aquello que nos resulta grato (el elogio) o a aquello que no nos resulta tan grato (la crítica o la sátira). “Reúno en este libro un centón de retratos de escritores y artistas hispánicos que me han atraído por alguna razón y a los que he tratado de manera asidua o eventual” aclara. Y en la misma página: “La perspectiva de las semblanzas no pretende ser lisonjera, tampoco desapacible, o sólo a cuenta de alguna sobrevenida mordacidad”⁸.

Huarte de San Juan se ganó la desaprobación de la censura inquisitorial porque en su libro afirmaba que no era posible para un hombre (las mujeres, por

4 José Manuel Caballero Bonald, *Examen de Ingenios*, Barcelona, Seix Barral, 2017, p. 8.

5 Ibid.

6 Ibid, p. 7-8

7 Iker Seisdedos: «Caballero Bonald: tengo la cabeza que tenía hace un siglo», Babelia, diario El País, 27 de mayo de 2017, consultado el 15-10-2018 en https://elpais.com/cultura/2017/05/19/babelia/1495212224_682909.html

8 Caballero Bonald, p 7.

supuesto, no contaban) desarrollar de forma notable varios ingenios a la vez (según parece fueron muchos y poderosos quienes se dieron por aludidos). Junto a los ingenios describió también las distintas carencias de ingenio, que eran de diverso grado y especie. Caballero Bonald no se limita, como hemos visto por sus propias declaraciones, a reunir un centón de elogios, por más que el elogio haya tenido mucho que ver en el desarrollo del género. En ese sentido su *Examen* se diferencia mucho de colecciones de homenajes como, por ejemplo, las *Cabezas* de Rubén Darío, libro que, con el subtítulo, o mejor, los subtítulos. *pensadores y artistas, políticos, novelas y novelistas*, se publicó por vez primera en Buenos Aires en 1916.

Desde luego la tradición inmemorial de la literatura burlesca y satírica también ofrece recursos y materiales que no han sido desaprovechados por los autores modernos en la construcción de retratos y bosquejos biográficos. La ilustración de portada del libro tal como ha sido editado por Seix-Barral muestra las páginas abiertas de una edición antigua de las Sátiras de Horacio, sujetas mediante un compás que no parece destinado precisamente a medir versos. Con la elegancia que le caracteriza, el autor se sirve del humor, de la ironía, de la selección nada inocua de los datos, de una adjetivación precisa y reveladora para poner en su sitio a

*... escritores y artistas que conocí y que por alguna razón me sedujeron o me resultaron gratos... O no tan gratos, porque algunos tampoco salen muy favorecidos.*⁹

Tenemos aquí el testimonio de un hombre notable que, a través de sucesivas piezas, conforma el dibujo de una época con los rostros de ciento y pico personajes que van del talento pintoresco al arte sobresaliente. Como dice Iker Seisdedos en la entrada de su entrevista publicada en Babelia, “el recorrido (...) arroja al mismo tiempo, un retrato de sí mismo y de un siglo de cultura en español a través de músicos, toreros, pintores, actrices o escritores”¹⁰. Este, en fin, (proyectar lo subjetivo en lo objetivo y lo objetivo en lo subjetivo, trazar el retrato de un tiempo con el collage de una personalidad o muchas) viene siendo desde hace al menos dos siglos el papel de las biografías literarias y, sobre todo, de las colecciones de biografías y semblanzas, género que madura en su forma actual bajo las presiones técnicas y sociales generadas con el rápido desarrollo de la prensa durante los siglos XIX y XX.

Ciertamente los antecedentes y primeros pasos del género son remotos y los modelos de la antigüedad clásica ejercerán su influencia por varios siglos. En “El retrato, la biografía, y la caricatura. Aproximación general”, apartado de su tesis doctoral dedicado a conceptos generales, Susana Arnas Mur nos recuerda que “desde la retórica clásica, el retrato literario está presentado como una de las formas de la *descriptio*, procedimiento lingüístico para hacer ver lo que no está presente”¹¹. Pero, aún con todo lo que recogen de la tradición, la biografía y la semblanza tal como hoy las conocemos toman forma en el siglo XIX, cuando

9 Antonio Lucas, «Entrevista a José Manuel Caballero Bonald», Letras Libres.

10 En la entrevista antes citada por https://elpais.com/cultura/2017/05/19/babelia/1495212224_682909.html

11 Susana Arnas Mur, *El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna*, Tesis doctoral, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 201, p. 10.

hay un público ávido de saber más sobre los artistas y los personajes célebres. En un contexto donde los medios de masas son medios escritos, la biografía nace como género popular y la semblanza o el retrato literario independiente reciben gran impulso por su encaje dentro de la crónica o de la crítica artística y literaria.

Por supuesto la técnica estilística y literaria estaba madura para ser utilizada. No sólo se había cultivado a través de los siglos, sino que había sido puesta al día. El retrato había sido ampliamente utilizado y desarrollado en la novela realista, la biografía, el libro de viajes y el libro de memorias. Como elemento aislado o más bien como parte de breves semblanzas en las que se completa con un esbozo biográfico o crítico adquiere autonomía en forma de piezas concebidas para ser entregadas al público de una en una con la periodicidad propia de las publicaciones que las llevan en sus páginas.

La costumbre de ofrecer reunidas en libros las colecciones de textos previamente publicados en revistas o periódicos, el gusto por lo breve y fragmentario que recorre la modernidad y se agudiza en tiempos postmodernos, harán el resto: las piezas en cuestión salen de las biografías, de las memorias, de los artículos periodísticos y se recomponen en inventarios que ofrecen otra experiencia lectora, como series de textos cortos que se suceden rápidamente por razón de su brevedad como canciones de un álbum.

Sobre esa pauta se escriben series concebidas ya desde un primer momento para ser publicadas en forma de libro. A las colecciones temáticas que reúnen apuntes sobre personajes célebres del arte, la literatura, la filosofía, la música, la ciencia, la guerra o la política, se unen otras que le dan un quiebro al género, una pequeña vuelta de tuerca para anudar la temática y la estructura a un segundo elemento temático o vital, que puede ser la muerte, como las vidas contadas desde la muerte por José Fernández de la Sota en *Tiempo muerto* (las vidas como muertes) o que puede ser el nexo de unión de dos biografías, la del narrador y la del retratado, como en este *Examen de Ingenios* de José Manuel Caballero Bonald.

El libro de Caballero Bonald se caracteriza, pues, porque su colección de personajes encarna de un modo u otro la creatividad humana, pero no pretende ofrecernos en cada caso una mini biografía completa en sus datos definitorios y en sus rasgos más característicos. Cada personaje emana de la experiencia del autor, es decir, de la conexión entre el autor que escribe y el autor escrito. La continuidad entre vida y literatura, entre arte y vida es el embrión y el tejido de cada cuadro: ahí está el nudo que conecta a personajes y autor, y de ahí se proyecta cada ejercicio de crítica literaria, artística o cultural.

El tono general se equilibra sobre la elegante distancia de una inteligencia vigilante, pero su flexibilidad lo hace susceptible de una infinidad de matices emocionales que forman unidad con la imagen poética, con la reflexión, la narración, la descripción. Este tono que se beneficia de un humor cuyos extremos van de la benevolencia a la ironía puede endurecerse donde se precise dureza en el juicio, en el trazo o en la pintura de la atmósfera histórica. La distancia crítica pero comprensiva tiene mucho que ver y que hacer en la fusión de los matices y los colores utilizados en cada retrato. Ciertas distancias de mayor tamaño, por el contrario, pueden imponerse sin ambages: por ejemplo, la separación moral que imponen la reprobación o la repugnancia.

Es en el campo de la experiencia, por supuesto, donde se corta esa vara de medir que conecta al autor y su retrato, al retrato con el personaje, a éste con la persona que le dio origen. Caballero Bonald no sólo hace arte en estos textos; también hace justicia. Ese deseo, al cabo, de poner las cosas en su lugar, de ser fiel a las exigencias de un testimonio en el que además de los datos, la expresividad, la maestría literaria, cuenta también la veracidad que el autor se exige a sí mismo como obligación ante el lector (el lector que es el mismo autor o es otro) conforma en gran medida el tono y la factura del libro.

Son muchos y variados los personajes, diversas las porciones del mundo que asoman a través de ellos. A veces el dibujo es firme; a veces se insinúa más que rotularse una parte de la figura. Estos retratos no están hechos en blanco y negro, ni siquiera allí donde el trasfondo histórico aporta una atmósfera de agobiante claroscuro. Pueden estar trabajados mediante el color o mediante una gama de grises fascinante y amplia. Cada vez el autor procura recordar en qué circunstancias conoció al retratado. Ejecuta un rápido y expresivo esbozo que nos presenta un perfil físico y/o moral. Luego lo amplía. Hace una crítica del carácter. Ofrece datos que engarzan las biografías del narrador y del personaje en la confluencia de un periplo vital o de una influencia notable. Las anécdotas aportan servicialmente las pruebas de un mérito o un cargo, las referencias son siempre pertinentes, las alusiones al contexto histórico pueden ser rápidas pinceladas que añaden un fondo necesario o descripciones de elementos clave de un clima cultural y social, las cuales nos serán útiles en otros capítulos donde sea importante tenerlos presentes (así, uno de los ejes sobre los que pivota la semblanza de Carlos Edmundo de Ory es su papel heterodoxo frente a la ortodoxia del poeta “garcilasista” inmerso en la agobiante y mezquina atmósfera de la cultura oficial).¹² Por medio del lenguaje literario nos pone en contacto con una personalidad, pero remata el cuadro, o lo completa, con una crítica de la obra o una valoración de la misma. Al fin y al cabo la obra es parte del personaje.

El lenguaje hace pie en el fundamento concreto de la denotación con toda la frecuencia requerida para hacer comparecer el marco objetivo los recuerdos. Pero es a la vez un lenguaje muy literario, proceloso en sus connotaciones. La diferencia entre la semblanza literaria y la que es meramente funcional puede colocarse en la relación entre esos dos aspectos de la balanza: denotación y connotación, lenguaje referencial y función poética. Si el género exige que el autor trabaje desde la necesidad de contar algo, y de contar algo que tiene un referente objetivo, el uso, ni anecdótico ni decorativo, del lenguaje literario que ofrece un cauce a la expresión de ciertos estratos de la realidad a los que un lenguaje meramente funcional no podría dar cabida, está modificando, hibridando sin pausa su naturaleza para imprimir en ella eso que llamamos “literatura”, o más bien habría que decir que su naturaleza sale ya como un híbrido del juego de funciones lingüísticas que engendran el texto con su elevada carga poética.

¹² *El aspecto de Ory se correspondía con el del rebelde o el fugitivo de algo, es decir, que se diferenciaba a simple vista de aquella tribu de poetas uniformemente trajeados, acogidos a la inmerecida etiqueta de garcilasistas, todos ellos bien planchados y pulidos, todos ellos obedientes y metódicos. Era una generación de gentes oriundas del bando de los vencedores, excombatientes franquistas en su mayoría, aunque entre ellos también se solapara algún que otro republicano. Un escenario triste destacándose sobre un fondo inclemente y como moteado de penuria, de recelo, de mediocridad.* Caballero Bonald, p 206

2. Un muestrario de poetas.

Abundan en este libro, como era de esperar, los retratos de poetas (vienen a ser un 20% del total). En esos retratos suele haber siempre, como ya hemos apuntado al trazar el esquema de las distintas partes que suelen formar cada semblanza, un esbozo rápido, expresivo, justo, que nos presenta a la figura en su humanidad física o moral o, para ser precisos, ambas cosas a la vez. Y en ese esbozo suele haber frases fulgurantes, metáforas decisivas, contrastes luminosos, adjetivos inexcusables.

De Bergamín dice que “en sus últimos tiempos (...) proyectaba sobre el blanco muro de España una silueta inconfundible: el signo de cierre de interrogación”¹³. De Dámaso Alonso que “era el punto redondo de la filología hispánica”¹⁴. Max Aub le presentó a León Felipe en un café de México, “un octogenario trémulo y afable que intentaba solapar la tristeza con la amabilidad, el desencanto con la templanza”¹⁵. Alfonso Costafreda le llevó a visitar a Carles Riba en las postrimerías de los 50. “Riba era frágil, grave y prudente”, escribe nuestro autor¹⁶. A Jorge Oteiza lo resume así: “Oteiza descendió del caserío nativo para recorrer el mundo y tras recorrerlo, volvió a su caserío nativo, quiero decir que siguió siendo un vasco visceral, arisco, insobornable, con sus querencias de iconoclasta y sus hábitos de curandero de la tribu”¹⁷. A Jorge Guillén lo conoció en Bogotá, cuando ya era Guillén desde hacía tiempo “lo más parecido a un proscrito eminente”. “Es muy probable que abuse de un juicio más bien literario” opina “pero prefiero no ignorarlo. Había en Guillén muchas actitudes que me hicieron recordar fases, aspectos muy precisos de su obra: la elegancia enjuta, la jubilosa forma de serenidad, el rigor expresivo tan predispuesto a no aparentarlo; la ironía condicionada incluso por la sintaxis”¹⁸. El apunte en el que hace comparecer la presencia muy material de Pablo Neruda dice así: “Era algo voluminoso y parecía querer darlo a entender por medio de movimientos un poco descoyuntados. Disponía además de una morosidad musical en el habla a veces exasperante, no muy alejada de la desgana del que detesta las carreras de obstáculos. Tenía la mirada del soñoliento crónico y contrastaba con un ademán de vigilante de presuntos enemigos”¹⁹. A Vicente Aleixandre le dedica una delicada caricatura. “Todo sonreído y azulado, se recostaba con delicadeza escrupulosa en su chaise longue y a veces, muy de tarde en tarde, se deslizaba como de puntillas por los espacios circunvecinos”²⁰.

