

**RUPTURA MÉTRICA Y
EXPRESIÓN DE LA REALIDAD:
LA POESÍA DE BLAS DE OTERO
EN LOS AÑOS SESENTA**

**BREAK IN METRIC AND
EXPRESSION OF REALITY:
BLAS DE OTERO'S POETRY
IN THE SIXTIES**

EZEQUIEL MORENO ESCAMILLA
Universidad de Sevilla

Resumen: Tras sus conocidas etapas existencial y social, se aprecia en la obra del poeta vasco Blas de Otero (1916-1979) un nuevo tipo de poesía que ocupa la última parte de su producción, entre mediados de los años sesenta y finales de los setenta. Esta etapa final se caracteriza por la novedad de las formas y los temas, con los que el autor no duda en experimentar de forma vanguardista para conseguir una palabra más libre. Más allá de la transición a una poesía social, y aunque no se abandone nunca el compromiso político, la métrica de estos años resulta un elemento acorde al mundo cambiante que se pretende representar y dar vida a través de la palabra. En nuestra opinión, esto se debe principalmente a la teoría poética del autor, para quien la vida, como categoría estético-literaria, fue siempre lo más importante y lo que hay que defender.

Palabras clave: Blas de Otero, métrica, experimentalismo, realidad, años sesenta.

Abstract: During the sixties and seventies, we find a new type of poetry in the Basque poet Blas de Otero's (1916-1979) *oeuvre*, after his well-known existentialist and social phases. This new expression deals with a new *avant-garde* form and content in order to reach a freer word. Although the author does not completely abandon his social ideas radically, he pursues a new metric that represents modern life in all its complexity, so the word will become something alive. In my opinion, the reason behind this change is that life was the most important literary concept in Blas de Otero's poetic, and a notion to be defended.

Keywords: Blas de Otero, meter, experimentalism, reality, sixties.

1. Introducción

Que significado y significante en la obra del poeta vasco Blas de Otero (1916-1979) vayan íntimamente relacionados a lo largo de toda su producción, ciertamente, no resulta nada nuevo¹, y basta una rápida lectura de un poema de los años cincuenta y otra de uno de su postrera etapa, ya en los setenta, para confirmar que, a pesar del cambio de tema, de estilo y de tono, subyace en ellos un trabajo de artífice del verso, que une el tono formal al semántico en perfecta armonía; que la forma, de alguna manera, acompaña a la voluntad del poeta, que ahora se posa en lo religioso, ahora en lo social, ahora en lo anecdótico². Esta correlación entre ambas caras del signo lingüístico va depurándose con los años y la misma palabra llega a convertirse en centro de la reflexión poética, sobre todo en lo tocante a su capacidad de representación, que el autor llevará hasta sus últimas consecuencias cuando pretenda cifrar en su verso la realidad misma para el final de su obra.

Como podemos observar, tras los balbuceos poéticos de aquel primer *Canto espiritual* (1942), de clara influencia

¹ Como quedó reflejado en ALARCOS, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Madrid, Anaya, 1966.

² A este respecto, como explica Juan Frau, «en cierta medida, el poeta reconoce que en lo formal se encuentra la esencia de la creación, puesto que, cuando el significado apenas se intuye, algunos de los elementos fónicos –hemos de suponer que el acento, el número de sílabas, tal vez el tono o el timbre– están en cierto modo predeterminados, o al menos condicionan la selección del léxico. Junto a la técnica que hemos calificado de imprescindible hay, sin embargo, algo más –la poesía no es sólo cuestión de matemática–; queda espacio también para cierto grado de inspiración, aunque sujeta al orden: una vez que hay un ritmo establecido, señala Otero, todavía aparecen palabras que no encuentran acomodo y algunas en el texto, hasta que “de pronto, surge la palabra, sencilla y única”», en FRAU, Juan, «Blas de Otero, métrica y poética», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 1 (2003), pp. 93-94.

sanjuanina, de aquellas lirás dedicadas a Dios y el ascenso místico, la voz del poeta vasco en *Ángel fieramente humano* (1950) se vuelve rotunda, sonora, recogiendo las desgracias y miserias de la posguerra y enfrentándose –como poco después continuaría en *Redoble de conciencia* (1952) y *Ancia* (1958)– al silencio de Dios. Este tema de raigambre existencialista, ahorrado sin duda por el desastre de la Segunda Guerra Mundial, requería de una forma –en la que se incluye el tipo de verso y su ritmo, los tropos y figuras– determinada; una forma que lograra de alguna manera representar acertadamente el estruendo de los obuses, el hambre y la destrucción.

