

LA OBRA POÉTICA DE BLAS DE OTERO

*Posee Otero una capacidad idiomática condensadora, es-
trujadora de materia, superior, quizá a la de casi todos sus
coetáneos, comparable, por lo que toca a su fuerza y niti-
dez –dentro, claro, de lo más dispar–, a las de un García
Lorca y de algunos otros poetas de mi propia generación,
que tantas invenciones expresivas trajo a nuestra lengua; a
veces, comparable al más angustiado y apretado Quevedo.*

Dámaso Alonso (1965)

El contenido social de la poesía de Otero

El escritor vasco Blas de Otero (Bilbao, 15-3-1916; Majadahonda –Madrid–, 29-6-1979) es, en opinión de amplios sectores de la crítica, uno de los poetas líricos más relevantes en el panorama de la poesía contemporánea española. Fue Premio Boscán de Poesía 1950 (*Redoble de conciencia*) y Premio de la Crítica 1959 y Premio Fastenrath 1961 (*Anicia*). Otero se mantuvo al margen de grupos literarios siguiendo un camino muy personal, aunque en él aparecen las tendencias en las que crecen y maduran los nuevos poetas de la posguerra: poesía de tono religioso; poesía de intención anticlasicista y antiformalista (poesía «desarraigada», en denominación de Dámaso Alonso), en respuesta al neogarcilasismo de José García Nieto y otros poetas de la llamada «Juventud Creadora» –años 1939–1944 aproximadamente–, e iniciada en 1944 con dos grandes libros: *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, libros que traen una poesía más humana y auténtica; y la que se ha llamado poesía «social». Blas de Otero queda inmerso en estas tres tendencias, pero sin dependencia, sin ser en ninguna de ellas un mero seguidor de una moda poética.

Otero pretende huir del famoso lema de Juan Ramón Jiménez «A la minoría siempre» o «A la inmensa minoría», y se dirige «A la inmensa mayoría» (dedicatoria que estampa al frente de uno de sus libros), a esa inmensa mayoría de hombres que, al igual que el poeta, nacen, viven, aman, sufren y mueren, en un mundo *como un árbol desgajado*.

La trayectoria poética de Otero en lo temático e ideológico apunta con seguridad a una meta: la progresiva inclusión del poeta en el «nosotros», su olvido de sí mismo para perderse en el mar del «nosotros», en esa *fronda de turbias frentes y sufrientes pechos*. Como señala el profesor Alarcos Llorach, la poesía es para Blas de Otero labor de apostolado «de sumergimiento en la inmensa mayoría, de poner el dedo en las llagas que padece y sufrirlas con ella, de manera que así despierte y comience a levantar las ruinas [...]. La obra de Otero es, pues, una tarea de por vida, de despertador de la conciencia humana, de apelación a la íntima verdad.»¹

¹ Cf. *La poesía de Blas de Otero* –quizá uno de los mejores libros que se han escrito sobre el poeta–. Salamanca, ediciones Anaya, 1966. (Edición de referencia: Madrid, ediciones Anaya, 1973. Colección Temas y estudios).

Otero, vuelto a los hombres («*Definitivamente cantaré para el hombre. / Algún día –después– alguna noche, / me oirán. Hoy van –vamos– sin rumbo, / sordos de sed, famélicos de oscuro.*» De *Ángel fieramente humano*), desea darles paz: «*Allá voy voceando paz, a pasos agigantados, avanzando a brincos incontenibles [...].*» [De *Ancia*]

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad [...]. [De *Pido la paz y la palabra*]

Si me muero, que sepan que he vivido
luchando por la vida y por la paz.
Apenas he podido con la pluma,
apláudame el cantar. [De *Que trata de España*]

Y es sobre España donde Otero quisiera derramar y vocear sus palabras de paz, sobre una España que no esté royendo ni se trague a sus propios hijos. La paz aportará la alegría que Otero pide para su patria:

Para ti, patria, árbol arrastrado
sobre los ríos, ardua España mía,
en nombre de la luz que ha alboreado
alegría. [De *Pido la paz y la palabra*]

Y en paz y alegría los hombres podrán entrar «*a pie desnudo en el arroyo claro, / fuente serena de la libertad.*»

La escasa producción de Otero

Otero es poeta demasiado exigente consigo mismo; corrige mucho sus versos y ha publicado con parquedad y con lentitud: «Corrijo –nos dice Otero–, casi exclusivamente, en el momento de la creación: por contención, por eliminación, por búsqueda y por espera»; contención y eliminación que hacen que su poesía sea concentrada, conceptual, difícil ya que no hermética; búsqueda y espera que explican la parquedad y el retraso de su producción pública. Lentitud, firmeza, trabajo y reflexión son los conceptos que desde un principio informan el quehacer poético de Otero. En el poema «La Obra» –uno de los cuatro poemas publicados en marzo de 1941 en *Albor. Cuaderno de poesía*, Anejo al diario de Pamplona *El pensamiento navarro*– nos dice ya el poeta:

Ya está cerca el secreto. Lenta pluma,
alto trabajo firme y pensativo
contándome las horas por la espalda.

En los pocos títulos publicados, la poesía de Otero se nos revela como una de las que presentan un mayor aprovechamiento de todos los recursos expresivos que ofrece la lengua, así como una íntima simbiosis entre contenido y expresión. Los siguientes títulos son el reflejo de su primera etapa poética:

– *Cántico espiritual*. San Sebastián, Los Cuadernos de Alea, 1942, primera serie, número 2.

- *Ángel fieramente humano*. Madrid, Colección Ínsula, 1950.
- *Redoble de conciencia*. Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951.
- *Ancia*. Barcelona, A(lberto) P(uig Palau), Editor, 1958. (Esta obra contiene refundidos los dos libros anteriores y treinta y seis poemas inéditos).

Y estos otros títulos corresponden a su segunda época:

- *Pido la paz y la palabra*. Torrelavega (Santander), Colección Cantalapiedra, 1955.
- *Parler clair (En castellano)*. París, Pierre Seghers, 1959. Edición bilingüe, con traducción de Claude Couffon.
- *Hacia la inmensa mayoría*. Buenos Aires, Losada, 1962.
- *Esto no es un libro*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1963.
- *Que trata de España*. París, Ruedo Ibérico, 1964.
- *Mientras*. Zaragoza, ediciones Javalambre, 1970. Colección Fuendetodos. (En una nota que el autor coloca al final de su libro, nos informa de que la mayor parte de los poemas que integran *Mientras* pertenecen a un libro que llevará el título de *Hojas de Madrid* –y que han sido escritos entre 1968 y 1970–. *Hojas de Madrid* ha quedado inédito como libro independiente, si bien muchos de sus poemas están recogidos en antologías y revistas).

Y de su labor como prosista, la editorial Alfaguara ha publicado *Historias fingidas y verdaderas* (Barcelona, 1970).

La «Poética» de Otero

En dos versos cifra Otero su «Poética» –título del poema, incluido en la obra *En castellano*–: «Escribo / hablando». Precisamente en el texto «Poesía y palabra» apostilla Otero:

Sabido es que hay dos tipos de escritura, la hablada y la libresca. Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla. El Góngora de las *Soledades* nos lleva a los dictados de Teresa de Cepeda. Sin ir tan lejos, la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden –podrían: y más la propia voz directa– rescatar al verso de las galeras del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada vez más ricos y acuciantes.²

Frente a la poesía minoritaria, Otero apuesta por una poesía para la mayoría, expresada en un lenguaje tan directo como eficaz. Así lo declara expresamente en este soneto de *Ancia*:

² Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas*. Barcelona, ediciones Alfaguara, 1970, p. 29. Colección Alfaguara literaria, núm. 28.

Y el verso se hizo hombre

Ando buscando un verso que supiese
parar a un hombre en medio de la calle,
un verso en pie –ahí está el detalle–
que hasta diese la mano y escupiese.
Poetas: perseguid al verso ese,
asílo bien, blandílo, y que restalle
a ras del hombre –arado, y hoz, y dalle–
caiga quien caiga, ¡ahé!, pese a quien pese.
Somos la escoria, el carnaval del viento,
el terraplén ridículo, y el culo
al aire y la camisa en movimiento.
Ando buscando un verso que se siente
en medio de los hombres. Y tan chulo,
que mire a Tachia descaradamente.

Otero opone su poesía a la de los que él llama «poetas tentempié, gente ridícula», «esos poetas cursis, con sordina, / hijos de sus papás»; frente a los que afirma su *otra forma* de hacer poesía: «Hablo como en la cárcel: descarando / la lengua», «Escribo como escupo»; poetas contra los que termina gritando: «¡Atrás esa bambolla! ¡Que se calle!». Este es el soneto completo, que también pertenece a *Ancia*, en el que figuran los anteriores versos:

Hablo de lo que he visto: de la tabla
y el vaso; del varón y sus dos muertes;
escribo a gritos, digo cosas fuertes
y se entera hasta dios. Así se habla.
Venid a ver mi verso por la calle.
Mi voz en cueros bajo la cánicula.
Poetas tentempié, gente ridícula.
¡Atrás, esa bambolla! ¡Que se calle!
Hablo como en la cárcel: descarando
la lengua, con las manos en bocina:
«¡Tachia! ¡qué dices! ¡cómo! ¡dónde! ¡cuándo!»
Escribo como escupo. Contra el suelo
(oh esos poetas cursis, con sordina,
hijos de sus papás) y contra el cielo.