En la leyenda y en la biografía de Aleixandre, su cualidad y su calidad de antifrón es un punto inseparable tanto de la biografía como de la leyenda. Según

13 Ibid. p. 20.

14 ibid. p. 50.

15 Ibid. p. 25

16 ibid. p. 33

17 ibid. p. 97.

18 ibid. p. 43.

19 Ibid. p. 60.

20 Ibid. p. 70.

reza esta última, todo el mundo (todos los poetas) visitaba a Vicente Aleixandre en Velintonia, su casa de Madrid, y todo el mundo era recibido.

En los primeros años de la década de los 50 José Manuel Caballero Bonald está estudiando Filosofía y Letras. Primero lo hace en Sevilla, donde se relaciona con los integrantes del grupo Cántico. Luego se traslada a Madrid, donde verá la luz su primer libro de poesía, *Las adivinaciones*.

Su biografía en verso, *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*, (con otra referencia a un clásico en el título y a un título clásico), dividida en 14 capítulos y un prefacio, asigna unas líneas al clima en el que ingresa el joven poeta al llegar a Madrid ²¹:

“llegué a Madrid desde el voluble sur una noche de puertas condenadas calles condenadas calles acerbas como enfermerías muros sañudos escabrosos percutidos de hollín ferroviario tapizados de iconos repulsivos momias condecoradas una noche de cuerpos ateridos mobiliarios pavonados de moho una noche de fosca nieve apelmazada en figones bufetes vaquerías”

“Yo fui a visitar a Aleixandre, como estaba mandado, a poco de llegar a Madrid” nos cuenta en su semblanza del poeta del 27. “Ya me había carteadado con él y cumplí entonces los trámites y emociones reglamentarios: llamada telefónica para concertar la cita, indicación de si iría solo o acompañado, promesa de puntualidad y discreta duración del encuentro. Custodiaba el jardincillo un perro silente y una mujer me pasó a la sala donde reposaba el poeta. Había allí como un vaho de enseres domésticos en desuso, un cerco venerable alrededor de la figura recostada del poeta. Daba la impresión de que permanecía así no por motivos de salud sino de cansancio, mientras aguardaba metódicamente la consecutiva llegada de jóvenes visitantes. La operación tenía un cierto aire de besamanos, sólo que en versión de camarilla poética. Tampoco podría asegurarlo” ²².

Este apartado del libro está dibujado en sucesivos flashbacks y flashforwards, para utilizar en ambos casos la terminología del cine. Es decir, el autor no sigue en esta ocasión una línea estrictamente cronológica, sino que hace diversos movimientos hacia atrás y hacia adelante, adelantando a veces acontecimientos que sucedieron después en el tiempo (prolepsis). No coinciden lo que fue el tiempo real y el tiempo del texto, el tiempo del referente y el de la forma literaria que adopta la memoria.

En el primer párrafo aparece el “sketch” magistral al que nos tiene acostumbrados, la presencia vagamente física del amable espectro convocado en las palabras: Aleixandre, el anfitrión por antonomasia, tanto en su casa de Madrid, explica Caballero Bonald, como en su chalet de Miraflores de la Sierra; un Aleixandre intemporal que recibe a través de las décadas echado en su chaise longue y que

21 José Manuel Caballero Bonald, *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*, Seix Barral, Barcelona, 2012, p.29.

22 José Manuel Caballero Bonald, *Examen de Ingenios*, pág.72

“a los asiduos (...) los obsequiaba con la lectura de algún poema suyo de nueva confección y una copita de brandy”²³.

Sigue un párrafo basado en el recuerdo de cuando Carlos Barral y el propio autor fueron comisionados por el ministro de Cultura para acompañar “al cortejo oficial en la visita de felicitación” por la concesión del premio Nóbel (esto fue en 1977). Aleixandre les recibió “sentado en una butaca de orejas, como doblado en varios pliegues (...), abrumado por tantos agasajos y gatuperios”. Y añade nuestro testigo: “Él era sin duda propenso a la vanidad, pero aquellos ceremoniales sobrepasaban su resistencia”. No hay un solo retrato en el que falte algún rasgo de humor. En este son predominantes.²⁴

A partir de ese momento, Caballero Bonald cree recordar respecto a su retratado que, en sus últimos años, como consecuencia tal vez de todo ese peso que cayó sobre él, “sus dadivosas maneras de receptor de poetas fueron languideciendo hasta consumirse del todo”.²⁵

El siguiente párrafo está trabajado sobre una fotografía. Podemos decir que este párrafo es una fotografía. Se trata de la primera imagen que tuvo Caballero Bonald de Vicente Aleixandre, la que apareció en la antología de Gerardo Diego (1932). Ese Aleixandre “a medio camino entre el doncel de Sigüenza y un personaje de *Déjeuner sur l’herbe*” provoca la siguiente reflexión en el autor:

“Tengo la sensación, con el paso del tiempo, de que esa imagen de Aleixandre, como de caballero urbano de paseo por la campiña, anticipaba de modo imprudente la consabida actitud del poeta tendido en su diván habitual.”²⁶

Hemos retrocedido por tanto hasta los orígenes míticos del conocimiento o del preconocimiento del poeta luego visitado y conocido en persona.

Al joven Caballero Bonald le parecía que la imagen no se correspondía con la personalidad del autor de los poemas que había seleccionado Diego y que él había leído, por tanto, en la famosa antología de autores del 27. Pronto se hizo con un ejemplar de *La destrucción o el amor*, libro que en su imaginario personal quedó asociado a otros de Cernuda, García Lorca o Pablo Neruda, “todos ellos enaltecidos por esa sustancia verbal generada en el ámbito fascinante del irracionalismo”²⁷.

23 Caballero Bonald, *Examen de Ingenios*, p. 70

24 Ibid.

25 Ibid, p. 70-71

26 La fotografía como primera imagen de Aleixandre, la antología de Diego como primer contacto con su obra se entrelazan con la relación personal, digamos, del autor con la poesía de Vicente Aleixandre. La parte más extensa y distintamente dedicada a esta tiene un carácter más objetivo. En cambio, en la biografía literaria de Caballero Bonald lo más determinante son seguramente esas primeras lecturas. «El caso fue que conseguí por entonces un ejemplar de la segunda edición de *La destrucción o el amor*, cuya lectura en medio de aquella avidez de neófito, me suministró la primera seria tentativa de asimilación de lo que iban a ser algunas de mis más o menos incipientes herramientas estilísticas». Ibid, p. 71-72.

27 Ibid, p. 72

En el orden del texto, tenemos a continuación la visita a Aleixandre realizada en los años 50 del siglo pasado.

El capítulo se cierra con la parte correspondiente a la evaluación y caracterización de la obra, que aquí, dada su importancia, se centra sobre todo en su recepción, con atención especial a su pervivencia e influjo.

Hay que tener en cuenta siempre que el Caballero Bonald lector juega un papel fundamental en la conexión biográfica entre retratista y retratado, pero en esta ocasión el grueso de la crítica se presenta con tintes más generales, cuando en otras se circunscribe de forma más circunstanciada a la absorción de dicha obra por el lector-autor que ahora la comenta. La “ejemplaridad poética” de Aleixandre, nos dice Caballero Bonald, “se fue quedando un tanto mermada por la siempre saludable desobediencia a los edictos canónicos, si es que puede hablarse en estos términos de nuestra poesía más o menos reciente”²⁸. Resalta que palabras, giros, elocuciones propias de los poetas del 27 ya no tienen autoridad ni acaso vigencia como paradigmas, quizás porque resultan “demasiado irreprochables, como de vanguardia ya clásica, de prestigio estancado”. A este material que ha sufrido el menoscabo de los años contraponen “el fundamento artístico” de esa fase de la poesía española “que no ha sufrido aún ningún grave menoscabo” Se refiere “a esa decantación de la sensibilidad, oriunda mayormente del surrealismo, que continúa vinculando ciertos libros del grupo del 27 con otros tantos relevantes hechos culturales”. Los libros que proporcionan a sus autores “que ahora tendrían más de un siglo de vida” dice “otra vida perseverante” son: *La realidad y el deseo*, *Poeta en Nueva York*, *Residencia en la Tierra*, *Sobre los ángeles*. Y, por supuesto, *La destrucción o el amor*.²⁹

Pues bien, los componentes de este retrato que acabamos de revisar párrafo a párrafo se repiten con libertad en el orden y con variantes creativas pertinentes a lo largo del libro. Vamos a enumerarlos de nuevo:

- bosquejo físico y moral en el que se emplea una moderna y eficazísima retórica (en el sentido de arsenal de figuras literarias) que va de la metáfora con hechuras de greguería a la poderosa antítesis;

- complemento del retrato mediante el recuerdo de los momentos de confluencia en las biografías del autor y su personaje;

- relación del autor con la obra de éste

- y bosquejo crítico de la misma.

“Milita en la literatura desde los primeros años de vida, como autor, como lector, como viajero”, escribía Antonio Lucas en la entrada de su entrevista³⁰.

El libro es desde luego un resultado de sus viajes por la literatura y por el mundo en compañía de otros escritores, y no es, ciertamente, una colección de

28 Ibid, p. 72-73

29 Ibid, p. 73.

30 Antonio Lucas, Entrevista a José Manuel Caballero Bonald, Letras Libres.

elogios, tal como nos ha advertido el autor al principio de la obra, pues la postura vigilante y crítica ante la literatura se mantiene también ante una vida, un carácter o una personalidad.

“¿Con quién ajusta cuentas?” pregunta Antonio Lucas en un determinado punto de la entrevista publicada en *Letras Libres*.

“Con Jaime Gil de Biedma, por ejemplo. No fuimos muy amigos y su poesía no me agrada del todo, pero era un crítico literario excelente. Su libro *El pie de la letra* es extraordinario, con gran diferencia sobre su poesía, tan explícita, tan pro-pensa al “sencillismo”... Eso me interesa muy poco. Tampoco quedan muy bien Baroja, Eugenio d’Ors, Sabato, Leopoldo Panero o Josep Pla... A Pla, sin ir más lejos, lo conocí en una comida en Mallorca, donde cometió todas las groserías que podían molestar a los comensales. Eso no quita que *El cuaderno gris* sea un libro valioso, por más que me desagraden profundamente la ideología franquista y la actitud misógina de Pla. Sin olvidar, además, que sus ideas sobre la vanguardia eran altamente retrógradas”.³¹

Ajustes de cuentas o, más bien, actos de justicia, los retratos de los personajes que no le resultan del todo simpáticos tienen también su buena dosis de ponderación y una sólida apariencia de imparcialidad. Caballero Bonald ejerce de testigo ecuaníme que ha observado con detenimiento la naturaleza humana y por supuesto la cultura. Comienza la semblanza de Jaime Gil de Biedma, como muchas de las que el libro contiene, con ese retrato denso y breve que compendia rasgos físicos, morales, existenciales en un medallón compacto y lleno de sentido.

“Era persona inteligente, jactanciosa, holgadamente instalada entre el refinamiento y el malditismo. Supo ensamblar sin mayores fisuras sus gestiones empresariales con sus tareas como poeta y crítico literario y aún con sus andanzas de impredecible buscador de negruras.”³²

Caballero nos hace un relato o resumen de su amistad con el poeta barcelonés, amistad “afectada por un cierto carácter guadánico”. “Sospecho también” aclara Caballero Bonald “que un comentario mío sobre la obvedad de alguno de los condimentos de su poesía motivó un despego que no se enderezó nunca. Algo similar ocurrió con Costafreda”³³.

A Costafreda, poeta de la misma generación y grupo poético que Jaime Gil de Biedma, pero desterrado de la famosa antología de Castellet, también lo incluye en su selección de ingenios. El apartado correspondiente (aparece unas cuantas páginas antes que el de Gil de Biedma) comienza así:

“Lucía una acusada fisonomía mediterránea, como de napolitano trasplantado a Tárrega, con sus bien dosificados ingredientes de seducción y contradicción. Disponía de una especie de agudeza instintiva y unos gozosos excedentes de

31 Ibid.

32 Caballero Bonald, *Examen de ingenios* p. 340

33 Ibid.

vitalidad y siempre se está carcajeando de distintas maneras en mi recuerdo: con sarcasmo, con reprobación, con altivez, con alegría.”³⁴

El retrato se funde enseguida con la consabida conexión biográfica (“Cuando yo lo conocí, hacia 1952, acababa de llegar de París donde había seguido unos cursos de literatura francesa en la Sorbona...”) y de ahí surgen toda una serie de informaciones fundamentales sobre la vida y la carrera literaria de este autor, que el autor del libro enseguida prosigue y entremezcla con valoraciones sobre una y otra. La esencia de todo ello queda resumida en más de una frase y en un par de citas:

“Muy bien se le podría aplicar a Costafreda” escribe Caballero “el certero epitafio que dedicó Manuel Machado a Alejandro Sawa: “Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho”. También yo pienso, como Carlos Barral, “que al final estaba definitivamente decidido a quitarse la vida, pero no quería morir”³⁵.