Esta era la consciencia de Otero, que comenzaría así su singladura por las letras españolas de mediados de siglo xx y cuya labor de orfebre del verso sería saludada favorablemente por el padre de la corriente desarraigada, Dámaso Alonso, en el prólogo a *Ancia*³, y por Emilio Alarcos, en su famoso y temprano estudio sobre el autor, ya citado. En este trabajo incesante de la materia poética y su expresión, el poeta –impulsado por su viaje a París en 1952, donde establece vínculos con el Partido Comunista– va poco a poco abrazando nuevos rumbos poéticos y, a la par que su mensaje se torna social y popular –harto ya del silencio de Dios y confiando en la unión de los hombres para luchar contra la injusticia–, también lo hacen así las formas, que se rinden a nuevos aires más sencillos, más coloquiales, prosaicos en algunos momentos, si se quiere. Son las características que destacan en los conocidos poemarios *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959), *Que trata de España* (1963) y *Poesía e Historia* (inédito hasta 2013). El autor se inscribe así en la corriente «social» y su voz, en oposición a la famosa cifra juanramoniana, se dirige «a la inmensa mayoría». Sin embargo, una vez conocido el socialismo gracias a sus viajes por los países adscritos a esta ideología a mediados de los años sesenta –y paralelamente al experimento que suponen las prosas de *Historia (casi) de mi vida* (1969, inédito hasta 2013), *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y su continuación posterior, *Nuevas historias fingidas y verdaderas* (ya en 1972; inédito hasta 2013)–, el poeta regresa

³ Con unas palabras extraídas de ALONSO, Dámaso, «Poesía arraigada y desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 346-358.

a España enfermo y cansado y su verbo vuelve a cambiar en pos de una expresión nueva para un mundo distinto, entrando de esta manera en los dominios de la poesía autorreferencial, anecdótica, metapoética y de corte surrealista –puntuación difusa, juego con la sintaxis, alternancia de diferentes planos–, que ensayará hasta su muerte en el conjunto *Hojas de Madrid con La galerna* (inédito en su mayoría hasta 2010). Dicho esto, ilustremos un poco más de cerca los orígenes de esta evolución y comprendamos mejor la cuestión que subyace tras este cambio métrico y estilístico.

2. Evolución métrica y estilística

En el endecasílabo «existencial» de Otero, aquel de los años cuarenta y cincuenta, podemos percibir un vacío que restalla cuando realizamos la obligatoria pausa final de verso, y, sin embargo, nos damos cuenta del habitual encabalgamiento, bien abrupto, bien suave. En ese segundo vacilante en el que hemos de pararnos –no mucho, pues aún debemos unir su lectura a la del siguiente verso para no dejar a medias el sintagma–, se contiene toda la duda y la desazón que el autor pretende transmitir. Damos, en efecto, contra un vacío que nada más tocarlo desaparece, ya que debemos proseguir con la lectura, entre sorprendidos y abrumados. Es esta una característica esencial del verso empleado en estos años, pues parece que las once sílabas que contiene están supeditadas a la ruptura; que, en cierto modo, la palabra del poeta usa de un metro cuya esencia no se halla en la disposición de los acentos, principales o secundarios, ni siquiera en el léxico empleado, sino en que la expresión –el fondo y la forma–, en exacta copia del sentimiento de orfandad que sufre el yo poético, debe quedar truncada; que las sílabas, haciéndose eco del vacío existencial, deben continuar en un segundo momento, tras ese salto incierto que representa la pausa final de verso. De alguna manera, este endecasílabo «existencial» del poeta suele ir, por tanto, unido a otro, y así sucesivamente, pues parece con ello implicarse que la métrica de esta primera etapa no se concibe de manera estable; y que, más allá de la serenidad que aporta ilusoriamente el metro escogido, las once sílabas se

vuelven contra el lector, pues habitualmente necesita de otras tantas para continuar el que es un mensaje vacilante. Podemos ver algunos ejemplos de todo esto cuando menciona las miserias de las guerras y de «unos hombres sin más destino que / apuntalar las ruinas»⁴, cuando clama contra la frialdad de Dios: «Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte / despierto» («Hombre», p. 148), o también, más tarde –y ya sin usar este metro, pero sí el recurso del encabalgamiento–, cuando menciona el pueblo de mañana, un pueblo «en pie de / paz» («Anchas sílabas», p. 371).

