

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Alonso, Dámaso (1965): "Poesía arraigada y poesía desarraigada", *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 345-358
- ◆ Azaola, José Miguel (7 de abril de 1986): "Blas de Otero: memoria del hombre (II)", *El Diario Vasco*. San Sebastián.
- ◆ Ascunce, José Ángel (1990): *Cómo leer a Blas de Otero*, Madrid, Júcar.
- ◆ Bruner, Jerry (1987): "Life as Narrative", *Social Research* 54, 11-52.
- ◆ Cano, José Luis. "Blas de Otero y el soneto heterodoxo". *Blas de Otero: Study of a Poet*. Laramie: Universidad de Wyoming, 1980, 11-18.
- ◆ De la Cruz, Sabina (1981): "Introducción", *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 1981, 9-48.
- ◆ Gil de Zúñiga y Muñoz, Antonio (2011): *Ética y fenomenología religiosa en la poética de Blas de Otero*, Madrid: Universidad Carlos III.

- ◆ Hernández, Mario y Sabina de la Cruz (2013): "Blas de Otero: sucesión de obra y vida", *Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 7-88.
- ◆ Jiménez, Juan Ramón (1993): *Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- ◆ Lanz, Juan José (2008): *Alas de cadenas : estudios sobre Blas de Otero*, Sevilla, Renacimiento.
- ◆ Otero, Blas de (2013): *Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg.
- ◆ Senabre, Ricardo (1980) : "Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero", *Blas de Otero: Study of a Poet*, Laramie, Universidad de Wyoming, 29-40.
- ◆ Strawson, Galen (2004): "Against Narrativity", *Ratio (New Series)* XVII, 428-452.

“MI VOZ EN CUEROS BAJO LA CANÍCULA”: EL INSTRUMENTO COMUNICATIVO EN BLAS DE OTERO

DIANA CHECA VAQUERO, INVESTIGADORA EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN: Se pone el foco en el término *voz*, así como en sus connotaciones y su campo semántico, para ofrecer una visión panorámica acerca de la trayectoria poética de Blas de Otero. Durante las tres etapas que, según parte de la crítica especializada, atraviesa (religiosa, desarraigada y social) el uso y significado de este concepto se va adaptando a las necesidades expresivas del poeta. Independientemente de la coyuntura poética, suele apelar a la *voz* como representación de una necesidad comunicativa inmediata. **Palabras clave:** Blas de Otero, comunicación literaria, poética, voz, silencio.

ABSTRACT: It puts the spotlight on the word *voice*, as well as on its connotations and its semantic field, to offer a panoramic vision over Blas de Otero's poetic development. Their criticisms assert that his poetry crosses three stages (religious, uprooted and social). On them, the use and meaning of the *voice*, as concept, is adapting to the expressive needs of the poet. Independently of the poetical conjuncture, he usually appeals to the *voice* as representation of an immediate communicative need. **Keywords:** Blas de Otero, literary communication, poetics, voice, silence.

Sería muy atrevido resumir una trayectoria poética como la de Blas de Otero (1916-1979) sin correr el riesgo de pasar por alto alguno de sus motivos fundamentales. Sin embargo, la crítica especializada suele aceptar que existe una evolución en su obra basándose en tres momentos clave. De modo que en sus primeros poemas puede verse la influencia de las creencias religiosas y, como consecuencia, se observa una influencia manifiesta de los poetas de la tradición mística española. Posteriormente, el poeta siente una pérdida de fe y una crisis que dan pie a una etapa existencialista y de desarraigo que, algunos años después, se da por superada y desemboca en la

llamada poesía social. Esta última se desarrolla a mediados de los años cincuenta del pasado siglo, cuando finalmente el yo lírico se abre al *nosotros*. Este proceso en el que paulatinamente Otero sustituye a Dios por el hombre se concreta, como hace Antonio Chicharro (1997), entre otros, en estos ciclos ya mencionados: primero religioso, después desarraigado y, finalmente, social.

Ahora bien, de entre los numerosos acercamientos posibles a su obra, para esta ocasión se elige la focalización en un concepto que, de manera global, atraviesa gran parte de su poesía: la voz.

Evolución de la *voz* en la poesía de Blas de Otero.