Otro de los elementos claves en la figura de Costafreda es su condición un tanto marginal con respecto al grupo poético al que perteneció. Esta característica de su vida y de su persona no emanaba solamente de la soledad depresiva, de los aislamientos reactivos, pues también fue postergado a veces de manera injusta, a lo que se sumaba un constante desdén por “los cenáculos literarios de turno” y una notable capacidad de resultar muy incómodo, incluso sarcástico, en las reuniones donde se topaba con poetas famosos que no le merecían respeto.

“Instalado por voluntad propia en cierta marginación, alejado de los cenáculos literarios de turno, excluido de ediciones generacionales, injustamente preterido en ocasiones, Costafreda sufrió seriamente ante esos amagos de marginación o de velados desdenes. Se sabe que Jaime Gil, uno de los autores en la sombra de la antología de Castellet *Veinte años de poesía española*, eliminó el nombre de Costafreda porque este se había permitido alguna maldad crítica a propósito de unos poemas del autor de *Las personas del verbo*. Así eran las cosas.”³⁶

Y así, contando cómo eran las cosas, las pone en su sitio y en su lugar a los actores.

En el último párrafo del texto dedicado a Alfonso Costafreda, Caballero Bonald pinta una especie de espacio físico y moral de soledad y distancia en el que la energía vital y poética de su retratado parece ir consumiéndose hasta llegar al trágico final. “Daba la impresión de que Costafreda había efectivamente aceptado, junto a su natural lejanía física de España, una irremediable aproximación a la soledad y a la decepción”. Nos lo muestra encerrado en ese círculo de un destierro exterior e interior angustioso, un círculo generado por sus propias contradicciones y del que no pudo salir.

34 Ibid. p 239.

35 Ibid. p. 240

36 Ibid. p. 241-242.

En cambio, hay en el retrato de Rafael Alberti también un espacio característico que lo condiciona por entero, pero muy diferente: se trata de un espacio fundacional, un origen amplio y luminoso de la vida y del arte al que se vuelve siempre en busca de energía y que une al retratado y al ejecutor del retrato. Este paisaje común adquiere cualidades extraordinarias en su capacidad de estímulo y sugerencia. Para Caballero Bonald, Alberti está en ese espacio y ese espacio está en Alberti. Mucho antes de que se vieran y se hablaran, el poeta del 27 entró a formar parte del mundo de su joven lector, pues era parte de su territorio habitado y vital.

Todo paisaje es un ente vivo con sus capas de naturaleza, cultura y memoria, pero el paisaje gaditano entre Jérez de la Frontera, donde nació José Manuel Caballero Bonald, y El Puerto de Santa María, donde nació Rafael Alberti 24 años antes (o, para ser exactos, el territorio de la Bahía de Cádiz en su totalidad) convirtió al poeta leído en una presencia inmaterial poderosa que acompañaba al joven Caballero Bonald, lector de sus versos, por los caminos de *Marinero en tierra* o *La amante*, aunque *Sobre los ángeles* fue el libro que causó en él la más honda impresión y del que absorbió una información básica que le ayudaría a adquirir sus propios recursos y sentar las bases de la atmósfera que quería comunicar a sus poemas. Pero eso sería tiempo adelante, ya en otra etapa vital y poética, cuando la atracción por el neopopularismo había sido superada aunque todavía aquellos libros primeros del poeta de Puerto de Santa María guardaban el atractivo procedente de “el carácter luminoso, vivificante de una poesía entre arcaica y como recién estrenada”³⁷. Esta frase, esta sola frase, expresa mejor que un largo ensayo las características esenciales de la obra inicial de Alberti.

Con este retrato, por tanto, como una parte del mismo, va el mapa sobre el que ambos poetas coincidieron:

“Yo me sentía, por más de un motivo, paisano de Alberti. No ya porque nací en Jerez, a un paso de El Puerto, sino porque crecí en un clima familiar muy parecido al suyo y viví con los años algunas experiencias análogas. Cuando yo era joven solía frecuentar las rutas del El Puerto que retenían alguna huella real o ficticia de Alberti o, en términos más librescos, de la toponimia emocionante de su poesía”³⁸.

La enriquecedora infusión de vida y cultura produce el núcleo de esta relación que se proyecta sobre un territorio concreto donde Alberti es el ausente-presente, el exiliado que nunca se ha ido por más que algunos de sus paisanos le nieguen.

“Todo eso” dice Caballero Bonald “fue configurando como el mito del desterrado que jamás se ausentó verdaderamente de su tierra”, a pesar de que muchos de entre quienes le habían conocido “ya habían elegido la falacia de negarlo”³⁹. El joven Caballero Bonald era consciente de eso. Era consciente de la presencia de Alberti corporeizada en la materia lingüística de sus poemas. “Hombre

37 Ibid. p. 102.

38 Ibid. p. 102-103.

39 Ibid. p. 103.

habitado por ese paisaje, deshabitado de ese paisaje, Alberti se fue haciendo más próximo a medida que fue enaltecendo la evocación lírica de la “madre mar gaditana” .

Leyendo este texto da la impresión de que en aquellos días de su adolescencia, cuando Caballero Bonald se relacionaba con Alberti a través de sus libros, fue cuando la relación tuvo un carácter verdaderamente intenso y genuino. Los versos de Alberti eran también la tierra que su lector pisaba con el libro en el bolsillo y el autor de aquel libro adquiría así una cualidad mítica, casi fabulosa, como la tierra compartida, enriquecida por sucesivas capas civilizatorias, pues a través de la palabra infundía en el lector una determinada imagen de Andalucía o coincidía en ella y con ella.

Toda esta primera parte del texto, que termina citando la carta de Juan Ramón Jiménez editada como frontispicio de *Marinero en tierra*, refleja la relación del joven Caballero Bonald con el autor al que aún no conocía personalmente, siendo asimismo la más luminosa, la más resplandeciente parte del retrato, y cuanto se contiene en ella está basado en la comunicación entre las cuatro esquinas del mismo: el autor que escribe, el autor retratado, el paisaje o la tierra (mar) gaditana, que une a los dos autores, y la obra del segundo, que los anuda a una experiencia de autor-lector impresa en la marca indeleble de hallazgo juvenil que, si luego quedó sobrepasado por otras experiencias lectoras, supuso un acicate decisivo en el viaje de formación del hombre y el poeta que entonces era casi un niño.

Esta semblanza no comienza con ningún esbozo de los rasgos físicos y morales del retratado como hace Caballero Bonald en otras ocasiones de modo tan magistral, sino que se abre con un párrafo plenamente memorialístico, estableciendo el territorio de la nostalgia, al que de inmediato se le conceden sus derechos sobre la sensibilidad y la memoria. El largo salto hacia el pasado, hasta la adolescencia misma, va en busca de un libro. El libro con el que comienza la relación de los dos autores. Ahí empieza, y no con el encuentro personal.

“Tengo la impresión de que si ahora recuerdo con agrado *Marinero en Tierra* es porque lo leí siendo yo un adolescente aficionado a los barcos”.⁴⁰ Maravillosa frase que conecta presente y pasado comunicándole al lector una rica información de manera sucinta, abriendo el pasaje y el capítulo casi como si abriera ante nuestros ojos una novela de aventuras.

Así pues, esta vez la semblanza del autor comienza en el territorio fijo, constante y superpuesto en la vida de los dos poetas, territorio que vuelve y al que se vuelve, y con el primer libro de Alberti, que fue también el primero suyo que leyó Caballero Bonald.

Acto seguido, el autor precisa la posición de la imagen, la obra, la ausencia de Alberti, y su propio fervor juvenil por el autor, en el marco sociocultural con el que se muestra acerbamente crítico:

“Su delicada veta popular, la airosa restauración de nuestra mejor tradición lírica, orientó crédulamente un apego intercalado en los zafios reglamentos cultu-

40 Ibid. p. 102.

rales de aquella inmediata postguerra, cuando el solo nombre de Alberti suscitaba toda clase de anatemas por parte de los secuaces franquistas”.⁴¹

Una vez establecido el inicial y verdadero encuentro, una vez hecho el tránsito inexcusable por esta fase decisiva, esa misma fase actúa como preliminar de lo que sigue, promoviendo un decidido contraste: el que se crea entre la figura ausente y mágica que queda en el párrafo anterior, en la adolescencia de quien ahora escribe este *Examen de Ingenios*, y la rememoración del encuentro con la persona de carne y hueso y el personaje público que era Rafael Alberti, unos cuantos años después, cuando nuestro autor lo conoció en Bogotá.

“No conocí personalmente a Alberti hasta bastantes años después de haberme familiarizado con su poesía. Como me ocurrió con Jorge Guillén, con Max Aub, con León Felipe, lo razonable no era que yo me encontrase con Alberti en nuestra tierra común, sino en algún paraje del exilio”.⁴² El exilio es otro de los espacios fundamentales del libro, un espacio-tiempo donde se producen amistades y hallazgos y que es diverso y móvil y abigarrado.

Caballero Bonald era profesor en la Universidad Nacional, en Bogotá, cuando Rafael Alberti fue invitado a leer allí sus poemas. “Recuerdo que me acerqué al poeta con todas mis experiencias de lector resumidas en un respeto emocionado, el mismo que empezó a concretarse a partir de esa imagen ilusoria del poeta caminando por las mismas calles y playas de El Puerto que frecuentaba yo de muchacho”⁴³.

Contraposición de las dos experiencias, la lectora inicial y la personal de la edad adulta: sobre este eje espacio-temporal se construye la semblanza. Pero cuando el lector espera que nos cuente cómo fue su encuentro con el poeta admirado el texto da un giro, el autor cambia de tema. Aquí lo que leemos es un vacío, una ausencia. Lo que falta.

Viene luego la sección dedicada a la obra de Alberti, esa parte de lectura y crítica, de sumario de rasgos esenciales, de valoración del conjunto o de algunas partes, de su influencia y su perduración.

“Alberti hizo gala en todo momento de un manifiesto dinamismo creador”⁴⁴ viene a ser, por lo que leemos más adelante, una forma irónica y leve de decir que la obra de Alberti, convenientemente recortada, ganaría mucho.

De la obra de Alberti, caracterizada por grandes cimas y grandes planicies irrelevantes, dice que “responde a una voluble alianza entre la pasión y la pericia”, alianza que, si es voluble, hace suponer toda clase de combinaciones en las que puede faltar uno de ambos términos o darse cada uno de ellos en distintos grados. “Mis predilecciones a propósito de su poesía se fueron modificando al mismo compás que mi educación literaria, una vez desentendido ese aluvión de

41 Ibid. p. 102.

42 Ibid. p. 103.

43 Ibid. p. 103-104.

44 Ibid. p. 104.

poemillas ocasionales prodigados por el poeta y cuyo sonsonete resulta a veces más que indigesto”⁴⁵.

En esta vuelta del camino desde la que escribe Caballero Bonald, el texto no sólo alberga y construye la memoria, sino que hay en el corazón de ambos (texto y memoria) una implacable necesidad de justicia, de poner las cosas en su sitio y a cada uno en su lugar. Nada es gratuito, nada complaciente.

El juicio, en general, no lo hacen los adjetivos: lo hacen los hechos. El retrato de José Hierro, por ejemplo, reposa fundamentalmente sobre el uso de la antítesis, lo cual se debe a una estrecha correspondencia entre fondo y forma. No hay una capa de elegancia, de refinamiento, de pericia actuando para fundir los contrastes de esta figura y amortiguarlos como sucede con Jaime Gil. Hierro es todo contradicción y todos los rasgos destacan en su figura como bultos, hasta el punto de que el retrato queda resumido en un par de frases que reposan sobre sendas contraposiciones: “Demasiada tosquedad para practicar un lirismo tan ensimismado, demasiado cráneo a la vista para la enfadosa reiteración de sus chascarrillos”⁴⁶.

Asimismo resume su trayectoria poética en un párrafo de ritmo oscilante entre distintas dualidades:

“Sufrió cárceles y menosprecios y, en justa contrapartida, fue desde un principio un poeta convincente y enérgico, discursivamente singular, algo monocorde, de certeros registros imaginativos. Pero todo eso, con ser bastante, acabó dilapidándolo con paulatina obstinación.”⁴⁷

La obra de Hierro, hecha de materiales dispares y contrapuestos (“variados nutrientes expresivos”, dice Caballero), se caracteriza también por una serie de oposiciones. “Lo banal alterna con lo meditabundo, lo emocionante con lo anodino, y las informaciones estéticas que recibe el lector pueden ir de la devoción a la apatía”.

Las caídas, los lastres que afectan a esta obra se achacan a que “el poeta cedió ante el ímpetu esponjoso del que desea asegurarse su futuro, pactó con quienes habían sido sus contrarios naturales Y eso afectó obviamente a su conducta y acaso también de modo tangencial a su escritura.”⁴⁸

Caballero Bonald tuvo ocasión de tratar bastante a Pepe Hierro y concluye que “su trato podía llegar a ser afable, incluso muy afable, a no ser que le asomaran por un intersticio de la conciencia algunas de sus más notorias contradicciones”.⁴⁹ Luego concreta algunas formas en que tales “contradicciones” podían manifestarse: “Sus gracejos eran de una reincidencia abrumadora y siempre usaba las mismas banalidades para saludar al recién llegado, para despedirse de él y para sus

45 Ibid. p. 105

46 Ibid. p. 222

47 Ibid.

48 Ibid. p. 223.

49 Ibid.

particulares soliloquios”.⁵⁰ Y todavía concreta más con una anécdota reveladora que nos convence por completo de la precisión del siguiente paralelismo: “acató sin ambages a los superiores y desdenó sin recato a los inferiores”.⁵¹ Una triste observación que es un acto de justicia, si nos atenemos a la calidad del testigo y a las particularidades de la anécdota narrada en la página 224.