Por otra parte, destaca en esta primera etapa de su obra el uso de determinados recursos del plano fónico que inciden en esta asociación entre la forma y el contenido. Así, por ejemplo, es muy notorio, entre otros, el uso de la aliteración para reforzar auditivamente determinadas acciones: por ejemplo, el acto de besar en «Besas como si fueses a comerme / Besas besos de mar, a dentelladas. [...] / Besas besos de Dios. A bocanadas / bebes mi vida. Sorbes. Sin dolerme»; el acto de abrazar en «hambre de Dios, sed abrasada / en la trenzada hoguera de un abrazo» («Sumida sed», p. 303); o la sensación de frío en: «Estoy temblando / como tiemblan los vivos: junto al fuego // del árbol de la muerte. Estoy teñido / de púrpura hasta el pie. Tañen mis dedos, / y mis dientes restañan. Y mis uñas, / una a una, de añil se van tiñendo... // se van tiñendo. Tengo frío. / Y miedo» («Hoja nueva», p. 289)⁵.

Aunque estos recursos aparecen a lo largo de toda la obra del poeta, es en sus primeras composiciones –*Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, ya mencionadas– donde son más significativos, en este caso para reforzar la impresión que le dejan el silencio de Dios y el destino aciago de los hombres. Estas figuras, junto al ritmo endecasilábico y la rima, se van olvidando a favor del tono coloquial, que le ofrece un acomodo más permeable para las nuevas ideas de la poética que asume a partir de la publicación de *Pido la paz y la palabra*, poemario de corte

⁴ OTERO, Blas de, «Lo eterno», en *Ángel fieramente humano, Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 131. Para futuras referencias a poemas tomados de la misma obra, nos limitaremos a especificar el número de la página al final de la cita y tras el título del texto.

⁵ Todas las cursivas son mías.

social. En primera instancia, nos topamos, efectivamente, con la evolución lógica de aquel desdén divino: el poeta, como tantos otros de su generación, abrazó la idea de un pueblo unido frente a la injusticia del cielo y la de los otros hombres; acogió la utopía socialista y su mensaje se volvió radicalmente distinto, a veces con concesiones al lema partidista, promulgando la lucha por el mañana y la paz. El tema y significado de sus versos, pues, había cambiado; la forma, también, en un claro reflejo de la indivisibilidad de ambas partes del signo lingüístico. Entonces hace uso del octosílabo y su ritmo popular frente al endecasílabo apolíneo. Paralelamente, el lenguaje se libraré de aliteraciones, de la rima, y dará cobijo a la palabra llana, cotidiana. En suma, estamos ante ese nuevo hablar, como Sancho, con «anchas sílabas», en el que, por otro lado, el uso del verso libre irá ganando cada vez más terreno. Veamos algunos ejemplos de todo esto: «Pero tú, Sancho Pueblo, / pronuncias anchas sílabas / permanentes palabras que no lleva el viento...» («Me llamarán nos llamarán a todos», 2, p. 242); «Da vergüenza encender una cerilla, / quiero decir un verso en una página, / ante estos hombres de anchas sílabas, / que almuercan con pedazos de palabras» («Palabra viva y de repente», p. 429); «Pido la paz y la palabra. / Escribo / en defensa del reino / del hombre y su justicia. Pido / la paz / y la palabra» («Pido la paz y la palabra», p. 248); «Escribo / por / necesidad, / para / contribuir / (un poco) / a borrar / la sangre / y / la iniquidad / del mundo / (incluida / la caricaturesca España actual)» («Por-para», p. 357); «Si escribo / es por seguir la costumbre / de combatir / la injusticia, / luchar / por la paz» («La vida», p. 425). Como vemos, aunque la función literaria vacilará entre la reflexión personal y la arenga, nos encontramos ante una poesía comprometida, *engagée*, aunque nunca, eso sí, *planificada*⁶. Y es que

⁶ Ciertamente, la palabra del vasco incurre en los años cincuenta y sesenta en lo que damos en llamar «poesía social» o «comprometida», pero no «planificada», siguiendo la terminología de AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1977, p. 87, al decir: «en la *literatura planificada*, los valores que deben ser defendidos y exaltados y los objetivos que han de alcanzarse son impuestos coactivamente por un poder ajeno al escritor, casi siempre un poder político, con el consiguiente cercenamiento de la libertad del artista». En este sentido, el trabajo del poeta se comprometerá consigo mismo y con las exigencias de su arte, pero no con ninguna estética abiertamente partidista y coercitiva.

parece claro que todo este cambio métrico y estilístico se explica porque el autor ahora, como apunta Juan Frau, «quiere ser un poeta popular»⁷.