El sustantivo voz cuenta con abundantes acepciones en el diccionario y, sin embargo, conserva en su mayoría aquellas derivadas directamente de su origen etimológico, del latín *vox*, *vocis*. Por voz se entiende el sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales, aunque también hace referencia a una palabra o un vocablo. Así, entre sus muchos sinónimos, la voz puede ser un tipo de sonido emitido (grito, rugido, chillido), una llamada, aludir a un término, así como referirse al habla o la palabra.

Si se incide en la polisemia de este significante es porque será determinante para entender los muchos usos dados por Blas de Otero. Sin embargo, también hay que tener en cuenta el campo semántico que le pertenece, ya que, además, se recurrirá a palabras que se relacionan directamente con la voz por su significado. Así, poco a poco la voz en Blas de Otero se va llenando de connotaciones y conforma su propio universo particular. La voz puede gritar o callarse (y así veremos la importancia también del silencio), pero, en su sentido más inmediato, la voz del poeta es la que abre el diálogo con el lector.

Se presenta, entonces, un breve recorrido por su obra poética guiado por la voz, prestando especial atención a los diferentes significaciones que va adquiriendo en poemarios tan representativos como *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia*, *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* o *Que trata de España*.

Sus poemas iniciales, incluidos en *Cántico espiritual* (1940-1942), nos muestran que la búsqueda de la voz poética del joven Blas de Otero se encamina de manera natural hacia un diálogo con Dios. “Gimo y clamo hacia Ti como un pecado” formula en una de las primeras composiciones de este poemario. No se trata de la expresión de una voz sin más, sino que aparece acompañada de pena, dolor y en constante búsqueda de consuelo, como cuando se reza a Dios. Ahora bien, la voz no solo representa el diálogo con Dios, sino también esa voz primigenia de la Creación:

*En el principio... Dame
la creación devuelta con mi mano
a aquella luz; y enrame
las puertas de lo arcano
con palabras de fe, libre y humano.*

*Venid, venid a oírme;
ya siento los misterios desplegarse,
y sé que van a abrirme
la voz donde extasiarse,
la voz donde quedarse y olvidarse...*

En estos versos, pertenecientes al cuarto poema de la serie “Poesía Humana II”, introduce la referencia bíblica del comienzo del Génesis (1, 1): “En el principio creó Dios los cielos y la tierra”. La voz, insistimos, adquiere ese sentido fundacional vinculado a la religión y que tiene su correspondencia con otro comienzo, el del Evangelio de San Juan: “En el principio era el verbo, y el verbo era con Dios y el verbo era Dios” (1, 1-3); con lo cual, representa la palabra al principio de la Creación hasta su Encarnación en Jesucristo, o, en definitiva, que la palabra existía antes de la creación del mundo.

Sin embargo, su siguiente poemario, *Ángel fieramente humano* (1947-1949), marca ya cierta distancia con sus precedentes líricos. Tal vez la observación más sustancial que quepa hacerse, respecto al conjunto de poemas incluidos en él, es que el poeta sustituye a Dios por el Hombre. Incluso la figura del ángel, que será determinante, se aleja de la representación religiosa y aparece humanizada, ya que, aunque tenga alas, también tiene sangre. En lo referente a la voz, resulta significativo el hecho de que aparece reconvertida en su antónimo: el silencio. La voz que dialogaba con Dios no obtiene respuesta, tal como se desprende de un ejemplo tan paradigmático como el del poema “Hombre”:

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

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.

Esa acción de clamar a Dios no solamente es correspondida mediante silencio, sino que consigue *ahogar* su propia voz. Por tanto, la crisis existencial que refleja Blas de Otero en todo el poemario se evidencia plenamente a través de la voz, puesto que ya no puede comunicarse con Dios o, lo que es lo mismo, no puede encontrar el consuelo ante los grandes desafíos de la vida. Además, el silencio de Dios tiene tanta influencia en *Ángel fieramente humano* que incluso protagoniza una de sus secciones, “Poderoso silencio”, donde se hace explícito: “Poderoso silencio con quien luchó / a voz en grito: ¡grita hasta arrancarnos / la lengua, mudo Dios al que yo escucho!”.

