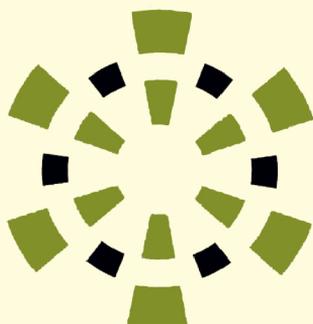


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XIV  Número 14

EL SONETO «BASTA» DE BLAS DE OTERO: RITMO Y GRAMÁTICA

BLAS DE OTERO'S SONNET «BASTA»: RHYTHM AND GRAMMAR

ESTEBAN TORRE
Universidad de Sevilla

Resumen: Un detenido análisis del soneto «Basta» de Blas de Otero, tanto desde el punto de vista métrico como desde el gramatical, pone de manifiesto la interrelación entre el ritmo y la sintaxis, así como entre el sonido y el sentido. La sed de Dios es el eje de su poesía, similar en cierto modo a la de San Juan de la Cruz. Blas de Otero habla la misma lengua que el santo poeta, tal vez en un dialecto salvaje.

Palabras clave: Soneto, endecasílabo, métrica y gramática, ritmo y sintaxis, sonido y sentido, Blas de Otero, San Juan de la Cruz.

Abstract: A thorough analysis of Blas de Otero's sonnet entitled «Basta», from both a metrical and grammatical standpoint, highlights the interconnectedness of rhythm and syntax, as well as of sound and sense. It is the thirst for God that constitutes the nucleus of his poetry, as it also does in similar ways in the case of John of the Cross. Blas de Otero speaks the same language as the poet-saint, although filtered perhaps via a wild dialect.

Keywords: Sonnet, hendecasyllable, metrics and grammar, rhythm and syntax, sound and sense, Blas de Otero, John of the Cross.

En las últimas décadas del pasado siglo xx, las corrientes en boga de la teoría y de la crítica, en los estudios literarios, arrastraban siempre las aguas de la ambigüedad, el plurisignificado de los textos, las múltiples lecturas, la polifonía, la indeterminación. Todo texto era sospechoso de una sutil manipulación y una interpretación sesgada. Algún autor se atrevía a sugerir tal vez que no todas las lecturas eran igualmente válidas: unas serían mejores que otras. Pero nadie osaba afirmar taxativamente que algunas de esas lecturas podrían ser erróneas, inaceptables o absurdas.

En el terreno de la poesía, los planteamientos fueron especialmente dramáticos. El lenguaje disgregado, en algunas formas del llamado verso libre, venía a potenciar las tesis del caos interpretativo, en el que todo vale y en el que nada realmente vale. Las aulas universitarias fueron particularmente sensibles a estos extremos. La poesía, en fin de cuentas, sería algo que *per se* no se entiende, ni tiene por qué entenderse. Cada cual podría dar así rienda suelta a su delirio imaginativo en la lectura de un poema. Pero, como quiera que la naturaleza del entendimiento humano se opone a lo ininteligible, el proceso de las múltiples lecturas aboca necesariamente a la negación de la lectura misma y, en consecuencia, al desconocimiento y al rechazo de la obra poética.

Afortunadamente el quehacer universitario, en España y fuera de España, ha sabido superar esos bandazos de larvado relativismo o franco nihilismo. Cada vez con mayor frecuencia se publican trabajos esclarecedores en el ámbito de la ecdótica, la historia, la teoría y la crítica de distintas obras literarias. Quisiera contribuir a este renacer de los estudios literarios, que tratan de ofrecer una lectura coherente y adecuada, con unas

breves reflexiones sobre la interrelación del ritmo y la gramática en el siguiente soneto de Blas de Otero:

Imagine 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.

Y que la muerte, oh estremecimiento,
fuese el hueco sin luz de una escalera,
un colosal vacío que se hundiera
en un silencio desolado, liento.

Entonces ¿para qué vivir, oh hijos
de madre, a qué vidrieras, crucifijos
y todo lo demás? Basta la muerte.

Basta. Termina, oh Dios, de malmatarnos.
—O si no, déjanos precipitarnos
sobre Ti —ronco río que revierte.

