

**¿A PESAR DEL COMPROMISO POLÍTICO?:
LA MÉTRICA «DEL AIRE» EN
LA POESÍA DE BLAS DE OTERO**

**IN SPITE OF POLITICAL COMMITMENT?
THE METRIC «OF THE AIR» IN
BLAS DE OTERO'S POETRY**

EZEQUIEL MORENO ESCAMILLA
Universidad de Sevilla

Resumen: El poeta vasco Blas de Otero (1916-1979) es conocido sobre todo por ser uno de los mayores representantes de llamada poesía social. Libros como *Pido la paz y la palabra* (1955) nos confirman una voz poética que defiende ideas de libertad política para una sociedad que anhela la paz. Sin embargo, la progresiva desestructuración métrica de su obra a tenor de los cambios de su poética, y que le hace incurrir en una métrica «del aire», nos hace replantearnos hasta qué punto la cuestión del compromiso político consigue bien manifestarse en nuevos moldes métricos, especialmente durante su poesía final.

Palabras clave: Blas de Otero, compromiso, métrica, aire.

Abstract: Basque poet Blas de Otero (1916-1979) is mainly known for being one of the greatest actors in social poetry. Publications as *Pido la paz y la palabra* (1955) confirm a poetic voice who defends ideas of political freedom for a peace-claiming society. However, the progressive breakdown of his metric due to his poetic changes—which lead him to a metric «of the air»—, make us wonder if political commitment can develop in new metric forms, especially during his late poetry.

Keywords: Blas de Otero, commitment, metric, air.

1. Introducción

Coincidiendo a grandes rasgos con la postura sartreana de que el verso, y no la prosa, es el vehículo adecuado para la expresión poética, pero invirtiendo la idea de que ésta no podía comprometerse políticamente¹ —lo que implica restarle capacidad a la prosa para cantar la verdad—, Blas de Otero (1916-1979) ha pasado a la historia de nuestras letras como uno de los representantes más egregios de la llamada poesía social. Así lo atestiguan algunos de sus poemarios más conocidos, como es el caso de *Pido la paz y la palabra* (1955) o *En castellano* (1959).

Tras su etapa inicial mística y existencialista durante los años cuarenta y el comienzo de los cincuenta, aquella que nos otorgó otros títulos no menos conocidos como *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951) —que lo encuadraron dentro de la corriente desarraigada²—, el autor vasco se erigirá en portavoz de los olvidados por el Yavé veterotestamentario: ahora, el grito de angustia frente al silencio de Dios y la soledad profunda que experimenta el yo poético en mitad de la Nada se convertirá en canto para los otros, para el hermano, para el hombre que, consciente de su condición mortal y de la iniquidad del mundo, halla en la comunión con el pueblo la única alternativa de salvación. Así las cosas, y como muy bien apunta Miguel Ángel García³, no es exacto Alarcos cuando dice que la

¹ SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?* (1948), Buenos Aires, Losada, 1950.

² Véase a este respecto el famoso estudio de ALONSO, Dámaso, «Poesía arraigada y desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos* (1952), Madrid, Gredos, 1965, pp. 346-358.

³ GARCÍA, Miguel Ángel, «El contrato social: “Cartilla (poética)” en tiempos de racionamiento», 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, p. 175.

poesía de Otero sólo se compromete consigo misma, es decir, que no es una poesía *engagée*. Verdaderamente, y al igual que sus compañeros de generación Gabriel Celaya o José Hierro, por citar los más representativos, la poesía de Otero va a defender unos ideales políticos concretos y va a tener un sentido utilitario, como herramienta para cambiar la sociedad; en palabras de Sartre —aunque pensadas para el prosista—, el escritor «no puede permanecer imparcial para con lo que sucede: quiere que, al revelar el mundo, el hombre asuma sus responsabilidades para con la sociedad; y quedarse callado no es una opción, pues implica una toma de postura»⁴.

De esta forma, Otero irá cambiando sus temas y sus formas para dirigirlos ahora a *la inmensa mayoría*, como él mismo concibe —en clara oposición a la consabida dedicatoria de Juan Ramón Jiménez⁵—, y con el deseo de comunicar un mensaje político de cuño marxista en respuesta, además, a la difícil situación de Europa tras la Segunda Guerra Mundial —recuérdese sin ir más lejos su famoso poema «Crecida», donde la *sangre* es protagonista⁶— y la dictadura de Francisco Franco. En ese sentido, la realidad que rodea al yo poético, tan negativa por cuanto violenta e injusta, se convierte en un escenario que ha de libertarse; constituye un lugar donde, ya apuntaladas las ruinas, si parafraseamos otro de sus poemas más conocidos⁷, el poeta junto al pueblo han de trabajar para lograr un futuro mejor y en paz, libre de esas «fuerzas decadentes, que aún se agitan por el mundo»⁸. Así, el poeta dice: «Escribo / en defensa del reino / del hombre y su justicia. Pido / la paz / y la palabra» («Pido la paz y la palabra», 248). A parte de las publicaciones mencionadas,

⁴ SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es...?*, cit., p. 54.

⁵ «A la inmensa minoría».

⁶ Véase: «Con la sangre hasta la cintura, algunas veces / con la sangre hasta el borde de la boca, / voy / avanzando / lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios», etc. (OTERO, Blas de, «Crecida», en *Obra completa (1935-1977)*, edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 158). En adelante, para el resto de citas del autor, nos valdremos de esta misma edición de su obra y nos limitaremos a especificar entre paréntesis en el cuerpo del texto el número de página en el que se encuentran. Se respetan los criterios tipográficos de la edición consultada.

⁷ Poema «Lo eterno», de *Ángel fieramente humano* (1950), *ibid.*, p. 131.

⁸ Entrevista de Del Arco, *ibid.*, pp. 1124-1125.

otros poemarios vendrán a completar esta dirección social. Es el caso de *Que trata de España* (1964) y *Poesía e Historia* (1960-1968), títulos que no se han conocido de forma íntegra hasta la publicación de la *Obra completa* del autor en 2013 por mor de la censura y los avatares editoriales. No obstante, si bien es cierto que estas obras vienen a confirmar la clara deriva política de la poesía del vasco, también lo es que representan su evolución: pues si en todas ellas observamos la creencia en unos ideales determinados, a medida que los poemarios se suceden y cambian las circunstancias vitales del autor —no podemos olvidar sus viajes por los países de la órbita socialista, Rusia, China y Cuba— se ensayarán nuevos giros temáticos y formales.