Esta ecuanimidad del narrador-retratista afecta no sólo a los personajes que le resultan menos simpáticos, sino también a los que apreció como personas o como artistas, a quienes fueron sus amigos y a quienes tiene en especial predilección por su obra literaria. Es la visión crítica, compleja de la realidad, una visión alejada de prejuicios pequenoburgueses, la que hace necesario incluir en cada cuadro también los aspectos oscuros, problemáticos que constituyen una parte del mismo y que Caballero Bonald ni quiere ni puede eludir. No elude ni los rasgos de personalidad o carácter que pueden hacer que un personaje nos resulte, como dice él “no tan simpático”, ni todas aquellas cuestiones que la mojigatería pequeño burguesa obligaría a ocultar, cercenando al retrato de una parte de su interés y de su sustento. Pero nunca coloca anécdotas irrelevantes o innecesarias en un intento de captar lectores a través de lo chocante, lo escabroso, lo llamativo, lo escandaloso.

3. Blas de Otero

Pues bien, uno de los poetas por los que el autor siente más afecto y respeto es Blas de Otero. Sabemos que cada retratado de este *Examen de ingenios* se ganó los rasgos de su retrato en la experiencia del autor. Sabemos que el autor se muestra ecuaníme y hasta implacable a lo largo del libro. Podemos afirmar que Blas de Otero es uno de los retratados que salen más favorecidos.

El texto es uno de los más largos y tiene una peculiaridad: el retrato moral fagocita enteramente al retrato físico y además se dispersa por todos los párrafos entremezclado con episodios biográficos y consideraciones sobre la obra que lo apuntalan y lo completan. Se trata quizás de la semblanza en que todos los elementos estructurales están más sólidamente enlazados, diferenciándose muy poco en párrafos o secciones claramente dominados por los diversos componentes (prosopopeya-etopeya, narración bio/autobiográfica, comentario y crítica). Hay como sucesivas apariciones de la figura invocada. El comienzo, no obstante, es canónico si atendemos a la norma marcada por la organización del libro:

“Solía estar como confinado en una especie de retiro espiritual que no aceptaba ni copartícipes ni interlocutores. Vasco de altos hornos viscerales, abominaba de los vascos que lo eran a machamartillo y de los efluvios eclesiásticos y fanfarrias castrenses que exhalaba la sociedad a la que pertenecía. Se hizo comunista como podía haberse hecho anacoreta. Viajó por medio mundo y entendió que ese medio mundo poseía una presumible capacidad de sugerencias, si bien subordinadas a la condiciones objetivas. Parecía estar siempre memorizando esos versos alados oriundos de las literaturas clásicas, de los cancioneros populares, poco a poco permutados en simientes de las que luego brotarían magníficos frutos reinventados en su propia obra.

50 Ibid.

51 Ibid. p. 222.

Era limpio de corazón y atormentado de alma. Sufrió depresiones acumulativas y felicidades frágiles, y esa alternancia bipolar de decaimientos y exaltaciones se fue convirtiendo en el nutriente secreto de una de las poesías más reales, surreales, interiorizadas, desveladoras, radiantes de la literatura española del siglo XX.”⁵²

Ya conectados de este modo ciertos condicionantes vitales a la obra, sigue con la valoración de esta para establecer la talla de Blas de Otero como poeta:

“Desde Juan Ramón Jiménez, desde César Vallejo, desde Neruda, desde Lorca, no ha existido en nuestro círculo idiomático un gestor de palabras poéticas tan fructuoso como Otero”.⁵³

Es casualidad (o tal vez no) que en el segundo volumen de sus memorias, *La costumbre de vivir*, incluya al poeta vasco en el capítulo número 7, titulado “Examen de Ingenios”. “Qué noble poeta infortunado” leemos allí “de obra ya algo envejecida, acosado por sus propios fantasmas familiares”.⁵⁴

Pues bien, en el capítulo correspondiente de *Examen de ingenios*, el libro de 2017, una oración calcada sobre esta cambia sustancialmente con una supresión y un añadido: “Qué noble poeta infortunado, perseguido por sus propios fantasmas familiares y los íntimos desajustes de su personalidad”.⁵⁵

Pues en este retrato “los íntimos desajustes de su personalidad” son un elemento insoslayable para explicar carácter, vida y obra, y algo importante ha sucedido entre 2001, año de publicación de *La costumbre de vivir*, y 2017, cuando se publica *Examen de Ingenios*, que ha forzado la desaparición del juicio crítico “de obra ya algo envejecida” y ha elevado aún más al poeta bilbaino en el panteón de grandes forjadores de la lengua poética.

Este acontecimiento es la publicación en 2010 de *Hojas de Madrid con la Galerna*, que sin duda permitió a Caballero Bonald leer sus poemas con calma y apreciarlos hasta el punto de que en *Examen de Ingenios* afirma de modo categórico que la obra cumbre de Blas de Otero es “ese libro excepcional, compuesto de consecutivos espacios fundacionales” (se refiere, claro está, a *Hojas de Madrid con La galerna*)⁵⁶.

Probablemente la lectura y relectura de estos poemas, una vez asequibles al público mediante la edición de 2010, que él mismo cita en la página 187, le hacen recordar que, cuando Blas de Otero volvió de La Habana le citó en el hotel donde se hospedaba, en el paseo de La Florida, frente a la Estación del Norte, y allí le leyó, “con convicción” unos poemas nuevos. Y que esa convicción enseguida se le transmitió ante la calidad de lo que estaba escuchando. “Tuve la sensación de que estaba oyendo, asimilando, el más notable segmento de las muchas excelen-

52 Ibid. p. 186

53 Ibid. p. 186-187

54 Caballero Bonald, *La costumbre de vivir*, p. 194

55 Caballero Bonald, *Examen de Ingenios*, p. 188

56 Ibid. p. 187.

cias de la poesía de Blas. Aquellos poemas pertenecían a *Historias fingidas y verdaderas*, que habían sido escritos en La Habana, y sobre todo a *Hojas de Madrid con La galerna*, probablemente uno de los dos o tres libros más relevantes de la poesía española del siglo XX. También es uno de los libros que más he releído”.⁵⁷

En este encuentro con Blas en el hotel del paseo de La Florida, cuando, recuerda, su amigo “estaba algo abatido o quizá fatigado y parecía esforzarse por encubrir el desánimo con una sonrisa apacible”⁵⁸, se produce una de las sucesivas apariciones de la figura retratada en el texto para ligarla a la mención de lo más extraordinario de su obra.

Blas de Otero vivió en Cuba entre 1964 y 1967. El primer poema de *Hojas de Madrid con La galerna*, fechado en 1968, dice así:

Cojeando un poco

En una clínica,
recién operado en una clínica,
fumo, me peino, pienso
en nada.
Entran dos enfermeras Una morena
y una rubia,
hijas del pueblo de Valladolid
Fumo, me peino, pienso
en La Habana, con un barco violeta
alejándose hacia la Unión Soviética.
Son las once.
A las doce menos cuarto,
vendrá el médico, me dará de alta, miraré
Madrid desde la ventana,
me despeinaré un poco,
colocaré la camisa, los libros, la colonia y las babuchas
en la jaba, y saldré de la clínica silbando
y cojeando un poco.⁵⁹

Difíciles circunstancias, años difíciles y año de zozobra este de 1968 cuando en el poema la angustia de quien acaba de ser operado de un tumor produce apenas una pudorosa y delatora cojera. El lenguaje, terso, coloquial, preciso en su perfecta sencillez recoge la tragedia personal dentro de las pequeñas cosas que la rodean, de los actos inevitables y minúsculos, del rumor de una vida cotidiana más ancha que el individuo que sufre y toma nota y deja entrar en su habitación el recuerdo luminoso de La Habana y la silueta de un barco que tiene el color de la nostalgia y del atardecer. Peinarse, despeinarse, guardar los objetos personales en una bolsa, mirar Madrid desde la ventana están en la misma serie de actos y al mismo nivel de importancia que la visita del médico, el alta, salir cojeando y

57 Ibid. p. 190.

58 Ibid. p. 190.

59 Blas de Otero, *Obra completa*, Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Galaxia Gutenberg, 2016. p. 721.

silbando de la clínica casi como quien disimula o canta para darse valor o rubrica la insignificancia de su propio drama. Por encima de esto hay una serie de elementos más grandes, más abarcadores e importantes: el pueblo, el pueblo de Valladolid o de donde sea, La Habana, la Unión Soviética, ese barco misterioso que une Cuba y la Unión Soviética.

Comprendemos por qué en su hotel del paseo de La Florida Blas “estaba algo abatido o quizá fatigado y parecía esforzarse por encubrir el desánimo con una sonrisa apacible”. Son años de enfermedad y zozobra.

Como hemos visto, en la mayoría de las semblanzas hay un retrato inicial que es susceptible de funcionar con autonomía pero que, inserto en el conjunto, es un complemento de la narración biográfica y el comentario, del mismo modo que éstos son complementos suyos. Así se establece una evidente correlación cada vez que en éstos surgen elementos descriptivos de la personalidad y la pieza inicial vuelve a nuestra memoria y se ve modificada, aumentada, completada. Aquí más que en ningún otro de los textos del libro se muestran entremezclados el dibujo de la figura que aparece y reaparece con las circunstancias que están como empapadas de los rasgos de esa figura, siempre indeterminada en lo físico, con más alma y corazón que cuerpo. “Era limpio de corazón y atormentado de alma”.

“Conocí a Blas de Otero hacia mediados de los años cincuenta, en una especie de piso franco que tenía el pintor Paco Rebés en la barcelonesa calle del Milanesado, donde él vivía desde hacía algún tiempo y donde yo pasé también una temporada. No atravesaba entonces el poeta una buena temporada – yo tampoco – pero me identifiqué de modo muy efusivo con su retraimiento, su severidad, su desamparo, esa furtiva manera de ser introvertido y de disponer de una cierta noción sacral de la poesía, incluso contando con algún que otro atisbo de pedagogía católica poco a poco extinguido. Con nadie he compartido tantos silencios locuaces como con él”⁶⁰.

Es verdaderamente una segunda presentación, un segundo dibujo, ahora enmarcado en un tiempo y en un lugar muy particulares, en aquellos años en que el empresario Alberto Puig Palau se había convertido en el mecenas de Blas y propiciaba la aparición de *Ancia*, el libro que reunía *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* “con notorias variantes, más un buen número de poemas inéditos”⁶¹.

Los recuerdos de aquellos días en casa de Paco Rebés contienen una especie de versión del retrato inicial, pues con frecuencia “Blas se pasaba largo tiempo recostado en su cama mirando para la pared, en una actitud directamente emparentada con el trance místico, sólo que en versión agnóstica. Salía de esos baches, como es habitual en los ciclotímicos, con una inocultable tendencia a participar en los gozos del vivir”⁶².

Al cabo, tenemos una impresión vívida y convincente de esa amistad propiciada en los vericuetos de la vida y del mundo, recurrente como las apariciones

60 Caballero Bonald, Examen de Ingenios, p. 187

61 Ibid.

62 Ibid. p. 191

de Blas, y nos quedan imágenes en movimiento muy intensas: Blas y Caballero Bonald callejeando por Barcelona, Blas y Caballero Bonald conviviendo en aquel piso franco de Paco Rebés por el que iban y venían artistas de diferentes especies. “Me apenaba verlo sucesivamente abatido y expansivo” dice el autor⁶³.

Entre una y otra frase, “Blas se fue (...) a la Unión Soviética y tardé bastante en volver a verlo, cosa que ocurrió casi siempre fuera de España”. El poeta retratado realiza sus apariciones en el texto según el rastro de aquellos encuentros que tuvieron lugar en París, en Colliure con ocasión del vigésimo aniversario de la muerte de Machado, en Madrid y sobre todo en La Habana. Entre una y otra frase hay lugar para mencionar “su independiente adhesión crítica al Partido Comunista” y para ocuparse nuevamente de su valiosa poesía, en la que destaca, incluso por encima de sus innovaciones, lo que llama de forma acertadísima “reajustes de la tradición”. No ha llegado todavía a la parte más excelsa de la obra y ya señala “poderosos aparejos textuales” de aquellos poemas anteriores “allí donde la cultura clásica se fusionaba con elocuciones del más operativo rango popular y con muy sugerentes juegos sintácticos, léxicos, fonéticos”⁶⁴.

Antes de llegar a La Habana, que es capítulo importante, el autor se siente obligado a citar dos nombres: uno es el de Sabina de la Cruz, que proporcionó a Blas estabilidad y “satisfactorio acomodo en Madrid”. Entonces, cuando pudo poner fin a “sus difíciles peregrinajes”, comenzó la etapa más apacible de su vida, aquella en la que “acaso” logró “estar de acuerdo consigo mismo”. Caballero Bonald señala así una importante línea divisoria en la biografía de Blas de Otero: la etapa anterior a Sabina, inestable y errante, sin defensa efectiva ante todas las dificultades que le imponía la vida, que fueron muchas; y la etapa con Sabina de la Cruz, cuando se beneficia grandemente de tener un hogar, estabilidad, seguridad y remiten “sus reiteradas averías psicológicas”⁶⁵.