El poema, que lleva por título «Basta», se publicó por primera vez en 1951 en el libro *Redoble de conciencia*, y posteriormente en las distintas ediciones de *Ancia* y en *Todos mis sonetos*. La palabra inaugural es el verbo *imagine*, en tiempo presente y modo imperativo. Conviene hacer constar que se trata de la tercera persona del verbo, cuyo sujeto gramatical es *mi horror*. Todo lo que viene a continuación, tanto en el primer cuarteto como en el segundo, cumple el oficio de implemento o complemento directo. Otras formas imperativas aparecen en el segundo terceto: *termina* y *déja(nos)*, segunda persona del verbo, cuyo sujeto es ahora *Dios*. Obviamente, la primera persona, la que instaura el discurso, es el *yo* del poeta, que invoca al estremecimiento —*oh estremecimiento*— en el segundo cuarteto, a la humanidad entera —*oh hijos de madre*— en el primer terceto, y al mismo Dios —*oh Dios*— en el segundo terceto.

El *yo* del poeta está presente, en singular, en la deixis personal del posesivo «mi» de *mi horror*, y con un sentido colectivo, en plural, en el pronombre «nos» de *malmatarnos*, *déjanos* y *precipitarnos*. En la cláusula *imagine mi horror*, el sujeto sintáctico

es *mi horror*; pero es evidente que el sujeto psicológico del acto de imaginar es el *yo* del poeta, que imagina por un momento que Dios no existe, y ello le produce un sentimiento vertiginoso de horror. Y sucede que el horror asciende al primer plano en la construcción gramatical, y pasa a ser el sujeto sintáctico del discurso.

Dios, el Dios vivo, aparece aquí como *el solo vivo*. Es de advertir que este *solo* es el núcleo sustantivo del sintagma. Con función adjetival, como adverbio, se encuentra marcado por la tilde: *sólo consistiera*. El poeta se considera hermanado con Dios en la soledad:

Mira, Señor, qué solos. Qué mortales.
Mira que, dentro, desde ahora, luego,
somos, no somos –soledad– iguales.

Son las palabras finales del soneto «Soledad», perteneciente al libro *Ancia*, del que se toman ésta y las restantes citas de Blas de Otero. También se nombra la soledad de Dios en el segundo terceto del soneto «Cuerpo de la mujer...»:

Suena la soledad de Dios. Sentimos
la soledad de dos. Y una cadena,
que no suena, ancla en Dios almas y limos.

En el primer cuarteto de «Basta», existe un marcado paralelismo sintáctico y rítmico entre el primer verso y el tercero, y entre el segundo y el cuarto. Entre los versos impares y los pares se da, en efecto, un suave encabalgamiento, que se extiende a todo lo largo del verso par. Por otra parte, existe una sombría y temblorosa aliteración de nasales y vibrantes en el primer verso, que se corresponde paralelísticamente con la protesta siseante que anima el verso tercero. En cambio, las rimas se entrecruzan quiasmáticamente, relacionando el verso primero con el cuarto y el segundo con el tercero.

Toda esta armoniosa estructura sintáctica y rítmica se vendría abajo ante una lectura –evidentemente errónea– que considerara *mi horror* como complemento directo de *imagine*: *imagine usted mi horror. Invito a los profesores de Literatura de las

enseñanzas medias y universitarias a proponer a sus alumnos este soneto como comentario. Es muy posible que la lectura errónea superara la cifra del cincuenta por ciento, con lo cual el poema quedaría radicalmente destrozado. Tendríamos que introducir un cambio en los signos de puntuación: dos puntos al final del primer verso. Habría que leer entonces *Imagine mi horror por un momento: que Dios, el solo vivo, no existiera. De esta forma, desaparecería el encabalgamiento del primer verso sobre el segundo y, en consecuencia, se derrumbaría la estructura paralelística. El ágil entrecruzamiento de las rimas se vería, asimismo, trabado por la torpe esticomitia de los dos primeros versos. Y, por si fuera esto poco, el poeta se vería obligado a dirigirse al lector con un tratamiento de «usted», más marchoso que de cortesía.

