EL VERSO LIBRE EN BLAS DE OTERO: LIBERTAD Y TEORÍA POÉTICA

FREE VERSE IN BLAS DE OTERO: FREEDOM AND POETIC THEORY

EZEQUIEL MORENO ESCAMILLA
Universidad de Sevilla

Resumen: El uso del verso libre en la obra del poeta social Blas de Otero (1916-1979) es decisivo en su quehacer literario por cuanto supone el vehículo idóneo para conseguir una palabra más popular y llana una vez se abandona la corriente existencialista de sus primeros libros. Sin embargo, tras este giro formal y temático, el autor comienza una nueva fase poética que, queriendo reunir el espacio individual y el de la *inmensa mayoría*, sea capaz de representar la realidad que circunda al poeta, la vida, que acabará conformando un concepto determinante. Con este propósito, la liberación progresiva de su escritura, que desciende incluso a la práctica de la prosa, halla en el versolibrismo su expresión definitiva. Aunque no se logre de forma sistemática un verso libre ajeno a la métrica tradicional, la obra final de Otero (1968-1977) está imbuida de los beneficios teóricos, prácticos y expresivos de esta forma poética.

Palabras clave: Blas de Otero, verso libre, libertad, realidad, vida.

Abstract: The use of free verse in the work of the social poet Blas de Otero (1916-1979) constitutes a capital moment in his production, given its capability to ensure a more common and colloquial expression once the poet abandons existentialism. However, after this formal and thematic change, the author starts a new poetic phase in which individualism and the *inmensa mayoría* –social aim– work together in order to represent reality –life– understood as a superior concept. With this purpose, the gradual liberation of his writing, which even helps Otero in creating prose, finds in free verse the final expression of his poetic. Although the author does not systematically achieve a genuine *free* verse in his whole practice, his final work (1968-1977) is benefited from its theoretical, practical, and expressive nature.

Keywords: Blas de Otero, free verse, freedom, reality, life.

Introducción

Ciertamente, en todos los libros del poeta vasco Blas de Otero (1916-1979), exceptuando *Historia (casi) de mi vida* (1969, publicado en 2013) y *Nuevas historias fingidas y verdaderas* (1971, publicado en 2013), hallamos textos, muchos o pocos, que son susceptibles de entrar aparentemente en la categoría de verso libre. Al comienzo su número es anecdótico y sólo representa una variante formal en el dominio irrefutable del soneto y las formas clásicas. Sin embargo, observamos que paulatinamente esta cifra aumenta según se suceden los poemarios y se intenta una liberación de su escritura tras los fuegos existencialistas de los años cuarenta y cincuenta; tentativa que, en teoría, alcanza su mayor desarrollo en la práctica de la prosa en los libros ya aludidos, además de en *Historias fingidas y verdaderas* (1970)[1].

Pero, ¿es ciertamente la prosa el último estadio de esta desestructuración progresiva en su poética? Aunque podríamos considerar que sí en un momento determinado[2], la escasa presencia de

[1] De forma residual y anecdótica, previamente habían aparecido algunos textos en prosa en su obra. Concretamente, uno en *Ancia* (1958) («Otra historia de niños para hombres», p. 305), dos en *En castellano* (1959) («Papeles inéditos», p. 355; «Últimas noticias», p. 387), uno en *Que trata de España* (1964) («Colliure 1959», p. 512) y dos en *Poesía e Historia* (1960-68) («El espectro de Neruda», p. 567; «Rendición del viento», p. 594). Las páginas donde se sitúan los textos mencionados están referidas por la *Obra completa* del autor: Otero, Blas de, *Obra completa (1935-1977)*, edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2013. A partir de aquí, para todas las citas del poeta, seguiremos esta obra y nos limitaremos a indicar el título y la página en la que se encuentran detrás del fragmento reproducido.

[2] Gaspar Garrote opina que «hay que señalar que es el último paso [la prosa] de una evolución formal que, iniciada en la métrica clásica, continúa por el poema breve, el verso libre y el versículo y culmina con la ausencia de puntuación. La prosa constituye, pues, el último estadio de un progresivo desprendimiento de las trabas formales que impiden una expresión completa». Garrote, Gaspar, *Claves de la obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo Editorial, 1989, p. 29.

esta forma en su obra, unido a la prevalencia del verso libre como expresión definitiva en el último poemario, *Hojas de Madrid con La galerna* (1968-1977, publicado íntegramente en 2010), hace que pensemos que la prosa, tras su práctica, sólo sirve para confirmar que la libertad buscada necesita de algo más que el tamaño de la línea poética. Quizás su ritmo cadencioso no confería la suficiente expresividad para un verbo que quería ir más allá y jugar con la variedad de ritmos y lo inesperado y, sobre todo, ser capaz de lograr una representación más fiel de la vida y la realidad, verdadera piedra de toque de la poética del autor. Como apuntó claramente Alarcos, «Blas pretendía anteponer la vida, la vida del Hombre. Mientras muchos escritores viven la vida a través de la literatura y la reducen a literatura, Blas de Otero quiso someter ésta a las exigencias de la vida»[3]. En opinión de Lucía Montejo, «Otero no concibe la palabra como simple realidad denotativa sino que busca la manera de enriquecerla devolviéndole su contenido virginal después de un lento proceso de selección y depuración. Es un componente al que le atribuye vida propia. En ella quiere albergarse, buscar cobijo, y sobre ella quiere edificar, erigir su obra»[4]. Por ello, tal vez, sea la corriente versolibrista la que verdaderamente consiga dar cabida a esta voluntad poética. Y es que, en efecto y como ahora veremos, también la teoría literaria muestra las ventajas de esta expresión moderna.

Como nos recuerda Juan Frau, Blas de Otero se acerca al verso libre tras el conflicto que supone la unión de las tradiciones culta y popular, con el consiguiente rechazo a los metros cultos[5]. A partir de aquí, su práctica evoluciona con el correr de los años según su hacer poético se depura y su mensaje se define. El empleo de versos de la métrica popular y del verso libre en

[3] ALARCOS, Emilio, «Crítica Literaria en la poesía de Blas de Otero», en José Ángel Ascunce Arrieta (coord.), *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, p. 44.

[4] MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 138.

[5] La problemática de la mezcla de ambas tradiciones radica en que el molde culto no resultaba adecuado para el nuevo mensaje social del poeta, que se concretaba mejor en los metros cortos populares y en el verso libre. Con todo, y como también aclara Frau, el rechazo a los metros cultos será sólo «parcial». FRAU, Juan, «Blas de Otero: métrica y poética», *Rhythmica*, I, 1 (2003), p. 114.

sus composiciones sociales o *históricas*, como prefería llamarlas –en *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959), *Que trata de España* (1964), *Poesía e Historia* (1960-1968, publicada íntegramente en 2013)–, cae dentro del gusto por acercar su palabra a la oralidad y al pueblo en sintonía con las ideas de Antonio Machado y del realismo socialista, tras romper con las ansias individualistas y las formas clásicas de *Ángel fieramente humano* (1950) y de *Redoble de conciencia* (1951). Ahora el léxico y la sintaxis serán sencillos; el ritmo, cambiante, y el verso tenderá a la brevedad. Al decir de García Carcedo, estaremos ante una «transformación emocional» que afecta al ritmo y a los temas:

> Aventuro la hipótesis de que esta innovación métrica tendente a la brevedad se corresponde con una transformación emocional del tono poético en las nuevas obras de los dos autores [Otero y Neruda], compaginándose, una vez más, el plano rítmico y el temático[6].

Sin embargo, como decíamos, este afán de libertad estética y ética lo conducirá posteriormente a la prosa y, en último lugar, al verso libre de nuevo en *Hojas de Madrid con La galerna*, aunque aquí las características de éste serán ligeramente distintas a las de los años cincuenta y sesenta: además de por la profusión y la temática, destacará la longitud de los versos y de los poemas. Parece que tras su paso por Rusia, China y, sobre todo, Cuba (1964-1968) y el experimentalismo de sus libros en prosa, auténticas singularidades o «elefantes blancos» en el continuo de su producción en palabras de Fernando Valls[7], el verso libre oteriano se contagia de alguna de sus características, dando como resultado un verso que en ocasiones difumina sus límites con lo

[6] García Carcedo, Pilar, *El ritmo en la poesía de Blas de Otero*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 277.

[7] *Vide* Valls, Fernando, «"De vez en cuando, un elefante blanco...". Para leer las Historias fingidas y verdaderas», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»: Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 135-164. El título del artículo hace referencia al estribillo del poema de Rainer Maria Rilke, «Das Karussell» («El tiovivo»), en el que la figura de un elefante blanco en un tiovivo aparece como el elemento disonante y, a la vez, extraordinario, de la que se presupone una escena cotidiana y repetitiva.

prosístico, hecho éste que reforzará la denominación de «poesía abierta» que el propio poeta escoge para su última etapa[8]. No es de extrañar que la íntima relación entre ambas formas expresivas dificulte su diferencia, pues, como bien nos recuerda Esteban Torre, «las fronteras entre la prosa y el verso son, en realidad, imprecisas y fluctuantes. Con apariencia de versos, la cadena fónica puede exhibir una ordenación irregular y asimétrica»[9]. Así, estas delimitaciones difusas pueden engañarnos al presentar como verso lo que es prosa –o viceversa– y sirven para ilustrar en buena medida la reflexión teórico-genérica que llevará a cabo el poeta ya en el Madrid posmoderno, a su vuelta de los viajes por los países del campo socialista, y que se refleja en toda su obra final. Llegados a este punto, y para comprender el verdadero calado del verso libre en la obra de Blas de Otero, objetivo central del artículo, debemos formularnos estas preguntas, a las que trataremos de dar respuesta a lo largo de las siguientes páginas: atendiendo a sus orígenes, ¿qué capacidades expresivas comparte el verso libre con la prosa poética y el poema en prosa?, ¿cuáles son, pues, sus características principales?, ¿qué implica este verso para con la representación de la realidad y la vida?, ¿en qué se basa el poeta para elegir este metro?, ¿cómo es, finalmente, el verso libre oteriano?