Durante el periplo viajero del vasco por la URSS, China y Cuba durante los años sesenta (1960-1968), este persiste en un ideario poético en el que todo su afán será liberarse de aquello inútil en su expresión para lograr una palabra más directa y que consiguiera la comunicación total. Es lo que observamos, principalmente, en los poemarios ya citados *Que trata de España y Poesía e Historia*. De hecho, llegado un punto, el poeta va más allá del uso del ritmo octosilábico y el verso libre y ensayará la prosa –de la que había renunciado como algo propenso a la ficción, es decir, a la mentira, y por ello opuesto a la verdad, a la vida, a la supuesta Poesía–. En efecto, los textos que conforman *Historia (casi) de mi vida, Historias fingidas y verdaderas y Nuevas historias fingidas y verdaderas*, concebidos como experimentos a partir de la relectura de Rimbaud en Cuba, bordean el límite de la prosa poética, el poema en prosa, la mera prosa denotativa y el verso libre, y nos plantean un debate teórico-literario acerca de la palabra, la realidad y la verdad que durará hasta el final de su obra⁸. A este respecto, atendamos a lo que declara el propio autor: «Entre la realidad y la prosa se alza el verso, con todas las ventajas del jugador de ajedrez y ninguno de sus cuadros» («El verso», p. 612); «Tal es la prosa de mi mano derecha, la otra se apoya en el papel y va borrando todo lo que brota con ligero tinte de literatura. Pero ¿desaparecerá la poesía? Después de los dictadores, la guerra, el caminar del hombre» («Escribir por no callar», p. 706); o el siguiente ejemplo: «La lluvia tiene diversas cualidades, entre ellas la de ser una de las palabras más originales, pues basta escribirla para

⁷ FRAU, Juan, «Blas de Otero...», *cit.*, p. 113.

⁸ Acerca de la importancia de la experiencia cubana en la obra de Blas de Otero, tanto temática como formalmente, nos hemos acercado a la cuestión en MORENO ESCAMILLA, Ezequiel, «Cuba en la poesía de Blas de Otero: entre Rimbaud y la Revolución», en Alberto Sosa Cabanas (ed.), *Reading Cuba. Discurso literario y geografía transcultural*, Valencia, Aduana Vieja, 2018, pp. 292-309. En ese artículo ya se esbozan parte de los presupuestos y conclusiones que aquí se desarrollan más detalladamente con respecto a la importancia de la vida y la realidad en la última parte de su obra.

ver la lluvia y oír su frágil sonido de hilo transparente» («La lluvia», p. 635).

A pesar de que la ironía está presente en la creación de estas obras ya desde sus títulos, en tanto se pone de manifiesto la dudosa capacidad de la palabra en prosa para lograr una «historia verdadera», esto es, *como la realidad*, estos textos suponen una experimentación en la que el poeta da cabida a un mundo fragmentario y cambiante, claro preludeo de la poesía que compondrá ya en los años setenta.

Y así es cómo coincidiendo con la enfermedad que acosa a Otero en sus últimos años y el acuciante tema de la muerte, cada vez más presente, su palabra se puebla de recuerdos, de anécdotas, de confusión, y los poemas que nos salen al paso, los que componen *Hojas de Madrid con La galerna*, pecan de una expresión difícil de seguir en algunos momentos, como acaso fuera, por aquellos días, el ánimo y la mente del poeta. Fijémonos en cuando dice: «Cayeron ciudades, cayeron B-12, zares, ciclistas, / y la rueda quedó girando como la luna, / plateada como la luna, / redonda como la luna, / hollada como la luna. / Una vez más, amanece» («Indemne», p. 742); o «yo ya no soy yo / soy una sombra azulada deslizada diseminada / entre mis dedos» («Y que no le conocía nadie», p. 911).

3. Patrón métrico y expresión de la realidad

Poco a poco se revela que los cambios que han afectado a su poética, especialmente a la métrica, han marcado todos una dirección hasta ahora subrepticia: desasirse de la constricción a la que se veían sometidos sus versos y dar paso a una ruptura de los esquemas empleados para reflejar fielmente la realidad, que no podía poseer ningún ornamento superfluo. Ciertamente, este prurito va desplazando la cuestión política de la etapa social y se convierte en el tema central de su reflexión. Sin embargo, existe otra razón de peso para ello, más allá del cambio inherente a todo creador según va delimitando su poética.