El otro nombre es el de Max Aub, a propósito de haberle citado éste a él como ejemplo de la habitual maledicencia de los escritores españoles. Caballero Bonald quiere dejar muy claro que él nunca nunca minusvaloró a Blas de Otero, sino al contrario. A pesar de su respeto por el conjunto de la obra de éste, confiesa “cierto agobio” en relación con libros concretos, esos en los que pesa demasiado “el rostro puro y terrible de la patria”. Cree que haber expresado esa opinión pudo ocasionar el malentendido (“Max Aub afirma en sus Diarios (...) que había que ver las cosas que yo decía de Blas de Otero”⁶⁶). Así que Caballero, que igualmente apreció y trató a Max Aub, quiere contradecirle en este punto. Por lo que se ve, es para él de capital importancia dejar las cosas en su sitio.

El encuentro en La Habana es episodio bastante novelesco. Él sabía que Blas “andaba por La Habana un poco desvalido, bastante mal casado y presumiblemente sumido en alguna de sus intrincadas controversias vitales”. Pero el encuentro fue casual y sorprendente. En una tarde tórrida, dudando si salir a la calle o no, Caballero decidió por fin refugiarse en el bar del Hotel y allí lo vio,

63 Ibid. p. 188

64 Ibid.

65 Ibid. p. 188.

66 Ibid.

como un personaje de cine negro “absorto en la contemplación de una copa vacía.”⁶⁷ “No me acerqué de inmediato” comenta con evidente sentido del humor “sino que me dediqué a observar su inmovilidad, pero su inmovilidad no daba realmente para muchas vigilancias”⁶⁸. Contrariamente a lo que parecía sugerir aquella figura inmóvil resultó que Blas estaba “atravesando por la fase efusiva del ciclótico”. De modo que ambos poetas se fueron a callejear por La Habana Vieja, por la Rampa, por el Malecón, conversando, al parecer, sobre las angustias existenciales del momento:

“(Blas de Otero) estaba pensando entonces seriamente en su regreso a España y a mi me pareció que, habida cuenta de sus apuros y conflictos más elementales, eso era lo mejor que podía hacer”⁶⁹.

También novelesco es el episodio de la llamada telefónica que recibió Caballero en el hotel. Una voz femenina se identificó como la que era entonces, y desde hacía poco, la mujer de Blas, y cuenta el autor que intentó malquistarle con él. “No me gustaron nada ni su actitud ni su voz ni su cháchara de enredadora. Fui posponiendo la cita que me proponía y nunca me encontré con ella”⁷⁰

Así pues, junto a sus apuros más básicos, a los que había que sumar sus dudas y fantasmas interiores, esta presencia femenina parece haber sido una de las causas de la inestabilidad que marcó la etapa cubana. Y sin embargo, como las fases más bajas de su ánimo nunca comparecen en su escritura, ésta se benefició del ritmo, la fuerza, la agilidad de las fases expansivas y creadoras. Ya en La Habana publicó “una compilación vehemente de sus poemas de temática civil y política” (*Que trata de España*) “y ahí se percibía con especial derroche esa habilidad extraordinaria del poeta para dotar de una nueva significación ciertos giros del habla coloquial”⁷¹.

Pero había más. Esta época difícil y turbulenta dio extraordinarios frutos poéticos. “Blas volvió de La Habana poco después que yo”⁷² relata Caballero. Entonces introduce la escena del hotel del paseo de La Florida y la lectura de esos poemas de los libros más deslumbrantes de su retratado.

El capítulo se cierra con el comentario de *Hojas de Madrid con La galerna* en el que la maestría del autor del retrato le permite condensar en tres párrafos la maestría del autor retratado, según la excelencia de este libro, una de las cumbres de la poesía española del siglo XX si acatamos el juicio explícito y bien fundado del comentarista.

Los párrafos dedicados a *Hojas de Madrid* desarrollan tres puntos esenciales en los que se nos dan las claves de la eficacia poética del mejor Blas de Otero:

67 Ibid. p. 189.

68 Ibid.

69 Ibid.

70 Ibid, p. 190.

71 Ibid. p. 190

72 Ibid.

1. **la selección lingüística** minuciosa, eficiente, excluyente de “inútiles gangas” que consagra la poesía como un acto de lenguaje, “un hecho lingüístico que alcanza su máxima lucidez en los apasionados meandros estéticos de ese gran río de iluminaciones que es *Hojas de Madrid con La Galerna*”⁷³.

2. **la musicalidad**, una musicalidad “de extraordinaria lucidez” que hace del poema una pequeña pieza instrumental construida con pericia sobre el manejo de las contingencias fónicas, como si los hallazgos no fueran perseguidos sino encontrados. “El pensamiento lógico ha quedado supeditado a la percepción intuitiva textual”, afirma⁷⁴.

Este es ciertamente uno de los talentos insuperables de Blas de Otero, esa capacidad de ir trabajando sobre las posibilidades que le ofrece el lenguaje, de verlas en sus inusuales ramificaciones y elegir las más pertinentes, en todos los niveles de la estructura lingüística. Tal cualidad la resume muy bien Caballero Bonald en el párrafo primero cuando dice: “la expresión (...) funciona como una teoría de incursiones en lo desconocido”⁷⁵. El resultado es esa característica de naturalidad, de fluencia, de ligereza y potencia desbordantes.

3. **la síntesis temática** que procede de la cosmovisión del poeta y que modula los campos semánticos sobre los que trabaja su “maestría verbal incontestable”⁷⁶. “El poeta” escribe Caballero “va ampliando el campo de sus búsquedas”⁷⁷. (El *poema* –podríamos decir– va ampliando el campo de sus búsquedas.) Y ahí, en ese extraordinario fenómeno lingüístico, se produce “esa síntesis de religiosidad, solidaridad, fervor militante, diálogo con la tradición, ética existencia y sensibilidad extrema que hacen de su poesía un episodio de inequívoca singularidad en los anales de nuestra literatura contemporánea”⁷⁸.

73 Ibid. p. 191

74 Ibid.

75 Ibid.

76 ibid.

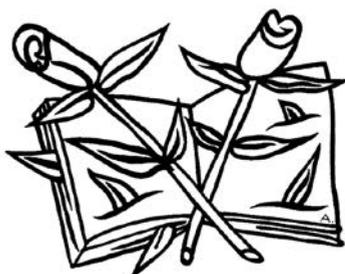
77 ibid. p. 192

78 Ibid.

ESCRIBIENDO

EN

DIAGONAL



ESTACIÓ DE FRANÇA Y OTROS POEMAS

ITXARO BORDA



Itxaro BORDA (Bayona, 1959). Escribe, principalmente, en euskera y colabora desde hace casi treinta años en varios periódicos y revistas del País Vasco. Es Licenciada en Historia Contemporánea. Actualmente trabaja en el departamento de correos francés. Sus novelas, su selección de poemas, sus numerosos textos escritos para cantantes vascos y sus artículos han hecho de ella una escritora emblemática de nuestro tiempo. En 2002 obtuvo el premio Euskadi de literatura por su novela “Zeruetako Erresuma”, traducida por ella misma al francés y publicada en la editorial Quai Rouge como “Le Royaume des Cieux”. En 2005 fue editada por Chez Susa de Zarautz, al mismo tiempo que en el 2009 ve la luz “Ezer Gabe Hobe/Les démunis”, que relata la epopeya contemporánea de los inmigrantes de todo tipo. Además, Itxaro Borda saca a relucir a menudo a su detective Amaia Ezpeldoi para dar su opinión, sarcástica y tierna, sobre la actualidad vasca. Cinco tomos y cuatro relatos que se pueden también leer en francés. Acostumbra a participar en lecturas poéticas en vivo y acompañada de músicos, tanto en Francia como en el País Vasco.

Outside nago.

Has been baino has behin
bat baizik ez naiz
oraindik ere.

Ene poesia
a-soziala
dela

diotsut
outsiderra
deitzen zaitudan
bitartean.

Ez dut laudoriorik nahi
basamortuan oihuz dabilen
ahots alderraia

baizik ez naizelako
oraindik ere.

Ene poesia
a-soziala
dela

diotsut.

Ez dut ezagupenik nahi
ez egun, ez bihar, ez etzi,
basamortuan kantari dabilen
sakrifikatuaren itzal
alderraia
baizik ez naiz
dagoeneko.

Ene poesia
a-soziala
dela

diotsut.

No future outside.

Ahantzi dezatela

Ene poesia
a-soziala

gure amen izerdiak
ahantzi diren bezala.
Amen.

Estoy *outside.*

*No soy más que
un empezar otra vez
todavía.*

*Mi poesía
es a-social*

*te digo
mientras
te llamo
outsider.*

*No quiero alabanzas
porque no soy más que
voz errante
que gritando
pulula en el desierto
todavía.*

*Mi poesía
es a-social*

te digo.

No future outside:

Que olviden

*Mi poesía
a-social*

*como se olvidaron
los sudores de nuestras madres.
Amen.*

ESTACIO DE FRANCA II

*L'amor és aquesta arma carregada
de soledat i de melancolia*
Joan Margarit (1999)

I.

Geltokira iritsi da tren.
Ke beltzetan bukatzen da bidaia.
Begira nagokizu. Malkoen gazia
Urtzen doa hatsaren lurrinetan:
 Iragana jazartzen zaizu
 Karrika hegjan eske.
 Etorkizuna ito duzu
 Nahikunde hotzen
 Sabeletan.
Beldurra dator, piztia latz,
Herdoila idorrez gose,
Bakartasunaren zeinuak
Azkena jo bezain laster.
 Geltokira iritsi da tren.
Poesiak ez du eguna salbatuko:
Erraten dute merkea dela,
Denbora galtze zaharra
Eta ez duela nehor aberasten.
Alderantziz.
Argia bihikatzen duen
Burdinazko hegatsak oinarrizko
Pobreziaren distira du bereziki
 Gerizatzen.
 Geltokira iritsi da tren
Eta ordulariaren orratzak
Desio zoharren
Mugetan hormatu dira:
Aiduru gela hutsik dago
 Gure ohea bezain.

II.

Badakit orain zer dudan egiteko.
Estacio de Françaiko tabernan jarri naiz
Kafearen aitzinean gogoeta:
 Haize nasaiak urratuko lukeen
Harri borobil leunaren pare natza,
Gogor eta hauskor batera.
Isiltasun sakonaren errota dorpeak
Lehertzen eta berrosatzen nau,
Gero zipitzik ez duen poeta pobre,
 Astun, xoxo eta debalde
 Banintz bezala.
Ez naiz deusetara helduko. Alabaina.
Munduarekiko lotura materialak
Mozteko gutizia ernatzen zait
Estacio de Françaiko tabernan:
 Badakit orain
 Zer dudan
 Egiteko.

ESTACIÓ DE FRANÇA II

*L'amor és aquesta arma carregada
de soledat i de melancolia*
Joan Margarit (1999)

I

El tren arriba a l'estació.
El viatge s'acaba entre el fum negre.
T'estic mirant. Les llàgrimes salades
es van fonent en l'alè perfumat:

El passat t'escomet
mendicant a cada cantonada.
Has ofegat el futur
en un desig fred
al ventre.

Ve la por, bèstia temible,
amb fam de rovell aspre,
el signes de la solitud
tard o d'hora acabaran colpint-te.

El tren arriba a l'estació.

La poesia no ens salvarà el dia:
Creiem erròniament que és barata,
vella pèrdua de temps
que no enriqueix ningú.

Al contrari.

Les plomes de ferro
són fonamentals per esgranar la llum,
i sobretot la resplendor que amaga
la pobresa.

El tren arriba a l'estació

i les agulles del rellotge
es tornen murs per limitar
el clar desig:

La sala d'espera és silenciosa
com el nostre llit.

II

Ara sé el que cal fer.
Sec al bar de l'Estació de França
reflexionant davant un cafè:

Hauria pogut esquinçar l'aire tranquil
amb la suavitat d'un còdol, com un eix,
alhora fort i trencadís.
En un pregon silenci, la feixuga roda
m'esclafa i em reconstitueix,
després, no en queda res de la poeta assenyada,
beneita i mandrosa
que era jo.

No arribo enlloc. De cap de les maneres.
Al bar de l'Estació de França,
se m'ha despertat el desig vehement de tallar
els vincles materials del món.

Ara sé
el que cal
fer.

ESTACIO DE FRANÇA II

*L'amor és aquesta arma carregada
de soledat i de melancolia*
Joan Margarit (1999)

I.

*El tren ha llegado a la estación.
En viaje termina en humos negros.
Te estoy mirando. El salado de las lágrimas
Se está derritiendo en los vapores del aliento:
El pasado te agrede
En el límite de la calle pidiendo.
Has abogado el futuro
En las apetencias frías
Del estómago.
Ya viene el terror, monstruo cruel,
Hambriento de herrumbre seca,
Antes de que llegue a fin
La campana de la soledad.
El tren ha llegado a la estación.
La poesía no salvará el día:
Dicen que es barato,
Vieja pérdida de tiempo
Y que no enriquece a nadie.
Al contrario.
La pluma metálica
Que desgrana la luz
Le da cobijo
Al brillo de la pobreza fundamental.
El tren ha llegado a la estación.
Y las agujas del reloj
Se han congelado
En los límites de los deseos serenos:
A la espera, la habitación está vacía
Tanto como nuestra cama.*

II.