De la prosa poética al verso libre

Desde sus orígenes en el siglo XIX y hasta hoy mismo, el verso libre ha resultado problemático a la hora de entenderlo y categorizarlo, ya que para unos se trataba de prosa dividida tipográficamente como versos de distinta medida, para otros, una mezcla no muy clara entre verso y prosa, y para otros era verso, aunque un verso distinto al tradicional, con una periodicidad baja en la reiteración de sus elementos rítmicos[10]. A tanto llega la

[8] Como se muestra en el poema homónimo de *Poesía e Historia* (p. 561), que dice: «Esta que veis aquí es una poesía partidaria. / Partidaria de todo contenido y de toda forma, / porque / un plan quinquenal es tan bello como un amor cumplido. / Una revolución tan hermosa como el mar».

[9] TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 106.

[10] PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 24.

relación entre prosa poética y verso libre, que todo apunta a que este último salió de aquélla en el marco del Simbolismo francés. Como nos explica María Victoria Utrera[11], si bien el poema en prosa, tras la prosa poética, había servido en primera estancia para romper con las rígidas normas métricas de la poética francesa, en segundo término, ante su agotamiento, el verso libre supuso una alternativa para llevar un paso más lejos esta expresión que aspiraba a la libertad total; en este sentido, el poema en prosa constituyó para creadores como Gustave Kahn o Jules Laforgue «una etapa necesaria, una especie de transición, para la llegada del verso libre»[12]. Y es en este momento que, además de la figura capital de Charles Baudelaire con sus *Pequeños poemas en prosa* (1869), destaca el poeta Arthur Rimbaud (1854-1891). Se habla del mago de Charleville como precursor del verso libre en dos de sus poemas de las *Iluminaciones* (1886), «Marine» y «Mouvement». Sin embargo, se sabe que el autor no era consciente de su hallazgo y, de hecho, ambas composiciones se incluyeron indistintamente en el conjunto de las prosas, lo que no hace sino reafirmar esta estrecha relación entre poema en prosa y verso libre[13]. En cualquier caso, y más allá de la diatriba genérica, este poeta francés será fundamental para la incursión en la prosa poética y el poema en prosa por parte de Blas de Otero, quien halló en lo experimental el comienzo de una nueva expresión posible que acabaría haciendo del verso libre su metro predilecto. Al fin y al cabo, esta forma poética moderna se revelaba

> como el procedimiento más idóneo para expresar, alejándose de cualquier constricción externa, la tensión rítmica del habla, produciendo un ritmo de creación fluyente que se ajustase bien al ritmo del pensamiento, bien al de la entonación o de la respiración, o al ritmo con que se suceden las intuiciones y su expresión[14].

[11] Utrera Torremocha, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001, p. 81.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid*., p. 80.
[14] Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 417.

De forma paralela y quizás más definitiva, es Walt Whitman (1819-1892) el otro iniciador del verso libre con sus *Leaves of Grass* (1855-1892). No obstante, el verso que desarrolla este poeta es distinto: dentro de las tipologías versolibristas[15] –mientras los simbolistas franceses y después las vanguardias explotarán el verso libre de imágenes acumuladas y tomarán del vate norteamericano el concepto de la libertad métrica, según Isabel Paraíso[16]–, éste llevará a cabo el tipo de verso libre conocido como «versículo bíblico», que usa de las repeticiones y paralelismos de la Biblia para cantar temas profanos y políticos. Este modelo, que en España inspirará claramente las obras de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y, sobre todo, León Felipe[17], también llega hasta Otero, que, sin embargo, no se detiene sólo en este tipo: como analizaremos más tarde, sus versos libres encajarán también dentro de los de base tradicional –concretamente en el empleo de la silva libre– y en el verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas. Por otra parte, es necesario notar que un tipo de verso libre que lleva los postulados de Whitman al extremo, el versículo mayor –practicado por Rubén Darío, Cernuda o Borges–, es considerado prosa por algunos autores y críticos, como el propio Darío, Díaz-Plaja o Henríquez Ureña[18], hecho que nos muestra de nuevo la dificultad que supone el análisis del verso libre y su diferenciación con respecto a otros tipos de versos tradicionales, con la prosa poética y el poema en prosa[19].

[15] Para las tipologías versolibristas seguimos, por su claridad didáctica, la clasificación que propone Isabel Paraíso en su libro, ya citado, *La métrica...*, *cit*., pp. 190-208.

[16] *Ibid.*, p. 186.

[17] Además de su obra en verso, León Felipe será el traductor al español de *Song of myself*, *Canto a mí mismo*, en 1941, siendo esta traducción una de las más reconocidas. Previamente en nuestro idioma lo había hecho José Martí (1887) y, ya contemporáneamente, además de León Felipe, Borges en 1969, aunque desde 1924 trabajaba en ello.

[18] PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 107-109.

[19] Ciertamente, la difícil distinción se encuentra ya presente en los tipos de verso libre. Como apunta Miguel Á. Márquez, «Al margen del problema terminológico, el acuerdo es general sobre la existencia de una tradición del verso libre que parte de la silva impar (clásica, modernista y libre) y que desemboca en un sistema de versificación con un ritmo endecasilábico fácilmente perceptible, [omito nota] muy distinto del verso libre whitmaniano, que responde a un ritmo interior y se basa en las repeticiones en todos los planos de la lengua (paralelismos, anáforas, enumeraciones...), cuyas recurrencias formales son reflejo de las recurrencias de

En principio, por todo lo visto, verso libre sería «aquel que no está sometido a ningún límite silábico ni a ninguna norma acentual»[20]. Este carácter –valga la redundancia– *libre* que propone incide en la dificultad de establecer categorías, pues, como recuerda Isabel Paraíso, «muchos piensan que si el verso libre es verdaderamente libre, plegado a la emoción personal y del momento en cada poeta, hay tantos tipos de verso libre como poemas»[21]. En efecto, una de las cualidades más llamativas de este verso es la supuesta libertad expresiva que permite, que acaba influyendo tanto en la forma novedosa que presenta como en los temas. Sin embargo, hay que notar que la historia literaria ha demostrado que hay unos tipos dominantes que se repiten, lo cual evita hasta cierto punto la relativización y favorece el establecimiento de modelos. Quizás esto se deba a lo que ya Navarro Tomás advertía:

> En suma, aun en los casos en que el verso libre parece más alejado de toda relación métrica, se ve ligado en el fondo al mismo principio esencial del metro ordinario. Actúa de manera más suelta que éste en la colocación de sus apoyos rítmicos, abarca más amplio margen en la oscilación de sus periodos, describe con menos regularidad el perfil de sus movimientos, pero no parece mostrar ningún indicio de poseer naturaleza diferente ni de proceder de fuente distinta[22].

Como nos dice asimismo Esteban Torre, «en muchos versos *a priori* considerados libres, podemos descubrir ciertas «pautas métricas» que reproducen ritmos endecasilábicos o hexamétricos» y es que, en lo tocante a la métrica tradicional, «estas formas [verso modernista, verso libre], consideradas generalmente como «amétricas», encuentran precisamente su razón de ser en los esquemas métricos, de los que representan, según los casos, una confirmación, un desvío o una expectativa frustrada»[23]. Por otro lado, como señala certeramente Paraíso, el

contenido». Pero añade el autor: «Esta distinción teórica se oscurece frecuentemente cuando se analizan poemas concretos». Márquez Guerrero, Miguel Á., «El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77 (3) (2000), pp. 217-234, p. 218.

[20] Torre, Esteban, *Métrica española...*, *cit*., p. 101.

[21] Paraíso, Isabel, *La métrica...*, *cit*., p. 191.

[22] Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1983, pp. 489-90.

[23] Torre, Esteban, *Métrica española...*, *cit.*, pp. 102 y 23.

mismo carácter de verso implica la repetición de elementos cuyo número es finito –frente a la supuesta libertad electiva del poeta para crear– y, por tanto, las posibilidades combinatorias disponibles son limitadas, lo que hace que pensemos que una tipología es más que plausible[24].

Así, parece claro que el verso libre aparentemente novedoso aún mantiene una clara relación con el verso tradicional que subvierte y, sobre todo, que a pesar de su carácter *libre*, este verso, por ser verso, puede ser incluido en categorías. Más allá de suponer una forma personal de cada poeta, una sistematización se revela como posible, pues, al fin y al cabo, el verso libre sigue siendo verso y, sobre todo –y este será el asunto central, que afectará a Otero–, *el verso libre no es verdaderamente libre*: como bien explica Utrera, la expresión «verso libre» sería un claro oxímoron en tanto el concepto de *verso* implica unas mínimas convenciones versales; en tanto que «la libertad total en el verso destruye su entidad rítmica»[25], lo que ocasionaría su desaparición, dado que en el ritmo se halla el requisito necesario para su existencia.

Como vemos, son muchas las ideas que sustentan los principios que rigen el verso libre, que, lejos de lo que pudiera pensarse, no implica una libertad total: el experimentalismo que busca la libertad expresiva tiene una clara base en los metros tradicionales, aunque sea para darles la vuelta y ponerlos en duda. Por ello, aunque el verso libre se percibe como una entidad distinta y moderna –y frente al entusiasmo que pudiera demostrar, por ejemplo, Juan Ramón–, otros autores inciden en su carácter negativo. Es el caso de T. S. Eliot, Dámaso Alonso o Antonio Machado, este último quien aconseja, en versos muy conocidos: «Verso libre, verso libre... / Líbrate, mejor, del verso / cuando te esclavice»[26]. El verso libre aparecería así como una moda perniciosa que, lejos de aportar libertad, esclaviza; que, frente al supuesto encorsetamiento de los versos tradicionales, no representa ninguna liberación.

---

[24] PARAÍSO, Isabel, *La métrica...*, *cit*., p. 191.
[25] UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Historia y teoría...*, *cit.*, p. 26.
[26] Poema de Machado «De mi cartera» (VI), en *Nuevas canciones* (Madrid, Mundo Latino, 1924).