Como es sabido, ya desde sus primeros poemarios vemos cómo el problema de la existencia embarga a la voz lírica, que no duda en quejarse de su deseo de trascendencia frente al interrogante de

la muerte y el destino del hombre: «¡Quiero vivir, vivir, vivir! La llama / de mi cuerpo, furiosa y obstinada, / salte, Señor, contra tu cielo, airada / lanza de luz» («Gritando no morir», p. 194). Y también cuando expresa con vehemencia: «Si eres Dios, yo soy tan mío / como tú. Y a soberbio, yo te gano. / Déjame. ¡Si pudiese yo matarte, / como haces tú, como haces tú!» («Lástima», p. 192). Estos deseos y quejas, que dominan toda la primera etapa creativa del autor, adquieren un definitivo tinte político en los poemas que comienzan a componerse a partir de 1953 y que serán incluidos en *Pido la paz y la palabra*. Así, la vida que ahora se canta y se discute, aquella misma por la que se lucha y que aparece representada a través de un *mañana* de esperanza, constituye un claro motivo poético que permea el referente de los poemas. Hablamos, claro está, de esa realidad española que fascina al poeta y que se ve acosada por la situación política de la que el yo lírico ha tomado consciencia. Sin embargo, según pasan los años, el autor descubre que esa realidad, que se identifica con la misma *vida* y su anecdótico, es lo único importante; que más allá de la diatriba política, la propia vida en su multiplicidad constituye la verdadera aspiración social y teórico-literaria de sus versos. Y es que, como bien apuntaba Alarcos, «lo que le interesa al poeta no es la poesía, es la vida»; que «con toda la densa carga de lecturas que le nutría, 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»⁹, opinión que, por su lado, comparte también Lucía Montejo al decirnos que la palabra en Otero «es un componente al que le atribuye vida propia. En ella quiere albergarse, buscar cobijo, y sobre ella quiere edificar, erigir su obra»¹⁰.

No quiere esto decir, por supuesto, que las prosas del autor, concebidas mayoritariamente en los sesenta, y toda la poesía final, ya en los setenta, carezcan del anhelo social y político. A

⁹ ALARCOS, Emilio, «Crítica Literaria en la poesía de Blas de Otero», en AA. VV., *Al amor de Blas de Otero*. Actas de la II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, San Sebastián, Mundaiz, 1986, p. 44.

¹⁰ MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 138.

este respecto, es notorio que el autor mantuvo su compromiso político hasta el final de sus días más allá de algunas discrepancias aisladas, como nos muestran Evelyne Martín Hernández y Leopoldo Sánchez Torre¹¹. Pero lo fundamental, y lo que se halla detrás de la evolución métrica del poeta en los años sesenta hacia una experimentación que no desoye los ecos surrealistas, es el hallazgo de que la realidad de todos los días, la vida que nos lleva y nos trae, es todo a lo que podemos aspirar y todo lo que hay que defender, por tanto, verdaderamente. En otras palabras, es el paso del *aire* político –libertad–, que tantas veces cantara en sus versos y que bien estudiara Sabina de la Cruz¹², al *aire* como elemento vivo de la realidad, de la vida: «Sin embargo, / el aire (esta obsesión de aire alegre y libre) / entra en el libro, abre las páginas, mueve / el verso diecisiete, silba entre sus sílabas» («Pluma que cante», p. 372); «Espacio / libertad entre líneas / o entre rejas / plumas / papeles palabras / jadeantes / este es mi sitio el aire silba» («Abramos juntos», p. 392); «La poesía señores / no solo está en los libros imprimamos / en el aire // el aire es el papel más transparente» («Oigan la historia (3)», p. 577).

La manera de llevar a cabo este nuevo rumbo poético, además de cantando la vida, es dándole cabida en su verso –o prosa– de la manera más fidedigna, esto es, acusando su misma complejidad y diversidad, inmediatez y sentimiento, a través de una forma que se diluya para conseguir una palabra que logre una representación total; que, incluso, logre ser, por una ilusión momentánea, parte de la propia realidad. Este deseo, que encuentra su padrinazgo en el «milagro» sinestésico de las *hojas de hierba* de Walt Whitman –autor tan recordado por Otero–, que quien

¹¹ MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelyne, «Compromiso sin promesas: ¿hacia una poética de lo incierto?», 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. 105-118, y 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...*, cit., pp. 119-134.