*Ahora ya sé qué tengo por hacer.
Me he sentado en la Estació de França
Reflexión tras el café:
Yazco como la piedra redonda lisa
Que rasgaría el viento pausado,
Robusta y quebradiza a la vez.
El molino torpe del silencio profundo
Me revienta y me reconstruye,
Como si fuera poeta pobre,
Pesado, torpe y lánguido
Que no tiene un triste futuro.
No llegaré a nada. Sin embargo.
En el bar de la Estació de França
Me surgen las ansias de cortar
Los lazos materiales que tengo con el mundo:
Ahora sé
Lo que tengo por hacer.*

HAIZE ORRAZIA

Euria ari du. Igeldo laino artean datza,
Ikusezin. Bihotz gogaituek goizaren grisa
Hurrupatzen dute, altzairuaren ausartziaz
Itzultzen diren uhinak
Irentsiz.

Euria ari du. Itsas usainak gatibatzen
Ditu herdoilaren mantaz estali beilariak,
Eguerdia gauerdi bihurtzen denean
Harri beltzak eta hagon zuriak
Xurgatuz.

Euria ari du. Zorion oldeak jazartzen dira
Gogoaren holtz arteketan, isil, hunkituak,
Denboraren joana neurtuz, odola bezala
Harrietan hedatzen doazen
Burdin isurietan behera.

Euria ari du. Beti. Kaskoan Itoizen *Espaloian* aditzen dut.
Maitale egiten nauten eleak bilatzen ditut hiztegi birtualetan.
Haize Orraziaren maldan azkenean munduaren mundu naiz.
Hango naiz eta hemengo aldi berean. Lotura eta haustura.
Bakartasunak baimentzen duen elkartasun anonimoa naiz.
Ireki orduko sendatzen den zauria naiz. Beti. Euria ari du.

PEINE DEL VIENTO

*Llueve. Igeldo está entre nubes.
Invisible. Los corazones hastiados sorben
El gris de la mañana, tragándose
Las olas que retornan
con la valentía del acero.*

*Llueve. El olor del mar cautiva
A los peregrinos tapados por el manto de la herrumbre,
Que absorben piedras negras y espumas blancas
Cuando el mediodía se convierte
En medianoche.*

*Llueve. Los deseos de felicidad se rebelan
Entre los tabiques de la voluntad, callados, conmovidos,
Midiendo el paso del tiempo, como la sangre
En los flujos de hierro que se van extendiendo
Hacia abajo entre las piedras.*

*Llueve. Siempre. En los auriculares escucho Espaloian de Itoiz;
Busco en diccionarios virtuales palabras que me conviertan en amante.
En la cuesta del Peine del Viento al final soy mundo del mundo.
Soy de allí y de aquí al mismo tiempo. Unión y fractura.
Soy la solidaridad anónima que permite la soledad.
Soy la bebida que recién abierta se cura. Siempre. Llueve.*

Wüste

*Anselm Kiefern oborez,
Evryko Shifarentzat.*

Atzo
Zutitzeko baliatzen genuen
Abarra ebakiarazi ziguten:
Gure erorketaren
Hobendun bakarrak
Garela diote.

Gaur
Oihana gordetzen duen zuhaitza
Errotik iradokitzen dute:
Aterpe gabeak
Bilakatuko
Garela diote.

Bihar
Pagadi zurbila erreko dute
Eta hautsa baizik ez da geldituko:
Besterik ez omen
Dugula
Merezi diote.

Desertuaren minean
Zur eta lur geratuko garenean
Egurra emango digute:
Eskarda oinpean
Ibiltzen ikasiko
Dugula diote

Wüste

En honor de Anselm Kief,
para Evryko Shifa.

*Ayer
Nos hicieron cortar la rama
Que utilizábamos para ponernos de pie.
Dicen que somos
Los únicos culpables
De nuestra caída.*

*Hoy
Sugieren totalmente el árbol
Que guarda la selva:
Dicen
Que nos convertiremos
En carentes de refugio.*

*Mañana
Quemarán el pálido hayedo*

*Y no quedará más que polvo:
Dicen
Que no merecemos
Otra cosa.*

*En el dolor del desierto
Cuando nos quedemos asombrados
Nos darán leña:
Con la escarda bajo el pie
Dicen que aprenderemos
A caminar*

A mon amour, toujours.

Muga anitz zeharkatu dut,
Kontrol zakar sobera pairatu
Zuregatik.
Badakit
Izenetik beretik
Eraikuntza faltsua naizela:
Urguilua eta beldurra
Daramatzat
Nigan.

Gaua dator Lagako hondartzara.
Kobre koloreko itsasoan Izaro datza itzal.
Ogoño lur muturra uhinetaraino
Itxeskatzen bezala da ispilu bila.
Memoria ezabatzen doa.
Saminak ahanzten ditut
Nire biharraren balizko ardatza
Bizi-pozez zizelkatzeko.

Ubarroi hegaldi bat miretsiz
Xuxurlatzen dut ad libitum:
Nork zaitu hark urrunetik
Bezainbeste maite?
Mapa mundia tatuatu dut begiaren zurian
Zure hatzaren ez galtzeko.

A mon amour, toujours.

*He cruzado muchas fronteras,
He sufrido demasiados controles
Por ti.
Sé
Desde el propio nombre
Que soy una construcción falsa:
Llevo
El orgullo y el temor
dentro de mí.*

*Llega la noche a la playa de Laga.
Izaro reposa en sombras entre el color cobre del mar.
El cabo de Ogoño se balancea
Hasta las olas como un espejo.
La memoria se va borrando.
Olvido las penas
Para cincelar con ilusión
el eje hipotético de mi mañana.*

*Admirando el vuelo de los cormoranes
Susurro ad libitum:
¿Quién te quiere tanto
Como aquel desde lejos?
Me he tatuado el mapamundi en el blanco del ojo
Para no perder tu dedo.*

ORNITOLOGOAK

Papagaiak gara.
Poliglotak alaina. Sabel hiztunak.
Iritziak murrungatzen ditugu
Etengabe:
Bakteria maltzurrek
Biriken mugak ikatz
Usteltzen dizkigute eta hatsa hartzea
Neke zaigu. Izaki indibidualistak garela
Erraten dute
Gaitzespen hotsez
Ongi dakitelarik
Zatikatu gaituztela
Sabel hamikatuen korrokez
Elerik elerako prediku zehatzak
Lelotzeraino bota
Ditzagun.
Bakartuak gara.
Sabel hiztunak. Papagaiak.
Iritxio jasotzaile amorratuak.
Poliglota diglosikoak.
Natürlich...

ORNITÓLOGOS

*Somos papagayos.
Es decir, políglotas. Ventrilocuos.
Gruñimos opiniones
Constantemente:
Las astutas bacterias
Nos pudren los límites
De los pulmones carbonizados
Y nos cuesta coger aire. Dicen
Con aires de rebazo*

*Que somos seres individualistas
Sabiedo bien como saben
Que nos han dividido
Con los gruñidos de vientres desfallecidos
Para que arrojemos
Hasta aturdirnos
Las prédicas exactas palabra por palabra.
Nos aíslan.
Ventrílocuos. Papagayos.
Receptores de opiniones irritados.
Políglotas diglósicos.
Natürlich...*

ARROTZ INTIMOA

Dostoievskirekiko uda batez oroituz.

Arrotz intimoa naiz niretzat.
Profeta zabarrak elkar joka dabilta
Martirio negarroien bizkar.
Apaletsiak eta laidoztatuak gara.
Fiodorren nobela nonbait erdian
Irekitzen duzu
Eta apokalipsiaren zaldunek
Azken oldar-guneak
Suntsitzen dituzte.
Jainkoa elkor dago zeruan:
Bera ere
Merkatuaren legeak baino
Ez du sosegatzen.
Nire polimerozko pentsamendua
Isiltzen dut tematsuki
Eta ez zara hitz egitera
Ausartzen.
Astiro noa desozializatzen.
Izena zerrendetarik ezabatzen dut.
Mezuei jada ez diet ihardesten.
Arrotz intimoa naiz zuretzat.

LA EXTRANJERA ÍNTIMA

Recordando un verano con Dostoievski.

*Soy una extranjera íntima para mí mismo.
Los profetas negligentes andan pegándose entre ellos
A cuenta de los martirios lacrimosos.
Somos despreciados e insultados.
Abres la novela de Fiodor
Por algún lugar del medio
Y los jinetes del apocalipsis
Destruyen*

*Los últimos impulsos.
Dios está sordo en el cielo:
Él también
No se tranquiliza mas que
Con la ley del mercado.
Silencio tenazmente
Mi pensamiento de polímeros
Y no te atreves
A hablar.
Voy desocializándome despacio.
Borró mi nombre de las listas.
Ya no respondo a los mensajes.
Soy una extranjera íntima para ti.*

A ma belle inconnue...

Eskuen ederraz
Gorputzaren ñabarraz
Soaren zilarraz
Ahotsaren sakonaz
Guztiaz oroitzen naiz
Baina ez
Zure izenaz

Ezpainen samurraz
Ipurdiaren errondaz
Ile motzen ilunaz
Lepondoaren nagiaz
Guztiaz oroitzen naiz
Baina ez
Zure izenaz

Oin hatzen luzeraz
Bularren balantzaz
Irriaren ozenaz
Mihiazen hezeaz
Guztiaz oroitzen naiz
Baina ez
Zure izenaz

A ma belle inconnue...

*De la belleza de las manos
De los diversos colores del cuerpo
De la plata de la mirada
De la profundidad de la voz
Me acuerdo de todo
Pero no
De tu nombre*

De la dulzura de los labios

*De la redondez del culo
De la oscuridad del pelo corto
De la pereza de la nuca
Me acuerdo de todo
Pero no
De tu nombre*

*De la longitud de los dedos del pie
Del balanceo del pecho
De la sonoridad de la risa
De la humedad de la lengua
Me acuerdo de todo
Pero no
De tu nombre*

Egi baino gezur
Gehiago sinesten den
Labaki egin ordokia da
Niretzat
Gure lurra.

Mina ikus ezinez
Bihotzetan errotzen den
Nortasunaren leize hitsa da
Niretzat
Zure lurra.

Arrotza ez naizen
Eta maita dezakedan
Sabel larrutu bakarra dun
Niretzat
Hire lurra.

Hau dena jakinik
Apal zuhur eta pozik
Ber sortzeko leku izan bedi
Guretzat
Lur hau.

Para mí

*Nuestra tierra
Es una planicie artigada
En donde se creen más
Las mentiras que las verdades*

*Para mí
Tu tierra es
La pálida caverna de la personalidad
Que arraiga en los corazones
Con dolor invisible*

*Para mí
Tu tierra es
El único vientre desbrozado
Que puedo amar y en el que
No soy extranjera.*

*Sabiendo todo eso
Que esta tierra
Sea para nosotros
Un lugar para renacer
Con modestia prudencia y felicidad.*

BIDAIAZ

Grand Rapid hiriko elurte arratsaldez grabaturiko
Springsteeneko kontzertu akustikoa dantzut
Bidaiaz abiatzeaz nagoen:

Baztanen sartuko naizenean
Betiko haritz biluzia
Hartuko dut
Argazkitan
Devils & Dust.

Otsondon behera gero Amaiurko gazteluan
Geldituko naiz hatsa trenka hurran eta
Malkoa begi hegian :

Baztanen nagitzen naizenean
Sorgin eta baztertu
Guztiekin batera
Kantatuko dut
Reason to Believe.

Galduko naiz bideetan aurkituko dut xendra
Hitz beteak trukatu ditut muga giroan
Gurutzatzen ditudanekin:

Azpilkuetako frontoian
Edo Aizkoako harrespilean
Jakingo dut funtsean
Lur hau dela zehazki
The Promise Land.

Musika ez da isiltzen auto barneko irradian.
Lagunekin ausatzen naiz Arkupen edo Malkorran
Txokolatea hurrupatzeko:

Pilota borobilak dira
Gure bihotz baketuak
Eta jarraituko dugu
Apalik kantatzen
No surrender.

DE VIAJE

*A punto de partir de viaje
Escucho el concierto acústico de Springsteen
Grabado en una tarde nevada en la ciudad de Gran Rapid:
 Cuando entre en Baztan
 Tomaré
 En una fotografía
 El roble desnudo de siempre
 Devils & Dust.*

*Bajando por Otsondo me pararé después
En el castillo de Amair con el aliento casi fatigado
Una lágrima en el ángulo del ojo:
 Cuando me demore perezosamente por Baztan
 Junto a todas
 Las brujas y los marginados
 Cantaré
 Reason to Believe.*

*Me perderé por los caminos encontraré la senda
Intercambiaré palabras plenas en la atmósfera de la muga
Con aquellos con quienes me cruce:
 En el frontón de Azpilkueta
 O en el crómlech de Aizkhoa
 Sabré al fin y al cabo
 Que esta tierra es exactamente
 The Promise Land.*

*La música no se calla en la radio del coche
Me atrevo a sorber chocolate con los amigos
En Arkupe o Malkorra:
 Nuestros corazones apaciguados
 Son pelotas redondas
 Y seguiremos
 Cantando humildemente
 No surrender.*

*Vivre contre un mur,
C'est la vie des chiens.
Albert Camus, 1946*

Merkatu bekaitzen ur uherretan
Egur idorra bezala flotatzen duen
 Atomo igerikaria naiz:
 Miseria errealaren aurkako
Protestarik ez dut egin
Eta txikitatik mihimena zaflaz
Hezia izan naiz.
 Mundua ez da sakratua.
 Gazte nihilista nintzen.
Betidanik gorrotatzen
Ninduen gaztigatzeaz aparteko

Ilusiorik ez neukan:
Ekintzara ez naiz
Sekula pasatu. Hegemonia
Mimetikoen logikaz bete muinak
Husten ditut errepideetako
Ipular nahasietan.
Burdinazko horma
Herdoilduak eraiki dira
Izen gabeko hilotzez azpatu
Desertuetan eta idoloak
Adoratu ahala erre
Ditugu.
Nire mundua
Zakur zurbilek hortzez larrutu
Lautada mutua da.
Sinetsi ezina
Baldin bada ere poesiak irauten
Lagundu nau eta ilunpe hotzean
Amets gaiztoak
Idazten darrait.