Y llegamos aquí a un punto decisivo. Blas de Otero, independientemente del uso que hace del verso libre, tampoco se muestra muy de acuerdo con él o, al menos, con sus resultados finales. Así, nos dice: «Lo que tú tienes que hacer es dejar de fumar y pasarte la sintaxis por debajo del diccionario. Pues toda la ciencia del poeta no es más que expresarse por la libre –no ese verso que no es libre porque no es verso, ni ritmo, ni muerto–» («Reglas y consejos de investigación científica», 617) y también: «qué es verso libre y largo al que no llego / por más que estire el brazo hacia delante» («Tercer movimiento», 872). Sin embargo, como bien aclara Frau, la forma del verso libre le atrae a pesar de las reticencias mostradas, y es que «Otero aspira a dominar el verso libre en la misma medida en que domina la construcción del soneto; al igual que el soneto le ha servido perfectamente para expresarse en el pasado, el verso libre es la forma métrica apropiada para el futuro»[27]. Como comprobaremos más adelante, la discrepancia de Otero puede tener su explicación en lo mismo que declaraba en su última cita reproducida: que «no llegaba»; que, en ese intento de estirar el soneto[28] y que su palabra se extendiera gracias al *aire* –concepto muy importante en su teoría poética según Sabina de la Cruz[29]– y a las *anchas sílabas*, el poeta acababa regresando a una versificación de corte clásico por no ser capaz de lograr esa nueva voz de forma convincente. Sea como fuere, importa destacar que en cualquier caso Otero sí parece estar conforme –de lo contrario no se explicaría la ingente cantidad de versolibrismo en su obra– con lo que este verso supone en la teoría literaria y desde el punto de vista ético, como estudiaremos a continuación. Esto prueba una vez más lo que refería tempranamente Alarcos a propósito del poeta vasco: la importancia de la relación entre el significado y el significante en su obra[30].

---

[27] Frau, Juan, «Blas de Otero...», *cit*., pp. 100-101.

[28] A este respecto, resulta esencial consultar el análisis que lleva a cabo Esteban Torre del poema oteriano «Hagamos que el soneto se extienda». Torre, Esteban, *Métrica española...*, *cit.*, pp. 109-110.

[29] *Vide* Cruz, Sabina de la, «Blas de Otero: poesía y libertad», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras...*, *cit*., p. 15.

[30] Alarcos, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966 [1955], pp. 150-151.

Walt Whitman y las implicaciones teóricas del verso libre

Cuando Blas de Otero utiliza el verso libre está aceptando y defendiendo un paradigma poético moderno que llevaba atribuidas unas claras connotaciones estéticas y éticas que se relacionaban con la libertad; representa una nueva idea sobre el mundo en la que ésta y el individuo adquirían un papel irremplazable en su configuración. En este sentido, el aporte que supone la obra de Walt Whitman es ineludible por cuanto, por una parte, redunda en la teoría general del verso libre, como hemos adelantado, y, por otra, influye en nuestro autor de diversa manera, quien no dudará en consignar su aprecio al poeta estadounidense en varios lugares.

En cuanto a esta impronta, cítese sin ir más lejos el título de la antología *Esto no es un libro* (1963), que recuerda a los conocidos versos de Whitman: «Camarada, esto no es un libro; quien toca esto toca a un hombre», y el de su poemario final, *Hojas de Madrid con La galerna*, que nos acerca claramente a las *Leaves of Grass* del vate americano[31]. Asimismo, en lo concerniente a los poemas, véase la exclamación del soneto temprano «La Tierra» (167): «¡oh Capitán, mi Capitán, Dios mío!», que nos retrotrae al «O Captain! My Captain! our fearful trip is done», el famoso estribillo del poema homónimo de Whitman, y también los siguientes versos, donde el reconocimiento ya es explícito: «Amo a Walt Whitman por su barba enorme / y por su hermoso verso dilatado. / Estoy de acuerdo con su voz, conforme / con su gran corazón desparramado» («Posición», 238). Palabras que, a su vez, eran deudoras de aquellas otras de García Lorca: «Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas»[32]. Como apreciamos, Otero destaca aquellas nociones más características de la obra whitmaniana y que se encuentran en línea con los postulados teóricos del verso libre: su carácter «dilatado», es decir, abierto y grande, y sincero, en el que una voz habla desde un corazón

[31] En cuanto al poema de Whitman, la cita es del «Canto a mí mismo» –«Song of myself»–, incluido en *Hojas de hierba*.

[32] Poema de Lorca «Oda a Walt Whitman», en *Poeta en Nueva York* (México, Séneca, 1940).

que rebasa los límites de sí mismo, adquiriendo cierto grado de autonomía y vida. Y es que la libertad que perseguía Otero para su verso, que se relacionará con el concepto ya referido de *aire*, se basaba entre otras cosas en un ritmo que supiera ensanchar las aparentes limitaciones que propiciaba la métrica clásica. A esto contribuye el carácter individualista del verso libre, que, según la mayor parte de los críticos, tiene la capacidad de transmitir mejor que ningún otro metro los vaivenes del alma en su ritmo interior sin detenerse en cuestiones silábicas. Recuérdense a este respecto las palabras de Navarro Tomás:

> Como creación de carácter individual, debería registrarse ante todo la lectura de cada poesía de labios de su propio autor. Sin duda se han de producir discrepancias de interpretación rítmica entre otros lectores. El papel principal del elemento subjetivo en el verso libre constituye su mayor diferencia respecto a la fluctuación de los antiguos versos épicos y líricos[33].

Así, este ritmo interior del que hablamos será más importante que el métrico y habrá que buscar en las repeticiones de orden sintáctico, guiadas por el arbitrio del sentimiento, la verdadera libertad del poeta.

Para comprender un poco mejor las implicaciones teóricas del verso libre, que Otero asume, debemos ir a las palabras de Whitman en el prefacio a la edición de *Leaves of Grass* de 1855, para quien esta nueva forma de expresión casa con los deseos de libertad individual a la que aspiran los ciudadanos de Estados Unidos. Como se nos dice, el genio de este país naciente no es mejor ni más abundante entre los magistrados, embajadores y aquellos que ostentan cargos de importancia, sino precisamente entre la gente llana del pueblo. Todo en estas personas, «Their manners, speech, dress, friendship –the freshness and candor of their physiognomy– the picturesque looseness of their carriage ... their deathless attachment to freedom», y un largo etcétera en el que destaca la importancia de sus elecciones «–the President's taking off his hat to them, not they to him–», todo esto, aclara Whitman, constituye una poesía sin rima: «these

[33] Navarro Tomás, Tomás, *Métrica*..., *cit.*, p. 488.

too are unrhymed poetry»[34]. El poeta americano, que se iguala al hombre común, debe, pues, alcanzar una expresión nueva y trascendente, una expresión que no sea directa, descriptiva o épica, sino que vaya más allá de estas categorías, hacia un futuro en el que las formas no sean sólidas (4). Y es que la realidad del país en su belleza y dignidad, percibida por todos, necesita de alguien que la cante, y no de cualquier forma: «The land and sea, the animals, fishes, and birds, the sky of heaven and the orbs, the forests, mountains, and rivers, are not small themes...but folks expect of the poet to indicate more than the beauty and dignity which always attach to dumb real objects... they expect him to indicate the path between reality and their souls» (8). Como se observa, tenemos aquí la importancia del alma, del sentimiento, y la función del poeta para transmitir esa belleza digna que conforma la realidad.

A este respecto, según Whitman, la calidad del trabajo poético no se basa en la rima ni en la uniformidad, ni tampoco en los conceptos abstractos, las quejas melancólicas o en los buenos preceptos, sino en la vida de estos elementos y en el alma. Porque el beneficio de la rima en los buenos poemas no es la rima en sí, sino una forma más exuberante de ésta que, de forma natural, crece a partir de la primera: «The rhyme and uniformity of perfect poems show the free growth of metrical laws and bud from them as unerringly and loosely as lilacs and roses on a bush» (8). Así, la belleza de la Creación se extiende equilibradamente: no hay una parte mejor que otra. Lo importante no es la voz del cantor, ni aquellos poemas en los que se reproducen los sonidos, símiles y medidas más atractivos; lo esencial se halla en que sin revelar «how it is done [the poem,] the greatest poet brings the spirit of any or all events and passions and scenes and persons» (10) según escuchamos o leemos. Por ello, volviendo a lo anterior, en tanto poesía y poeta que reproducen la vida, la rima es algo accesorio y, en cualquier

[34] WHITMAN, Walt, «Preface to *Leaves of Grass*» [1855], en *3. Famous Prefaces*. (3), *Prefaces and Prologues to Famous Books*, Vol. XXXIX, The Harvard Classics, Nueva York, P.F. Collier & Son, 1909-14; Bartleby.com, 2001. www.bartleby.com/39/. A partir de este momento, para los textos reproducidos o parafraseados del prefacio, nos limitaremos a indicar el número de fragmento tras la cita.

caso, no delimita la belleza ni el equilibrio: porque la belleza ya se encuentra presente, según esta visión, en el material poético reproducido, que de por sí sería equilibrado y universal. Los buenos poemas que tienen rima, podríamos pensar entonces, alcanzan el mismo nivel que aquellos buenos que no la tienen. En cualquier caso, lo que sí sería decisivo es la simplicidad, que representa la gloria de la expresión y algo más; pues esta sencillez expresiva se amolda perfectamente a la realidad representada, a esta naturaleza que borbotea, e implica el triunfo del arte: «But to speak in literature with the perfect rectitude and insouciance of the movements of animals and the unimpeachableness of the sentiment of trees in the woods and grass by the roadside is the flawless triumph of art» (12).

En suma, la figura del bardo, que es maestro y que es súbdito, que es presidente y que es hombre común, constituye una parte más de la inmensidad y diversidad geográficas de esta *tabula rasa* que conforma América, espacio de multitudes y de libertades, de una nueva vida y de un nuevo hombre que llega a fundirse con su entorno. De esta manera, el verso buscado debe ser como la naturaleza en su perfección equilibrada y lograr transmitir al alma del lector el *espíritu* de las cosas vivas; en otras palabras, debe lograr a través de la simplicidad que su poesía sea un puente entre la realidad y el alma. Más allá de las diferencias de estilo y lo distinto de sus referentes, y más allá, sobre todo, de que realmente el verso libre nunca se libera de las pautas métricas a riesgo de dejar de ser verso, tanto Walt Whitman como Blas de Otero trataron de dar forma a este deseo para con la poesía y la vida.

Por otra parte, por sus características intrínsecas, era inevitable que este versículo libre whitmaniano tuviera también una dimensión ética. Vayamos nuevamente a las declaraciones del prefacio para ver más de cerca el tema:

> In the make of the great masters the idea of political liberty is indispensable. Liberty takes the adherence of heroes wherever men and women exist ... but never takes any adherence or welcome from the rest more than from poets. They are the voice and exposition of liberty. They out of ages are worthy the grand idea ... to them it is confided and they must sustain it. Nothing has precedence of it and nothing can

> warp or degrade it. The attitude of great poets is to cheer up slaves and horrify despots (17).