El horror ante la inexistencia del Dios vivo se proyecta también sobre la existencia de un Dios cósmico, que «sólo consistiera en tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento». No puede por menos de recordarse el gongorino «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Pero, en especial, la mención de los elementos naturales enlaza con el soneto «Nada», del libro *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez, que termina con los siguientes tercetos:

¡Nada, sí, nada, nada!... —O que cayera
mi corazón al agua, y de este modo
fuese el mundo un castillo hueco y frío...—

Que tú eres tú, la humana primavera,
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!,
... ¡y soy yo sólo el pensamiento mío!

La visión de Juan Ramón Jiménez se encuentra, en todo caso, a una enorme distancia del sentir de Blas de Otero. Para Juan Ramón, los elementos naturales encarnan la plenitud de la vida, *la humana primavera*, frente al ensimismamiento del poeta, que llega a pensar que el ahogamiento de su corazón traería consigo el fin del mundo.

Blas de Otero, en cambio, se aterra ante la idea de la mera existencia de un Dios cósmico, pura fuerza de la naturaleza,

incapaz de garantizarle su propia eternidad. De ahí que la segunda cosa que imagina su horror es que la muerte nos abra sus puertas hacia la nada, hacia el vacío, hacia el silencio, hacia la oscuridad absoluta: Oh estremecimiento, imagine mi horror por un instante que la muerte fuese el hueco sin luz de una escalera. No existe una imagen mejor del vértigo, de la náusea, que la espiral de una escalera, de una escalera de caracol. Asistimos a un vacío colosal: el suelo se quiebra y se hunde, hasta caer en una sima húmeda, lienta, de silencio y desolación.

El poeta no se resigna a la destrucción, a la nada, a la muerte. Véase el primer cuarteto del soneto titulado «Hombre»:

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

Otra vez el abismo, el hueco sin luz, y otra vez el silencio y el vacío. Y, una vez más, el silencio, el silencio de Dios, en los tercetos del soneto titulado precisamente «Poderoso silencio»:

¡Poderoso silencio, poderoso
silencio! Sube el mar hasta ya ahogarnos
en su terrible estruendo silencioso.

¡Poderoso silencio con quien lucho
a voz en grito: grita hasta arrancarnos
la lengua, mudo Dios al que yo escucho!

Sobre el mar zozobroso en el que trágicamente naufraga la esperanza del poeta, Dios sería la única tabla de salvación posible, como se exclama en el primer terceto de «Muerte en el mar»:

Salva, ¡oh Yavé!, mi muerte de la muerte.
Ancléame en tu mar, no me desames.
Amor más que inmortal. Que pueda verte.

Pero el poeta ha vislumbrado la imagen de un Dios inexistente o cósmico, y ha sentido la náusea de la nada, el vértigo del vacío, la negrura de la muerte, de la que nadie le podrá salvar.

En esta situación, ¿qué sentido tiene la vida, para qué seguir viviendo unos días, unas horas, unos instantes más? La humanidad entera ¿no es consciente de esto? Enfurecido y aturdido, Blas de Otero increpa a todos los seres humanos, que caminan ufanos por la vida como si nunca hubieran de morir: *¿para qué vivir, oh hijos / de madre?* El encabalgamiento del sintagma *hijos de madre* es altamente expresivo: hijos... de madre.

Si no existe Dios, o si sólo consiste en el arrollador devenir del cosmos, ¿a qué viene rendirle culto, para qué las *vidrieras*, los *crucifijos* y *todo lo demás*? Se podría ver aquí una relación metonímica —de la parte al todo, o de lo particular a lo general— con la religión, con la iglesia. Pero en los crucifijos y en las vidrieras hay algo más que una mera imagen metonímica. Se trata de símbolos, de símbolos esenciales de la fe cristiana, en los que se da una estrecha conexión entre el plano sensorial y el abstracto. Las *vidrieras* representan la iglesia, pero son iglesia y siguen siendo vidrieras en esa fusión, en esa identidad, que recibe propiamente el nombre de símbolo. El lector intuye incluso el colorido de los cristales. Es más, lo percibe como perteneciente a las vidrieras de una catedral gótica.