Resulta fundamental comprender que, más allá de la evolución poética del autor, éste siempre tuvo claro los «derechos y deberes» de la poesía, como reconoce en otro de sus textos más difundidos, «Cartilla (poética)»: el poeta sabe, por una parte, del trabajo constante, de la creación que opera la palabra y de la sinceridad requerida; por otra, es consciente del «contrato social» que existe entre ella y el yo lírico: «Lo esencial / es la existencia; la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra. / Es un deber elemental» (428). Esta cualidad integradora del hacer oteriano se relaciona, en mayor o menor medida, con el hecho de que esta parte de su obra puede considerarse una poesía *engagée*, es decir, comprometida socialmente, pero no *planificada* o *dirigida*, distinción que Aguiar e Silva precisa: en esta última, «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»⁹. Quiere esto decir que Otero supo escapar del corsé rígido de una palabra dirigida por otros y que, por tanto, su escritura siempre conservó esa individualidad necesaria para que la calidad poética —fruto sin duda de una exploración libre— aflore en sus versos. Todo esto coadyuvó en nuestra opinión para que, como nos dice Juan José Lanz, el poeta haga una «lectura más rica» del «realismo social», lectura que inspirará las obras de autores como Ángel

⁹ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1977, p. 87.

González o Jaime Gil de Biedma, en ese paso del realismo social al realismo crítico¹⁰.

La evolución poética de Otero, pues, no desoye una búsqueda interior que prueba con temas y formas nuevos según se suceden los poemarios y que, aunque no cesa en su empeño de crear un mensaje para la inmensa mayoría, así como en defender los postulados básicos del ideal marxista, sabe mantener una calidad poética indiscutible. Este proceder literario hará que contemplemos, por un lado, cómo aparece paulatinamente la geografía de España en los textos, el recuerdo de la tradición cancioneril, los paisajes improbables de países lejanos y los motivos de la realidad cotidiana y, por otro, cómo se transita por formas poéticas populares, el verso libre y hasta la prosa. En ese sentido, el compromiso del poeta también cambiará la forma de manifestarse, ya que, con la evolución apenas sugerida, el designio social de sus versos habrá de expresarse a través de otros cauces, no siempre fáciles de intuir. Como quiera que sea, parece que estamos, como el mismo autor lo definió, frente a una poesía *histórica*¹¹, etiqueta quizás más abarcadora que la de lo *social* y, por tanto, exacta; una nomenclatura proclive a una noción del compromiso político más abierta a tenor de su evolución poética.

Según apuntan Laura Scarano y Leopoldo Sánchez Torre en sus respectivos estudios sobre el autor, parece que para la última etapa de su obra, aquella que podemos cifrar aproximadamente entre 1968, con su vuelta de Cuba a Madrid, y 1979, fecha de su muerte, momento en el que ya se habían dado a conocer muchos poemas de *Hojas de Madrid con La galerna* (inédito hasta 2010), su último libro, el compromiso oteriano ha de buscarse más en la pragmática y en el discurso que en la «factura o estilo» o en el «repertorio temático», como nos dice Scarano, pues «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

¹⁰ LANZ, Juan José, «Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos...*, cit., p. 49.

¹¹ Véase, entre otras, la entrevista con Antonio Núñez en OTERO, Blas de, *Obra...*, cit., pp. 1126-1133.

vida, poeta y hombre»¹². Ciertamente, la última poesía oteriana nos propone una visión confusa y rápida de la realidad moderna, lugar y espacio donde el ser humano sufre el adoctrinamiento de un consumo sin frenos. Un yo lírico difuso, que evoca recuerdos que se entremezclan y que observa la realidad del Madrid palpitante y de celuloide, se alza en voz crítica para con esta sociedad en la que, más allá del cambio de referentes, no se puede hallar la paz ni la justicia. Por su parte, la omnipresencia de la metapoética viene a configurar otra posible estrategia para expresar el compromiso: supone, según Sánchez Torre, «habilitar una estrategia pragmática conducente a que el lector adopte una actitud alerta y responsable ante las circunstancias sociopolíticas denunciadas»¹³.

Ante todo esto, parece indudable que a pesar del cambio de registro en los últimos textos del autor, la cuestión del compromiso político sigue vigente, aunque varíe en su forma de manifestarse. Pero, ¿el descanso del compromiso durante esta etapa en los mecanismos discursivos citados se debe a un agotamiento del molde del realismo social en cuanto a temas y formas? ¿O este cambio se opera en virtud de un compromiso distinto, que necesitaba de otra forma de hacerse presente? ¿Tiene acaso la evolución poética del autor un peso determinante en esta transformación, más allá de la cuestión social? Por lo pronto, para abordar estas cuestiones, no podemos olvidar que esa escritura en la que Otero sigue «pensando lo mismo que Carlos Marx / con la única diferencia de que le copio un poco pero lo digo más bonito» («*Ergo sum*», 743), es decir, esa «lectura más rica» del realismo social ya aludida, pasaba por una forma que siempre tuvo un papel protagónico, y no sólo porque implique una toma de postura a priori, una moral, si seguimos los planteamientos de Barthes¹⁴, sino porque en Otero el trabajo métrico del verso

¹² SCARANO, Laura, «Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos...*, cit., p. 229.

¹³ 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., p. 130.

¹⁴ Como apunta Roland Barthes, «En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete» (BARTHES, Roland, *El grado cero*

siempre estuvo sometido a la exigencia más alta y a una renovación continua. En ese sentido, debemos tener en cuenta que en la evolución poética del autor asistimos a una desestructuración de la forma, que quiere también «liberarse» en consonancia con las ideas a las que da cabida, y que determinará cómo se presentan los temas escogidos. Así, se pone de manifiesto el carácter integrador de la obra del poeta, donde, como señalaba tempranamente Alarcos en su famoso estudio, el significante siempre va de la mano del significado¹⁵.

Resulta notable comprobar cómo el compromiso social va a moldear la métrica que emplea el poeta a partir de 1953 —cuando se comienzan a escribir los poemas de *Pido...*— y cómo el verbo oteriano, por tanto, se adaptará a nuevos temas —superado el canto a Dios—, y a un nuevo interlocutor, el pueblo, que requiere de una expresión más sencilla y coloquial, como ahora veremos. En efecto, en la evolución métrica del autor observamos una clara liberación de las formas que recalca, como dijimos más arriba, en el ensayo de la prosa —en *Historia (casi) de mi vida* (1969; inédito hasta 2013), *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y *Nuevas historias fingidas y verdaderas* (1971)—, con el consiguiente debate teórico-literario que esto ocasiona, y, por supuesto, en la práctica versolibrista, empeño constante, aunque no siempre provechoso, hasta el final de su vida. Así pues, a lo largo de las siguientes páginas nos acercaremos a la evolución métrica del periodo social del autor para sopesar hasta qué punto el prurito comunicativo y político de sus versos halla buen acomodo tras una palabra que pretende ser conversacional.

2. Una métrica para la inmensa mayoría

Desde «Con un perfume de retrato antiguo», primer verso y primer endecasílabo de Otero del que tengamos constancia, perteneciente al poema inédito «Mi prima» (975), fechado en mayo de 1935 —aparece por primera vez en la *Obra completa*—, hasta

de la escritura seguido de *Nuevos ensayos críticos* (1953), México, Siglo XXI, 2009, p. 21).

¹⁵ ALARCOS, Emilio, *La poesía de Blas de Otero* (1955), Salamanca, Ediciones Anaya, 1966, pp. 150-151.