Acerca del silencio en su poesía, Armando López Castro opina lo siguiente: “Lo no dicho sostiene el decir. La poesía se recorta sobre el silencio y necesita de él como la vida de la muerte. Lo no decible puede ser dicho y esta posibilidad es la que caracteriza al lenguaje poético, que consiste en dar la palabra a lo que se sustrae a ella” (López Castro, 2011: 265). Por su parte, Juan José Lanz relaciona el silencio con el contexto social del autor y llega a determinar tres tipos de silencio en su obra: el de la censura oficial, el de la autocensura y un silencio materializado en la escritura; es decir:

La escritura social oteriana incluye, por lo tanto, el silencio como parte constitutiva fundamental de su decir poético y, al mismo tiempo, la palabra, en su paradójica esencia de silencio y *dic-tum*, accede a niveles de significación superiores, a niveles de actuación, constituyéndose en una realidad autónoma. De esta manera, el silencio, el callar se convierte en un elemento fundamental de la poética social oteriana, a la par que en un elemento de denuncia de la censura impuesta por el poder (Lanz, 2008: 90-91).

Y es que el silencio, como referencia directa o indirecta, ya no abandonará al poeta y reaparece-

rá a lo largo de su trayectoria. Por el momento, los intentos por comunicarse con Dios resultan tan infructuosos que la voz que clamaba o gritaba en momentos pasados de fervor religioso se convierte ahora en canción (“*Quiero tenerte, / y no sé dónde estás. Por eso canto^{xxviii}*”); solo que esa canción ha cambiado ya de destinatario: “Definitivamente, cantaré para el hombre^{xxviii}”.

El poemario siguiente, *Redoble de conciencia* (1947-1950), es también producto de las reflexiones que acompañan a su crisis existencial y añade una nueva presencia, la Muerte. En cuanto al silencio que había emergido en la obra inmediatamente anterior, éste coexiste con una voz que se ha oscurecido por completo, evidente, por ejemplo, en “Voz de lo negro”, como demuestra el título mismo:

Voz de lo negro en ámbito cerrado
ahoga al hombre por dentro contra un muro
de soledad, y el sordo son oscuro
se oye del corazón parado.

Doble el silencio a muerto vivo, airado,
furioso de ser muerto prematuro,
en pie en lo negro apuñalado, puro
cadáver interior apuntalado.

Voz de la muerte enllanto estremecido
dentro del corazón cava su nido
de sierpe silenciosa, resbalada.

En pie en lo negro apuñalado, hendido.
Y el muerto sigue en él, como si nada
más que nacer hubiese sucedido.

Se incide en que la voz del poeta nace de un lugar muy determinado, muy íntimo, el corazón, tanto si es la voz de la muerte, como acabamos de ver, o la voz de aquel que tiene la incapacidad para expresarse, para hablar, el mudo. Por ello, el poema “Mudos” representa otro nuevo intento por comunicarse con Dios y la cita de apertura nos revela una pista sobre el resultado. La voz invade en este poema más partes del cuerpo del hombre, sus brazos y sus manos, después de haber intentado hablarle y gritarle:

... en alto silencio sepultados
RODRIGO CARO

De tanto hablarle a Dios, se ha vuelto mudo
mi corazón. Con gritos sobrehumanos
le llamé: ahora le hablo con las manos,
como atándome a él... Solo y desnudo,

clamoreando amor, tiendo, sacudo
los brazos bajo el sol: signos lejanos
que nadie –el sordo mar, los vientos vanos-
descifra... ¡Ah, nadie nunca anclarme pudo

al cielo! Mudo soy. Pero mis brazos
me alzan, vivo, hacia dios. Y si no entiende
mi voz, tendrá que oír mis manotazos.

Abro y cierro mi cruz. El aire extiende
-como rayos al vies- mis ramalazos.
Ácida espuma de mi labio pende...

La impotencia que se desprende a partir de estos intentos por comunicarse con Dios se expresa, como acabamos de ver, con una voz que no solo habla, sino que no encuentra otra posibilidad más que la de gritar, como ya había hecho en ejemplos anteriores. Así, el grito acompaña a la lucha contra la presencia de la Muerte en el explícito poema “Gritando no morir” o a los protagonistas de “Hijos de la Tierra”, a los que implora: “¡Alzad al cielo el vientre, oh hijos de la tierra; / salid por esas calles dando gritos de espanto!”.