«Basta» es también la palabra inicial del segundo terceto, pero esta vez tiene el valor exclamativo de una interjección. Todo el horror y el estremecimiento que trae consigo la visión de la inexistencia de Dios, toda la angustia y toda la ira del poeta, dejan paso ahora a una vehemente súplica: *Termina, oh Dios, de malmatarnos*. El Dios inexistente es ahora un Dios silencioso, mudo, distante, al que se le pide que ponga fin con la muerte a una vida larvada por la angustia de ser no otra cosa que un vivir para la muerte. Quien suplica no es ya un *yo*, sino un *nosotros*: acaba, oh Dios, de *malmatarnos*. El término «malmatar» venía siendo considerado como un neologismo, formado por analogía con la serie «malparir», «malquerer», «malsonar», «maltraer» o «maltratar». No obstante, el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, en su edición vigesimotercera, documenta el verbo «malmatar» en algunos países centroamericanos como Nicaragua, El Salvador y Costa Rica.

Al final del poema, se hace patente la entrega sin reservas a la voluntad de Dios, en el que paradójicamente no se cree, pero que

sin embargo se necesita desesperadamente: *O si no, déjanos precipitarnos / sobre Ti —ronco río que revierte*. El primero de estos dos versos es melódico, con acentos en las sílabas 3.^a, 6.^a y 10.^a: *o.si.nó...de.ja.nós...pre.ci.pi.tár.nos*. Las dos cláusulas ternarias, acentuadas reiterativamente en la sílaba final (*nó, nós*), son el prelude del pentasílabo *pre.ci.pi.tár.nos*, con tres sílabas átonas en cascada delante de la final tónica, lo que confiere al verso un marcado matiz onomatopéyico. También es melódico el siguiente verso, donde el *ronco río que revierte* muestra además una evidente aliteración de sonidos vibrantes.

Dios es un río tumultuoso, un ronco, un bronco río, que revierte, que rebosa y lo llena todo. La palabra «revierte» puede considerarse como procedente del verbo «reverter» (rebosar) o del verbo «revertir» (volver). Parece aquí más oportuna la primera opción. No se puede descartar, en todo caso, la segunda. De hecho, el poeta utiliza el término «revertir» en el poema «Tierra»:

Detrás del hombre viene dando gritos
el abismo, delante abre sus hélices
el vértigo, y ahogándose en sí mismo,
en medio de los dos, el miedo crece.

...

Caerme, revertir, no haber nacido
humanamente nunca en ningún vientre.

Revertir, volver al estado anterior, en el que aún no había sido engendrado. No haber nacido, caer en el hueco de la nada. Y, una vez más, el abismo, el vértigo, el terror, el naufragio. Blas de Otero alza su frente al Dios. Le pregunta, le increpa, le desafía. Y va desgranando así uno a uno sus poemas, que en especial son sonetos:

Lenguas de Dios, preguntas son de fuego
que nadie supo responder. Vacío
silencio. Yerto mar. Soneto mío,
que así acompañas mi palpar de ciego.

...

Llambria y cantil de soledad. Quebranto
del ansia, ciega luz. Quiero tenerte,

y no sé dónde estás. Por eso canto.
(«Estos sonetos»)

Oh Dios. Si he de morir, quero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.
(«Hombre»)

Arrebatadamente te persigo.
Arrebatadamente, desgarrando
mi soledad mortal, te estoy llamando
a golpes de silencio...
(«Tú, que hieres»)

No se sabe qué voz o qué latido,
qué corazón sembrado de amargura,
rompe en el centro de la sombra pura
mi deseo de Dios eternecido.
(«No»)

Enormemente herido, desangrándome,
pisando los talones de la muerte,
vengo, Dios, a decirte —si no a verte—
mi inmensa sed, mi sed de ti...
(«Cara a cara»)

De tanto hablarle a Dios, se ha vuelto mudo
mi corazón...
(«Mudos»)

Ábreme. Ábreme, que vengo herido
y moriría, oh Dios, si por la herida
no saliese, hecha voz, mi ansia de verte.
(«No cuando muera he de callar»)

Me haces daño, Señor. Quitá tu mano
de encima. Déjame con mi vacío,
déjame. Para abismo con el mío
tengo bastante...
(«Lástima»)

Escucha cómo estoy, Dios de las ruinas.
Hecho un cristo, gritando en el vacío...
(«Ecce homo»)