«A través de los años españoles», último verso y último endecasílabo conocido del poeta, perteneciente al poema «*Fermosa cobertura*» (903), de *Hojas de Madrid con La galerna*, y escrito en mayo de 1977, han transcurrido cuarenta y dos años de práctica y experimentación poética, que nos ha dejado todo tipo de temas, sí, y de momentos formales inolvidables:

Cuando pienso
 en el mar es decir
 la vida que uno ha envuelto desenvuelto
 como
 o l a s
 sonoras
 [...]
 («Españahogándose», 420)

Es harto sabido cómo el autor vasco llevó a la maestría su práctica del soneto, esas «plumas de luz al aire en desvarío», como los definiera en su poema «*Estos sonetos*» (163), a lo largo de toda su carrera: desde los existenciales de sus primeras composiciones hasta los renovados de la última etapa. Así, resulta indiscutible el uso de las formas poéticas clásicas, en las que también habría que incluir, aunque en menor medida, estrofas como la lira, cantares y canciones, y distintas variaciones de la silva. A este respecto, es esencial que cuando el poeta vuelve «a mi obra / más inmortal: aquella fiesta brava / del vivir y el morir» («*Digo vivir*», 223) y en un acto simbólico de muerte y resurrección nos dice que: «*murió por dentro / y un buen día bajó a la calle: entonces / comprendió: y rompió todos sus versos*» («*A la inmensa mayoría*», 227), entonces, Otero se lanza de lleno en pos de una escritura nueva para un destinatario también nuevo, el pueblo, con quien se hermana a base de sufrimiento e injusticia, y con quien sueña en un porvenir «luminosamente rojo» («*Aceñas*», 234). Hay que roturar, pues, un camino; en una especie de falacia patética, España, con sus ciudades y orografía, se hace eco de la situación política que asola el país, y el yo poético, junto al otro, el *compañero*, quieren alzar la voz y librarla de esa espuma negra, pues «Lo que la verde pujaba, / lo remejía la negra» («*La va buscando*», 361). El poeta entonces,

para exponer la realidad, debe ser sincero: «Ni una palabra / brotará en mis labios / que no sea / verdad. / Ni una sílaba, / que no sea / necesaria» («Ni una palabra», 248) y, para ello, la voz poética deberá actuar de testigo de lo que ocurre para denunciar la situación.

Será preciso entonces, como ha reiterado la crítica en una y otra ocasión, el empleo de una palabra más coloquial y llana, más cercana al destinatario final de sus versos, el pueblo. Es necesario abandonar los recursos expresivos cultos y sustituirlos por aquellos otros de raigambre popular. Así, y con el paradigma de Antonio Machado como modelo, veremos cómo en el dominio absoluto del endecasílabo, por un lado, irrumpen versos de ritmo octosilábico —de la mano, claro, de estrofas como los cantares o las canciones— y, por otro, cómo el léxico y la sintaxis se vuelven conversacionales, con giros coloquiales y frases hechas que a veces se dislocan. Por su parte, como complemento, observaremos cómo los recursos literarios se simplifican a la vez que se acentúa lo simbólico de determinados elementos de la naturaleza. Y es que, en suma y paulatinamente, a partir de *Pido...* se intentará liberar la escritura de aquel supuesto corsé que suponía la métrica clásica, con sus acostumbrados temas y formas expresivas, para alcanzar una expresión libre y más acorde con la realidad —la vida diaria— que encandila cada vez más al poeta. De esta forma, se ensayará el verso libre, que, aunque todavía en los años cincuenta y sesenta convivirá con otras formas métricas, para el final de su obra será mayoritario. Estamos, pues, ante una métrica que quiere dirigirse a la *inmensa mayoría*.

Veamos al respecto algunos ejemplos de *Pido...*, *En castellano* y *Que trata...*: «Ávila. / Toledo. / Lágrimas / de piedra, ardiendo / en la cara / del cielo» («Espejo de España», 233); «En el nombre de España, paz. / El hombre / está en peligro. España, / España, no te / aduermas» («En el nombre de España, paz», 250). Como se observa, la voz poética recrea el paisaje de España, que de alguna manera sufre también, como el hombre, su triste destino, y avisa de la importancia de mantenerse atento para continuar la lucha. Se usan versos de corta medida, que imprimen un ritmo vacilante, y que se combinan con otros más largos, ya de ritmo endecasilábico. Pero sigamos: «Escribo / por / necesidad, / para /

contribuir / (un poco) / a borrar / la sangre / y / la iniquidad / del mundo / (incluida / la caricaturesca España actual)» («Por-para», 357); «Anda, / levántate, / España. // (Ponte / en pie / de paz.) // España, / levántate / y anda» («Anda», 363). Aquí vemos cómo se persiste en la misma temática de una España asediada, que necesita actuar, y aparece una firme conciencia, por parte del yo poético, de la utilidad de su escritura. Estos versos igualmente presentan una clara tendencia a la brevedad, apenas rota por algún endecasílabo, en una posible recreación de la oralidad —recuérdese su famosa poética: «Escribo / hablando» («Poética», 358)—. Por último, contemplemos los siguientes ejemplos: «Patria / perdida, / recobrada / a golpes de silencio, / [...] / todo / perdido / en la lucha, / día a día / recobrado / a golpes de palabra» («Patria», 423); «Mañana, mañana, mañana. / Está bien, está bien. Pero empecemos. / Esperanza, esperanza, esperanza. / Está bien, está bien. Pero avancemos» («Avanzando, cayendo y avanzando», 451); «Libertad en el aire / y en la tierra, / que el hombre / pueje / como el árbol, realice, / como el río, su camino, / libertad, humano tesoro, / primera y última / conquista de la luz, día y diadema / del mundo» («Libertad real», 493). En estas citas hallamos ese lenguaje conversacional, como en el resto de casos, que acompaña a una sintaxis clara. Por su parte, aparece sin ambages la temática social y el deseo de la voz poética de conseguir, tras la lucha en comunión, la libertad, aspiración final del ser humano. Si se procede a un rápido silabeo, no tardan en aparecer los versos de corta medida e, igualmente, los versos de ritmo endecasilábico.