Se revela así que la función del poeta en la sociedad es defender, él antes que los demás –y antes que el clero, como se menciona más tarde (27), por lo que su halo es también religioso– los valores de la libertad a toda costa, de suerte que su poesía sincera se ejemplifique alegrando a los esclavos y aterrorizando a los déspotas, siendo el inglés a este respecto «the powerful language of resistance» (28). Por todo, y como resume en la oración que cierra el prefacio, el poeta es importante en tanto su país lo absorbe en la misma medida que ocurre a la inversa: «The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it» (30). Estas palabras cobran más sentido si las situamos en el marco de la Democracia norteamericana y el mandato del presidente Abraham Lincoln (1861-1865), tan querido para el autor, y símbolo de la abolición de la esclavitud y los futuros Derechos Civiles. La poesía de Whitman se anudaba así a la fundación y defensa de una nación moderna y avanzada, y exponía su libertad estética y ética acorde con un mundo auténtico y vibrante y, sobre todo, igualitario.

Blas de Otero también se referirá al autor de la «hermosa barba» y a la libertad en una ilustrativa prosa de *Historias fingidas y verdaderas* titulada «Libertad» (682). En ella intenta definir este término, por el que se escribe y se lucha, ya sea con el poema o con las armas, y habla de tres libertades: «la libertad interior de personas y la exterior de ciudadanos» –que vienen a ser caras de la misma moneda–, por una parte, y «la de los grandes rotativos, los monstruosos monopolios y la altiva y triste estatua», por otra. En cuanto a las dos primeras, hubo que limitarlas demasiado, según nos dice, «para que no nos comieran con sus trampas, para nivelar la justicia y las posibilidades que parecían imposibles». En lo relativo a la tercera, no sería realmente libertad: ni el discurso oficial, ni los monopolios o la Estatua de la Libertad, supuesto epítome de una nación libre, llegan a representarla; suponen más bien fantasías que el poeta debe excluir de la definición del término. Sin embargo, «hubo un hombre, llamado Walt Whitman, que paseó

a grandes pasos entre aquellos hombres, ómnibus, instituciones, salió a pecho descubierto a las vastas extensiones de los lagos, las plantaciones y las colinas, osciló su verso como un sendero o una aguja, el destino le libró de este otro tiempo en que se trizan todos los barómetros» (682). Blas de Otero recupera así la figura del poeta estadounidense y le hace encarnar tanto a él como a su verso las características que venimos observando: la autenticidad de rozarse con los hombres e integrarse en el vasto paisaje de su patria de forma sincera; servir de camino y despertador para una mayoría que ansía la libertad, que, como concluirá Otero, es preciso defender. En este sentido, el verso libre se juzgaba el medio idóneo para ello. No en vano, Villar Raso explica que «antes que ningún otro escritor del siglo XIX, Whitman se dio cuenta de que una literatura democrática verdadera requería no sólo una revolución de contenido, sino también en la forma y en las concepciones tradicionales de la literatura misma»[35].

Aunque es obvio que la sátira política o la poesía comprometida no necesitan expresamente de las nuevas formas métricas, sí es verdad que el modelo que aportaba el poema en prosa –paso intermedio necesario– y luego después el verso libre ofrecía una liberación en todos los planos muy propicia para que las connotaciones subversivas no tardaran en llegar. Como aclara Utrera, en la destrucción de la métrica ha de buscarse el anhelo de libertad política e independencia que registramos en Whitman[36]. Por todo ello, resumimos con la autora,

> la libertad, ya defendida por Whitman con un sentido a la vez literario y político, está presente en las primeras definiciones del verso libre, y junto a ella, la novedad, la sorpresa y la idea de que el nuevo verso es reflejo y expresión directa de la interioridad personal, por lo que su ritmo no obedecería a la realización de un canon previo, sino a la armonía interior, al ritmo personal del autor[37].

[35] Villar Raso, Manuel, «Introducción», en Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Antología bilingüe, Madrid, Alianza, 2012, 3ª ed., p. 13.

[36] Utrera Torremocha, María Victoria, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC, 2010, p. 66.

[37] *Ibid.*, p. 77.

Pero cuando Blas de Otero escribe en verso libre, esta forma hacía muchos años que no portaba esa densa carga semántica –genérica– relacionada con lo social. No es que no se hallara en su práctica, ni que los poetas, por tanto, apelando a ese recuerdo genérico, no se valieran de este verso para hablar de temas sociales –el mismo Otero tratará temas sociales o «humanos» en verso libre–, sino que poco a poco las posibilidades aparentemente ilimitadas que poseía este metro para conjugar palabra y pensamiento, intuición y libertad, se usarán más bien para transcribir ese mundo circundante confuso en el que Rimbaud, como exclamara en su conocida frase, podía «ser otro»[38]. Es cierto, sin embargo, que la evolución del compromiso poético, en su paso del realismo social al realismo crítico a fines de los años cincuenta, puso de manifiesto la importancia de la forma para llevar a cabo una poesía útil. Y es que, más allá de que toda forma implique un compromiso *a priori* según Barthes[39], Blas de Otero y Gabriel Celaya, epígonos de Ángel González, Carlos Barral, Caballero Bonald, Gil de Biedma o Valente, hicieron una «lectura más rica» del compromiso, tal y como apunta Juan José Lanz[40]. Así, introduciendo unas variaciones decisivas en sus versos como son el coloquialismo o los materiales ajenos, en principio, a lo literario, se gestará el paso de una poesía entendida como comunicación a una entendida como conocimiento, aunque, para Fanny Rubio, la reproducción del habla en la escritura de nuestro poeta supone el triunfo de una comunicación

[38] Hacemos referencia, claro está, a la famosa frase «je est un autre» –«yo soy/es otro»–, que el poeta francés incluyó en las dos *Lettres du voyant –Cartas del vidente–*, fechadas el 13 y el 15 de mayo de 1871 y dirigidas, respectivamente, a Georges Izambard y Paul Demeny. En ellas, ilustrando la tentativa de una nueva poética, Rimbaud nos dice que el poeta debe hacerse vidente y que, para ello, debe producirse un desarreglo de los sentidos. Es en ese contexto de confusión que el autor declara que, al igual que los materiales se convierten en objetos, es decir, en otra cosa, él también «es otro». Véase, por ejemplo: «Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!» (*Lettres du voyant*, 13 de mayo de 1871).

[39] *Vide* BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 2009 [1953].

[40] LANZ, Juan José, «Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras...*, *cit.*, p. 49.

total[41]. En cualquier caso, la supervivencia del compromiso dependía, pues, de la revolución de la forma, y es en este punto que, además de las características citadas, debemos aludir al uso de los metros populares y del verso libre.

No obstante, es necesario notar que la libertad expresiva que se traduce en libertad política en un primer momento deja de cumplir este objetivo primordial para el término de su obra. Esto creemos que se debe, especialmente, a una de las cualidades más visibles del verso libre ya mencionadas: la individualidad, que permite una libertad *interior* –que no silábica– que se encuentra alejada, de hecho, de lo colectivo y las masas. Así, el verso libre no será un buen medio para el compromiso político en el poeta, y la libertad expresiva que trae aparejada su uso se basará sobre todo en una supuesta libertad del pensamiento, esto es, individual, que logra representar el mundo mejor que ninguna otra forma empleada antes por el autor. Como demostrarán Leopoldo Sánchez Torre y, sobre todo, Laura Scarano, el compromiso poético en la última etapa del autor debe buscarse en los recursos metapoéticos y discursivos antes que en los temas y las formas. O en otras palabras: «desde estas nuevas coordenadas teóricas y críticas es imperativo revaluar la incidencia de las categorías discursivas que pone en marcha la «poesía social» en sus modos de problematizar el lazo entre escritura y realidad, anudando palabra y acción, poema y vida, poeta y hombre»[42]. De ahí que,

[41] Como explica la autora: «Y es de mucho interés que, en este tipo de poética, se llegue a la plasmación sobre el papel de una lengua que progresivamente entra en el territorio de lo coloquial sin abandonar ninguno de los elementos intelectuales y literarios de una tradición. La lengua hablada escrita va a funcionar en la poesía última de Blas de Otero como la culminación del diálogo buscado, consiguiendo la comunicación absoluta. Profundiza en ella e indaga sus elementos (su entonación y su discurso). [...] en la poesía de Blas de Otero, caso excepcional en España, hay un uso concreto de esta lengua a través del discurso de la poesía, constituyendo, dentro de este género, la palabra hablada como *norma*». Rubio, Fanny, «La poesía de Blas de Otero sobre lo "social" y lo "novísimo": Hacia un nuevo tipo de poema: Historias fingidas y verdaderas», en José Ángel Ascunce Arrieta (coord.), *Al amor de...*, *cit.*, p. 336.

[42] Scarano, Laura, «Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras...*, *cit.*, p. 229. *Vide*, además, Sánchez Torre, Leopoldo, «La palabra repartida: los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras...*, *cit.*, pp. 119-134.

en este sentido, el verso libre no logre explicar de forma satisfactoria esta capacidad para el compromiso que a veces se le otorga automáticamente, reduciendo así la libertad humana a la libertad política.

Análisis del verso libre oteriano

Blas de Otero empleará el verso libre mayoritariamente en su última etapa (1968-1977)[43] y en él dará cabida a todo aquello que entraba en su realidad: el recuerdo de los viajes y de su estancia en Cuba, la vida diaria y ajetreada del Madrid de celuloide, el amor por su pareja y la intimidad doméstica, el recuerdo de sus depresiones cíclicas y de la infancia. Fruto de este proceder, hallaremos unos versos que, a veces emparentados con la prosa, traducen un estado interior inquieto a pesar de la voluntad del yo poético. Perderemos entonces el referente, variarán los planos, las medidas de los versos –desde la longitud de la hoja a la parquedad de unas sílabas–, y, en general, observaremos una tendencia a la confusión, como en un torbellino, como en una *galerna*, que propicia si no el silencio –algo, de hecho, contraproducente para el propósito social–, sí la desintegración paulatina, el caos, que sólo por momentos logra controlarse.

Como hemos comentado más arriba, aunque la práctica versolibrista se basaba en un principio en un marcado prurito social o *engagée*, según pasen los años y el poeta experimente con diversas formas, como la prosa, advertiremos que este verso le vale para recuperar cierto individualismo olvidado y con él representar o, mejor dicho, re-crear, ese Madrid fulgurante y consumista que encuentra a su vuelta de Cuba, esas depresiones cíclicas que lo atosigan hasta el final de su vida, esos recuerdos que se acumulan, quizás, ante la proximidad de la muerte y, en general, la complejidad de una *physis*, una naturaleza cada vez más subjetiva. En cualquier caso, hablamos de las manifestaciones de la vida, esa misma que siempre le importó más que nada y que ahora quiere hacer real a través de su palabra.