Además, de nuevo la voz no solo aumenta de tono, volumen o intensidad, como en estos ejemplos, sino que vuelve a cantar. Ahora bien, ya no será solo el poeta el que cante, sino que recurre a la expresión correspondiente a los seres más inocentes como recurso para reclamar la atención perdida de Dios: “Están multiplicando las niñas en alta voz, / yo por ti, tú por mí, los dos / por los que ya no pueden ni con el alma, / cantan las niñas en alta voz / a ver si consiguen que de una vez las oiga Dios^{XXVIII}”.

Por último, en otras composiciones de *Redoble de conciencia* empieza a asomar una reflexión que se va a ir intensificando en la carrera poética de Blas de Otero, la relacionada más directamente

con la metapoética. Así, la última de las poesías, “Digo vivir”, trata sobre vivir y escribir como experiencias casi simultáneas y conectadas.

Varios años después se publica *Ancia* (1947-1954), como resultado de unir *Ángel fieramente humano* con *Redoble de conciencia* y añadir algunas composiciones más. Entre estas nuevas poesías destaca “Y el Verso se hizo Hombre” cuya segunda parte evidencia la conexión directa con la poesía social del momento.

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 canícula.
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
(o esos poetas cursis, con sordina,
Hijos de sus papás) y contra el hielo.

Este ejemplo muestra que el escritor ha reflexionado acerca de la evolución en su poética. Mucho más cercano a la expresión de los hombres de la calle, el poeta quiere desprender su voz, su manifestación poética, de lo superfluo, accesorio y ostentoso. Se decanta por una expresión descarnada, directa e, incluso, ruda, como pueda ser la de cualquier persona, más aún de las que cuentan con menor posibilidad de hacerse escuchar.

El poeta ya no ansía llegar a Dios, se queda en el suelo, conviviendo con los hombres y, en todo caso, sería la voz la única que pudiera volar: “Alzad la voz, alzada muy suave- / mente: me encontraréis debajo, en alma / y cuerpo. Y por mi voz toman el aire / alas halando hacia la luz, airadas^{XXVIII}”.

Y, así, entramos directamente en otro ciclo poético, marcado principalmente por la apa-

rición de *Pido la paz y la palabra* (1951-1954), obra que es considerada unánimemente por la crítica como representación imprescindible de la poesía social. A modo de inciso, habría que decir que la poesía cultivada por los autores durante los años cuarenta y cincuenta no es solo social y comprometida, sino que, como apunta Laura Scarano, también hay “una puesta en crisis de la enunciación unívoca y monopólica del ‘ego’ moderno de las poéticas de desvío simbolistas y vanguardistas” (Scarano, 1994: 70); es decir, el hablante del poema, “aquel yo automagnificado de la poesía moderna”, ahora ya “no ejercerá más el monopolio de la voz textual, y será desplazado por un sujeto en proceso de dispersión, disociación en otros y colectivización” (70). Este emisor no solo se desdobra, sino que se hace colectivo.

En el caso de Blas de Otero, esta orientación poética se manifiesta a través de varias formas. Por un lado, al mismo tiempo que continúa con las referencias intertextuales a poetas clásicos, también introduce la vida de personas corrientes y, según Scarano, llega a fundir textos cultos con iletrados (86) y, de esa manera, emerge un nuevo sujeto polifónico con mayores matices.

Por otro, desde el punto de vista de la voz poética, ésta deja de ser individual y, al abrirse, se hace colectiva, como ya se ha apuntado; o dicho de otro modo: “[...] la voz poética está inexorablemente marcada por el curso de los acontecimientos, se produce una sustitución del yo autosuficiente por un nosotros inclusivo en el que todos puedan integrarse” (López Castro, 2011: 47). Se llega, en última instancia, a la fraternidad entre personas a través de la apertura de la expresión del hablante, de la palabra poética:

La disolución del sujeto en la mayoría implica asumir una identidad plural, expresarse *como si* la palabra escrita fuese palabra hablada. El poeta cede su voz a otras voces, haciendo de la voz propia una voz ajena, para que ésta incorpore lo anónimo, lo que la Historia había condenado al olvido. En el fondo, la disolución de la voz personal en la dispersión de la alteridad, en la tradición de la voz colectiva, revela una confianza ilimitada en la función liberadora de la palabra poética (226).