Si atendemos al extenso corpus oteriano de esta etapa, advertimos la variedad métrica que inunda los textos, que va desde el recuerdo claro de la métrica tradicional de ritmo endecasilábico hasta la mezcla, más o menos libre, de distintos ritmos, pasando por la tendencia octosilábica —o amétrica— de canciones y cantares populares. Por otro lado, aunque aquí hemos expuesto unos ejemplos que tienden especialmente a la brevedad, también se encuentran en los poemarios aludidos otros tantos cuyo número de sílabas es algo superior, confirmando así una voz poética que no se contenta con una expresión unívoca y que, sobre todo, quiere ser *real*, ya que, como

se nos dice, «Me gustan las palabras de la gente. / Parece que se tocan, que se palpan» («Palabra viva y de repente», 429). En este sentido, resulta un objeto de estudio esencial el uso del verso libre por parte del autor, pues poco a poco va a tener más preponderancia en su obra y va a servirle para, a priori, lograr ese verbo popular y político. Como tuvimos ocasión de analizar en otro momento¹⁶, el verso libre se configura, en efecto, como una forma de expresión decisiva para comprender cabalmente la obra y la poética del autor. La profusión de su uso a partir de los años cincuenta —y sobre todo en los setenta— sumada a las supuestas facilidades que le otorgaba para cumplir con sus designios éticos y estéticos, hacen de él un instrumento decisivo, y representativo, de su obra. Veamos un ejemplo:

A los cuarenta y siete años de mi edad,
da miedo decirlo, soy sólo un poeta español
(dan miedo los años, lo de poeta, y España)
de mediados del siglo xx. Esto es todo.
¿Dinero? Cariño es lo que yo quiero,
dice la copla. ¿Aplausos? Sí, pero no me entero.
¿Salud? Lo suficiente. ¿Fama?
Mala. Pero mucha lana.
Da miedo pensarlo, pero apenas me leen
los analfabetos, ni los obreros, ni los
niños.
Pero ya me leerán. Ahora estoy aprendiendo
a escribir, cambie de clase,
necesitaría una máquina de hacer versos,
perdón, unos versos para la máquina
y un buen jornal para el maquinista,
y, sobre todo, paz,
necesito paz para seguir luchando
contra el miedo,
para brindar en medio de la plaza
y abrir el porvenir de par en par,
para plantar un árbol
en medio del miedo,
para decir «buenos días» sin engañar a nadie,

¹⁶ A este respecto, puede consultarse el estudio pormenorizado sobre la cuestión que llevamos a cabo en 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.

«buenos días, cartero» y que me entregue una carta
en blanco, de la que vuele una paloma.
(«Noticias de todo el mundo», 433)

En este poema de *Que trata...*, sumario de experiencias y aprendizajes vitales y aserción del camino emprendido, tal y como el poeta llevó a cabo en varias ocasiones a lo largo de su obra, destaca nada más lo leemos el lenguaje sencillo, la sintaxis clara y el tono conversacional. Resulta un texto donde la voz poética expone claramente su peripecia vital y, con humor —«necesitaría una máquina de hacer versos, / perdón, unos versos para la máquina»—, declara su voluntad animosa frente al miedo en aras de vivir en paz y de forma sincera, auténtica. Como vemos, este mensaje, que sigue mostrando una clara conciencia social a la vez que implica una reflexión metapoética, usa del verso libre para su expresión, pues, ciertamente, la irregularidad métrica coadyuva a conseguir esa proximidad con la lengua hablada, que es la de todos, la del pueblo destinatario. Así, en rápida escansión de algunos versos, advertimos un alejandrino (1º), un dodecasílabo de seguidilla (7+5) (4º), un endecasílabo (5º), un octosílabo (8º), un bisílabo (11º), un heptasílabo (17º), un hexasílabo (23º)... No obstante, no debemos engañarnos, dado que, como nos dice Esteban Torre, «en realidad, en muchos de los versos considerados como libres, es fácil señalar unas claras pautas métricas»¹⁷. De esta manera, si continuáramos en nuestro breve conteo, hallaríamos que muchos de los versos del poema, de elevado número de sílabas, no son más que la suma de versos o ritmos internos endecasilábicos: por ejemplo, un pentadecasílabo —en verdad, un eneasílabo seguido de un heptasílabo— (2º) o un octonario —en verdad, un pentasílabo seguido de un endecasílabo— (24º). Por lo demás, la mayoría de los versos restantes pertenecen al ritmo endecasilábico. Así las cosas, se revela que el poema se encuadra perfectamente dentro de este ritmo y que, por tanto, su clasificación como *verso libre*, es decir, un verso cuya irregularidad métrica «no está sometida

¹⁷ TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 102.

a ningún límite ni a ninguna norma acentual»¹⁸, puede resultar problemática, más allá de criterios más o menos abarcadores en cuanto a éste, como el sostenido por Isabel Paraíso¹⁹.

Por ello, importa destacar que, a pesar de sus esfuerzos por liberarse de toda pauta silábica o acentual —recordemos: «qué es verso libre y largo al que no llego / por más que estire el brazo hacia delante» («Tercer movimiento», 872)—, Otero suele caer en el recuerdo de los metros tradicionales, sobre todo los de ritmo endecasilábico, lo que está en consonancia, por otro lado, con la paradójica tradicionalidad de este metro, ya comentada por Paraíso²⁰. Es cierto que hay textos que, por la extremada longitud de los versos —rayanos en la prosa—, dificultan una escansión exacta y nos invitan a dejarnos llevar por el ritmo del pensamiento, favoreciendo así la libertad métrica buscada —pensamos, por ejemplo, en «*Hacia el XXI*» (882)—. Pero en la mayoría de las ocasiones el poeta empleará otros recursos, como pueden ser el juego tipográfico o la ausencia de puntuación, para paliar lo que de regular pudiera inferir un oído habituado al ritmo. Y es que el uso del verso libre en el autor vasco ha de entenderse como el resultado de una evolución métrica y poética que, evidentemente, integra en su hacer todos los elementos temáticos y formales que su verbo exigía. En ese sentido, podríamos pensar que, en esa escritura para la inmensa mayoría, hemos de distinguir un verso libre «de ida» y otro «de vuelta»: una irregularidad métrica que se fundamenta en la liberación y desestructuración de las formas clásicas, y una irregularidad métrica que, tras el ensayo de la prosa a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta —¿último desarrollo de una palabra que quiere ser libre?—, y la influencia de Rimbaud, se contagia tanto de la longitud de ésta —ahí se encuentran sus versículos— como de los «fuegos de artificio» («*Imberbe mago*», 774) de aquél. Así, nos daríamos con un primer verso libre que recalca aún en la tradición que pretende olvidar, y un segundo verso libre —¿más libre?— que nos sumerge en la

¹⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica* (1999), Madrid, Alianza Editorial, 2016, p. 475.

¹⁹ Cfr. PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 190 y ss.

²⁰ *Ibid.*, pp. 188-189.

transposición de la realidad al modo de Walt Whitman y, en cierta medida, de los surrealistas. No obstante, más allá de divisiones que pudieran resultar artificiosas y que no se corresponden con lo que consiste en una evolución paulatina, hay que resaltar el deseo oteriano de lograr una palabra cercana al pueblo y, como enseguida veremos, a la propia realidad, elementos que guardarán una relación estrecha entre sí. De este modo, sí que es cierto que su métrica se aligera para dar espacio a su querencia social, pero debemos preguntarnos hasta qué punto la incursión en la oralidad cotidiana, que va de la mano de un intento de reproducir la propia vida, no supone un menoscabo para que el mensaje del poema, en este caso el mensaje político, histórico, ético, no se pierda.