Y muy significativo resulta el poema «A la inmensa mayoría», escrito en cuartetos asonantados, que comienza el libro que inaugura el segundo ciclo poético de Blas de Otero: *Pido la paz y la palabra*. Su poesía anterior –expresión de sus anhelos religiosos, de su diálogo sin respuesta con el Dios del Antiguo Testamento y la situación de desvalimiento en que queda el hombre– le parece ahora tremendamente insolidaria; por eso Otero «rompió todos sus versos» (verso 4) y, dando un giro radical a su poesía, «un buen día bajó a la calle» (verso 3) para enfrentarse con el dolor de las gentes que sufren, clamando por la paz y la justicia; tal y como recoge el cuarteto con el que concluye el poema, verdadera declaración de intenciones de un poeta comprometido ya de por vida con los problemas humanos de la colectividad.

A la inmensa mayoría

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos sus versos.
Así es, así fue. Salió una noche
echando espuma por los ojos, ebrio
de amor, huyendo sin saber adónde:
adonde el aire noapestase a muerto.
Tiendas de paz, brizados pabellones,
eran sus brazos, como llama al viento;
olas de sangre contra el pecho, enormes
olas de odio, ved, por todo el cuerpo.
¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! ¡Ángeles atroces
en vuelo horizontal cruzan el cielo;
horribles peces de metal recorren
las espaldas del mar, de puerto a puerto.
Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno.

Otero, sin embargo, no sacrifica la forma estética de su poesía –siempre «trabajada»–, en aras del «compromiso social» que la inspira. El poema «Cartilla (poética)», incluido en el libro *Que trata de España*, no puede ser más explícito al respecto:

Cartilla (poética)

La poesía tiene sus derechos.
Lo sé.
Soy el primero en sudar tinta
delante del papel.
La poesía crea las palabras.
Lo sé.
Esto es verdad y sigue siéndolo
diciéndola al revés.
La poesía exige ser sinceros.
Lo sé.
Le pido a Dios que me perdone
y a todo dios, excúsenme.
La poesía atañe a lo esencial
del ser.
No lo repitan tantas veces,
repito que lo sé.
Ahora viene el pero.
La poesía tiene sus deberes.
Igual que un colegial.

Entre yo y ella hay un contrato
social.
Ah las palabras más maravillosas,
«rosa», «poema», «mar»,
son m pura y otras letras:
o, a...
Si hay un alma sincera, que se guarde
(en el almario) su cantar.
¿Cantos de vida y esperanza,
serán?
Pero yo no he venido a ver el cielo,
te advierto. Lo esencial
es la existencia; la conciencia
de estar
en esta clase o en la otra.
Es un deber elemental.

Y si Otero elige palabras y expresiones de la gente común para hacer patente su «compromiso social» con la mayoría, lo hace porque está convencido de la fuerza creadora que comportan. Y así lo manifiesta en este otro poema, también perteneciente a *Que trata de España*:

Palabra viva y de repente

Me gustan las palabras de la gente.
Parece que se tocan, que se palpan.
Los libros, no; las páginas se mueven
como fantasmas.
Pero mi gente dice cosas formidables,
que hacen temblar a la gramática.
¡Cuánto del cortar la frase,
cuánta de la voz bordada!
Da vergüenza encender una cerilla,
quiero decir un verso en una página,
ante estos hombres de anchas sílabas,
que almuerzan con pedazos de palabras.
Recuerdo que una tarde
en la estación de Almadén, una anciana
sentenció, despacio: «—Sí, si; pero el cielo y el infierno
está aquí» Y lo clavó
con esa *n* que faltaba.

Intertextualidad en la obra de Blas de Otero

Una de las características que, de modo particular, definen la poesía de Blas de Otero es la *intertextualidad*, es decir, la inserción en sus propios textos de palabras procedentes de otros textos. Cuando Otero utiliza una cita ajena, a veces menciona la fuente de procedencia, que puede aparecer como epígrafe, con el nombre de su autor o sólo con sus iniciales. Sin embargo, lo más frecuente es que entrelace la cita con sus propias palabras

–omitendo el origen de aquélla– y que recurra a muy diversas modalidades de incorporación, a fin de que el texto propio converja con el de los autores de referencia. De ninguna manera intenta Otero ocultar –y menos disfrazar– la repercusión del texto ajeno en el suyo; antes por el contrario, se sirve de él para provocar un diálogo intertextual que enriquezca el texto propio con los antiguos significados procedentes del texto que recoge. Los procedimientos de intertextualidad se manifiestan en la obra de Otero por dos vías fundamentales: ya sea mediante la modificación o ruptura de una frase hecha, refrán o dicho popular, ya sea mediante alusión, parodia, cita de textos literarios cultos o de fuentes populares. Tales incorporaciones textuales se pueden presentar de forma aislada, o bien entrelazadas a modo de un diálogo en la sombra entre distintos discursos asimilados y transformados; y, de esta manera, el nuevo texto obtenido se carga de conceptos complejos, de valores simbólicos, en una forma condensada que revela un lento proceso de gestación. Esta «sinfonía de voces» ajenas es, a menudo, homenaje y señal de admiración hacia determinados escritores con los que Otero comparte problemas de orden estético o filiación ideológica; en otras ocasiones, le sirve para polemizar o criticar el ideario de un determinado escritor; y, a veces, no pasa de ser un complejo juego de virtuosismo formal del que se sirve el poeta para exhibir su intensa capacidad creadora.³

A continuación se recogen dos claros ejemplos de intertextualidad. El primero de ellos nos remite a Góngora: el título del libro de Otero *Ángel fieramente humano* está tomado de un verso gongorino, incluido en el siguiente soneto, compuesto en 1582:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,
que lanza el corazón, los ojos llueven,
los troncos bañan y las ramas mueven
de estas plantas, a Alcides consagradas;
mas del viento las fuerzas conjuradas
los suspiros desatan y remueven,
y los troncos las lágrimas se beben,
mal ellos y peor ellas derramadas.
Hasta en un tierno rostro aquel tributo
que dan mis ojos, invisible mano
de sombra o de aire me le deja enjuto,
porque aquel **ángel fieramente humano**
no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y suspirar en vano.⁴

³ Cf. Carlos Bousoño: «Un ensayo de estilística explicativa (ruptura de un sistema formado por una frase hecha)». En el volumen *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Madrid, editorial Gredos, 1970, pp. 69–84. (Bousoño estudia este procedimiento en Blas de Otero). Ángel González: «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero». *Cuadernos Universitarios*, 1. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987, pp. 63–75. Pilar García Carcedo: «La literatura comparada: Una aproximación didáctica a la poesía de Blas de Otero, Rubén Darío y José Martí». *Didáctica* (Lengua y Literatura), 10, pp. 33–47. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1998. Texto en Internet: www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9898110033A.PDF

⁴ Cf. Luis de Góngora: *Sonetos completos*. Madrid, editorial Castalia, 1969. Colección Clásicos Castalia, núm. 1, p. 124. Edición de Biruté Cipliauskaitė.

Y Otero reutiliza el verso de Góngora en el soneto «Cántico», que pertenece a *Redoble de conciencia*:

Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, dehechos
de un solo golpe en su tiniebla honda.
A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
de un sol con sed, famélicos barbechos,
a todos, oh sí, a todos van, derechos,
estos poemas hechos carne y ronda.
Oídllos cual al mar. Muerden la mano
de quien la pasa por su sirviente lomo.
Restalla al margen su bramar cercano
y se derrumban como un mar de plomo.
¡Ay, **ese ángel fieramente humano**
corre a salvarnos, y no sabe cómo!

Y en el espléndido soneto que comienza con el verso «Cuerpo de la mujer, río de oro...» –y que más adelante comentaremos–, Otero incluye una cita de un verso de Francisco de Quevedo –«Tántalo en fugitiva fuente de oro»–, que pertenece al siguiente soneto:

*Afectos varios de su corazón,
fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi*

En crespa tempestad del oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso.
Leandro en mar de fuego proceloso,
su amor ostenta, su vivir apura;
Icaro en senda de oro mal segura
arde sus alas por morir glorioso.
Con pretensión de fénix, encencidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas.
Avaro y rico, y pobre en el tesoro,
el castigo y la hambre imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro.⁵

⁵ Cf. Francisco de Quevedo: *Antología poética*. Madrid, editorial Castalia, 1989. Colección Castalia didáctica, núm. 20, pp. 141–1452. Edición de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. (Las anotaciones del soneto son muy esclarecedoras para facilitar su comprensión).

Los recursos estilísticos de la poesía de Otero

Seguidamente se comentan algunos aspectos relevantes de la forma lingüística de la poesía de Blas de Otero. Para una mayor profundización en el estudio de los recursos técnicos –dada la panorámica forzosamente restringida de los mismos que aquí se recoge–, remitimos al libro ya citado de Alarcos Llorach *La poesía de Blas de Otero*, en el que el ilustre académico estudió magistralmente cuanto presta a la lengua de Otero una alta eficacia expresiva.