Estoy temblando, tengo frío. Oh Dios,
si supieses qué frío y cuánto miedo
tiene el hijo del hombre...
(«Hoja nueva»)

En lo que concierne a la medida y el ritmo del verso, he aquí el esquema de la separación silábica y la distribución acentual:

1. i.ma.gí.ne.miho.rrór.por.ún.mo.mén.to
2. que.díós.el.só.lo.ví.vo.nóe.xis.tié.ra
3. o.quee.xis.tién.do.só.lo.con.sis.tié.ra
4. en.tié.rraen.á.guaen.fué.goen.sóm.braen.vién.to
5. y.que.la.muér.te.óhes.tre.me.ci.mién.to
6. fué.seel.hué.co.sin.lúz.deu.naes.ca.lé.ra
7. ún.co.lo.sál.va.cí.o.que.sehun.dié.ra
8. en.ún.si.lén.cio.de.so.lá.do.lién.to
9. en.tón.ces.pa.ra.qué.vi.vír.oh.hí.jos
10. de.má.drea.qué.vi.drié.ras.cru.ci.fí.jos
11. y.tó.do.lo.de.más.bas.ta.la.muér.te
12. bás.ta.ter.mí.naoh.díós.de.mal.ma.tár.nos
13. o.si.nó.de.ja.nós.pre.ci.pi.tár.nos
14. so.bre.tí.ron.co.rí.o.que.re.viér.te

El verso 8 es un endecasílabo sáfico, con acentos rítmicos en las sílabas 4.^a, 8.^a y 10.^a, y acento metarrítmico en la sílaba 2.^a. Los restantes versos son endecasílabos comunes, con acentos rítmicos en las sílabas 6.^a y 10.^a, y otros acentos, metarrítmicos, en diversas sílabas, que aparecen marcadas por la tilde. En el caso especial de los versos 2 y 4, están acentuadas todas las sílabas pares: estos endecasílabos reciben también el nombre de pentámetros yámbicos.

No se han señalado los acentos pararrítmicos de los versos 6, 9, 11, 12, 13 y 14. Son realmente acentos de la palabra aislada, pero no de la línea del verso. La contigüidad de estos acentos con los propiamente rítmicos o metarrítmicos determina su neutralización en la secuencia fónica. Cuando entran en contacto dos sílabas tónicas pertenecientes a dos palabras consecutivas, una de ellas ha de tener necesariamente un mayor relieve acentual. Por definición, la sílaba tónica, la más acentuada, lo es siempre en relación a un entorno de sílabas átonas o menos acentuadas.

De ahí que, de las dos sílabas en contacto, la más acentuada asuma el papel de sílaba tónica.

Las circunstancias en las que esto se produce son muy diversas. En el verso 6, la secuencia *luz de una escalera* es una cláusula hexasilábica, con sinalefa o zeuxis entre *de* y *una* (deu), y entre *una* y *escalera* (naes). La *ú* de la palabra *una* (ú.na) es tónica en el vocablo aislado; pero, al unirse con la *e* de la palabra *de* en una sola sílaba, contigua a la tónica *luz* (lúz.deu), pierde su relieve acentual y pasa a ser una sílaba átona. En el verso 9, *vivir, oh hijos* consta de cinco sílabas, con dialefa o azeuxis entre *oh* e *hijos*. La palabra *oh* (óh) consta de una sílaba tónica como vocablo aislado, pero su contacto con *vivir* (vi.vír) e *hijos* (hí.jos) la convierte en átona (vír.oh.hí). Lo mismo ocurre en el verso 12, *Termina, oh Dios*: la zeuxis entre *Termina* y *oh* (naoh) hace que esta sílaba entre en contacto con *mi* (mí) de *Termina* y *Dios* (diós), por lo que pasa a ser átona (mí.naoh.diós).