Vivre contre un mur,
C'est la vie des chiens.
Albert Camus, 1946

*Soy el átomo nadador
Que flota como un tronco seco
En la turbias aguas de los mercado envidiosos:
No protesto
Contra la miseria real
Y desde pequeña he sido educada
Por varas de mimbre.
El mundo no es sagrado.
Era una joven nihilista.
No tenía especial ilusión
Por castigar a aquel
Que me odiaba desde siempre.
Nunca he pasado
Directamente a la acción. Vacío
Mis esencias llenas de la lógica de las hegemonías miméticas
En el los bordes revueltos de las carreteras.
Se han construido
Muros oxidados de hierro
En los desiertos llenos
De cadáveres anónimos
Y hemos quemado a los ídolos
A la vez que los adorábamos.
Mi mundo
Es una llanura muda
Desollada a dentelladas por perros pálidos.
Aunque resulte increíble
La poesía me ha ayudado
A perdurar y sigo
Escribiendo pesadillas
En la fría oscuridad.*

MAITE DUGUNAZ

TGV batean, greban diren
SNCFko langileen gorazarrez.

Maite dugu trenak tenorez
Etortzen eta partitzen direnean,
Baionako geltokia
 Eguzkiz itoa den
 Goiz argian.
Maite dugu burdin bideko
Errota astunen altzairu hotsa:
Schaska kanta
 Zoharra da sabel
 Hamikatuen hondoan.

Maite dugu abiadura handia
Gogoetatzeko eta oreka eskasa,
Arrasten intziriak
 Miarrizteko kaiak
 Inarrosten dituela.
Maite dugu poema hutsalak
Etzatea mihise zurbiletan,
Trenaren burrunbak
 Arkatza zartatzeraino
 Hantzen duela.

Maite dugu nehork baimentzen
Ez digun askatasun betegarri hori,
Tren batetik bestera
 Eta gauzez gau
 Bortxari irabazia...

DE LO QUE AMAMOS

**En un TGV, en homenaje
a los trabajadores de la SNCF que están en huelga.**

*Nos gustan los trenes
Cuando parten y llegan a tiempo,
La estación de Baiona
 Cuando el sol la inunda
 Con la luz de la mañana.*

*Nos gusta el sonido acerado
de los pesados molinos en las vías:
La canción de cuna
Es serena en el fondo
De los vientres desfallecidos.*

*Nos gusta la alta velocidad
Para la reflexión y el escaso equilibrio,
El gemido de los arrastres
 Cuando sacude*

*El puerto de Miarritzze.
Nos gusta tender poemas fugaces
Sobre sábanas pálidas,
Que el estrépito del tren
Hace hincharse
Hasta reventar el lápiz;*

*Nos gusta esa libertad satisfactoria
Que nadie nos autoriza,
De un tren a otro
Y de noche en noche
Ganada a la fuerza...*

Traducciones

Pello Otxoteko i Aritz Gorrotxategi (2018)

Para ti Blas,
te quiero, Gloria

LOS HOMBRES NO SUPIERON

GLORIA FUERTES



Los hombres no supieron
que hubo hombres que escribieron para ellos
—y esto es feo—
Ni siquiera el Alcalde de Berceo
ha leído a Berceo.

No engañaros
ningún pobre de América del Norte,
ningún minero,
ha leído a Walt Whitman.

Ningún compañero,
ningún campesino,
ningún obrero,
ha leído a Blas de Otero.

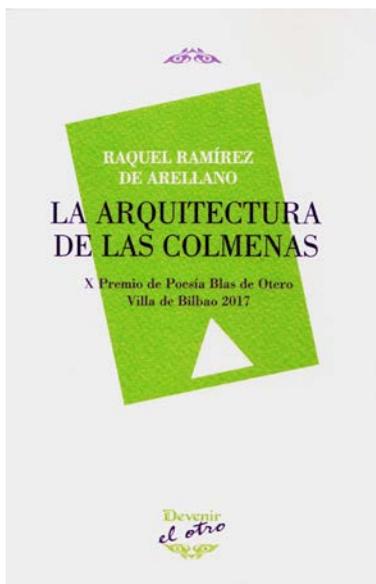
¡Neruda! Los esclavos de Chile
no se saben tus versos.
Y los inditos peruanos hambrientos,
no saben quien fué Cesar Vallejo.

Gloria Fuertes



RAQUEL RAMÍREZ DE ARELLANO: LA ARQUITECTURA DE LAS COLMENAS. IRRACIONALISMO Y POSTMODERNIDAD

BEGOÑA LOIZAGA



La postmodernidad ha sido un ir y venir a los orígenes, a la gran marea del irracionalismo que transformó el arte durante el fértil periodo de las vanguardias clásicas, deseo de una revolución que no puede repetirse. Sucesivas olas de mayor o menor envergadura han reflejado ese acontecimiento fundacional para luego alejarse de él buscando la actualización de otros componentes de la expresión artística. Entre vuelta y vuelta, o mejor, en unas y otras vueltas, retornos de distinto carácter promovieron la renovación que se anulaba a sí misma pero servía a las nuevas promociones para colocar su estandarte. Regresos a los preliminares de la modernidad o a la modernidad misma, a la primera frontera de la postmodernidad y a todos los “ismos” han trazado la onda que vuelve al crecimiento de un lenguaje irracional, a la fase en que se hace presente una y otra vez la sombra primigenia de las vanguardias, y se aleja de él en busca de la claridad o la comunicación o la realidad en su dimensión social e histórica. En la literatura española el realismo parece ejercer una sólida influencia gravitatoria, pero esos repuntes del irracionalismo o de las diversas resistencias antirrealistas no dejan de afirmar la acción y la reacción que se ha venido presentando sucesivamente, o no tan sucesivamente, pues la imagen de la onda o la ola que regresa sólo nos sirve si tenemos en cuenta no sólo el material que acarrea, acorde o contrario, sino la realidad donde las ondas de tendencia opuesta se han encontrado, sin anularse nunca, sino, al revés, reforzándose mutuamente en las turbulencias.

Por lo que se refiere a los momentos distintivos en que el irracionalismo reclama sus derechos en el panorama poético, se pueden distinguir, al menos, tres capítulos significativos, haciendo abstracción de una continuidad de fondo más o menos subterránea:

1) el momento inicial es, por supuesto, la absorción del surrealismo francés por la Generación del 27 y su digestión en la obra de sus primeros cultivadores, que dio libros tan extraordinarios como *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca o *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti.

2) la poesía “novísima” de la generación del 68, presentada por ellos y por Josep María Castellet como reacción contra el socialrealismo de la generación precedente, actualiza muchos de los planteamientos puestos en pie por las vanguardias, sobre todo cuando el culturalismo se inclina hacia la cultura pop y de masas tomando de ella formas y referentes, como es el caso de Manuel Vázquez Montalbán.

“Así, con la técnica fragmentaria y el acceso de rasgos irracionales y surreales a su obra” escribe Juan José Lanz Rivera en su tesis doctoral “Vázquez Montalbán logra hacer un retrato más real de la realidad que el que llevaba a cabo el realismo en esos mismos años”.¹

3) A finales de los años 70 y comienzos de los 80 hay un nuevo punto de ebullición de las tendencias irracionistas, con el neosurrealismo, un retorno al alimento puesto en circulación por la generación del 68 que se manifiesta como una resistencia ante el empuje de la poesía figurativa.

4) En el siglo XXI, coincidiendo con una especie de disolución del sistema literario y del concepto mismo de poesía en el ecosistema líquido de las redes virtuales, los poetas cultos nacidos de los 70 en adelante se enrolan en dos grandes mareas simultáneas: por un lado, la heredera del marco de la poesía figurativa y sus poéticas derivadas (las que van surgiendo de la disolución de su momento más característico, el de la poesía de la experiencia) y por otro lado, una elevación de la marea irracionista, todo en un marco global de síntesis de lo que en décadas anteriores había estado enfrentado.

Así, encontramos autores en los extremos más distintos de ambas tendencias, pero éstas han confluído mezclando sus aguas de tal modo que han generado una poesía ecléctica como una pintura en la que los elementos figurativos estuvieran siempre a punto de disolverse o se disolvieran parcialmente para dejar paso a otras insinuaciones, a otro lenguaje, al lenguaje mismo de la forma o a los fantasmas de la mente.

Hemos alcanzado, pues, un punto en que la sucesión de las ondas ha pasado de la alternancia a la plena coincidencia y las corrientes se diluyen y recomponen bajo la luz ultravioleta del tiempo, que hace aparecer otros usos de la lengua y otras variantes de una herencia que nació como ruptura y ha desembocado en la imposibilidad de toda ruptura. Un mundo poético en el que no pocos autores

¹ Juan José Lanz Rivera, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Departamento de Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002 Tesis doctoral, p. 699-700

funden, como ha escrito Luis Bagué Quílez, “la poesía de la experiencia con la experiencia de la poesía”.²

En el siglo del caos todo sucede a la vez y la postmodernidad alcanza su paroxismo en un repertorio heteróclito de alternativas que se excluyen y se combinan simultáneamente, allí donde la aceleración de la historia ha juntado tantos elementos y generaciones humanas que el producto de tan vasto intercambio es difícilmente abarcable en su inmediata complejidad.

En este panorama hay quien, situándose en el extremo más intenso del mapa irracionalista, apuesta por un voluntarioso neosurrealismo cuya máquina de azar deglute la realidad del momento con todas sus capas culturales, mecánicas, digitales y la devuelve en forma de superrealidad cargada con las tensiones de la rebelión y el descubrimiento. Pues como ha escrito Luis Bagué Quílez: “En esa pesquisa de un vanguardismo más integrador que rupturista coinciden autores que enlazan con las tradiciones del sesentayochismo”.³ Y si el neosurrealismo de los ochenta bebía del sesentayochismo, el del siglo XXI bebe de ambos y recurre otra vez a una retórica de la imagen sin ataduras y a la antilógica del sueño. Es aquí donde Raquel Ramírez de Arellano (Madrid, 1973) escribe su poesía dentro de lo que podemos considerar una forma de neosurrealismo dentro de una línea nunca interrumpida por completo pero actualizada en sus referencias y emparentada con otras tendencias actuales que comparten su culturalismo plenamente integrado como experiencia y como forma de percepción de un mundo cada vez más mediatizado y artificial.

La arquitectura de las colmenas, X premio de poesía Blas de Otero Villa de Bilbao 2017, es un libro representativo de una autora que ha alcanzado notable dominio en el manejo de un lenguaje puesto al servicio de una poética de la imaginación, esa imaginación fantástica y lúcida que indaga en la realidad mediante la asociación libre y el gobierno de la imagen, de la intuición poética y de la búsqueda de conexiones inusuales cargadas de un sentido oculto que de pronto se hace visible sobre lo insólito explícito.

“El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida” escribió André Breton en el *Primer manifiesto surrealista*.

Probablemente el neo-surrealismo ya no se basa en la creencia de estas “realidades superiores”, sino solamente en la posibilidad de elegir las como técnicas o concepciones especialmente apropiadas para una realidad individual o colectiva que precisa de este concreto “kit de cultivo” para germinar y propagarse.

“Gracias al surrealismo podemos desechar sin vacilaciones la idea según la cual las cosas que existen son las únicas posibles” escribió André Breton en el *Se-*

2 Luis Bagué Quílez, “La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio.” Revista Montegudo N° 13, Univ de Murcia, 2018, p. 49.

3 Ibid. p. 68.

gundo manifiesto surrealista. Esta, que sería una característica común a diferentes plasmaciones del irracionalismo, en la obra de autores como Raquel Ramírez de Arellano constituye una especie de grieta de luz que se filtra verso a verso o línea a línea de prosa por todo su universo de asociaciones, haciendo brillar su presencia subyacente con fuerza extraordinaria. El lenguaje se convierte así en una máquina viva que se deshace de su piel común y ejecuta ante nosotros una danza posible sólo cuando se ha roto el dictado de la lógica. En estos textos, no obstante, palpamos a veces una lógica oculta, como si en una estructura muy profunda se escondiera aún la proposición razonadamente legible. Algunas frases tienen la forma de cebo de la adivinanza y otras la curva de la greguería, que es también una especie de adivinanza vuelta del revés (“escribir es un suicidio verde que se arroja por un acantilado” p. 51, “Los relojeros de la monotonía han sacado la ganzúa que abre la cerradura de los horrores” p. 61). No falta el humor en este libro, lo cual encaja también en la tradición del surrealismo: humor negro, humor burlón, humor absurdo, ironía y sarcasmo:

“No vengas a decirme, corazón, que el amor es un fluido viscoso que caduca en dos años” (p. 23)

“Además se ha hecho de noche y Dios ameniza el cotarro pulverizando estrellas” (p. 55).