La dislocación del ritmo fluyente provocada por los encabalgamientos.

Poema de referencia: «Lástima», de *Redoble de conciencia*.

Lástima

Me haces daño, Señor. Quita tu mano
de encima. Déjame con mi vacío,
déjame. Para abismo, con el mío
tengo bastante. ¡Oh Dios!, si eres humano,
compadécete ya, quita esa mano
de encima. No me sirve. Me da frío
y miedo. 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! Nos coges
con las dos manos, nos ahogas. Matas
no se sabe por qué. Quiero cortarte
las manos. Esas manos que son trojes
del hambre, y de los hombres que arrebatas.

Merced a la continua dislocación del ritmo fluyente –que origina continuos encabalgamientos, al no existir una adecuación entre las secuencias sintáctica y métrica– el poema produce una impresión de violencia, aunque el soneto se ajuste al modelo clásico (catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuaartetos –con rima ABBA/ABBA– y dos tercetos –con rima CDE/CDE). En efecto, la acumulación de muchos versos cabalgando los unos sobre los otros y el fraccionamiento de la unidad métrica de la casi totalidad de ellos por las pausas sintácticas –aceleramiento del ritmo expresivo y paradas bruscas– rompen el equilibrio del poema, que nos traduce la sensación de violencia que quiere sugerir el poeta. Advuértase, por otra parte, en el último verso del soneto, un hábil recurso fónico típico de Otero, cual es la expresión de contenidos de disparidad semántica mediante palabras con semejanza fónica (paronomasia): *Esas manos que son trojes / del hambre*, y de los *hombres* que arrebatas.

La intensificación expresiva obtenida con la reiteración del mismo elemento léxico y/o sintáctico o con el desarrollo de variaciones sobre un mismo tema.

Poema de referencia: «Crecida», de *Ángel fieramente humano*.

Crecida

Con la sangre hasta la cintura, algunas veces
con la sangre hasta el borde de la boca,
voy
avanzando
lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios
algunas veces,
voy
avanzando sobre este viejo suelo, sobre
la tierra hundida en sangre,
voy
avanzando lentamente, hundiendo los brazos
en sangre,
algunas
veces tragando sangre,
voy sobre Europa
como en la proa de un barco desmantelado
que hace sangre,
voy
mirando, algunas veces,
al cielo
bajo,
que refleja
la luz de la sangre roja derramada,
avanzo
muy
penosamente, hundidos los brazos en espesa
sangre,
es
como una esperma roja represada,
mis pies
pisan sangre de hombres vivos
muertos,
cortados de repente, heridos súbitos,
niños
con el pequeño corazón volcado, voy
sumido en sangre
salida,
algunas veces
sube hasta los ojos y no me deja ver,
no
veo más que sangre,
sangre,
siempre
sangre,
sobre Europa no hay más que
sangre.
Traigo una rosa en sangre entre las manos
ensangrentadas. Porque es que no hay más
que sangre,
y una horrorosa sed
dando gritos en medio de la sangre.

En este sobrecogedor poema –en versículos– queda patente la intensificación expresiva que se obtiene con la reiteración del mismo elemento léxico –repetición de una palabra–, o del mismo elemento sintáctico –agregación de una nueva palabra con idéntica función gramatical– o con el desarrollo de variaciones –varios subtemas– sobre un mismo tema. El poeta, que percibe las consecuencias de la guerra mundial, va avanzando por Europa inundada de sangre: es el tema principal, que va apareciendo, desapareciendo y reapareciendo, modificado por distintos esquemas sintácticos; y como subtemas, el avance penoso del poeta, la sangre, el tiempo (ese «*algunas veces*» que se vuelve definitivamente «*siempre*»: «*no / veo más que sangre, / sangre, / siempre / sangre, / sobre Europa no hay más que / sangre*») y, al final, dentro de la sangre, la rosa de la paz, la sed de paz que trae el poeta. Sin la menor duda, la magistral utilización de las reiteraciones logran conferir al poema un ritmo obsesivo, que trasluce un profundo sufrimiento ante los efectos de las guerras.

El ritmo insistente, reiterador y tenaz que producen las formas paralelísticas y los «couplings».

Poemas de referencia: [«Cuerpo de la mujer, río de oro»], de *Ángel fieramente humano*; y «Cantar de amigo», de *Hojas de Madrid*.

... *Tántalo, en fugitiva fuente de oro.*

Francisco de Quevedo

Cuerpo de la mujer, río de oro
donde, hundidos los brazos, recibimos
un relámpago azul, unos racimos
de luz rasgada en un frondor de oro.
Cuerpo de la mujer o mar de oro donde,
amando las manos, no sabemos
si los senos son olas, si son remos
los brazos, si son alas solas de oro...
Cuerpo de la mujer, fuente de llanto
donde, después de tanta luz, de tanto
tacto sutil, de Tántalo es la pena.
Suenan la soledad de Dios. Sentimos
la soledad de dos. Y una cadena
que no suena, ancla en Dios almas y limos.

Merced a las formas paralelísticas –el paralelismo es la reiteración de secuencias cuyos elementos presentan idéntica estructura sintáctica, con contenidos psíquicos equivalentes–, Otero logra en este poema un ritmo insistente, reiterado y tenaz. En efecto, los dos cuartetos y el primer terceto se organizan conforme a un mismo esquema sintáctico:

Cuerpo de la mujer (A) + comparación (B) + donde (C) + circunstancia (D) + verbo (E):

1. Cuerpo de la mujer (A1) + río de oro (B1) + donde (C1)
+ hundidos los brazos (D1) + recibimos (E1)...
2. Cuerpo de la mujer (A2) + mar de oro (B2) + donde (C2)
+ amando las manos (D2) + no sabemos (E2)...
3. Cuerpo de la mujer (A3) + fuente de llanto (B3) + donde (C3)
+ después de tanta luz... (D3) + es (E3)...

Se trata, en resumen, de tres secuencias paralelísticas compuestas cada una de cinco elementos: 3 x (5). Incluso en cada una de esas estrofas hay otros elementos reiterativos paralelísticos:

no sabemos si	los senos los brazos los brazos	olas, son remos, alas solas de oro.
recibimos	un relámpago azul, unos racimos de luz...	
después de	tanta luz, tanto tacto sutil.	

El poema –como ya señaló Emilio Alarcos en la obra citada– queda, además, dividido en dos partes, entre las que se establece, mediante una adecuada selección léxica, un claro contraste: el «antes» implícito en los dos cuartetos, que corresponde a una perspectiva sentimental ilusionada (todo es claro y luminoso: «*río de oro*», «*racimos de luz*», «*frondor*», «*mar de oro*», «*alas de oro...*»); y el «después» explícito en el primer terceto («*después de tanta luz, de tanto / tacto sutil*»), que con sus tonos sombríos supone el paso a otra perspectiva: el «*río de oro*» es ahora «*fuentes de llanto*», la «*luz*» se convierte en «*pena*». También Arcadio López-Casanova subraya la división del poema en dos unidades temáticas: una positiva y otra negativa. La primera –en los cuartetos– responde a un «antes»: es el instante de la plenitud de la posesión amorosa («relámpago azul», «racimos»...), del triunfo en compañía de los cuerpos de los amantes. La bella corporeidad de la amada es vista como «río de oro»/«mar de oro», y la posesión amorosa aparece evocada –con poderosos registros sensoriales– como un nadar o navegar lleno de esplendores, que incluso conduce hasta un cierto anonadamiento del amante («no sabemos / si...»). Pero toda esta perspectiva positiva cambia en el «después» de los tercetos, en los que aquella plenitud de la unión amorosa se transforma en la *pena –el suplicio– de Tántalo* (el hijo de Zeus, condenado por los dioses a sufrir sed y hambre angustiosas). El suplicio del amante se explicita en el último terceto: la posesión amorosa no es vía de transcendencia hacia Dios, sino la constatación de una radical soledad («de dos»), de la vivencia de total soledad: «una cadena / que no suena...». ⁶

⁶ Cf. Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso: *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia, editorial Bello. Biblioteca filológica. Manuales, núm. 6; pp. 19–21.

Un buen ejemplo de la poderosa trabazón creada por los *couplings* es el siguiente poema, titulado «Cantar de amigo».

Cantar de amigo

¿Dónde está Blas de Otero? (A1) Está dentro del
/sueño (B1), con los ojos abiertos (C1).
¿Dónde está Blas de Otero? (A2) Está en medio del
/viento (B2), con los ojos abiertos (C2).
¿Dónde está Blas de Otero? (A3) Está cerca del
/miedo (B3), con los ojos abiertos (C3).
¿Dónde está Blas de Otero? (A4) Está rodeado de
/fuego (B4), con los ojos abiertos (C4).
¿Dónde está Blas de Otero? (A5) Está en el fondo del
/mar (B5), con los ojos abiertos (C5).
¿Dónde está Blas de Otero? (A6) Está con los estudiantes
/y obreros (B6), con los ojos abiertos (C6).
¿Dónde está Blas de Otero? (A7) Está en la bahía de
/Cienfuegos (B7), con los ojos abiertos (C7).
¿Dónde está Blas de Otero? (A8) Está en el
/quirófano (B8), con los ojos abiertos (C8).
¿Dónde está Blas de Otero? (A9) Está en Vietnam del
/Sur (B9), invisible entre los guerrilleros (C9).
¿Dónde está Blas de Otero? (A10) Está echado en
/su lecho (B10), con los ojos abiertos (C10).
¿Dónde está Blas de Otero? (A11) Está muerto (B11),
/con los ojos abiertos (C11).