¹² CRUZ, Sabina de la, «Blas de Otero: poesía y libertad», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos...*, cit., pp. 15-37.

las tocaba, tocaba a un hombre¹³, tienta la prosa de nuestro autor —con sus diferentes grados de lirismo—, el poema en prosa y el verso libre, este último ya como variación de la silva libre, ya del versículo¹⁴, y las formas clásicas, sonetos sobre todo, que se renuevan con innovaciones de todo tipo, léxico-semánticas y formales, para el final de su obra. Veamos un par de ejemplos representativos al respecto: «Esta palabra dice *compañera*: / esta palabra dice *miel y cera*: / esta verdad vertida en la palabra» («Esta verdad vertida», p. 837; la cursiva es del autor); o el siguiente poema, tan interesante por cuanto la tipografía coadyuva a la consecución del significado:

Ahora dibujaré una	8
niña.	2
De brazos lánguidos, delgados;	9
los párpados un poco caídos.	10
Una niña antes de merendar.	11
Con el vientre de cuartilla blanca y los	12
tobillos como una peonza // de colorines.	9+5
He aquí	3
la niña.	3

(«Niña», p. 795)

Estamos ante su «poesíabierta» —«todo es posible / en un poema si lo sostiene su ritmo intransferible / p o e s í a b i e r t a / a toda forma y todo fondo y todo cristo» («Oigan la historia», p. 576)—, ese concepto teórico que nos deja en *Poesía e Historia* y que representa bien esta práctica poemática que no desdeña recursos estilísticos de corte vanguardista, como la mezcla irracional de temas, la puntuación difusa o el patente juego tipográfico, entre otros, para lograr este cometido semiótico. O como expresa más claramente el yo lírico:

¹³ Véanse los versos del poema «*So long!*» del poeta estadounidense Walt Whitman, incluido en *Leaves of Grass* (1855), y que Otero coloca, de hecho, como cita inicial en su antología de 1963 *Esto no es un libro*: «Camarada, esto no es un libro; quien toca esto toca a un hombre».

¹⁴ Se incluye aquí la silva libre dentro del verso libre, de acuerdo con la concepción de PARAÍSO, Isabel (*La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 198).

Esta que veis aquí es una poesía partidaria.
 Partidaria de todo contenido y toda forma,
 porque
 un plan quinquenal es tan bello como un amor cumplido.
 Una revolución tan hermosa como el mar.

(«Poesía abierta», p. 561)

Así se explica, por un lado, el tipo de verso libre tras las prosas cubanas –un verso que ya no sólo querrá lograr una comunicación más directa con el pueblo; algo, por otro lado, incierto–, y, por otro, la mencionada vuelta a determinadas formas clásicas en su poesía final, pero totalmente renovadas, como es el caso de los sonetos últimos, tan diferentes a los de su primera etapa. A este respecto, merece la pena que analicemos un conocido ejemplo, en el que se indica el recuento silábico final de los versos, que, si bien son susceptibles de ser subdivididos en unidades menores, su longitud pone claramente de manifiesto su carácter libre. Por ese motivo, solamente se indican a continuación las divisiones métricas tradicionales de los alejandrinos insertos en el poema:

Hagamos que el soneto se extienda, respire como un mar sin riberas,	20
el endecasílabo está gastado, romo, mordisqueado cual aquella carta	
¡mía a los dioses,	29
demos espacio, elasticidad al soneto y el endecasílabo.	(21-1) 20

Hablemos de Bilbao, la ría, los montes violetas,	16
el puente de piedra en Orozco, el huerto de la abuela,	16
aquel niño mordiendo cerezas	10
y esta muchacha que alza el brazo a la rama de un manzano.	16

Hablemos de la guerra, // esa gran cabronada,	(7+7) 14
la lucha de los pueblos, la inseguridad del futuro,	16
y maldigamos una y cien veces al imperialismo imperante.	19

Hablemos de la soledad del hombre,	11
las esquinas que callan // como muertos de pie,	(7+7(6+1)) 14
y ahora suena el teléfono y // me levanto y termino.	(7(8-1)+7) 14

(«Hagamos que el soneto se extienda», p. 895)

Esteban Torre, quien también analiza el poema, lo cita por representar bien, formal y temáticamente, esa corriente de renovación métrica que, teniendo su origen en el siglo XIX, culmina en las últimas décadas del siglo XX, y que «supuso un notable esfuerzo de expansión, depuración y movilidad de los cauces métricos tradicionales»¹⁵. Aunque, como señala el mismo autor, al final del poema se recupera la regularidad métrica frente a la «completa ametría del verso libre»¹⁶. Sea como fuere, este texto ejemplifica ese intento de lograr una palabra que recreara la realidad subvirtiendo las formas métricas clásicas.