Además de esta intrusión del *otro* en el *yo*, continúa el camino de humanizar la figura del poeta o, según Antonio Chicharro, bajarlo de su pedestal, ya que en *Pido la paz y la palabra* el poeta, “dejando a un lado el silencio, la sombra y el vacío, aboga por el hombre y su justicia diciendo lo que le dejan y luchando por su libertad, porque todavía cree en el hombre y en la paz y tiene puesta una gran fe en la inmensa mayoría” (Chicharro, 1997: 41).

Ahora bien, acorde con nuestra propuesta, lo más llamativo es que emerge con fuerza un término que condensa todo lo que se quiere expresar, producto y sinónimo de la voz, esto es, la *palabra*. Nada más empezar, con el poema “En el principio”, Otero pone el acento en el núcleo irradiador de su nueva poética: “si he perdido la voz en la maleza, / me queda la palabra”, declara en este poema, a lo largo del cual insistirá en este concepto. La palabra recupera su sentido asociado a la Creación, pero está mucho más cercana a lo humano, puesto que representa la voz de los hombres.

Consciente de la importancia de esta noción en la poesía que Blas de Otero cultiva a partir de entonces, la crítica se ha interesado en lo que simbólicamente expresa el poeta cuando usa el término palabra. Así, por ejemplo, Armando López Castro interpreta la palabra como “don divino, algo que el poeta echa siempre en falta” (López Castro, 2011: 15). Para Juan José Lanz es, por supuesto, representación absoluta del instrumento para la creación poética, el único que tiene el poeta, el lenguaje (Lanz, 2008: 78). Y es a propósito de este punto, el uso del lenguaje en esta etapa de Otero y en la poesía social en general, por lo que cierto sector crítico ha tachado este movimiento poético como productor de “poesía antirretórica” o “poesía de estilo prosaísta” (Chicharro, 1997, 53), mientras que también se defiende lo contrario: que la poesía social reflexiona profundamente sobre el lenguaje y sus diferentes usos y lo aprovecha en sus composiciones. A este respecto, Blas de Otero reconoce que, aunque en su poesía el contenido siempre ha sido el hombre, la forma sí ha sufrido una especial evolución: “[...] se ve que ha ido a una

expresión cada vez más directa, sobre todo en la eliminación de lo que se suele llamar retórica y, concretamente, del abuso de la imagen y de la metáfora” (Otero, 1968: 1127).

A lo largo de las composiciones que completan su siguiente poemario, *En castellano* (1951-1959), para Sabina de la Cruz, se produce el paso de la poesía subjetiva a la del diálogo apelativo (Cruz, 2013: 67). Los poemas muestran una mayor autoconsciencia y se reflexiona sobre su poética actual (“Escribo / hablando” expresa de manera sucinta en un poema precisamente titulado “Poética”) y la del pasado: “Antes fui – dicen- existencialista. / Digo que soy coexistencialista^{xxviii}”. En definitiva, expone abiertamente lo que significa para él la poesía: “Habla y escritura conviven en el espacio interior del poema, territorio de la indeterminación, de manera que la expresión poética aparece como señal de una sola unificada experiencia” (López Castro, 2011: 255).

La voz adquiere todos los sentidos pasados y presentes ya desde el primer poema: “Aquí tenéis mi voz /alzada contra el cielo de los dioses absurdos, / mi voz apedreando las puertas de la muerte / con cantos que son duras verdades como puño”. Se mueve entre sintetizar lo que ha incluido en ella y observarla con vistas al porvenir: “Aquí tenéis mi voz zarpando hacia el futuro”. El final del poema retoma su aspiración a la paz y se hace eco del momento y espacio que le corresponde: “Aquí os dejo mi voz escrita en castellano. / España, no te olvides que hemos sufrido juntos”.

Y es que, además de una identidad social, su voz ha ido asumiendo también la intertextualidad. Ésta bebe de la lengua popular para reivindicar el lenguaje y fundirse con el pueblo en su compromiso político y poético. Durante la etapa de poesía social va sustituyendo su propia voz por la voz de todo un pueblo, como él mismo reconoce: “En el poema ya no está solo la palabra (queja, llanto, soledad), sino una nueva y deslumbrante luz: el pueblo, presente, atormentado, voraz, inmenso” (Otero, 1959: 1112). Asimismo, a modo de resumen, reconoce que antes de *Pido la paz y la palabra* compuso poemas de tipo existencial

y metafísico y que ahora lo social representa la presencia de los hombres:

Y el lenguaje se acerca a ellos, y escribo con una aparente sencillez, pero solo aparente, porque estas formas populares, estas canciones que expresan su vida, sus amores, sus penas, encierran la más alta poesía. También (porque vengo de una gran literatura) en mis poemas están todos los escritores que he admirado, los que me han nutrido y en mi voz permanecen (1113).