Blas de Otero consigue en este «Cantar de amigo», inscrito en la tradición paralelística de la lírica medieval galaico-portuguesa, unos sorprendentes efectos expresivos por medio de los *couplings*, que es precisamente el recurso constructivo que pone en pie el poema. (El término *coupling* fue propuesto por Levin en su ya clásico libro *Estructuras lingüísticas en la poesía* –Madrid, editorial Cátedra, 1974; la edición original inglesa es de 1962–. Los vocablos castellanos *apareamiento*, *emparejamiento* y *acoplamiento* se emplean como sinónimos de aquél. Consiste el *coupling* en «la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes; o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes»). Se trata de una composición constituida por once secuencias paralelísticas, cada una de las cuales está formada por tres elementos semejantes (la letra indica, precisamente, la relación de identidad):

¿Dónde está Blas de Otero? (A1) Está dentro del
/sueño (B1), con los ojos abiertos (C1).
¿Dónde está Blas de Otero? (A2) Está en medio del
/viento (B2), con los ojos abiertos (C2).
[...] (A3), [...] (B3), [...] (C3).
[...]

De estos tres elementos que integran cada secuencia paralelística, el primero –que se inicia con la reiteración del *adverbio interrogativo dónde*– (A: «¿Dónde está Blas de Otero?») y el tercero (C: «con los ojos abiertos») se repiten invariablemente, salvo en la secuencia novena, en la que «con los ojos abiertos» se reemplaza por «invisible entre los guerrilleros»; y el segundo elemento (B1–B11) es el que presenta variaciones conceptuales. Este montaje paralelístico –confiado a los *couplings*– confiere al poema de Otero una enorme cohesión estructural y ayuda a crear esa obsesiva atmósfera dramática que realza el contenido expresado.

El aprovechamiento del «valor poético» de los largos adverbios en -mente.

Poema de referencia: «Ciegamente», de Ángel fieramente humano.

Ciegamente

Porque quiero tu cuerpo ciegamente.
Porque deseo tu belleza plena.
Porque busco ese horror, esa cadena
mortal, que arrastra inconsolablemente.
Inconsolablemente. Diente a diente,
voy bebiendo tu amor, tu noche llena.
Diente a diente, Señor, y vena a vena,
vas sorbiendo mi muerte. Lentamente.
Porque quiero tu cuerpo y lo persigo
a través de la sangre y de la nada.
Porque busco tu noche toda entera.
Porque quiero morir, vivir contigo
esa horrible tristeza enamorada
que abrazarás, oh Dios, cuando yo muera.

Muy abundantes son en los versos de Otero los adverbios en *-mente*, compuestos de adjetivo + morfema *-mente*. En estos adverbios, el morfema *-mente* no es, en modo alguno, un peso muerto de nula significación que confiera pesadez a la expresión; antes por el contrario, la resonancia expresiva del adjetivo se prolonga y resulta incrementada en el morfema *-mente*. Repárese en los cuartetos del soneto «Ciegamente»: el segundo cuarteto aparece «encerrado» entre los adverbios «*inconsolablemente*» –repetición inmediata del adverbio con el que termina el primer cuarteto– y «*lentamente*»; adverbios en *-mente* que «tiñen» con su valor semántico los respectivos versos y que, combinados con frases adverbiales de tipo iterativo y con gerundios, en construcciones paralelísticas, confieren al poema un ritmo enormemente pausado y lento.

El aprovechamiento expresivo del material fónico. De entre los muchos recursos fónicos empleados con frecuencia por Otero, seleccionamos cuatro: la expresión de contenidos de disparidad semántica mediante palabras con semejanza fónica, el juego de palabras que se apoya en la homofonía, la aliteración producida por la repetición de un mismo sonido o la reiteración de sonidos muy afines, y el «tartamudeo silábico».

a) *La expresión de contenidos de disparidad semántica mediante palabras con semejanza fónica.* Véase, por ejemplo, la fuerza expresiva de las paronomasias presentes en el poema «En nombre de muchos», que pertenece a *Pido la paz y la palabra*:

En nombre de muchos

Para el **hombre** hambreante y sepultado
en sed –sal**obre** son de **sombra** fría–,
en **nombre** de la fe que he conquistado:
alegría.

Para el **mundo inundado**
de **sangre**, engangrenado a **sangre** fría,
en nombre de la paz que he voceado:
alegría.

Para ti, patria, árbol arrastrado
sobre los ríos, **ardua** España mía,
en nombre de la luz que ha alboreado:
alegría.

En efecto, las paronomasias (**hombre hambreante** / **salobre**, **sombra** / **en nombre** –primera estrofa–; **mundo inundado** / **sangre**, engangrenado, **sangre** –segunda estrofa–; **Para ti, patria, árbol** / **ardua** –tercera estrofa–) hacen más intensa la denuncia de la indignidad humana –primera estrofa–, de un mundo destruido por la guerra –segunda estrofa–, y de una patria –España– «a la deriva», en la que resulta difícil la convivencia –tercera estrofa–; tristes realidades a las que Otero opone su fe en un hombre que impulsa la justicia social –primera estrofa–, sus ansias de paz, frente a todo derramamiento de sangre –segunda estrofa–, y su convicción de que la luz de la esperanza augura un inminente futuro de libertad para todos los españoles –tercera estrofa–. Y de ahí la alegría intensamente proclamada por el poeta, hasta el extremo de convertir este vocablo en el verso que remata cada estrofa, y que produce una ruptura rítmica que aún intensifica más su valor semántico.

b) *El juego de palabras que se apoya en la homofonía.* Véanse, por ejemplo, los versos 7 y 8 del poema «Virante», incluido en *Ancia*:

Virante

No me resigno. Y sigo y sigo. Y si
caigo, gozosamente en pie, prosigo
y sigo. Si queréis seguirme,
ahincad el paso y escuchad el mío.
Eché la noche por la borda. Al borde
del vértigo, viré y cambié de sitio.
Hoy **hilo, hilo a hilo**, a la esperanza
a ojos cerrados, sin perder el **hilo**.
Allá voy voceando paz (a pasos
agigantados, avanzando a brincos
incontenibles). Si queréis seguirme,
ésta es mi mano y ése es el camino.

Como puede comprobarse, el primer *hilo* es verbo; el segundo y el tercero constituyen una frase adverbial iterativa; y el cuarto es también sustantivo, pero formando parte de la frase hecha *perder el hilo*, es decir, equivocarse.

c) La aliteración producida por la repetición de un mismo sonido o la reiteración de sonidos muy afines. Así, en el soneto «Cuerpo de la mujer» —anteriormente reproducido—, aparecen diversas aliteraciones, que le aportan una extraordinaria expresividad:

Primer cuarteto, aliteración de interdental y vibrantes: «donde, hundidos los brazos, *recibimos* / un *relámpago* azul, unos *racimos* / de luz *rasgada* en un frondor de oro».

Segundo cuarteto, aliteración de sibilantes: «no sabemos / si los senos son olas, si son remos / los brazos, si son alas solas de oro».

Primer terceto, aliteración de oclusivas dentales y nasales implosivas: «*f*uente de llanto / *d*onde, después *d*e tanta luz, *d*e tanto / *t*acto sutil, de *T*ántalo es la pena».

d) Cierta tartamudeo silábico, producto del ímpetu apasionado y vehemente de Otero, *que articula tumultuosamente los mismos sonidos*. Véase, por ejemplo, este poema, de *Pido la paz y la palabra*, en el que se repiten inmediatamente *-ol*, de la palabra «*sol*», y *-ol*, de la palabra «*olmos*»:

Árboles abolidos

Árboles abolidos,
volveréis a brillar
al **sol**. **Olmos** sonoros, altos
álamos, lentas encinas,
olivos
en paz,
arboles de una patria árida y triste,
entrad
a pie desnudo en el arroyo claro,
fuente serena de la libertad.

Poemas comentados

Paso a paso

Tachia, los hombres sufren. No tenemos
ni un pedazo de paz con que aplacarles;
roto casi el navío y ya sin remos...
¿Qué podemos hacer, qué luz alzarles?
Larga es la noche, tachia. Oscura y larga
como mis brazos hacia el cielo. Lenta
como la luna desde el mar. Amarga
como el amor: yo llevo bien la cuenta.