3. La métrica «del aire» y la poética oteriana

Parece evidente que cuando Otero se propone cantar para el pueblo y, por consiguiente, desaparecen de su léxico las «llambrias», los «cantiles», los adverbios en *-mente*, así como los versos encabalgantes que nos hacen creer, por un instante, que el hombre no está solo, accedemos a una poesía cuya expresión sencilla cumple bien su función concienciadora para con los otros: hay un mensaje claro —la esperanza en un mañana, la hermandad necesaria, la lucha común— que se transmite de una forma más natural y efectiva. En ese sentido, el poeta quiere hablar «con anchas sílabas», haciéndose así eco del habla de Sancho Panza, el habla de todos: «Pero tú, Sancho Pueblo, / pronuncias anchas sílabas / permanentes palabras que no lleva el viento...» («Me llamarán nos llamarán a todos», 2, 242); «Da vergüenza encender una cerilla, / quiero decir un verso en una página, / ante estos hombres de anchas sílabas, / que almuerzan con pedazos de palabras» («Palabra viva y de repente», 430). Se persigue una palabra pura, sincera y compartida, una expresión que refleje bien la forma de hablar común. A este respecto, el uso del ritmo octosilábico a través de estrofas populares, que recuerdan al romancero, y, sobre todo, la práctica versolibrista, que ansía lograr esa expresión fidedigna, constituyen dos de las claves métricas para comprender cómo la cuestión del compromiso social se encauza silábicamente.

Por supuesto, como hemos notado, perdura en los versos oterianos el sabor endecasilábico, pues la escansión nos prueba que en muchos de sus poemas considerados libres se hallan ritmos internos que delatan su querencia tradicional y clásica. Sin embargo, la mera asunción de la supuesta ametría como forma de expresión, ya como recuerdo de la lírica tradicional popular —y medieval— ya como palabra moderna y liberada, facilita a priori la llegada del habla popular. En este sentido, como recoge María Victoria Utrera, suele hablarse del verso libre como el «resultado de la pura expresión del ritmo personal, del pensamiento y las emociones individuales»²¹, una forma, pues, más propicia para recrear la oralidad y las «anchas sílabas» que mencionábamos más arriba. Y no puede olvidarse, por otro lado, el cariz político asociado al uso del verso libre, siquiera como lejana influencia de las connotaciones del verso libre de Walt Whitman, autor tan decisivo para Otero, pues sus «cadencias libres se relacionan con la libertad métrica, pero también con la libertad política e ideológica»²². Con todo esto en mente, parece que no puede cabernos duda de que, como ya decía Fanny Rubio, la palabra oteriana se adentra en «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»²³.

En la transformación de la palabra oteriana a la que asistimos durante los años cincuenta, va a resultar fundamental el concepto de *aire*, motivo temático simbólico que muy pronto tendrá una función estilística y poética. De esta manera, identificado en un primer momento con la libertad política, como nos dice Sabina de la Cruz²⁴, este elemento metafórico se cuela en

²¹ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001, p. 181.

²² *Ibid.*, p. 67.

²³ 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, p. 336.

²⁴ CRUZ, Sabina de la, «Blas de Otero: poesía y libertad», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos...*, cit., p. 15.

numerosísimos versos del poeta y encarna la esperanza anhelada. Veamos algunos ejemplos: «Oh aire, / oh mar perdidos. / Romped / contra mi verso, resonad / libres» («Ni una palabra», 249); «salir / de esta espaciosa y triste cárcel, / aligerar los ríos y los soles, / salir, salir al aire libre, al aire» («Aire libre», 371); «Que mi voz brille libre, letra a letra / restregué contra el aire las palabras» («*Anchas sílabas*», 371); y todavía lo hallamos así en el final de su obra: «Ábrete, aire, airea el pensamiento / de los locos, las almas torturadas, / y lo demás que se lo lleve el viento» («El aire», 916). Su aparición evoca, pues, no sólo un elemento natural, sino la aspiración a una realidad otra, a una situación política distinta, de ahí sus semas positivos y libertadores. Como nos indica claramente en el soneto «Cuando digo» (436), «Cuando escribo aire libre, mar abierto, / traduzco libertad (hipocresía / política), traduzco economía / en castellano, en plata, en oro injerto». Pero también el aire se convertirá en sinónimo del elemento más importante para la vida y, por metonimia, de la propia realidad, que así se ve asolada por la sangre y la injusticia: «Se ha parado el aire. // En seco, / el Ebro. El pulso. / El Dauro. // Oremus. El aire lleva / dieciséis años parado» («MCMLV», 363). Por eso la voz poética, recordando a Vallejo, pide paz para el aire; paz para España, pues es la única manera de poder vivir:

Madre y maestra mía, triste, espaciosa España.
He aquí a tu hijo. Úgenos, madre. Haz
habitabile tu ámbito. Respirable tu extraña
paz. Para el hombre. Paz. Para el aire. Madre, paz.
(«Hija de Yago», 232)

No obstante, el recorrido de este símbolo no se detiene aquí, como hemos adelantado, pues pronto advertiremos una función metapoética decisiva para con la métrica y la poética del autor. Anudado a este rico carácter metafórico, pronto el aire servirá también de recurso métrico-poético que toma parte en la propia escritura de los poemas, en tanto se pretende incluir en su verso. Quiere esto decir que la escritura oteriana, metapoéticamente, se hará consciente de cómo el aire puede reportarle beneficios, pues si el aire es libertad, un verso *aireado* logrará mejor el objetivo comunicativo de su poética; en cierto sentido, la presencia

del aire en el verso ya supone una victoria de la paz y la libertad. Así, esta nueva función se expresa al decirnos que «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*», 372); «Espacio / libertad entre líneas / o entre rejas / plumas / papeles palabras / jadeantes / este es mi sitio el aire silba» («*Abramos juntos*», 392); y, sobre todo, cuando se nos dice: «La poesía señores / no solo está en los libros imprimamos / en el aire // el aire es el papel más transparente» («Oigan la historia (3)», 578). Asistimos, como por una especie de transmutación perlocutiva y mágica, a la introducción en el verso de un elemento que hasta ahora sólo había consistido en un motivo temático. Se produce así un efecto sorprendente cuyo calado será de consecuencias decisivas para la poética del autor, al abrir paso a que el verso oteriano quiera ser no sólo ya como el aire, sino como la propia realidad, idea que hemos tenido la oportunidad de desarrollar en otro lugar²⁵; en otras palabras, que represente la propia vida o que esté vivo, y que la voz poética, al modo de Walt Whitman, pueda tocarse²⁶.

Por todo esto, y observando la evolución formal que a partir de *Pido...* tiene lugar en la obra del vasco, creemos estar en posición de afirmar que existe una métrica «del aire», es decir, una métrica que en su afán de liberarse de las formas tradicionales —aunque podamos dudar acerca de si esto se logra completamente— por el prurito social y comunicativo, paulatinamente recurrirá a artificios experimentales para conseguir que el contenido se represente fielmente, emulando así el carácter *vivo* de la realidad. Esto va más allá del simple uso del verso libre e, incluso, de la promoción de los recursos vanguardistas que para finales de los sesenta tiene lugar en la poesía española. Y es que el motivo que subyace a esta práctica, como se ha visto en los ejemplos, surge de un universo poético que eleva un símbolo de raigambre tradicional a nuevo cuño de una métrica —y una

²⁵ Véase MORENO ESCAMILLA, Ezequiel, «Ruptura métrica y expresión de la realidad: la poesía de Blas de Otero en los años sesenta», *Rhythmica, Revista de métrica española comparada*, 20-21 (2023), pp. 119-136.