[43] Por razones de espacio, nos es imposible llevar a cabo un análisis de todos los poemas del autor que pueden agruparse bajo el marbete de *verso libre*. Por ello, nos acercaremos sólo a algunos casos ilustrativos y dejaremos para otro momento el estudio detallado de toda su producción.

Pero, en la práctica, ¿cómo es este verso libre de Otero?, ¿en qué medida se relaciona con el de Whitman o de los simbolistas?, ¿de qué forma gana y pierde su libertad genérica?, y, sobre todo, ¿cómo logra este verso representar su referente?, ¿cuáles son los recursos que emplea para ello?

Lo primero, para poder realizar nuestro estudio, y haciéndonos eco de aquellas palabras de Torre acerca de las pautas métricas que podemos observar en muchos de los que consideramos versos libres, es necesario traer aquí la reflexión que lleva a cabo Utrera al decirnos que:

> Deben considerarse, pues, como composiciones métricamente regulares aquellas que proceden de la adaptación de la silva clásica y que, a partir de la silva juanramoniana, además de prescindir de la rima, combinan no sólo endecasílabos y heptasílabos, sino otros versos impares, como el eneasílabo, y combinaciones en un verso compuesto o en un versículo de la suma de tales versos impares. Igualmente, los versos extensos o versículos, con independencia de su efecto expresivo, integrados por versos más breves de ritmo endecasilábico, han de entenderse como versículos regulares, producto de la suma de versos de menor entidad, que son perfectamente analizables sobre la base de la métrica española tradicional[44].

Así las cosas, como comprobaremos enseguida, la denominación de verso libre no siempre se ajusta bien a los versos de Otero y, de esta manera, gran parte de su hacer poético caerá dentro de los límites de la versificación regular. A la luz de estas ideas, y como corrobora Frau,

> hay, por lo tanto, que matizar la proporción del versolibrismo en Blas de Otero. Por más que haya muchos poemas en los que alternan versos muy desiguales gráficamente, el oído atento es capaz de descubrir con frecuencia la base del endecasílabo y el uso constante de versos que se inscriben dentro de la métrica regular. Ante la actuación de ese principio rítmico organizador no cabe hablar de verso libre, puesto que hay un claro sometimiento a una norma acentual que, aunque permite una mayor libertad al poeta, en términos relativos, no deja de condicionarlo y de dirigir su escritura[45].

[44] Utrera Torremocha, María Victoria, *Estructura...*, *cit.*, p. 143.

[45] Frau, Juan, «Blas de Otero...», *cit.*, p. 116. *Vide*, además, el análisis de dos poemas supuestamente libres que realiza el autor –«Oigan la historia» y «Pido la paz y la palabra» (pp. 114-116)– para comprender mejor la cuestión de la regularidad métrica en Otero.

Con todo, y más allá de su cuestionable carácter «libre», los versos de Otero que ahondan en el versolibrismo se encuadran principalmente en tres de las categorías establecidas por Paraíso para el verso libre[46]: dentro de la *silva libre juanramoniana*, ya par, ya impar –concretamente en de la modalidad basada en «ritmos fónicos» y, en ella, en la categoría de «verso libre de base tradicional»–, en el *versículo bíblico (whitmaniano)* –perteneciente a la modalidad basada en «ritmos semánticos» y, en ella, al «verso paralelístico mayor»– y en el *verso de imágenes acumuladas (o yuxtapuestas)* –otro subtipo dentro de la modalidad precedente–. Aunque no nos es dado ofrecer aquí una muestra representativa del inmenso corpus de textos que podríamos considerar verso libre, sí exponemos unos cuantos ejemplos ilustrativos organizados en torno a la cuestión de la regularidad métrica. A excepción del primer caso, que presenta un esquema más experimental que algunos poemas posteriores, y del último, que constituye una práctica anecdótica aunque significativa, para los otros ejemplos traídos a colación se observa una progresiva libertad en coincidencia con el marco teórico-literario del poeta, que va evolucionando según pasen los años. De ahí que hayamos optado por respetar la cronología de los libros en nuestra exposición. Precisadas estas salvedades, vayamos ya al análisis de algunos textos y veamos con más detenimiento, además de las características métricas que poseen, cómo el versolibrismo contribuye a la representación de la realidad y la vida en la obra del poeta[47]:

Con la sangre hasta la // cintura, algunas veces	14 (7+7)
con la sangre hasta el borde de la boca,	11
voy	2
avanzando	4
lentamente, // con la sangre hasta el borde de los labios	15 (4+11)
algunas veces //	
voy	7 (5+2)
avanzando sobre este viejo suelo, // sobre	13 (11+2)

[46] PARAÍSO, Isabel, *La métrica...*, *cit.*, pp. 190-210.

[47] Por cuestiones de espacio, en algunos ejemplos sólo transcribimos los primeros versos de los poemas, que son suficientes para ilustrar el total del conjunto. Al resto del contenido hacemos alusión en el comentario.

la tierra hundida en sangre,	7
voy	2
avanzando // lentamente, hundiendo los brazos	13 (4+9)
en sangre,	3
[...]	

(«Crecida», 158)

En este conocido ejemplo perteneciente a *Ángel fieramente humano*, donde el verso libre, así como en sus primeros poemarios, es una *rara avis*, damos con unos versos que tratan de reproducir el avance pesaroso del yo lírico en una Europa ensangrentada por los horrores de la Segunda Guerra Mundial[48]. Así, esta sensación de movilidad truncada, de camino entorpecido por cadáveres y sangre, se logra, entre otros factores, gracias a la repetición léxica –«avanzando», «lentamente», «voy», «sangre»–, y a la combinación de metros largos y cortos. En éstos, hallamos una cierta tendencia a la regularidad del ritmo endecasilábico, sólo rota por el «voy», que consigue un pronunciado efecto expresivo, y por algún otro verso par. Este ritmo imprevisto coadyuva a la representación de la realidad del poema. Por otra parte, obsérvese cómo la teórica libertad no es más que la combinación mayoritaria de distintos metros pares e impares. En este sentido, podríamos pensar en primer término que nos encontramos ante un verso de cláusulas libre debido a la repetición del pie acentual a lo largo del poema y la coincidencia fónica, consonante y dispersa, que provoca. Sin embargo, por otro lado, también estaríamos en posición de considerar el texto como silva libre impar si atendemos a la combinación de endecasílabos y heptasílabos, si bien la presencia de varios metros pares dificulta esta denominación. Por último, por su recurrencia de imágenes y situaciones igualmente análogas, podríamos llegar a pensar que se trata de verso paralelístico menor, fundamentado en el ritmo del pensamiento más allá del ritmo versal. Quizás esta última opción sea la más adecuada si tenemos en cuenta que el ritmo se quiebra voluntariamente para significar ese avance irregular del yo poético y, a nuestro juicio, el artificio poético alcanza su cumbre en la repetición continua

[48] En este punto resulta fundamental acudir al análisis que de este mismo poema lleva a cabo Alarcos en su obra *La poesía...*, *cit.*, p. 108.

de sintagmas que refuerzan gracias al paralelismo la idea de inmensidad e infinitud de la tragedia y de la sangre. Pero veamos ahora el siguiente texto:

Si algo me gusta, es vivir.	9
Ver mi cuerpo en la calle,	7
hablar contigo como un camarada,	11
mirar escaparates	7
y, sobre todo, sonreír de lejos	11
a los árboles...	4
[...]	

(«Aire libre», 370)

En este bello poema de *En castellano*, Blas de Otero nos habla de sus ansias de libertad, vital y política, que se conjugan con ese deseo de zambullirse en la vida cotidiana y ser uno más. Como concluye en los últimos versos no reproducidos, el poeta desea «salir / de esta espaciosa y triste cárcel», y «salir, salir al aire libre, al aire». Hasta entonces habíamos tenido una concatenación de imágenes arbitrarias que dan cuenta de la actividad errabunda de un yo al que le gusta vivir y disfrutar de los placeres nimios de la vida, que, a la postre, le otorgan sentido a todo: «ver mi cuerpo en la calle», «los camiones grises», «tragar agua de mar como cerveza», «estornudar de tarde en tarde»... El poema se divide en tres estrofas –de seis versos la primera y la segunda, de ocho la tercera– y posee un lenguaje fácil, conversacional, que nos ofrece un ejemplo de cómo el «aire libre», que es título del poema, parece impregnar al conjunto en materia y forma poética. Un rápido análisis desmiente sin dificultades, al menos en lo que respecta a la métrica, la supuesta libertad: la mezcla de versos de ritmo endecasilábico, sobre todo el endecasílabo y el heptasílabo, con algún verso par, confirma un trasfondo clásico que encaja bien dentro del esquema del verso libre de base tradicional, concretamente en el de la silva libre impar. Al componerse el texto de estrofas, podríamos situarlo también dentro de la silva libre estrófica.