“Cleis se ha mudado a labrar trinos en el bostezo circular que sostiene la Luna; desde allí reparte caricias para la casa de citas de su enésima musa.

—¡Píntalo, poeta de pacotilla o... ponte a remar despacio!

Ovidio duerme” (p. 51).

Dentro de los parámetros generales de una poesía que puede llamarse surrealista, el momento histórico determina los rasgos temporales e individuales (por cuanto el individuo es también hijo de su tiempo o un producto histórico) que hacen más o menos prominente la obra del autor. Sus rasgos distintivos tienen que ver con los campos semánticos y el universo léxico, con el tipo de asociaciones, con su potencia imaginativa. Los dos últimos elementos son determinantes para transmitir a la poesía esa naturalidad de un universo paralelo (la naturalidad extraña del sueño, llena de claves y encuentros) o, por el contrario, para hacer que camine con la torpeza de un artefacto que combina trabajosamente piezas mal seleccionadas en un resultado que se nos presenta como artificioso y torpe.

Raquel Ramírez de Arellano está sin duda en el primer grupo, aunque a veces el peso de la adjetivación y de los largos encadenamientos de proposiciones subordinadas haga gravitar el resultado hacia el peligro de sucumbir en su intento de mostrarnos una realidad cuajada de sentido. Sólo a veces. Es la suya una poesía barroca, sus textos son retablos de imágenes inquietantes que se suceden sin pausa y se abrazan y se transforman, objetos ensamblados a objetos, referencias articuladas sobre la trama de un pensamiento que se ramifica y se desdobra como impulsado por el horror al vacío. Es un hermoso espectáculo, como una visión psicodélica de la realidad común que podemos reconocer por los lugares y los nombres insertos en la vibrante metamorfosis. Y esa realidad que se bombea en la del texto como un combustible de disgregaciones no sólo está hecha de

objetos y de calles y de personas sino también de la experiencia de otra realidad de segundo nivel, la representación de la realidad, fatigosamente multiplicada en nuestros días a través de todos los estratos culturales y todas las superficies de la cultura de masas, reflejada y prolongada en el universo literario que la autora comparte y conoce.

En *Veneno para pájaros*, un poema sobre el suicidio, el tema confiere unidad a ese ramo de apariciones que aquí son aparecidos, aparecidas, casi todos (todas) autores y personajes históricos de especial significación para la autora. Más sobrio que otros, el texto se organiza sobre una sintaxis enumerativa, contraponiendo las muertes, los personajes, las circunstancias, los nombres propios. Asindeton, elipsis, paralelismo son parte del juego y agilizan el ritmo. Hay frases como resortes del tipo: “Todos los hombres que saben pintar caballos son una estafa en las apuestas de carreras”. Hallazgos no del todo lógicos, o alógicos, o ilógicos directamente llenos del mismo sentido de las pesadillas donde nos son reveladas arquitecturas fantásticas en las que nos perdemos. “Quiso ser huérfana para tener dos madres en el consistorio donde aparcan los trenes”.

La poesía de Raquel Ramírez de Arellano tiene, sobre todo, dos rasgos que son fundamentales en este tipo de arte: fuerza emocional y capacidad de sugestión. *Veneno para pájaros* está recorrido por un hondo dolor que es el dolor humano extraído de las acciones asepticamente depositadas ante los ojos del lector. El libro entero camina atropellándose con sus miles de sílabas por caminos de humor y pena y súbita alegría, hallazgo tras hallazgo, combinando las piezas de la realidad en puzzles fantásticos que expresan lo que está prohibido expresar, lo que inmediatamente se vuelve banal cuando se dice, salvo que no se diga, salvo que se esconda en un juego de palabras y se cierre con la llave del absurdo, de la iluminación, del milagro, del enigma e incluso del chiste. A lo largo de esa estructura abigarrada y móvil, el sujeto se identifica con los personajes como en *Veneno para pájaros*, o se mira en los ojos de otros, o se esconde en las cosas o se diluye y se combina con otros elementos de esa realidad descoyuntada que vive dentro del lenguaje donde late, vibra, muta y se ríe con carcajadas serenas o histéricas.

“La poesía contemporánea, en cambio, no se sostiene sobre categorías grandiosas o vastedades anegadas por el terror y la angustia: visiones novalisianas, tribulación leopardiana, patetismo extremo del Discurso del Cristo muerto de Jean-Paul... La fragmentación, la labilidad, la versatilidad y la dilución del yo son categorías contemporáneas herederas de aquellas, pero han perdido su empaque desgarrador y la determinación agonística” escribe A. L. Prieto de Paula en “Poesía y contemporaneidad. Unas cuestiones de partida”.⁴

El primer surrealismo cortó el hilo de relaciones causales y referenciales del lenguaje, pero, en general, la sintaxis enuncia con convicción la relación entre sujeto y predicado, entre verbo y complemento, e infunde en ellas el misterio de unas conexiones que nos resultan extrañas pero que parecen narrar y describir otro mundo. En esas conexiones se anudan motivaciones y emociones profundamente humanas. La relación entre lo objetivo y lo subjetivo se muestra, sin embargo, bastante subvertida en un universo de objetos que cobran vida donde el sujeto

4 A. L. Prieto de Paula: “Poesía y contemporaneidad. Unas cuestiones de partida.”, *Ínsula*, Nº 805-806, Enero-Febrero de 2018, p. 4.

y la mirada del sujeto pierden entidad. En un libro como “La arquitectura de las colmenas”, como en el primer surrealismo, la sintaxis permanece intacta para guiar el juego de esos otros significados. No hay ninguna pretensión de justificar el texto mediante un automatismo absoluto que lo emparejaría a la asociación libre del psicoanálisis. Las metáforas a veces sólo son metáforas, los símbolos sólo símbolos: en el siglo XXI tampoco la imaginación tiene pretensiones. La técnica neosurrealista, sin embargo, es perfecta para hundirnos en un mundo sumergido que a veces funciona enteramente en tercera persona sin que la mirada que lo expone parezca otra cosa que una característica suya (*La casa del ferroviario, El invierno*). Por su parte, la primera persona gramatical se pierde en sus acciones, que sí parecen tener algo de automático como parte del funcionamiento del armazón total en el que está enclavada, o se desprende de los posesivos como una hoja de un árbol, como una condición diluida (“Espero en la congoja húmeda y la puerta recién labrada con cadenas, trampas para perros que muerden con dientes de morfina el perfil de mi mano” p. 71, o “Nuestro amor era el agua de los estanques, agua muerta de las catacumbas, el lugar al que regresan los signos matemáticos pidiéndole las llaves al sereno de las discotecas” p. 63). Algunas veces el sujeto volátil que se desprende de este mundo de combinaciones está reflejado en la segunda persona: “Llévame al mar. Si crees en las apariciones de besos a las puertas de las caracolas haremos algo grande incluso en este sitio” p. 59. “Desde la esquina izquierda del aparador, donde me perforaste una herida en el lengua del invierno me mira descarada la figura de un ancla, desordenando el ciclo de los incendios”. Todo este mundo en el que la técnica surrealista sirve para convocar los fragmentos más o menos interconectados de que está hecho se conforma, no obstante, con los fragmentos del yo diluido en él. No queda ninguna aspiración a la objetividad en la literatura postmoderna. Sólo los trajines y la reactivación de la polémica entre clásicos y modernos pudo poner en circulación las técnicas objetivistas durante breves periodos del siglo XX.

En un artículo que ya hemos citado, Ángel Luis Prieto de Paula resume así la situación de uno de los elementos tradicionalmente más sólidos en la definición de la poesía según el estado de actual de disolución en el que este parámetro coincide con otros que igualmente están en crisis: “Cabría preguntarse, en fin, si una poesía que abandone las cláusulas del ritmo a las que Wittgenstein —un reaccionario artístico que pensaba que la música acababa en Brahms— atribuía la respiración de la vida interior puede seguirse llamando poesía; o si por el contrario, como señala Jorge Riechmann, ese abandono supone «la emancipación de la poesía con respecto a la mnemotecnia» “

Ya que hemos atendido al otro elemento destacado por este autor como definitorio de la lírica en su artículo-prefacio del número de *Ínsula* dedicado a Poesía contemporánea (“acordemos, pues, que la poesía es el código por el que la individualidad se emite constituida en objeto: un yo que da cuenta de sí y que, perplejo y desorientado en el día de hoy, no se encuentra y pregunta acezantemente «Quién soy, quién soy»”⁵), digamos ahora que, con respecto a la música, Raquel Ramírez de Arellano no la ha mandado a paseo, quizás porque quien tiene sentido del rimo no puede ni quiere hacerlo y sólo quien puede, es decir, quien no tiene ese especial sentido, quiere hacerlo pues no tiene nada que perder, Todo hecho de

5 Ibid.

largos versículos y de prosa, este libro de Ramírez de Arellano, sin embargo, está lleno de ritmo: la máquina camina, baila, se mueve al compás, se mueve como el mundo, que siempre se agita de forma rítmica; tiene olas, respiración, sucesiones, sintagmas que dan pasos. A veces las oraciones se prolongan básicamente porque tienen que seguir respirando.

La “arquitectura de las colmenas” es, pues, una arquitectura lábil, mutante, vibrante, y un título que sugiere habitáculos humanos en entornos urbanos más bien tristes y celdillas de criaturas voladoras y también la vecindad del aire. Aves y abejas son motivos y símbolos que reaparecen a lo largo del libro atando en su trayecto intermitente las dispersas imágenes y motivos de toda índole que se suceden en él. Las tres citas que lo abren, de Claudio Rodríguez, Jack Kerouac y Antonio Gamoneda, tienen que ver que pájaros. El “veneno para pájaros” del primer poema mata la libertad, el vuelo y mata a las personas, las mata bien muertas, y mientras seguimos su rastro por el poema, confeccionado a base de largos versículos y frases cortas, comprobamos su olor y su origen.

El libro está dividido en seis partes o secciones de longitud desigual y, de ellas, la segunda se titula “No eran aves, solo abejas”, la tercera contiene el poema (en prosa) “Aeronáutica de las garzas”, la cuarta es más acuática que aérea, la sexta se titula “El contorno del aire” y la quinta parte tiene un título que es todo un poema, un diálogo absurdo, una pieza de publicidad secreta de la insurrección:

“Vivimos con un millón de cadáveres debajo de la cama y los llamamos mundo.

—Señor Whitman: haga el favor de sacar los saltamontes del felpudo, luego no hay modo de eliminar los ácaros. Sonríale a la vida.

—Prometo no apretar el gatillo si alguno vuelve a traicionarme.”

Este título se parece a los fragmentos que André Breton recortaba de los periódicos para componer textos que podían calificarse de poemas. Sólo necesita parecerse a ellos, no tener una procedencia similar. Todos tenemos dentro un millón de trozos del mundo y tenemos un mundo en trozos repartido por distintas pantallas y trozos de papel. El yo troceado y líquido configura un mundo a su imagen, pues fue creado a su vez en crisis permanente y sin asidero. Una dialéctica de ida y vuelta nos deja en la mayor perplejidad. “Quienes se encontraron antes de buscarse” (p. 78) volvieron a perderse (su autohallazgo es un “pálpito”, algo instantáneo, una fulguración.) En cambio el mecanismo de la demencia es recurrente y universal, como en “Tildes sobre los toldos” (p. 79):

“Están en mi demencia todos los arco iris, el recuerdo de una mentira sucia, la verticalidad de las ventanas, las prisiones de mujeres, los ibuprofenos efervescentes. Unas gafas redondas y el café de unos labios, la garganta y el templo de las metamorfosis”.

Con el humor y la rebeldía, con la potencia de un lenguaje que no ha renunciado del todo al ritmo (ritmo del versículo, fuerte ritmo de una prosa que avanza con rápidos y enérgicos pasos); con el aire que hace posible el vuelo de los pájaros, la autora sostiene, retiene, atestigua un último y poderoso rincón de esperanza frente a tanta muerte, un origen vivo en el corazón humano:

“En lo oscuro de ti nace la claridad, agua que nunca ha sido embotellada, polen ajeno al destierro de las cárceles” (p. 91).

LOS RÓTULOS DEL MÁS ALLÁ

RAQUEL RAMÍREZ DE ARELLANO



(Un poema del libro *La arquitectura de las colmenas*,
Premio de poesía Blas de Otero 2018)

Hay cinco centímetros de poros que no ha besado nunca nadie.
Una mujer imberbe observa con anteojos la súbita respiración de la hierba.
A la vuelta de todos los callejones hay un botón a punto de abrocharse.
Ya sólo tardo cinco minutos en recuperarme tras cada suicidio.
Llegamos al amor sólo con media hora de retraso pero tenemos mucha fiebre.
Fusilan a una comuna de ranas en el desguace de las ilusiones.
Los urogallos están dejando trinos en todos los surtidores de gasolina sin
plomo.
Escapar es una carrera de aliteraciones con la puerta siempre cerrada.
Tus ojos son la anestesia del infarto de miocardio que padece la Luna.
La flor silene tiene una cápsula donde esconde la fruta que entrega a sus hijas:
víveres para los duros meses del invierno.
Editar.



Blas de Otero

fundazioa fundación