Tiempo de soledad es éste. Suenan
 en Europa el tambor de proa a popa.
 Ponte la muerte por los hombros. Ven. A
 lejémonos de Europa.
 Pobre, mi pobre Tachia. No tenemos
 una brizna de luz para los hombres.
 Brama el odio, van rotos rumbos y remos...
 No quedan de los muertos ni los nombres.
 Oh, no olvidamos, no podrá el olvido
 vencer sus ojos contra el cielo abiertos.
 Larga es la noche, Tachia.
 ... Escucha el ruido
 del alba abriéndose paso –a paso– entre los muertos. [De *Ancia*]

«Paso a paso» está incluido en *Ancia*, libro aparecido en Barcelona, en 1958, y en el que se recopilan todos los poemas –a excepción de «Salmo por el hombre de hoy»– pertenecientes a dos obras anteriores, escritas entre 1947 y 1950: *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. Sin embargo, en esta nueva edición los poemas presentan una ordenación temática distinta a la de las primeras ediciones (el soneto introductorio de la obra arranca con el siguiente cuarteto: «Es a la inmensa mayoría, fronda / de turbias frentes y sufrientes pechos, / a los que luchan contra Dios, desechos / de un solo golpe en una tiniebla honda.»); y treinta y seis poemas, hasta ahora inéditos, se incorporan a la obra –si, a efectos numéricos, se consideran como una unidad los versos de «Parábolas y de- zires», que en realidad se desglosan en catorce poemas muy breves, la mitad de ellos de dos o tres versos.

Plano del contenido. Otero dirige la palabra –llena de patético afecto–, en segunda persona, a Tachia; y esta forma de organizar el poema –apóstrofe lírico– le hace ganar en tensión dramática. Y le transmite un espantoso mensaje: la guerra –la segunda Guerra Mundial– ha sumido a Europa en la más terrorífica devastación (estrofas 1 a 4), hasta el extremo de que «No quedan de los muertos ni los nombres» (verso 16). No obstante, en la quinta y última estrofa el poeta cambia la línea pesimista de su mensaje y le augura a Tachia un lento «cambio de situación» que permita superar el odio instalado en las conciencias y que ponga fin al sufrimiento humano. Y para articular temáticamente estos contenidos, Otero recurre a una alegoría de corte tradicional, que desarrolla a lo largo de los versos 3 –«roto casi el navío y ya sin remos...», 9 y 10 –«Suenan / en Europa el tambor de proa a popa.», y 15 –«Brama el odio, van rotos rumbos y remos...»: Europa se concibe, así, como un *barco a la deriva* en el que resuena el *tambor bélico que llama al odio* y a la destrucción. Una noche, poblada de muertos, se convierte, simbólicamente, en el referente temporal (estrofa 2, versos 5 a 8); una siniestra noche tras la que llegará, lentamente, un esperanzador amanecer que le ponga fin: el título del poema –«Paso a paso»– y parte del penúltimo verso seguido del alejandrino que cierra la composición –«... Escucha el ruido / del alba abriéndose paso –a paso– entre los muertos»– señalan inequívocamente la superación de esa *noche oscura* (verso 5), *larga* (versos 5 y 19), *lenta* (verso 6) y *amarga* (verso 7); y Otero crea así un clima de esperanza compartida en el que Tachia queda inmersa.

Plano de la expresión. El poema está compuesto por cinco serventesios, con otras tantas rimas consonantes y alternas, si bien los versos 1 y 3 –de la primera estrofa– y 13 y 15 –de la cuarta estrofa– presentan la misma rima (*tenemos/remos*), pues se repiten las palabras finales de los versos 1, 13 (*tenemos*)/3, 15 (*remos*). Todos los versos son endecasílabos, a excepción del último de la tercera estrofa –el 12, que es heptasílabo–, y del verso final –el 20, que es alejandrino–. El penúltimo verso de la estrofa final –el 19– está cortado en dos partes por una larga pausa –que no obstante, no impide la sinalefa–, que gráficamente se indica ubicando cada parte en dos líneas distintas, como si de versos diferentes se tratara –recurso, por lo demás, habitual en la poesía contemporánea–:

Larga es la noche, Tachia.
Escucha el ruido [...]

La rima, de marcada sonoridad, presenta el siguiente esquema:

- * Estrofa 1. *-emos* (versos 1, 3)/*-arles* (versos 2, 4).
- * Estrofa 2. *-arga* (versos 5, 7)/*-enta* (versos 6, 8).
- * Estrofa 3. *-ena* (versos 1, 11)/*-opa* (versos 10, 12).
- * Estrofa 4. *-emos* (versos 13, 15)/*-ombre* (versos 14, 16).
- * Estrofa 5. *-ido* (versos 17, 19)/*-ertos* (versos 18, 20).

La palabra *Alejémonos* es objeto de una curiosa división silábica –considerada ésta desde una perspectiva métrica–: «A [final del verso 11] *lejémonos* [comienzo del verso 12]»; y, de esta forma, el enlace fónico «Ven. A» del verso 11 facilita la rima *-ena* de este verso con el 9:

Tiempo de soledad es éste. Suena
en Europa el tambor de proa a popa.
Ponte la muerte por los hombros. **Ven. A**
lejémonos de Europa.

Además, el verso 10 –de esta tercera estrofa– incluye rimas internas, tanto consonante como asonante: «*en Europa el tambor de proa a popa*». Al ritmo sumamente lento del poema –muy acorde con su doliente contenido– contribuyen las pausas internas que presentan muchos versos –que los correspondientes signos de puntuación se encargan de recalcar–, y que entrecortan expresivamente las secuencias sintácticas –en este sentido, la pausa de mayor expresividad es la responsable de la discontinuidad gráfica del penúltimo verso–; así como las pausas versales, prolongadas en ocasiones por puntos suspensivos de gran capacidad evocadora («*roto casi el navío y ya sin remos...*» –verso 3–; «*Brama el odio, van rotos rumbos y remos...*» –verso 15–). La esticomitia –coincidencia en el verso de la unidad sintáctica con la métrica– también intensifica la lentitud del ritmo del poema, si bien se ve quebrada en la estrofa segunda por la brusca irrupción de encabalgamientos: suaves, los que se producen entre los versos 5 y 6 («*Oscura y larga / como mis brazos hacia el cielo.*») y entre los versos 6 y 7 («*Lenta / como la luna desde el mar.*»); y abrupto el originado entre los versos 7 y 8 («*Amarga / como el mar.*»). En estos dos últimos casos, el encabalgamiento concluye en palabra aguda, sobre la que recae el correspondiente acento rítmico (*mar* –verso 7– y *amor* –verso 8–). No consideramos

encabalgamiento léxico la pausa versal que divide la palabra «alejémonos», que no pasa de ser un virtuosismo de Otero para asegurar la rima del verso 11 con el 9, dentro del correspondiente serventesio: [...] «*Suena* / [...] *Ven. A*/lejémonos [...]»).

A acrecentar la sonoridad contribuyen las numerosas aliteraciones que recorren el poema, y que ayudan a crear esa atmósfera de violencia destructiva que el contenido del poemático refleja:

* Aliteración de **p** en el verso 2:

«*ni un pedazo de paz con que aplacarles.*»

* Aliteración de **l** en los versos 6 y 7:

«*Lenta* / como la *luna*» (es esta la única aliteración del poema que traduce un cierto estado de calma, entre tanta ansiedad).

* Aliteración de **r** –vibrante múltiple– en los versos 3 y 15:

«*roto* casi el navio y ya sin *remos...*» (verso 3).

«[...] *van rotos rumbos y remos...*» (verso 15).

* Aliteración de **ch** en los versos 5 y 19:

«*Larga esa la noche, Tachia.* [...]» (verso 5).

«*Larga es la noche. Tachia.*

Escucha el ruido» (verso 19).

Y no debe pasar desapercibida la aliteración de nasales en la tercera y cuarta estrofa, que hace más patético el significado del verso 16 –con que se cierra esta última–, en el que Otero plasma el horror de la guerra:

«No quedan de los muertos **ni** los **nombres.**»

Estructurado como apóstrofe lírico, el poeta se dirige a Tachia –vocativo cuatro veces repetido a lo largo del poema –versos 1, 5, 13 y 19–, empleando unas veces la segunda persona del imperativo –de forma que la apelación se va cargando de patetismo («*Ponte* la muerte por los hombros. *Ven.* [...]» –verso 11–, «... *Escucha* el ruido [...]» –verso 19–); y, otras veces, la primera persona del plural: este plural asociativo supone una fuerte interacción entre el emisor y el receptor, entre el propio poeta –implicado, así, de forma afectiva– y Tachia («No *tenemos...*» –versos 1 y 13–, «¿Qué *podemos* hacer...?» –verso 4–, «*Alejémonos* de Europa.» –versos 11 y 12–, «Oh, no *olvidamos,* [...]» –verso 17–). Por otra parte, el uso del presente como único tiempo a lo largo de todo el poema –ya sea de imperativo o de indicativo– sumerge al lector en un «presente psicológico» que parece no tener fin, de tal manera que, en su recreación de los versos de Otero, se siente fuertemente conmovido –al situarse en el mismo plano que Tachia–, y asiste acongojado a la apocalíptica situación en que queda sumida Europa como resultado de la Segunda Guerra Mundial: «*Tachia, los hombres sufren.* [...]» (verso 1), «*Suena* en Europa / el tambor –bélico– [...]» (versos 9 y 10), «*Brama* el odio, [...]» (verso 15), «No *quedan* de los muertos ni los nombres.» (verso 16, terrible verso con el que el poema alcanza un angustioso climax emocional incapaz de provocar indiferencia).