Por otra parte, el estilo desenfadado de la composición, la profusión de imágenes relacionadas con la cotidianeidad del mundo del yo poético, el lenguaje coloquial y la sintaxis clara,

completan los recursos empleados para conseguir la pretendida liberación de su escritura en el anhelo de reflejar gracias a la sencillez la realidad circundante. Pero sigamos con otro caso:

Yo soy el mar que no sabe leer	11
el mar amarrado a // la tierra revolviéndome	14 (7+7)
con rabia echando espuma pataleando //	
[contra las costas	16 (11+5)[49]
torturado día y noche //	
[sin revelar nunca el secreto	17 (8+9)
que en su ignorancia //	
[creyeron los hombres me fue confiado	16 (5+11)
Yo hablo adelantándome //	
[a las maravillosas palabras	17 (7+10)
de los poetas // a las mentirosas ondas //	
[de los mercaderes	19 (5+8+6)
a los estereotipados // teletipos mercenarios	16 (8+8)[50]
yo estoy sordo // me río de los falsos redentores //	
[yo predico con olas	22 (4+11+7)
que imponen pánico a los poderosos	11
distingo las estrellas // a simple vista	12 (7+5)
esta no esta no esta sí	10
Yo soy el mar desamarrado // recuperando de tiempo en tiempo //	
[la tierra que en el prin//cipio me arrebataran	34 (9+11+14 [7+7])[51]

(«El mar suelta un párrafo sobre la inmensa mayoría», 440)

En este interesante ejemplo de *Que trata de España*, ya apreciamos a simple vista cómo la extensión de los versos se escapa a los límites de la página. Aquí nos hallamos ante un nuevo modelo en el que la representación de la realidad, de la mano del verso libre, usa de la longitud de la línea poética para recrear el caótico discurso del yo lírico, que en este caso asume la identidad del mar. En un intento de reproducir su esencia y sus pensamientos, que como no podía ser de otro modo se presentan impetuosos y deslavazados, la palabra del poeta acomoda contenido y expresión y nos deja versos donde llegamos a cuestionarnos la importancia de la sílaba, que, pareciera, ha pasado a un segundo plano. Pues ahora, la voz que habla, que pasa por ser

[49] Sinéresis en «pataleando»: pa-ta-l*ea*n-do.
[50] Sinéresis en «estereotipados»: es-te-r*eo*-ti-pa-dos.
[51] *Tmesis* en «principio»: prin/cipio.

el propio mar, sólo ha de respetar su naturaleza inabarcable y en constante movimiento.

Para lograr un verbo que represente al yo lírico y su mensaje, Otero usa de la ausencia de puntuación y del distinto tamaño de los versos, que por momentos nos recuerdan a las líneas de un párrafo. Sin embargo, lejos de encontrarnos, si se nos permite, ante una «parrafada» –término que se viene a la mente tras advertir el verbo *soltar* en el título del poema–, el conjunto se presenta como un alegato que sólo el mar sería capaz de escribir; una especie de párrafo cambiante, cuyo vaivén es propio de las olas, y que refrenda su inmensa libertad en oposición al mundo moderno, a la publicidad, a los hombres. Desde el punto de vista métrico, el extenso verso dificulta una escansión precisa y, de hecho, el conteo silábico realizado bien podría ser susceptible de otros análisis. De cualquier manera, y como adelantábamos, quizás el número de sílabas no es una cuestión tangencial en este ejemplo por cuanto, precisamente, el propósito del autor es aquí conseguir una palabra libre, como su referente y el discurso que pronuncia. No obstante, a pesar de ello, es posible percibir en la extensa línea poética determinados segmentos que configuran versos de arte mayor y menor y que hacen que dudemos de la supuesta libertad conseguida por el poeta y alentada ya desde el título, pues «párrafo» no puede disociarse de la cuestión narrativa, prosística, y sus cualidades genéricas. Sin que por ello nos coloquemos en este caso ante un ejemplo de versículo mayor, sí que podríamos pensar en primera instancia que nos encontramos ante el versículo bíblico. Sin embargo, a pesar de la repetición anafórica y paralelística de «yo + verbo», la presencia de otros rasgos significativos nos aleja de esta categoría. Y es que la ausencia de puntuación y la abundancia de imágenes, a veces inconexas, nos ponen tras la pista del verso de imágenes acumuladas. Ciertamente, lo metafórico que recorre todo el poema resulta una de sus señas más llamativas y, por ello, determinantes.

Con todo, este ejemplo constituye un grado más en el verso libre oteriano y en la representación de la realidad que busca el poeta. Si bien no es condición *sine qua non* que a mayor longitud versal mayor representación, sí es cierto que la práctica de un verso extenso coincide normalmente con el deseo de reproducir

un mensaje que, de alguna manera, peca de esa misma calidad. Pero analicemos ahora otro texto que quiere llevar aún más lejos la idea de libertad expresiva y que se concreta en unos versos de mayor tamaño:

Después de cincuenta y dos años // y de dar
[la vuelta al mundo cinco veces, 21 (9+12)
de haber nacido // haber mamado // haber crecido //
[y sufrido y gozado. 22 (5+5+5+7)
Después del puesto de periódicos, // de la linfografía
[y de la mesa // de operaciones, 25 (9+11+5)
de unos cuantos libros escritos // con todo el cuerpo
[y parte // del subconsciente, 21 (9+7+5)
después de que aterrice el avión, // de la guerra civil //
[y posteriormente de la mundial //
[y del primer alunizaje suave, 39(11+7+11+11)[52]
en pleno estado de excepción, 9
después de dormir e incidir // y reposar contigo, 16 (9+7)
después de tanto de todo esto, // de lo de más allá,
[de Santos Suárez, // de su mecedora de
[metal blanca // y de su hermoso framboyán, 40 (9+11+11+9)
después de mi última sílaba, // junto los brazos, //
[digo serenamente «sí» y expiro. 25 (9+5+11)
(«Sí», 802)

Este poema tomado de *Hojas de Madrid con La galerna* representa otro intento del poeta, al menos aparente, de dar a su palabra una libertad expresiva mayor. Al igual que en muchos otros títulos de este conjunto, apreciamos a primera vista que se tiende a un verso libre muy extenso. A su vez, aparece de forma clara el paralelismo y una riqueza de imágenes que ayuda a la enumeración de todo lo ocurrido hasta la fecha. A este respecto, el texto se erige en una suerte de juicio sobrio donde se explora la vida, personal y en común, que el yo poético ha disfrutado hasta llegar a la madurez. En este momento de reflexión cuando considera todo lo acaecido y recapitula, el poeta se muestra conforme con su trayectoria y, reafirmándose en su ser, abraza el final de la vida, instante en el que se condensa todo el poema y al que se dirige toda la postergación que ha supuesto el recuerdo.

[52] Diéresis en «avión»: a-v*i-ó*n.

Por las características mencionadas, y al igual que ocurría en el caso precedente, la longitud de los versos dificulta delimitar de forma fija el número de sílabas que, así, se presta a diversas interpretaciones. Quizás, de nuevo, aunque somos capaces de distinguir segmentos menores dentro de la línea poética que constituyen versos conocidos de ritmo endecasilábico, la omnipresente repetición paralelística y sintáctica hasta la resolución del poema en su momento álgido, cuando el yo lírico «dice sí y expira», nos sugiere que el número de sílabas no es aquí la cuestión principal o, al menos, el signo distintivo del poema. Así, creemos conveniente considerar este ejemplo un caso de versículo bíblico y, por tanto, apoyado en el ritmo del pensamiento antes que en el ritmo versal, y en las repeticiones.

Como ocurre en muchos otros textos –y de forma especial en *Hojas de Madrid con La galerna*–, la longitud del versículo se aprovecha para hablar de la interioridad del yo poético, que nos trae sus reflexiones y recuerdos en un todo de ribetes confusos. Y es aquí donde el poeta se vale de la capacidad del verso libre, más allá de su dependencia de la base tradicional, como se infiere, para explorar el sentimiento interior y aparentemente caótico que moldea el motivo expuesto. La agilidad de este verso, a la que se suma el efecto provocado por la repetición y la condensación última, otorgan al conjunto una forma expresiva idónea para un referente difícil de reproducir. Pero sigamos a continuación con otro poema del mismo libro:

> Andar para que el tiem//po prosiga su marcha, //
> [para que el espacio se adelante a sí mismo,
> 27 (14[7+7]+13)[53]
> andar sentado, en pie, // de rodillas, cabeza abajo, //
> [con los codos, con la memoria // y mis dos hermanas,
> 31 (7+9+9+6)
> por un sendero oscilante // envuelto en vaho azul, // entre las rocas
> [de la montaña // y la llambria del acantilado,
> 35 (8+7+10+10)
> andar desde el vientre materno // hasta debajo de la tierra, // andar
> [rectamente, y rodeando, // divagando, sentándose en un seto, //
> [saltando un vallado
> 46(9+9+11+11+6)

[53] *Tmesis* en «tiempo»: tiem/po.

de anuncios 3
BEBA LECHE DE COLOR 8
MEDIAS PARA AMBOS SEXOS 7
VOTE A SU PADRE 5

seguir seguir y mirar pausadamente, // pararse ante el escaparate //
[de una ferretería, // volver la cabeza // a la vidriera de una florería,
45(12+9+7+6+11)
caminar de noche bajo la lluvia // leyendo en voz alta, // encendiendo
[un cigarrillo // con la punta del otro, // quitarse la camisa bajo la lluvia,
44 (11+6+8+7+12)
ir con Walt Whitman // y montar juntos en//un coche de caballos, //
[escupir a la esta//tua de la Libertad // y a los estragadores // de pueblos
[subdesarrollados, 49 (5+14[7+7]+14[7+7]+7+9)[54]
arrollar todo lo//que impide el pensamiento, // el paso, el camino, //
[la implantación de la primera piedra 32 (14[7+7]+7+11)
de una sociedad donde / en el siglo XXI // el hombre se siente un rato
[a descansar. 26 (14[7+7]+12)
(«*Hacia el XXI*», 882)

En este poema vuelve a destacar la longitud de los versos, que sobrepasan en su mayoría las treinta sílabas. Como sucede en otros casos donde la cuestión diegética moldea el discurso, el yo poético adquiere una cierta distancia con el referente para poder reproducirlo de forma más objetiva. En concreto, aquí el poeta nos trasmite sus deseos para una sociedad futura en la que el hombre, aunque no pueda despegarse de la modernidad consumista, disfrute sereno de los placeres cotidianos.

Gracias a estas coordinadas temáticas, el verso del poeta acusará algunas particularidades que contribuirán a la dimensión narrativa: su extremada longitud, que se emparenta por momentos con la prosa, la abundancia de enumeraciones y escenas deslavazadas, el menor número de recursos retóricos y, en general, un lenguaje sencillo y directo. Como se observa en la escansión, nuevamente la amplitud de la línea poética dificulta establecer de forma fija la medida de los versos, que, al igual que en los casos precedentes, se prestan a varias interpretaciones métricas. Con todo, resulta manifiesto que en este poema se tiende a un verso libre que combina en su interior metros pares e impares indistintamente, sin que podamos descubrir por ello la

[54] *Tmesis* en «estatua»: esta/tua.

primacía clara de una base rítmica, si bien hallamos más versos endecasilábicos en el total del conjunto. Todas estas circunstancias redundan, pues, en la libertad expresiva del yo lírico, que escribe el poema con la naturalidad de la palabra fluyente y, a la vez, poética.