Por tanto, llegados a este punto, podemos afirmar que toda la obra del poeta puede entenderse, desde esta óptica, como una defensa de la vida o, si queremos, como una lucha contra la muerte. Y es que Otero, a lo largo de todos sus poemarios, percibe claramente cómo la existencia humana se ve asediada por diferentes elementos que merman la vida; elementos de muerte que, bajo distintos disfraces o máscaras, le restan al yo poético su reducto vital. Ahí destaca ese Dios veterotestamentario de las primeras publicaciones, un Yahvé que no da cuenta de la mortalidad de sus hijos; que, muy al contrario, sólo ofrece silencio; pero ahí está, también, esa «españa» en minúscula fruto de fuerzas políticas que se identifican con las de la dictadura y que asfixian el aire que respiramos y la obra del poeta; ellos no dejan margen para la libertad ansiada, para esa vida y esa sociedad más justas que se persiguen. Por último, ahí encontramos la poesía final, que recoge certeramente la anécdota diaria de un yo lírico que, como el propio autor de carne y hueso, sufre la enfermedad y el dolor, y es consciente de la muerte y su cercanía. Pero también es «muerte» esa sociedad moderna y de consumo que, con sus luces de neón y sus grandes almacenes, ya en el Madrid de los setenta, reproducen un ritmo frenético en el que el ser humano de la ciudad deambula perdido y mecanizado. En todos estos lugares, creemos, podemos advertir cómo la poesía del autor, de una manera u otra, se alza como baluarte de una vida que siempre está en disputa; una vida que conforma lo más

¹⁵ TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 109-110.

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

importante que poseemos y que, por ello, hay que defender y exaltar a cada paso.

Es más que pertinente preguntarse, en primer lugar, hasta qué punto logró Otero un verso –¿verso, prosa, palabra?– cercana a la vida o realidad, esto es, libre y sin ataduras, y, en segundo, si lo conseguido basta para saciar su teoría literaria; si principalmente la métrica, y no otros elementos, son decisivos en el intento de crear una palabra-vida. La respuesta a la primera pregunta se nos presenta clara, pues, como el mismo autor parece reconocer¹⁷ y podemos comprobar, su verso libre, por ejemplo, no acaba de ser verdaderamente libre, sujeto como está a ritmos endecasilábicos¹⁸. En segundo lugar, sin embargo, resulta obvio que, precisamente por esa unidad manifiesta que el poeta otorga a las dos caras del signo lingüístico, todos los elementos son importantes para llevar a cabo sus designios poéticos. Pensamos, sin duda, en cómo la puntuación difusa, el juego tipográfico en sus diferentes niveles, la mezcla de planos e imágenes o la clara abundancia del irracionalismo en su obra final justifican esta idea y contribuyen a transmitirnos punto por punto esa realidad cambiante y posmoderna de los últimos años, no siendo la métrica algo exclusivo a este respecto, sino un elemento más.

4. Conclusiones

Tras todo lo expuesto, salta a la vista una vez más la clara conciencia por parte del autor acerca de la indisoluble unión entre significado y significante, mónada siempre tan fecunda para

¹⁷ Como nos dice el autor en una prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, «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–, salirse por la tangente y colarse por la puerta precintada» («Reglas y consejos de investigación científica», p. 617).

¹⁸ Hemos analizado el verso libre oteriano a la luz de estos paradigmas en un trabajo anterior, poniendo de manifiesto la querencia para con ritmos conocidos. En ese sentido, se examina la expresividad de sus tipos y se comenta su capacidad de representación de la realidad, aunque esta cuestión, central aquí, apenas se desarrolla en aquellas páginas. Vide MORENO ESCAMILLA, Ezequiel, «El verso libre en Blas de Otero: libertad y teoría poética», *Rhythmica. Revista de métrica española comparada*, 19 (2021), pp. 65-104. Por otra parte, Esteban Torre expresa bien cómo «en muchos de los versos considerados como libres, es fácil señalar unas claras pautas métricas, ya sea bajo la forma de una cierta tendencia a reproducir ritmos endecasilábicos o hexamétricos, ya sea como franca expresión de los esquemas rítmicos tradicionales» (TORRE, Esteban, *Métrica...*, cit., p. 102).

crear materiales artísticos que nunca se agotan. En ese sentido, destaca también que, como se ha notado, el deseo de lograr una comunicación con los otros, con ese destinatario social encuadrado en la *inmensa mayoría*, requería de una forma –y aquí no sólo hacemos referencia a la métrica, sino también a los recursos retóricos empleados– acordes al lenguaje del pueblo, esas «anchas sílabas» que hemos visto y que bien casan con su famosa, y escueta, poética: «escribo / hablando» («Poética», p. 358), que más tarde se complementará con ese terceto final de un soneto tardío: «Por eso escribo: por hablar. Y vivo / a viva voz, rondando los lugares / más hermosos del labio con que escribo» («El labio con que escribo», p. 841).