Considerado temáticamente, el poema está dividido en dos partes. La primera parte se extiende hasta la mitad del verso 19: una *larga y oscura* noche reina en Europa, concebida como un navío a la deriva en el que se ha instalado el odio homicida; y la segunda parte ocupa el resto del verso 19 –ubicado en línea diferente– y el 20: esa extensa

noche poblada de muertos concluye con la esperanza de un *luminoso amanecer* que se abre «paso –a paso– entre los muertos».

Las distintas repeticiones que recorren el texto le dan una profunda coherencia interna y contribuyen a conferir a la sintaxis un ritmo lentísimo, acorde con las exigencias del contenido expresado. Estas son algunas de las repeticiones más significativas:

- Las reiteraciones léxicas, a menudo cargadas de afectividad: «*Tachia*» (versos 1, 5, 13, 19), «*Larga* es la noche, *Tachia*. Oscura y *larga* [...]» (verso 5, que constituye un ejemplo de epanadiplosis), «*Pobre*, mi *pobre* *Tachia*. [...]» (verso 13).

- Las parejas sinónimas: «roto casi el navío y ya sin remos...» (verso 3) / «[...] van rotos rumbos y remos...» (verso 15).

- Las reiteraciones semánticas: «[...] No tenemos / ni un pedazo de paz [...]» (versos 1 y 2) / «[...] No tenemos / ni una brizna de luz [...]» (versos 13 y 14). En estos versos se produce la «ruptura de un sistema formado por una frase hecha» que transforma la lengua coloquial en lengua poética, original recurso –propio de Otero– de sorprendentes efectos expresivos: «[...] *ni un pedazo de paz* con que aplacarles;» –por *ni un pedazo de pan* (el vocablo *pedazo* está usado con valor ponderativo, reforzando el significado del nombre *paz*); es decir, que las ansias de paz que el hombre tiene no pueden ser satisfechas. Algo parecido sucede con la expresión «ni una brizna de luz», con la que se subraya la siniestra negrura de una tétrica noche en la que sólo reina la destrucción y la muerte, y que justifica, además, otro verso –el 11– en el que figura una audaz modificación de un cliché expresivo: «*Ponte la muerte* [por *el abrigo*] por los hombros.»

- La repetición del pronombre interrogativo *qué* en el cuarto verso, en cláusulas interrogativas de hondo dramatismo que subrayan la impotencia humana ante los devastadores efectos de la guerra («*Qué* podemos hacer, *qué* luz alzarles?»).

- La reiteración del adverbio *no* precediendo al verbo en el verso 17 («Oh, *no* olvidamos, *no* podrá el olvido [...]»), verso en el que se reitera, además, la idea de la necesidad de retener en la memoria el sufrimiento padecido.

- Las comparaciones de tipo metafórico de la segunda estrofa, en las que se repiten similares estructuras sintácticas y en las que sucesivos encabalgamientos impiden la pausa versal, lo que origina tres construcciones paralelísticas altamente expresivas por lo insólito de los epítetos: «[...] *Oscura y larga / como mis brazos* hacia el cielo. *Lenta / como la luna* desde el mar. *Amarga / como el amor*: [...]» (versos 5 a 8).

- La repetición de la oración copulativa «*Larga* es la noche, *Tachia*.», a comienzos de los versos 5 y 19, en lugares «estratégicos» del poema: esa dilatada «noche de sufrimiento» que se describe hasta la mitad del verso 19 se cierra –desde la mitad del verso 19 hasta el final del poema– con la voluntariosa esperanza de un nuevo amanecer que deje atrás tanta desolación.

- La repetición, en el último verso, de la palabra *paso*, que complementa a la forma verbal *abriéndose* («abriéndose *paso*») y, al mismo tiempo, forma parte de la locución adverbial *paso a paso* (es decir, poco a poco, despacio). La combinación del gerundio y la locución («abriéndose *paso –a paso–*») acrecienta la lentitud rítmica del verso y hace

más intensa y duradera su carga conceptual, prolongada, así, más allá de los límites del poema («... Escucha el ruido / del alba abriéndose paso –a paso– entre los muertos»); un verso que resume la esperanza del poeta en que concluya el sufrimiento humano generado por la guerra.

Si algo llama la atención en este poema, de marcado carácter alegórico, es la fuerza expresiva de la palabra poética de Otero, que «golpea» la sensibilidad del lector, haciendo más intenso el contenido poemático expresado, ya de por sí dramático. A la «densidad verbal» exhibida no es ajena la andadura rítmica del poema, extremadamente lenta, lograda mediante un magistral empleo de los recursos morfosintácticos que le proporciona una lengua que asciende del registro coloquial –y el tono más o menos confidencial e íntimo– a las cultas cimas de la creación poética.

*

En nombre de muchos

Para el hombre hambreado y sepultado
en sed –salobre son de sombra fría–,
en nombre de la fe que he conquistado:
alegría.
Para el mundo inundado
de sangre, engangrenado a sangre fría,
en nombre de la paz que he voceado:
alegría.
Para ti, patria, árbol arrastrado
sobre los ríos, ardua España mía,
en nombre de la luz que ha alboreado:
alegría. [De *Pido la paz y la palabra*]

El poema «En nombre de muchos» pertenece a *Pido la paz y la palabra*, libro que supone la definitiva irrupción de las preocupaciones sociales y patrióticas en la obra de Otero.

Plano del contenido. Organizado en tres conjuntos significativos que se corresponden con cada uno de los serventesios, el poema denuncia tres realidades incuestionables: la indigencia que acosa al hombre, falta de justicia social (estrofa 1); la violencia que envuelve al mundo, destruido alevosamente por la guerra (estrofa 2); y la difícil convivencia entre los españoles –tras una Guerra Civil que deja vencedores y vencidos–, que tienen ante sí un incierto futuro (estrofa 3). No obstante, el poeta, sintiéndose portavoz de otros muchos hombres –«En nombre de muchos» titula su poema–, abraza el optimismo ante las tristes realidades denunciadas, y de ahí la alegría proclamada, vocablo que, convertido en verso, cierra, a modo de epifonema, cada una de las estrofas; una alegría que es consecuencia de su fe en el hombre y en sus logros sociales –hambre y sed de justicia– (estrofa 1), de su apuesta por la paz que ponga fin a todo derramamiento de sangre (estrofa 2), y de su esperanza –la esperanza de «la inmensa mayoría»– en un «mañana

mejor» para los españoles, en una placentera alborada que garantice una grata convivencia a todos sus compatriotas.

Plano de la expresión. El poema consta de tres serventesios. Los tres primeros versos de cada estrofa son endecasílabos –a excepción del primer verso del segundo serventesio, que es heptasílabo–; y el cuarto verso –idéntico en cada estrofa– es tetrasílabo, ruptura rítmica con la que dicho verso –«alegría»– queda realzado por sí mismo y, en consecuencia, su carga significativa es aún mayor. La rima es consonante y alterna: el primer verso rima con el tercero (-*ado*) y el segundo con el cuarto (-*ía*), rima que se repite en las tres estrofas. Los encabalgamientos abruptos de los dos primeros versos de cada serventesio poseen un alto valor expresivo, pues al detenerse la fluidez del verso encabalgante antes de la quinta sílaba del encabalgado, el poeta pone de relieve ciertas ideas: la sed de justicia («sepultado / en sed» –estrofa 1, versos 1 y 2–, braquistiquio de tres tiempos: *en sed*), el mundo ensangrentado («inundado / de sangre» –estrofa 2, versos 5 y 6–, braquistiquio de tres tiempos: *en sangre*), la patria a la deriva, arrastrada por las aguas («árbol atrastrado / sobre los ríos» –estrofa 3, versos 9 y 10–).

Es, sin embargo, el esquema acentual del poema el que realza ciertos vocablos que contribuyen a conferirle una profunda unidad de sentido, esquema que –por su indudable interés– reproducimos seguidamente:

Acentos en 3.^a, 6.^a y 10.^a sílabas.
Acentos en 2.^a, 4.^a, 6.^a, 8.^a y 10.^a sílabas.
Acentos en 2.^a, 6.^a, 7.^a y 10.^a sílabas.
Acento en 3.^a sílaba.
Acentos en 3.^a y 6.^a sílabas.
Acentos en 2.^a, 6.^a, 8.^a y 10.^a sílabas.
Acentos en 2.^a, 6.^a, 7.^a y 10.^a sílabas.
Acento en 3.^a sílaba.
Acentos en 3.^a, 4.^a, 6.^a y 10.^a sílabas.
Acentos en 4.^a, 6.^a, 8.^a y 10.^a sílabas.
Acentos en 2.^a, 6.^a, 7.^a y 10.^a sílabas.
Acento en 3.^a sílaba.

Para el **hombre** hambreado y sepultado
en **sed** -salobre **son** de **sombra fría**-,
en **nombre** de la **fe que he** conquistado,
alegría.
Para el **mundo** inundado
de **sangre**, engrangrenado a **sangre fría**,
en **nombre** de la **paz que he** voceado,
alegría.
Para **tí**, patria, **árbol** arrastrado
sobre los **ríos**, **ardua** España **mía**,
en **nombre** de la **luz que ha** alboreado,
alegría.