Por todo, nos encontramos ante otro caso de versículo, aunque esta vez las características intrínsecas del metro se aprovechan para potenciar de forma aún más contundente la libertad de la expresión: la larga línea poética se asemeja a la línea del pensamiento y, como ella, corre sin trabas por tonos y temas distintos que dan buena cuenta de una realidad interior y exterior múltiple. Pero concluyamos con un par de poemas donde se utilizan otros recursos lingüísticos para intensificar esta libertad expresiva y la representación de la realidad:

Pero yo ya no soy yo	8
soy una sombra azulada // deslizada diseminada	17 (8+9)
entre mis dedos //	
y tú quién eres	10 (5+5)
verde viento portada // de revista infantil	14 (7+7)
a veces pienso en suicidarme //	
otras en peinarme	15 (9+6)
y así van pasando los días //	
las damiselas	14 (9+5)
el cáliz de oro re//bosando de excrementos	14 (7+7)[55]
aquella mañana	6
tú eras el anuncio luminoso // de París	15 (11+4)
parpadeando entre dientes	7[56]
desnuda	
con el verde viento	9
[...]	

(«Y que no le conocía nadie», 911)

En este poema, extraído igualmente de *Hojas de Madrid con La galerna*, tenemos nuevamente la recreación del mundo interior del yo lírico, pero esta vez la expresividad no se basa tanto en la longitud de la línea poética –aquí no tendríamos versículo–, como en el juego tipográfico, que rompe la unidad de los versos originando en este ejemplo los «versos escalonados», que

[55] *Tmesis* en «rebosando»: re/bosando.
[56] Sinéresis en «parpadeando»: par-pa-d*ea*n-do.

refuerzan la semanticidad de los fragmentos que se separan[57]. Asimismo, también habría que destacar la ausencia de puntuación, que confunde planos y referentes, y el exceso de imágenes dispares, que impactan en el lector y reproducen un todo caótico y mal delimitado. El yo lírico se presenta así dubitativo con respecto a su propia identidad, y su palabra pasa a ser una mera transmisora de contenidos aleatorios, surgidos del dolor y del recuerdo, que nos dejan imágenes deslavazadas y tiempos y lugares que se superponen.

A pesar de la presencia de metros tradicionales, pares e impares, que podemos identificar en el poema y que quizás nos inclinasen a valorar el ejemplo como una silva híbrida –o en todo caso impar–, la importancia del juego tipográfico y de la imagen, y la ausencia de puntuación, hacen que nos decantemos más bien por los ritmos semánticos y, en concreto, por el verso de imágenes acumuladas, que establece «una red de imágenes afectivamente equivalentes» según Paraíso[58]. Este modelo le sirve al poeta para traducir la realidad interior de forma más perfecta que en otras ocasiones. Y es que, en efecto, en el grado de libertad alcanzado en este texto se halla sin duda el éxito de la mímesis; aquí, el verso libre encuentra en los ritmos semánticos la capacidad necesaria para recrear el estado de ánimo del yo lírico. Al ser éste complejo, cambiante, equívoco, la vacilación que imprime la supuesta irregularidad métrica, sumada al efecto del juego tipográfico y la ausencia de puntuación, consigue transmitir ese mundo difuso de forma más efectiva.

Terminamos ya esta serie de ejemplos con uno que, tomado del mismo libro, no constituye desde luego una corriente representativa en el total de la producción del autor –ni temática ni formalmente–, pero que se revela útil para ilustrar no sólo ya

[57] En efecto, como bien explica Martínez Cantón a propósito de la obra de Antonio Colinas, «este fenómeno parece más bien buscar la separación de dos partes de discurso distintas, dos razonamientos diferentes a los que une la percepción sonora de ambos en un solo verso, y a los que aleja la disposición gráfica. Por otra parte, con esto se consigue resaltar las palabras en escalera, que parecen tener un sentido y una importancia mayor, como si encerraran ciertas claves del poema». Martínez Cantón, Clara I., *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas. Elementos rítmicos no métricos*, León, Universidad de León, 2013, p. 73.

[58] Paraíso, Isabel, *La métrica...*, *cit.*, p. 207.

el apego a la base tradicional de la práctica versolibrista oteriana, sino también su intento de llevar a los versos la misma vida –recordemos que esto será una constante en su producción final–, esta vez de forma metapoética y de nuevo gráfica. Se establece de esta manera un paralelismo expreso entre el mensaje y la forma, adecuándose el uno a la otra, aunque aquí esta relación tendrá un cariz bien distinto. Más allá de la singularidad del ejemplo, parece que asistimos al verdadero prodigio de la palabra al representar el contenido que porta, pues Otero nos cuenta el proceso de la écfrasis por el que «dibuja» a una niña siguiendo aproximadamente el canon de la prosopografía clásica, de la cabeza a los pies[59]. Sin embargo, el poema es mucho más complejo, dado que en esta tarea, que se ve fortalecida por el verso libre y la disposición tipográfica, el poeta confía en la capacidad de la palabra para albergar la realidad. De esta manera, lo que tenemos delante, más que una descripción, acaba resultando en nuestra mente una pintura: el poeta «pinta» con palabras la figura de una niña, poniendo en común así el grado de verosimilitud que alcanzan dos artes distintas. Observémoslo más detenidamente:

Ahora dibujaré una	
niña.	10
De brazos lánguidos, delgados;	9
los párpados un poco caídos.	10
Una niña antes de merendar.	10
con el vientre de cuartilla blanca // y los	
tobillos como una peonza // de colorines.	26 (10+11+5)
He aquí	
la niña.	5

(«Niña», 795)

Como habíamos adelantado, el poeta realiza una écfrasis –que se presenta, además, como pintura– basada en una descripción de algo exterior, en este caso una niña. A la inconstancia de un patrón rítmico a seguir, se le suma el experimento tipográfico como herramienta clave para una posible exégesis:

[59] Adviértase que en la descripción se sitúan primero los brazos y después los párpados, para descender seguidamente por el resto de la figura. Quizás esta alteración espacial se deba al propósito de hacer más efectiva la representación.

si uno se fija detenidamente, quizás pueda hallarse que se intenta recrear la silueta de perfil de una persona, comenzando con la cabeza –más cerca del margen izquierdo–, descendiendo por el rostro y los brazos –más sangrados a la derecha–, continuando por el vientre y su consiguiente protuberancia –de nuevo en el margen izquierdo–, prosiguiendo con los tobillos –más desplazados al interior, en este caso a la derecha– y concluyendo con los pies, que no se mencionan y se hacen coincidir con las palabras finales, esas mismas que aseveran la capacidad mágica y perlocutiva de la palabra –«He aquí / la niña»–, que se colocan, sobresaliendo, a la izquierda[60].

Más allá de esta ilusión tipográfica, es importante notar cómo el autor nos informa sobre el proceso mientras lo lleva a término, pues no sólo se ciñe a describirnos a la niña, sino que también nos dice cómo va a «dibujarla», presentándonos al final el resultado de su pincel mágico de letras. A este respecto, la representación de la realidad es absoluta por cuanto la palabra *pinta* antes que escribe. Se ha llegado, pues, al límite de la capacidad designativa: lo siguiente sería la propia pintura, la realidad fotográfica, la niña de carne y hueso. El verso libre aquí, aunque menos arriesgado que en algunos de los casos anteriores y, por tanto, tendente a una regularidad métrica más clara, y el juego tipográfico o, mejor dicho, la disposición gráfica determinante, son elementos que ayudan a conseguir, de forma ancilar, este propósito. Por su experimentalismo, cabría que habláramos de verso libre de imágenes acumuladas. Sin embargo, al no darse la concentración de metáforas ni una puntuación difusa, optamos más bien por incluir el ejemplo dentro de la silva híbrida, con su particular combinación de metros pares e impares.

[60] Nótese, no obstante, que también podemos interpretar este juego tipográfico desde el otro margen: tomando como referencia la derecha –que la figura mire de perfil a la derecha–. Este punto de vista tal vez case mejor con nuestro modo de lectura. En cualquier caso, lo importante es advertir lo sinuoso de las supuestas formas que recrearían los versos, independientemente del lado desde el que se contemplen.

Conclusiones

En vista de todo el recorrido que hemos trazado a lo largo de este estudio, podemos afirmar la importancia del quehacer versolibrista en la obra de Blas de Otero. En esa búsqueda de una palabra que fuese capaz de acercarse a los problemas del pueblo en primera instancia, y concebir una realidad interior y exterior confusa posteriormente, la tentativa de un verso que no se atuviera a la teórica rigidez de las estrofas tradicionales, con su marcada trabazón rítmica, se revelaba como un camino obligado. Los beneficios estéticos de esta nueva forma –la irregularidad métrica, la querencia para con los temas cotidianos, la sustitución del ritmo del verso por el ritmo de pensamiento– y éticos –la facilidad para esgrimir una postura política, combativa, y para dar cuenta de la interioridad del yo poético, de su carácter único– redundaban en su característica más visible: la libertad que desconoce las dificultades métricas y del discurso para conseguir una poesía más personal y novedosa. El sistema poético del vasco, que siempre deseó lograr un verso imbuido del espíritu de la realidad circundante, interna o externa, y ya con un propósito social o con un designio individualista, experimentó con la métrica clásica, con la prosa poética y el poema en prosa, y con un verso más libre finalmente, para encontrar la voz adecuada.

Como hemos tenido ocasión de advertir en el análisis que hemos llevado a cabo de algunos poemas del autor, al servicio de esta libertad perseguida se disponen una serie de recursos que contribuyen a transmitirnos mejor la impronta del mensaje expuesto. En el plano del significado, ha de mencionarse la alternancia entre los puntos de vista, la confusión temporal, la presencia y ausencia del yo poético, lo críptico de determinadas escenas, el uso de giros orales, las repeticiones. En el plano del significante, nos referimos a la longitud disímil de los versos, a la puntuación difusa o ausente, al juego tipográfico. Pues bien: más allá de este aporte, claramente presente, las estrategias citadas no constituyen por sí solas la clave de la libertad del verso, que debería buscarse *a priori*, pensamos, en la irregularidad métrica. En este sentido, la mayoría de los textos estudiados no consiguen

alejarse de los patrones de la métrica tradicional, con una clara base en el ritmo endecasilábico.