²⁶ Pensamos, claro está, en los famosos versos «Camerado, this is no book, / Who touches this touches a man», pertenecientes al poema «*So long!*», que han pasado a definir la obra del bardo americano.

poética— que se renueva. Y es desde estas coordenadas que podemos entender mejor, pensamos, la famosa «poesíabierta» que el autor pretende ya meridianamente desde la serie de poemas «Con Cuba», perteneciente al poemario *Poesía e Historia*, donde se nos dice que «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 (1)», 576). Así, esta métrica «del aire» se contagiará de algunos de los semas atribuidos a éste y, como él, querrá ser ligera, rápida, cambiante. Para conseguir esto, el poeta favorecerá un cierto experimentalismo que pasa por la puntuación difusa o ausente y el juego tipográfico. Veamos algunos ejemplos de todo esto: «Nada hay más antiestético que dos sapos desnudos / ni nada más valiente ni libre que los días / el pie de los toreros los pesados escudos / y el cumplimiento exacto de algunas profecías» («Lo feo», 322-323). Como se ve, no es necesario hablar directamente del aire: está presente en la ausencia de puntuación, que aligera el peso de los alejandrinos; un aire, por lo demás, que se ha transmutado en la propia realidad o vida que deslumbra al poeta y que se manifiesta en un conglomerado caótico de elementos. Pero sigamos: «Dime si puedes / venir España a remover la tierra / que me rodea estoy triste / porque no ha llovido y a veces porque llueve / vamos España ponte tu traje de los miércoles» («Poeta colonial (1964)», 519). Aquí, más allá del ritmo endecasilábico, de nuevo la ausencia de puntuación refuerza la sensación de libertad. Y, por lo representativo de sus postulados, obsérvese este poema donde la mención del aire y su función es explícita:

El aire sabe extrañas teorías
cruza el mar con los pies descalzos
se enreda entre las grúas amarillas
de noche
el aire se envuelve en palabras gastadas
jadea
entra en nuestra habitación con los párpados entornados
se interpone entre tus senos
y huye
hasta que llega el alba con los labios pintados
el aire orea por las calles céntricas
se lanza a las autopistas

perro blanco de lanas
 el aire es la respiración de mis poemas
 («El aire el huerto oreo», 937)

Como se lee, se reconoce el papel protagónico de este elemento personificado, que constituye el ritmo del poema. Es un aire que se erige en observador privilegiado de la realidad multiforme del mundo y que, en su deambular alocado, rápido y vivo, nos descubre los secretos recónditos del lugar en el que habita el yo poético y, metapoéticamente, del propio poema, es decir, de sus sílabas. De esta forma, aquí el discurrir del texto viene marcado, entre otros elementos, por ese vaivén incierto que aporta la ausencia de puntuación y que tan característico será de su última etapa. Pero acerquémonos ahora a otros ejemplos donde Otero disloca la métrica a través del juego tipográfico y sus distintos niveles. Hemos tenido oportunidad de comprobar cómo en determinados momentos se recurre a la inclusión de un espacio de más entre las letras de una palabra, con su correspondiente efecto inmediato en nuestra forma de leerlas y, por tanto, de asimilarlas —recuérdese el caso del concepto «poesíabierta»—. Véase también, por ejemplo, el siguiente: «me llena e l s o l o» («Un verso rojo alrededor de tu muñeca», 389). A veces, este espacio también puede incluirse entre palabras: «¿Contempláis la palma de la mano de un niño? / Cayéndole cayéndole la lluvia la lluvia la lluvia» («Aun así», 907). Sin embargo, esto no será sino un estadio inferior de lo que, poco a poco, iremos observando en la obra del vasco. Así, podremos toparnos con textos en los que el juego tipográfico se hace más que patente, queriendo ir mucho más allá del verso escalonado:

[...]
 atravesaste la patria en horribles camiones
 erizados de armas alcañiz morella
 nules guadalajara
 [...]
 enalteciste la lucha en plena noche
 por una patria
 de alegría de acero y de belleza
 («Juventud imbatida», 504)

En este ejemplo, a la ausencia de puntuación se suma ese efecto de versos que quedan aislados y que así subrayan la cualidad intrínseca de los vocablos que contienen. Suponen una vivificación de lo dicho, que parece, como el aire, cobrar vida. Y es que ya hemos comentado cómo el querer hacer una métrica *como el aire* propicia la revalorización completa de la realidad que se representa, siendo esto ya, en cierta manera, un triunfo ético. Notemos todavía, sin embargo, un ejemplo más al respecto:

Escribiendo borroso
viviendo claro
contando
cosas
sucédidos
del alma
los hombres
países
las palabras un espejo de niebla
reflejando palabras
concretas
subconsciente vidriera
de la palabra directa
inverosímil
adherida a sus adyacentes
silencio
a veces
sólo
silencio
(«A veces», 933-934)

En este interesante poema de su última etapa también hallamos cómo la aparición de versos que se rompen se complementa con una puntuación inexistente. Pero aquí, además, observamos una sintaxis confusa y una mezcla de planos que beneficia la expresividad del conjunto, en este caso, la transposición de un estado de ánimo interior. En ese sentido, la métrica «del aire», esa «respiración del poema», facilita esta confusión del discurso, pues la no delimitación de periodos concretos, lo equívoco de los posibles encabalgamientos, las pausas de la lectura al destacar tipográficamente un término recrean un mundo poético que en

efecto será capaz de llevar al lector más vívidamente a la realidad descrita, pero también, con ella, a una realidad interior incommunicable. Como ocurrirá especialmente en *Hojas...*, el verso libre oteriano acusa rasgos experimentales que bien traslucen el intento de exponer el pensamiento confuso del yo lírico.