En el primer verso –con acentos en tercera (extrarrítmico), sexta y décima sílabas– y en el segundo –con acento en todas las sílabas pares– aparece el hombre habriendo y sediento –de justicia– (primera estrofa); en el quinto verso –heptasílabo, con acentos en tercera (extrarrítmico) y en sexta sílabas– y en el sexto –con acentos en segunda, sexta, octava y décima sílabas–, la indigencia humana da paso a un mundo alevosamente destruido por la guerra (segunda estrofa); y en el noveno verso –con acentos en tercera (antirrítmico), cuarta, sexta y décima sílabas– y en el décimo –con acentos en cuarta, sexta, octava y décima sílabas– es la patria la que figura en primer plano: una concepción ambivalente de España –a la vez dura y entrañable–, una España a la deriva y sin dirección fija. Sin embargo, en el tercer verso de cada estrofa se reproduce la misma distribución acentual, con acentos en las sílabas segunda, sexta, séptima (antirrítmico) y décima: el poeta *ha conquistado la fe* en la condición humana –verso 3 de la estrofa 1–, *ha voceado la paz* –verso 7 de la estrofa 2–, y *la luz ha alboreado* para todos –verso 11 de la estrofa 3–; y de este optimismo se deriva la *alegría* manifiestamente proclamada (versos 4, 8 y 12). Y la antirritmia del acento en séptima sílaba no hace sino subrayar el esfuerzo indi-

vidual del poeta –*he conquistado* (verso 3), *he voceado* (verso 7)– y el de la colectividad, que hace posible un luminoso amanecer –*la luz ha alboreado*– (verso 11). Los tiempos verbales en pretérito perfecto de indicativo recalcan que el poeta da por conquistados, al menos en la intencionalidad subjetiva, todos sus anhelos sociales.

Los procedimientos rítmicos empleados por Otero se ven intensificados gracias a los recursos fónicos que confieren a todo el texto una profunda sonoridad. En la primera estrofa, las paronomasias (*hombre* hambreante / *salobre, sombra / en nombre*) y aliteraciones (sepultado en sed / *salobre son de sombra*) giran en torno a dos palabras cuyo significado queda potenciado: *hombre* y *sed* (es decir, la indigencia humana en primer plano). En la segunda estrofa, nuevamente las paronomasias (*mundo inundado / sangre, engangrenado, sangre*) destacan otras dos palabras clave: *mundo* y *sangre* (es decir, un mundo asolado por la guerra); por otra parte, las palabras *fría* y *alegría*, colocadas a final de verso, además de rimar en consonante –*ía*–, presentan los grupos **fr-** y **gr-**, respectivamente, que realzan la sonoridad. Y, en la tercera estrofa, son las aliteraciones de la *erre* (*patria, árbol, arrastrado, sobre, ríos, ardua, nombre, alegría*) y de la vocal *a* (*Para ti, patria, árbol arrastrado* –verso 9–) las encargadas de recalcar la idea que Otero tiene de su patria –un *árbol* «a la deriva», pero también algo entrañable y querido por el poeta–. Precisamente ambas aliteraciones –de *erre* y de *a*– convergen en las palabras clave de la estrofa, en una sorprendente muestra de virtuosismo formal: *patria, árbol, arrastrado, ardua, alegría*.

Consideradas desde una perspectiva morfosintáctica, las tres estrofas presentan la misma estructura –lo que confiere al poema una poderosa trabazón interna–, que responden a un mismo esquema en el que se van introduciendo sucesivas variantes; y, de esta manera, los vocablos que en cada caso cambian, al insertarse en un marco de referencia conocido, quedan realzados en su significado. Esta es, pues, la estructura invariable de las tres estrofas:

Para...
en nombre de... que...
alegría.

Los elementos variables de la primera estrofa se señalan a continuación:

*Para el **hombre** hambriento y sediento,*
*en nombre de la **fe** que **he conquistado**:*
alegría.

En la segunda estrofa se introducen las siguientes variantes:

*Para el **mundo** ensangrentado y destruido,*
*en nombre de la **paz** que **he voceado**:*
alegría.

Y la tercera estrofa presenta estas otras variaciones:

*Para la **patria** sin rumbo, dura y entrañable a la vez,*
*en nombre de la **luz** que **ha alboreado**:*
alegría.

Hay, además, en esta tercera estrofa, ciertas novedades en relación con las otras dos, que resultan muy significativas: la presencia del pronombre personal *ti* y del vocablo *patria* con función de vocativo. Otero organiza, pues, el contenido de la estrofa por medio de un apóstrofe lírico: el «yo» del poeta entabla un diálogo con un «tu» próximo –su propia patria–, y así logra cerrar el poema en un clima de fuerte tensión emocional. Por otra parte, los verbos en primera persona de las estrofas anteriores –*he conquistado, he voceado*– son ahora reemplazados por un verbo en tercera persona: *la luz ha alboreado*.

La estructura morfosintáctica del poema está, pues, en consonancia con su organización rítmica y con el aprovechamiento de los recursos fónicos: el poeta ha conquistado la fe en el hombre, tras denunciar el hambre y la sed de justicia que lo aquejan; ha voceado la paz, frente a un mundo ensangrentado al que la guerra destruye; y pide para su patria, solidario con otros muchos hombres que sufren la marginación, que la luz de la esperanza la ilumine. El poema rebosa optimismo compartido; y el entusiasmo del poeta se expresa en un vocablo que recorre el poema y remata cada una de las tres estrofas: *alegría*.

Muy originales son, también, los recursos léxico-semánticos que emplea Otero. En la primera estrofa, el vocablo *hombre* no va acompañado de dos calificativos inexpressivos –como serían los adjetivos «hambriento» y «sediento»–, sino del neologismo *hambreadante* y de una frase coloquial modificada en su estructura para hacerla más expresiva: *sepultado en sed* –en lugar de «muerto de sed»–, frase coloquial que, además, por su colocación en los versos 1 y 2, origina un encabalgamiento abrupto: *sepultado / en sed*. De esta manera, la indigencia humana trasciende el hambre y la sed puramente físicas, para simbolizar la falta de una auténtica justicia social que nutra los anhelos del hombre, un hombre que reaparece en el segundo verso, presentado en forma de metonimia de la parte por el todo, y merced a una complicada sinestesia que alude a sus sentidos: *salobre* (gusto) *son* (oído) *de sombra* (vista) *fría* (tacto). La propia estructura rítmica del endecasílabo –acentuado en todas las sílabas pares: «en *sed* –*salobre son* de *sombra fría*–», resalta la expresividad de dos versos en los que Otero denuncia el hambre y la sed de justicia que aquejan a la humanidad. Esa sed de justicia que anhela el hombre la compensa Otero con su *fe* en la condición humana, y de ahí brota la explosión de *alegría*.

De manera similar, y en la segunda estrofa, el vocablo *mundo* no va arropado por dos calificativos más o menos tópicos –como podrían ser los adjetivos «ensangrentado» y «asolado»–, sino por la construcción *inundado de sangre* y la acuñación léxica *engangrenar*; *inundado de sangre* adquiere una dimensión hiperbólica tan dramática como *sepultado en sed* –versos 1, 2–, y la colocación de aquellos vocablos en los versos 5 y 6 origina un nuevo encabalgamiento abrupto: *inundado / de sangre*; mientras que el vocablo *engangrenar* ayuda a sugerir la putrefacción orgánica que todo proceso gangrenoso comporta: un mundo aniquilado, además, *a sangre fría*, es decir, con calculada premeditación. La denuncia de todo derramamiento de sangre surge, pues, con asombrosa expresividad, y la *paz* vociferada desencadena la alegría que el poeta manifiesta.

En la tercera estrofa, el vocablo *patria* –que asume la función de vocativo– va acompañado ahora por dos aposiciones: *árbol* y *España*. En efecto, establecida la identidad metafórica entre *patria* y *árbol* –tan del gusto del poeta–, Otero matiza que se trata de un *árbol arrastrado / sobre los ríos*, por medio de un nuevo encabalgamiento –versos 9 y 10– del que se sirve para hacer más patente –y patética– la idea de una patria arrastrada por las aguas, sin dirección fija y a merced de las circunstancias; y esa patria es, precisamente, *España*, nueva aposición explicativa flanqueada por los vocablos *ardua* y *mía* –*ardua* España *mía*–, vocablos que reflejan a la perfección el concepto que Otero tiene

de su patria, a la que quiere entrañablemente –y de ahí el posesivo pospuesto–, pero que se encuentra envuelta en serias dificultades –unas dificultades inherentes a la pacífica convivencia social–, y que el epíteto *ardua* es capaz de sintetizar con la máxima expresividad. Y frente a esa concepción de España, ante Otero y sus conciudadanos se abre, anunciando la venida de un nuevo día –ese «mañana mejor» que *ha alboreado*–, la *luz* de la esperanza y la consiguiente alegría desbordante.