Distinto es el caso de los versos 11, 13 y 14. En el verso 11, se produce un choque entre las sílabas tónicas de las palabras *demás* y *Basta*. La sílaba *más* de *demás* es, sin duda alguna, la portadora del acento rítmico. En la sílaba *Bas* de *Basta* existe sólo un acento pararrítmico de la palabra aislada, que en la línea del verso se manifiesta por un cambio de tono y por la existencia de un breve silencio entre las dos sílabas contiguas. No es un acento del verso, y desde luego no es un acento «antirrítmico» como ha sido llamado en ocasiones. Los acentos rítmicos y metarrítmicos están claramente marcados por un mayor relieve de la intensidad acústica. Los pararrítmicos actúan en un nivel diferente, resaltando mediante el cambio de tono y el silencio intersilábico la sílaba de la palabra aislada que está en contacto con el acento rítmico o metarrítmico.

En los versos 13 y 14, los acentos pararrítmicos de las palabras *déjanos* y *ronco* entran en contacto con los acentos metarrítmicos de las palabras *no* y *Ti*. Se trata de endecasílabos melódicos, con acentos rítmicos en las sílabas 6.^a y 10.^a, y metarrítmico en la sílaba 3.^a. Como en caso anterior, se da un breve silencio entre las sílabas 3.^a y 4.^a, y un evidente cambio de tono, que es perceptible como un semitono descendente. En términos

musicales, podríamos decir que la sílaba 4.^a vendría a funcionar como bemol de la 3.^a.

Es llamativa la perfección formal de la poesía de Blas de Otero. Como sonetista es insuperable y se inserta plenamente en la misma nómina que Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Juan Ramón Jiménez o Jorge Borges. Quizá se le pueda acusar de un excesivo juego de aliteraciones y argucias fónicas en lo formal, y un desgarrado dramatismo en el contenido. Pero lo uno compensa lo otro. Y, desde luego, pocas voces hay como la suya que expresen mejor la sed de Dios y de eternidad. Podríamos encontrar un precedente en Miguel de Unamuno, a quien tenía precisamente en gran estima Blas de Otero. ¿Y por qué no remontarnos a San Juan de la Cruz? Sed de un Dios huidizo aflora, desde luego, en el *Cántico espiritual*:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras Ti clamando, y eras ido.

También Blas de Otero es autor de un *Cántico espiritual*, publicado en 1942. Se trata de un pequeño libro de poemas, en homenaje a de San Juan de la Cruz, que incluye una decena de lirás escritas al estilo del gran poeta y santo castellano:

Conmigo está mi dueño,
leyendo su lectura silenciosa.
Mí dueño es muy pequeño,
mas tiene voz de rosa
cuando del alma el canto le rebosa.

Decididamente, Blas de Otero habla la misma lengua que San Juan de la Cruz. Quizás en un dialecto salvaje. Como advierte Dámaso Alonso, en el prólogo del libro *Ancia*, «hay cierta bronquedad, cierta hirsutez en su poesía». Pero don Dámaso se muestra abiertamente partidario de esta forma de expresión, y confiesa estar «harto de versos barbilampiñados, y a veces,

una chispita bardajillos». Blas de Otero siente con ansias de muerte la lejanía y el silencio de Dios. Y canta arrebatadamente su ausencia. «¿A quién, sino a Dios, canta toda su poesía?», se preguntaba el maestro Dámaso Alonso en 1952, y cree encontrar en el soneto «Basta», objeto de este pequeño comentario, «imágenes casi con posibilidad de traducción cinematográfica»: Dios, el amor y la muerte, y —en el centro de este triángulo esencial del hombre— un espantoso vacío.

Es obvio que los sonetos de *Ancia* no suponen el fin de la poesía de Blas de Otero, pero sí representan su punto culminante. En modo alguno pueden ser considerados como una breve fase, meramente transitoria. En ocasiones, se ha querido ver tres etapas en la poesía de Blas de Otero: religiosa, existencial y social. Los exégetas a ultranza de esta última etapa, los que le ofrecieron a su muerte un estruendoso homenaje en la plaza de toros de Las Ventas, en Madrid, sin haber leído nunca su obra ni ser capaces de calar en la hondura de sus versos, le relegaron pronto al más completo de los olvidos. También le quisieron ignorar los que tildaron en su día de heterodoxo el libro *Ángel fieramente humano*, y le negaron el premio Adonáis. No obstante, sobre tirios y troyanos, prevalece —«oh Capitán, oh Capitán, ¡Dios mío!»— la poesía, fieramente humana, de Blas de Otero, de la que el soneto «Basta» es una muestra excelente.