Si proponemos una clasificación que se centre sólo en esta circunstancia, de menor a mayor libertad tendríamos que, en el primer puesto, «Aire libre» presenta una clara tendencia a la regularidad métrica con sus endecasílabos y heptasílabos, seguido por «Niña», que, a pesar de ir un paso más lejos, también nos ofrece un esquema regular, en esta ocasión de ritmo octosilábico. Inmediatamente después encontraríamos «Sí», en el que la extensa línea poética se compone en realidad de versos que entran, en su gran mayoría, dentro del ritmo endecasilábico. A continuación podríamos situar «Y que no le conocía nadie», cuyo juego tipográfico no logra esconder la presencia de metros conocidos, aunque esta vez pares e impares –lo que le confiere una inconstancia rítmica más pronunciada que en los casos previos–. El siguiente texto en este orden, «Crecida», intenta un verso libre que quiere jugar con la sugerente vacilación de ritmos, acercándonos un poco más al modelo libre al que aspiraba el poeta. Con todo, identificamos claramente versos tradicionales, tanto pares como impares, que se repiten. Acto seguido descubriríamos «El mar suelta un párrafo sobre la inmensa mayoría», poema en el que los segmentos que se incluyen en la larga línea poética mezclan los metros pares e impares de modo más decisivo, consiguiendo de esta manera llegar más lejos en la libertad métrica buscada. Sin embargo, es en «*Hacia el XXI*», finalmente, donde observamos una ambivalencia rítmica mayor que se vale sin duda de lo extenso del metro empleado para propiciar la mezcolanza indiscriminada de versos de uno y otro ritmo, obteniendo así una expresión más libre que parece obedecer sólo al vaivén del pensamiento y no al métrico. Por ello, este ejemplo configura el caso, de entre los vistos aquí, que consigue a nuestro parecer una liberación métrica mayor.

Si aceptamos la posibilidad de la existencia de un verso completamente libre, ajeno a cualquier recurrencia rítmica, estaríamos en posición de afirmar que Blas de Otero no incurre en ningún momento en el verso libre en su obra, pues, como hemos comprobado en algunos poemas ilustrativos, resulta manifiesta la clara tendencia endecasilábica de su metro. Sólo concediendo

que el verso libre no es, en puridad, libre, y que siempre muestra alguna periodicidad rítmica, aunque sea tenue, podríamos atestiguar el triunfo del autor: pues a pesar de que su práctica versolibrista denota una querencia más que notable para con los patrones rítmicos –hasta el punto de poder situarse dentro de la versificación regular–, muchos poemas de *Hojas de Madrid con La galerna*, como el citado «*Hacia el XXI*», se alejan lo suficiente de las recurrencias. No obstante, lo que tenemos es, sobre todo, diferentes grados de libertad en una escala que se sirve, en gran medida, del efecto de los recursos experimentales para fingir una soltura métrica que a menudo no se posee: la combinación mayoritaria de endecasílabos, heptasílabos, pentasílabos, etc., que conforman el que es un verso libre, en todo caso, de raigambre tradicional, es constatable a lo largo de la producción del poeta. Por tanto, el verso de Otero que lleva la libertad un paso más adelante, opinamos, debe considerarse como una tentativa que sólo se alcanza satisfactoriamente en momentos contados de su obra; los recursos de cariz surrealista, en este sentido, sólo desvían la atención del claro apego a los ritmos endecasilábicos.

Con todo, y a pesar de las excepciones, que no se consiga un verso verdaderamente libre de forma sistemática no quiere decir, claro está, que no exista una progresiva liberación en la obra del poeta ni que la libertad buscada no se logre. De hecho, el paso de las formas clásicas a las populares, y la práctica de la prosa y el verso libre, a lo que se añade el empleo de los recursos más vanguardistas, traía aparejada ciertamente la idea de libertad. Y es que resulta crítico entender que más allá de su efectiva consecución desde el punto de vista métrico, las connotaciones de libertad estética y ética que acarreaba este nuevo verso, empleado sobre todo en su última etapa, así como el individualismo que favorecía, son elementos suficientes para, con su sola apariencia rompedora, hacer de la regularidad métrica intuida una cuestión menor y, en cualquier caso, no determinante.

Por otro lado, si atendemos al contenido, vemos que sucede algo semejante. Parece lógico que cuando Otero nos habla de la necesidad de una España distinta, donde triunfen la paz y la libertad, y lleva a cabo una poesía de temas sociales –que sufre, además, la censura del régimen de Franco–, el poeta practica

la libertad en los asuntos que trata. Sin embargo, ¿el ansia de liberación era menos intenso en el deseo inicial de alejarse de Dios y la Nada del Hombre? ¿Acaso la producción última, que refleja una actitud crítica más apegada al anonimato de un yo posmoderno acosado por la sociedad de consumo, representa un grado de libertad poética inferior? Ciertamente, creemos que todas estas manifestaciones de la obra oteriana hallan en la libertad la misma constante ordenadora, a pesar de que la postrera es, a nuestro juicio, la que logra un acervo temático que, al ser más diverso, es más libre. La diferencia estriba en que, de forma paradójica, la poesía *engagée* del autor, que nos muestra más claramente esta pretensión de libertad, es la que se encuentra más apartada de ella: a pesar de la exigencia ética y estética de Otero, el realismo social acabó convirtiendo en comunes los lugares y las formas evocados, y en ideales las tesis expuestas.

Por último, si acudimos a una consideración pragmática, podríamos formular una nueva pregunta: ¿es más libre una poesía que lucha por una individualidad sin Dios, por un pueblo en paz o la que sólo pretende ser émula de la vida y, como ella, cambiante, inesperada? A nuestro parecer, y como acabamos de observar para el aspecto temático, todas son igualmente válidas y se trabajan de la misma manera, al margen del favor del que goza el compromiso literario. No obstante, defendemos que la última poesía de Otero es la que consigue liberarse mejor de las trabas, ideológicas e individuales, al dejarse ganar por la realidad, la vida, en el deseo whitmaniano de ser como ella.

Para concluir, tras todo, es preciso plantearse que si la libertad expresiva no depende tanto de su puesta en marcha real como de las connotaciones y la apariencia que lleva asociadas, ¿dónde se encuentra, si sobrevive, la libertad original del autor? Y la respuesta podría ser la siguiente: en hacer una poesía de calidad, independientemente del verso y el tema escogidos, así como de la postura de la que se parta. Dicho esto, la métrica tradicional, con la primacía del ritmo y sus recursos habituales, puede ser tan buen vehículo para una expresión y una poética que buscan la libertad expresiva como los modelos más atrevidos del verso libre: algunos poemas finales de Blas de Otero, por poner un ejemplo, son sonetos, pero sonetos donde la libertad expresiva

inunda y desborda los estrechos márgenes estróficos[61]. Por ende, se podría colegir que el verdadero carácter libre no tiene por qué rebelarse contra las recurrencias, sino saber utilizarlas; que el buen poeta no se siente preso en las formas métricas tradicionales, sino que es capaz de sacar provecho de ellas para alcanzar la máxima expresividad. En cualquier caso, el verso libre de Blas de Otero –y esto será lo importante– se muestra como decisivo para comprender la obra del autor, así como para que éste logre una palabra que le facilite cumplir con sus postulados teórico-literarios, individuales y comunes, llevando lo real a sus versos. Y es que, después de todo, creemos que la vida, indisociable de la libertad, siempre fue lo más determinante para el poeta; la métrica, a este respecto, sólo consistió en el apoyo ineludible para cifrarla.

Bibliografía utilizada

ALARCOS, Emilio, «Crítica Literaria en la poesía de Blas de Otero», en José Ángel Ascunce Arrieta (coord.), *Al amor de Blas de Otero. Actas de la II jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, pp. 43-62.

— *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966 [1955].

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 2009 [1953].

CRUZ, Sabina de la, «Blas de Otero: poesía y libertad», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»: Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 15-37.

FRAU, Juan, «Blas de Otero: métrica y poética», *Rhythmica*, I, 1 (2003), pp. 87-124.

GARCÍA CARCEDO, Pilar, *El ritmo en la poesía de Blas de Otero*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

GARROTE, Gaspar, *Claves de la obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo Editorial, 1989.

LANZ, Juan José, «Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»: Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 39-60.

[61] Obsérvese, por ejemplo, el soneto «Contesten» (864): «Destruir la palabra. Desgraciados. / Expresar nada. Pobres diablos rotos. / Víctimas, víctimas de la sociedad / que os envuelve y vuelve mudos, sordos. / Sea el vocablo. Esta boca es mía. / Construyamos con materiales hondos / y firmes. Si es falso el mundo, alcemos / un anuncio que diga: NO ESTOY SOLO. / Millones como yo mueren de sed / y hambre de palabras que contesten / al *slogan* manchado en sangre y oro. / Hoy no es ayer y ya gime el mañana / entre un montón de escombros alineados: / televisión, anuncios, *flash*, periódicos».

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
Márquez Guerrero, Miguel Á., «El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77(3) (2000), pp. 217-234.
Martínez Cantón, Clara I., *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas. Elementos rítmicos no métricos*, León, Universidad de León, 2013.
Montejo Gurruchaga, Lucía, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1983.
Otero, Blas de, *Obra completa (1935-1977)*, Sabina de la Cruz y Mario Hernández (eds.), Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2013.
Paraíso, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
— *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.
Rubio, Fanny, «La poesía de Blas de Otero sobre lo «social» y lo «novísimo»: Hacia un nuevo tipo de poema: Historias fingidas y verdaderas», en José Ángel Ascunce Arrieta (coord.), *Al amor de Blas de Otero. Actas de la II jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, pp. 331-340.
Sánchez Torre, Leopoldo, «La palabra repartida: los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»: Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 119-134.
Scarano, Laura, «Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»: Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 221-238.
Torre, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
Utrera Torremocha, María Victoria, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC, 2010.
— *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001.
Valls, Fernando, «"De vez en cuando, un elefante blanco...". Para leer las Historias fingidas y verdaderas», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo: «recordando a Blas de Otero (1979-2009)»: Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 135-164.
Villar Raso, Manuel, «Introducción», en Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Antología bilingüe, Madrid, Alianza, 2012 [3ª ed.].
Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, Antología bilingüe, Madrid, Alianza, 2012 [3ª ed.].
— «Preface to *Leaves of Grass*» [1855], en *3. Famous Prefaces*. (3), *Prefaces and Prologues to Famous Books*, Vol. XXXIX, The Harvard Classics, Nueva York, P.F. Collier & Son, 1909-14; Bartleby.com, 2001; www.bartleby.com/39/.

Fecha de recepción: 25 de mayo de 2020.
Fecha de aceptación: 11 de septiembre de 2020.