Así las cosas, el aire ha servido en primera instancia como motivo simbólico representativo de la esperanza en una paz futura, la confianza en un horizonte político de cuño marxista, y, en segundo, como inspiración para llevar a cabo una métrica más libre, menos sujeta a pautas acentuales y más equívoca en cuanto a su disposición tipográfica, lo que redundo, claro está, en que el significado de los versos acabará pecando de esas mismas características. Pero, ¿dónde queda el compromiso en todo este desarrollo? ¿Cómo se expresa lo *engagé* en esta liberación métrica que supone la aparición del aire? Ciertamente, la cuestión social seguirá figurando hasta el final de su obra y, en parte, podría argüirse que es su trasfondo y sentido, pero hay que notar, por una parte, que variará en cuanto a ciertos postulados y, por otra, que sólo paulatinamente —y nunca de manera definitiva— se registrará en una métrica más vacilante. Podemos ver que tras la ruptura experimental clara que supone *En castellano*, en *Que trata...* se vuelve a una métrica algo más conservadora. En cambio, si nos vamos a *Poesía e Historia*, y concretamente a su sección «Medio Siglo: 1917-1967», hallamos nuevamente una métrica más cercana a la oralidad. Por último, en el poemario *Hojas...*, tras el ensayo de la prosa, la dirección experimental ya es mayoritaria. En ese sentido, la temática comprometida no abomina de una métrica más tradicional o innovadora para exponerse en estos libros, pero es significativo constatar que cuando se intenta una métrica «del aire» para hablar de temas sociales, el compromiso político del autor acaba resultando más críptico o subjetivo. Veamos algunos ejemplos: «Miranda huele a pan / Alicante a puerto / Madrid a cielo azul / Zamora a plaza pura / otoño / de España / uncido / como un buey rojo a mi palabra» («Colorolor», 470); «Los husos / blancos blancos blancos, / las obreras / rientes sonrientes seriamente» («Textil estatal número 2», 536); «y el aire revuelve las florecillas silvestres / y estalla la tormenta y corremos hacia la

larga fachada / del palacio de invierno, donde la vida se mudó de ropa» («Donde se habla de las flores silvestres», 567); «La mañana purísima, el escarabajo de oro. / Ahora en Vietnam. / Ahora en Vietnam estalla la primera bomba junto a una escuela de bambú, / y esa muchacha que lleva un cántaro a la cabeza lo deposita rauda en el suelo y abraza su fusil-ametrallador» («La eficacia y el aire», 732).

Como se desprende de estas citas, pertenecientes a poemas que conviven con otros que, más allá del deseo oteriano de liberación, aún mantienen los metros tradicionales, se nos sigue hablando de distintos escenarios en los que la voz poética, solidaria, participa también en la lucha: ahí está la tierra de España y de Vietnam, y el modelo de China y de Rusia. La mera mención de estas realidades ya indica un posicionamiento ideológico y una asunción de una poesía comunicativa. Sin embargo, se pone de manifiesto que el elemento social se concretiza en determinadas palabras o sintagmas que se cargan de valor simbólico o en la descripción, a veces confusa, de escenas personales o históricas que se relacionan directamente con motivos políticos. Desde este punto de vista, la noción de compromiso literario se diluye en favor de una visión más personal y subjetiva del mismo y, aunque se mantengan las convicciones que un día inspiraron al poeta que guiaba al pueblo, la voz poética, más humilde, es sólo testigo incómodo de una injusticia de tintes mundiales para un mundo, claro está, ya globalizado. Esto se ve favorecido por una métrica rupturista que, en su pretendida agilidad, quiere ilustrar el mensaje político de forma más directa y *realista*. Ciertamente, hasta el final de su producción podremos hallar textos que siguen defendiendo los mismos ideales políticos y que se expresan a través de esta métrica «del aire». A este respecto, merece la pena que reproduzcamos un nuevo ejemplo:

Dices «qué poema más triste» es que esta persona a veces no puede
[entreabrir los labios
apenas tiene ganas de fumar
se siente tremendamente solo
lo cual es muy humano
el más divertido pensamiento
es maldecir

escupir
 escarnecer
 a los que se meten en tierra ajena
 imagínate
 ponerme un jersey hecho con tus propias manos
 y de pronto tropezarse con otro brazo
 es irritante
 es introducirse dentro de un sobre que estaba cerrado
 es
 hablando a lo bestia
 invadir Camboya y luego Laos
qué poema más triste el de estas viejas tierras
 donde hay un niño
 hombres esparcidos por los caminos
 muchachos haciendo el amor por pasar el rato
 y ahora
 qué pensáis invadir
 por qué no os largáis todos a la Luna
 aquí decimos a la mierda
 adonde indefectiblemente terminaréis por hundiros
 hasta la cintura del más pretencioso rascacielos
 («Los apolíneos», 922-923)

Sucesión voraz de situaciones y escenas, este poema de *La galerna* encarna bien la línea temática y formal de la última etapa del autor. Asistimos a una mezcla, en rápido torbellino, de impresiones del yo poético, que realiza una exploración de su estado de ánimo y pensamientos. Se vuelve a emplear, de la mano del verso libre, una puntuación inexistente y un juego tipográfico que incide en la recepción del texto y afianza su carácter innovador. En cuanto al compromiso literario, no tardamos en advertir el cariz que adquiere en sus últimos libros: como muy bien apunta Sánchez Torre, se produce «una apertura más decidida que nunca a preocupaciones de más amplio alcance, como la censura de las lacras de la sociedad y del capitalismo [...], los abusos de las oligarquías monopolistas, del imperialismo y el colonialismo»²⁷, entre otros. Así, se critica la invasión de territorios como Camboya y Laos por Estados Unidos, lo que ocasiona «hombres esparcidos por los caminos», y que impele al yo poético, en humorística imprecación no exenta de rabia, a

²⁷ SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, «La palabra repartida...», *cit.*, p. 131.

rechazar a los invasores, a los que confina en la propia ruindad de su riqueza. Como se observa, persiste el tono conversacional y la escritura de una palabra oral de lenguaje sencillo, pero la enunciación ha cambiado: no estamos ya ante el yo grandilocuente y arengador de sus composiciones sociales, sino ante un yo poético modesto —en otros poemas veremos cómo aparece en tercera persona, objetivado— que observa la realidad con mirada crítica; un ciudadano que, en medio de la era de consumo, publicidad y avances científicos, eleva su queja individual para hacernos partícipes de un problema compartido sobre el que debemos tomar postura. Como apunta Scarano, «más importante que el profeta que proclama las utopías de liberación, será esta “media voz” del hombre que duda y medita y prefiere presentarse ante nosotros con su nombre civil»²⁸. Así, ciertamente, los mecanismos enunciativos y pragmáticos del poema formarán parte, sin duda, de la función social que posee.

En suma, tras todo lo visto, se destaca cómo esta métrica «del aire», esencial para comprender la evolución poética oteriana, le ha servido al poeta también para expresar sus ideas sociales. No obstante, no puede obviarse que la inclusión del aire como motivo simbólico queda superada por el protagonismo que éste alcanza como artificio métrico, hecho que no sólo afectará al tema del compromiso, sino a toda su poética: el deseo de hacer una poesía más parecida a la realidad, a la vida —que siempre fue lo decisivo para el autor, como ya señalaba Alarcos²⁹—, se vale de este aire para alcanzar una expresión más libre. Y a este propósito contribuye igualmente la práctica versolibrista, la selección de recursos retóricos de carácter experimental y la inclusión temática del anecdótico cotidiano. Como resume el autor en un texto metapoético de la última etapa:

El aire fue mi palabra
esencial. *En el principio*
era el aire.
El aire desdobra las hojas arrugadas de los libros y ensancha
[las sílabas inertes de los poemas,

²⁸ SCARANO, Laura, «Las voces del compromiso...», *cit.*, pp. 232-233.