Hemos expresado también que, sin embargo, este ansia de comunicación y comunión social deja paso en algún momento de los años sesenta al deseo de emplear un lenguaje que fuera, él mismo, capaz de reproducir la realidad con sus vivos colores, de mostrarnos un referente que, mediante las palabras, se hallara en cierto modo vivo entre las letras, como ese alabado *aire*, cuya función simbólica y teórica será esencial en su última producción poética, sustituyendo sus semas de libertad por los de «realidad». En efecto, el motivo oculto de este cambio en su métrica y en su poética lo propicia la querencia del autor para con la vida, que acaba convirtiéndose en una categoría teórico-literaria superior y en el fruto de todos sus anhelos, pues a esta vida-realidad se debe; por ella se lucha y se ha de morir defendiéndola.

Pero, ¿qué importancia alcanza la métrica en todo este cometido? En nuestra opinión, es probablemente la herramienta más poderosa para lograrlo, aunque no sea la única. La ruptura métrica que sufre su obra en los años sesenta, la desestructuración a la que se conducen sus versos en una búsqueda aparentemente titubeante, no es más que el rasgo visible de una poesía que ha cambiado y a la que sólo le interesa la Verdad. Así las cosas, la métrica empleada a partir de este momento ahonda en un verso que sale de sus límites, que va más allá de la propia palabra y que se lanza de lleno a la realidad siguiendo el ejemplo visto de Walt Whitman.

Si bien es cierto que, como hemos tenido oportunidad de comprobar de modo muy claro con el poema «Hagamos que el

soneto se extienda», no siempre se consigue una expresión auténticamente libre y genuina, pues el recuerdo de las formas o ritmos tradicionales que se pretenden subvertir suele estar presente, observamos cómo la métrica es probablemente el elemento que mejor se percibe en la lectura de los poemas, pues configura la pauta –aunque se luche contra toda pauta– que marca el ritmo del texto, y eso es algo esencial por cuanto no podemos prescindir de este a riesgo de dejar de considerar verso aquello que estamos leyendo: el verso, como nos dice María Victoria Utrera, debe mantener ciertas convenciones para existir¹⁹.

Por todo ello, podemos decir que la ruptura métrica, en aras de la expresión de la realidad, supone el elemento que más y mejor destaca –sobre todo inicialmente, en los años sesenta– como marcador de un nuevo rumbo poético, y que sólo más tarde, ya a finales de esa misma década, se vería complementado por todos los demás. Sin la experimentación métrica, el poeta no hubiera sido capaz de crear un verso –una palabra, finalmente– como la realidad; sin la ruptura o subversión de los moldes métricos conocidos, Blas de Otero no hubiera logrado defender y cantar la vida como lo hizo. Todos los otros elementos son, al fin y al cabo, súbditos de la tiranía de un verso que quiere «volar» en *el aire libre*; de una métrica que debe romperse primero para rearmarse después en la forma adecuada, en la definitiva y única posible, y quizás la más libre y verdadera.

Bibliografía utilizada

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1977.
- ALARCOS, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Madrid, Anaya, 1966.
- «Crítica Literaria en la poesía de Blas de Otero», en AA. VV., *Al amor de Blas de Otero*. Actas de la II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, San Sebastián, Mundaiz, 1986, pp. 43-62.
- ALONSO, Dámaso, «Poesía arraigada y desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 346-358.
- 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.

¹⁹ A este respecto, vide UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001, p. 26.

- FRAU, Juan, «Blas de Otero, métrica y poética», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 1 (2003), pp. 87-124.
- GARROTE, Gaspar, *Claves de la obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo Editorial, 1989.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelynne, «Compromiso sin promesas: ¿hacia una poética de lo incierto?», 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. 105-118.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- MORENO ESCAMILLA, Ezequiel, «El verso libre en Blas de Otero: libertad y teoría poética», *Rhythmica. Revista de métrica española comparada*, 19 (2021), pp. 65-104.
- «Cuba en la poesía de Blas de Otero: entre Rimbaud y la Revolución», en Alberto Sosa Cabanas (ed.), *Reading Cuba. Discurso literario y geografía transcultural*, Valencia, Aduana Vieja, 2018, pp. 292-309.
- OTERO, Blas de, *Hojas de Madrid con La galerna*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010.
- *Obra Completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2013.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- 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 AA. VV., *Al amor de Blas de Otero*. Actas de la II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, San Sebastián, Mundaiz, 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.
- TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001.

Fecha de recepción: 6 de junio de 2023.

Fecha de aceptación: 20 de julio de 2023.