Por medio de un empleo personal y originalísimo de determinados recursos retóricos, Otero logra un poema con una sólida estructura interna y en el que los diferentes planos lingüísticos –fónico, sintáctico y léxico– están fuertemente interrelacionados. Se percibe así, con total nitidez, el mensaje de Otero, reflejado en el título del poema y en el verso que remata cada estrofa: *En nombre de muchos/alegría*. Razón tiene, pues, Otero cuando afirma su creencia en la poesía social, siempre que el poeta –el hombre– sea capaz de plasmar sus preocupaciones sociales «con la misma sinceridad y fuerza» con que siente los temas tradicionales. Y el poema «En nombre de muchos» es buen ejemplo de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, Emilio (1966): *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya.
- Alarcos Llorach, Emilio (1973): *La poesía de Blas de Otero*. Colección Temas y estudios. Madrid: Anaya.
- Alarcos Llorach, Emilio (1997): *Blas de Otero*. Oviedo, ediciones Nobel.
- Alonso, Dámaso (1965): «Poesía arraigada y poesía desarraigada». En: *Poetas españoles contemporáneos*. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, núm. 6. Madrid: Gredos.
- Ascunce Arrieta, José Ángel (1990): *Cómo leer a Blas de Otero*. Colección Cómo leer, núm. 3. Gijón: ediciones Júcar.
- Barbosa-Torralbo, Carmen (1994): *Poesía como diálogo: La voz poética de Blas de Otero y su recepción*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Cano, José Luis (1974): «La poesía de Blas de Otero». En: *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Madrid: Guadarrama.
- De la Cruz, Sabina (1983): *Contribución a una ordenación crítica de la obra literaria de Blas de Otero*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- García de la Concha, Víctor (1987): «La poesía existencial». En: *La poesía española de 1935 a 1975*. Volumen 2. Madrid: Cátedra.
- Galán, Joaquín (1995): *El silencio imposible: Aproximación a la obra de Blas de Otero*. Colección Documento, núm. 371. Barcelona: Planeta.
- González, Ángel (2005): *La poesía y sus circunstancias* (Antonio Machado, Blas de Otero, Gabriel Celaya y Emilio Alarcos). Barcelona: Seix Barral.
- Harris, Mary A. (1991): *La poesía de Blas de Otero*. Colección Pliegos de Ensayo. Madrid: Pliegos.

Artículos en *Papeles de Son Armadans*:

El número 254–255 de *Papeles de Son Armadans*, correspondiente a mayo–junio de 1977, estuvo dedicado a Blas de Otero, y contiene los siguiente textos:

- Camilo José Cela: «Noticia de una minúscula anécdota de hace un cuarto de siglo», p. 107.
- Blas de Otero: «Poemas inéditos», p. 113.
- Emilio Alarcos Llorach: «Al margen de Blas de Otero», p. 121.
- Carlos Blanco Aguinaga: «El mundo entre ceja y ceja: Releyendo a Blas de Otero», p. 147.
- Vicente Aleixandre: «Juventud (A Blas de Otero)», p. 197.
- Rafael Alberti: «A Blas de Otero», p. 199.
- Jaime Gil de Biedma: «Españoles en París, mil novecietos cincuenta y tantos (A Blas de Otero)», p. 200.
- Jorge Guillén: «Blas de Otero», p. 201.
- Claude Couffon: «Blas de Otero», p. 202.
- Ángel González: «Dos poemas a Blas de Otero», p. 205.
- José Manuel Caballero Bonald: «Crónica de Indias», p. 211.
- José Ángel Valente: «Blas», p. 213.
- Rafael Guillén: «Tardes con Blas de Otero», p. 215.
- Gabriel Celaya: «Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia», p. 217.
- Moraima de Semprun Donahue: «Otero, el labrador de la palabra», p. 219.
- Joaquín Galán: «Blas de Otero, agonía del humanismo», p. 233.
- Geoffre R. Barrow: «Una velada paradoja: *Historias fingidas y verdaderas*, de Blas de Otero», p. 253.
- David L. Stixrude: «La espontaneidad en los temas de *Ancia*», p. 277.

El propio Blas de Otero, además de colaborar en el citado número 254–255 con una selección de sus poemas –inéditos hasta ese momento–, también ha incluido en *Papeles de Son Armadans* los siguientes textos:

- «Ca ni Guer», 1956 (diciembre), núm. 9, p. 295.
- «*En castellano*», 1958 (junio), núm. 27, p. 329.
- «Fechado en Formentor», 1960 (diciembre), núm. 57 bis, p. 9. [Poemario Formentor].
- «Condal entre dicha», 1961 (noviembre), núm. 68, p. 228.
- «Orozco», 1962 (abril), núm. 73, p. 63.
- «*Que trata de España*», 1963 (abril), núm. 85, p. 67.
- «Escrito para», 1974 (marzo), núm. 216, p. 253.

Otros artículos que figuran en *Papeles de Son Armadans* referidos a Blas de Otero son:

- José Manuel Caballero Bonal: «Vigencia de la poesía de Blas de Otero», 1956 (abril), núm. 1, p. 114.
- Vicente Aleixandre: «Nuevas figuras: Bousoño, Hierro, Blas de Otero», 1957 (abril), núm. 13, p. 41.
- Ricardo Senabre Sempere: «Juegos retóricos a la poesía de Blas de Otero», 1966 (agosto), núm. 125, p. 137.
- Leopoldo de Luis: «*Expresión y reunión* de Blas de Otero», 1970 (marzo), núm. 168, p. 313.

- Andrés Amoros: «Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas*», 1971 (diciembre), núm. 189, p. 331.
- María Luisa Muñiz: «*Que trata de España: la trilogía de Blas de Otero*», 1972 (septiembre), núm. 198, p. 99.

Artículos de diferente procedencia:

- Joaquín González Muela: «Un hombre de nuestro tiempo, Blas de Otero». *Revista Hispánica Moderna*/Columbia University: Hispanic Institute, 29, 1963, pp. 257–289.
- José M.^a Alín: «Blas de Otero y la poesía tradicional». *Archivum*, Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo, 15, 1965, pp. 257–289.
- Carlos Bousoño: «Ensayo de estilística explicativa (ruptura de una sistema formado por una frase hecha)». En el volumen *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 69–84. (Bousoño estudia este procedimiento en Blas de Otero).
- Joaquín Galán: «La poesía de Blas de Otero: reflejo de una época». *Estudios filosóficos*/Valladolid, septiembre–diciembre, 1975.
- José Espino Collazo: «El tema de la 'búsqueda ansiosa' en *Ángel fieramente humano*». *Archivum*, Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo, 31–32, 1981, pp. 271–288.
- José Ángel Ascuence Arrieta: «La voz de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra*». En: *Mundáiz*, 30, 1985, pp. 65–90.
- José Ángel Ascuence Arrieta (ed.): *Al amor de Blas de Otero*. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986. (Autor del ensayo «Poéticas en litigio en la poesía social de Blas de Otero», pp. 225–237). [Alarcos Llorach, Emilio: «Crítica literaria en la poesía de Blas de Otero». *Ibidem*, pp. 43–62].
- Emiliano Luna Martín: «*En Castellano*, de Blas de Otero, veinticinco años después (1959–1984)». En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 5, pp. 105–139. Universidad Complutense, Madrid, 1986. Artículo en Internet: www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02122952/articulos/DICE8686110105A.PDF
- José Ángel Ascuence Arrieta: «Recursos poéticos frente a censura: 'Hija de Yago', de Blas de Otero». En: *Letras de Deusto*, 19/ 44, 1989, pp. 55–68.
- Ángel González: «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero». *Cuadernos Universitarios*, 1. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987, pp. 63–75.
- Sabina de la Cruz: «La erotización del espacio en los poemas de Blas de Otero». En: *Eros literario*. Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- Emilio Alarcos Llorach: «Un poema de Blas de Otero: Lo fatal». En: *Philologica* (Homenaje al profesor Ricardo Senabre), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- Pilar García Carcedo: «La literatura comparada: Una aproximación didáctica a la poesía de Blas de Otero, Rubén Darío y José Martí.» *Didáctica* (Lengua y Literatura), 10, pp. 33–47. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1998. Texto en Internet: www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9898110033A.PDF
- Pilar García Carcedo: «Aproximación didáctica a la poesía a través de la música». *Didáctica* (Lengua y Literatura), 11, pp. 43–54. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1999. (Análisis del soneto de Blas de Otero «El Bolero», que constituye un homenaje a la composición de Maurice Ravel). Artículo en Internet: www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9999110043A.PDF

PESNIŠTVO BLASA DE OTERA

Baskovski pesnik Blas de Otero je v literarni kritiki zapisan predvsem kot predstavnik pesništva s socialno tematiko, vendar njegova poetika presega zgolj družbeno angažiranost: z brezpogojno naravnostjo k človeku oz. k vsem ljudem preraste v pravo »učlovečenje poezije« ter tako potrdi resnično pesnikovo poslanstvo prebujanja človeške vesti. Podrobna analiza (od medbesedilnosti do povsem izvirnih slogovnih značilnosti) dveh izbranih pesmi, *Paso a paso* (Korak za korakom) in *En nombre de muchos* (V imenu mnogih), potrjuje iskrenost in izrazno moč Oterove pesniške besede, s katero mojstrsko izostri že tako dramatično vsebino – materialno in moralno opustošenje, ki ga je zapustila vojna. Temeljno bibliografijo na koncu prispevka dopolnjuje izčrpen seznam člankov o Oterovem pesništvu.