²⁹ ALARCOS, Emilio, «Crítica Literaria en la poesía de Blas de Otero», en José Ángel Ascunce Arrieta (coord.), *Al amor de...», cit.*, p. 44.

penetra entre tu pulsera y tu muñeca,
abre y cierra y abre las residencias de los becados en Nuevo Vedado,
pero retrocede ante la estatua de la Libertad.
El aire dibuja el valle de Orozco con la ingenuidad de un niño.
En el principio era el aire. El aire es la palabra.
(«En el principio era el aire», 760)

4. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos podido acercarnos a cómo la noción de compromiso político varía en tono, tema y forma a lo largo de la obra poética de Blas de Otero. Si bien es cierto que estos cambios pueden tener su razón de ser en parte en la evolución que es propia a todo creador, en el caso que nos ocupa la consecución de una poética ligada a la realidad influye sobremanera en la evolución discursiva, temática y formal de su vertiente social. Es más, podría afirmarse que aquella se origina en ésta al pasar el aire de cuestión semántica a concepto teórico-literario.

En cuanto a la eficacia de una métrica que abandona la tradición clásica y se adentra en la experimentación vanguardista al objeto de cumplir con su función comunicativa, de compromiso político, creemos que, analizados los ejemplos precedentes, la métrica «del aire» no facilita en verdad una expresión más eficaz para con el pueblo, pues si bien es cierto que lima el corsé de la expresión más literaria y que, asimismo, consigue que determinados términos se destaquen en el poema, su excesivo experimentalismo, que se traspasa a la lectura, puede dificultar la recepción del mensaje. No obstante, en cuanto renovación de los recursos expresivos del realismo social, este quehacer sí servirá para proponer esa otra «lectura más rica» que comentaba Sánchez Torre, aunque en ese sentido, no opinamos que más efectiva.

Por otro lado, cabría pensar que esta métrica se justifica no por su búsqueda de una expresión más conversacional, ligada al pueblo, sino por todo lo contrario: porque el compromiso del autor, transcurrido un tiempo, decae. Y es verdad que su experiencia directa de la realidad en los países socialistas, como se deja entrever muy levemente en alguno de sus textos («*Me complace más que el mar*», 769-770), le suscita ciertas reservas con respecto a determinadas prácticas. Sin embargo, sería un

error no reconocer que Otero en «su escritura última mantiene encendida, en fin, la llama del compromiso con la sociedad»³⁰, más allá de que éste, como hemos tenido ocasión de comprobar, se preocupe ahora por actores internacionales y desde una posición individual. En ese sentido, como recoge la crítica, no puede olvidarse que el autor nunca logró librarse —ni siquiera en *Pido...* o *En castellano*, epítomes de la poesía social— de un ideal humanista que, quizás, limitó desde un punto de vista filosófico la difusión de un mensaje verdaderamente marxista, con independencia de los deseos del autor. Como explica García y apunta Chicharro, la poesía de Otero, como la de Celaya, «tropieza con este componente humanista utópico derivado de su anterior humanismo religioso/existencial. Tanto en un caso como en otro nos topamos con una poética distorsional, que no de ruptura, con respecto al modelo humanista de la ideología burguesa»³¹. Así pues, con independencia de la métrica empleada y por mucho que ésta comporte un significado, Otero no llega a despegar de su ideal previo al mantener una dimensión todavía esencialista, aunque esto en sí mismo no es negativo. En palabras de Juan Carlos Rodríguez, «en Blas de Otero la poética esencial y/o social se funden, se hacen una, abren un nuevo horizonte»³². Por ello, pensamos que esta métrica «del aire», a pesar de que no sirva para que el autor se comprometa de manera más ortodoxa, sí que nos dirige a una expresión o dimensión más personal del compromiso, con lo que de obstáculo esto pudiera suponer, como hemos recalcado, para una comunicación verdadera.

Por todo, resulta muy acertado hallar en los recursos discursivos y pragmáticos, como sostiene la crítica, la clave del último compromiso oteriano, más que en los temas o en las formas. El establecimiento de estrategias pragmáticas, como la metapoesía, así como el uso de una voz lírica dudosa y cambiante, transmiten bien —quizás de la única manera posible— un compromiso poético para un mundo posmoderno; mundo en el que la

³⁰ SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, «La palabra repartida...», *cit.*, p. 120.

³¹ GARCÍA, Miguel Ángel, «El contrato social...», *cit.*, p.171.

³² RODRÍGUEZ, Juan Carlos, «El riesgo de una poética esencial», en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos...*, *cit.*, p. 217.

vorágine de la publicidad, los hechos históricos y los resabios del imperialismo sólo pueden contrarrestarse desde un sujeto escindido, crítico, que, por su parte, apenas puede balbucear, esto es, expresarse a través de una métrica vacilante. Estamos ante la voz que da ejemplo y observa con los famosos «ojos abiertos» («Cantar de amigo», 766-767), por acudir a las propias palabras del poeta. No obstante, en nuestra opinión, hay una cuestión decisiva para comprender el avance del compromiso oteriano y que se relaciona directamente con la elección métrica. Y es que la métrica «del aire», al dar pie a que la propia realidad se inmiscuya metafóricamente en la poesía del vasco, convierte a ésta en todo un alegato político. En otras palabras, la agilidad que persigue el verso oteriano —al modo de ese aire político— y que se basa en los recursos comentados, así como en el empleo del verso libre, permite que el contenido del poema se presente de forma más directa. Por ello, estamos en disposición de afirmar que para el final de la obra del poeta el hecho de conseguir recrear la realidad, la vida que siempre le interesó, ya constituye por sí mismo toda una victoria *social*. Si bien es cierto que no triunfará entonces la consigna partidista o la acción política, sí que lo hará esa «instancia superior», como quería Alarcos³³, que es la vida, y que al manifestarse en las páginas acentúa su propia libertad y su compromiso, si no político, sí verdaderamente humano.

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* (1955), Salamanca, Ediciones Anaya, 1966.
- «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.
- ALONSO, Dámaso, «Poesía arraigada y desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos* (1952), Madrid, Gredos, 1965, pp. 346-358.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos* (1953), México, Siglo XXI, 2009.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica* (1999), Madrid, Alianza Editorial, 2016.

³³ ALARCOS, Emilio, «Crítica Literaria...», *cit.*, p. 47.

- 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.
- GARCÍA, Miguel Ángel, «El contrato social: “Cartilla (poética)” en tiempos de racionamiento», 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. 167-182.
- 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.
- 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.
- «Ruptura métrica y expresión de la realidad: la poesía de Blas de Otero en los años sesenta», *Rhythmica. Revista de métrica española comparada*, 20-21 (2023), pp. 119-136.
- OTERO, Blas de, *Obra completa (1935-1977)*, edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2013.
- PARAISO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, «El riesgo de una poética esencial», 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. 197-220.
- 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.
- SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?* (1948), Buenos Aires, Losada, 1950.
- 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, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001.

Fecha de recepción: 1 de junio de 2024.
Fecha de aceptación: 26 de julio de 2024.