Por esto último, a partir *Pido la paz y la palabra* se hace más intensa la influencia de Antonio Machado, por recurrir al lenguaje coloquial, pero también por compartir un concepto similar de alteridad: “En ese reencuentro con el otro percibimos la impronta de Machado, quizás la presencia literaria más persistente en la escritura de Otero” (López Castro, 2011: 180). Además, son visibles las referencias a Jorge Manrique o Gabriel Celaya, junto a personajes de la literatura castellana como el Quijote.

No obstante, la intertextualidad aparece desde bien temprano en su poesía. Su voz poética está en constante conexión con otros referentes literarios^{xxviii} y las personas de su entorno. De manera general “el hablante oteriano se proyecta como persona retransmisora del discurso de otros” (Barbosa-Torralbo, 1992: 1646), involucra al lector e incluye más hablantes. Así, en *Que trata de España* (1960-1964) de nuevo introduce la vida de personas del pueblo mientras alterna las alusiones a la obra de Miguel Hernández, Miguel de Unamuno o César Vallejo, a quien ya había rescatado en varias ocasiones anteriores, frecuentemente por su sentido de hermandad y fraternidad: “Me pongo la palabra en plena boca / y digo: Compañeros. Es hermoso / oír las sílabas que os nombran, / hoy que estoy (dilo en voz muy baja) solo^{xxviii}”.

Pero volviendo a la materialización de su propia teoría literaria, de la que es ya muy consciente, el verbo hablar es parte fundamental y encierra un intenso poder “generativo y performativo de la palabra poética”, tanto que *decir* es *hacer* (Lanz, 2008: 110-111). Ya en *Pido la paz*

y la *palabra* podía leerse: “Mis ojos hablarían si mis labios / enmudecieran. Ciego quedaría, / y mi mano derecha seguiría / hablando, hablando, hablando”. Este último verso, que va a repetirse en cada una de las cuatro estrofas del poema, sirve como respuesta a otro: “¿Callaremos ahora para llorar después?”, del nicaragüense Rubén Darío, que introducía el poema. Mantiene, de este modo, su diálogo intertextual e incide en la necesidad de no seguir callando por más tiempo. Y otro ejemplo de la misma obra muestra también que hablar no solo lleva asociada la idea de realización, sino que encierra su necesidad y su verdad: “Ni una palabra / brotará en mis labios / que no sea / verdad. / Ni una sílaba, / que no sea / necesaria”.

Por último, para mostrar el cenit de la asunción de su propia poética, al mismo tiempo causa y consecuencia de su aliento poético, nos parece muy apropiado el poema “El labio con que escribo”, incluido en uno de sus conjuntos poéticos más biográficos, *Hojas de Madrid* (1968-1977), y que resume lo anterior de forma brillante y clarividente:

Si escribo, es por hablar. Abro la puerta
y aguardo a un hombre, una mujer. Y escribo
hablándoles despacio, como amigo.
El gesto, lento; y la palabra, cierta.

Y puesto que la puerta está ya abierta,
salgo al campo a ver bailar el trigo
y a hablar con los árboles: testigo
soy de la vida y la verdad incierta.
Hablo a los hombres, hablo a Blas de Otero,
hablo a los aviadores y a los mares,
al campesino, al hierro y al minero.
Por eso escribo: por hablar. Y vivo
a viva voz, rondando los lugares
más hermosos del labio con que escribo.

En definitiva, escribir hablando encierra un valor ético, la verdad del poeta, pero también es el resultado de esa búsqueda de comunicación constante que comienza con la necesidad de sentirse escuchado por Dios, pasa después por experimentar su silencio y, finalmente, opta por hablar por y para todos. Es aquí donde se añade el compromiso de *hacer* y se entiende como un fin, lo que lo vincula con su realidad inmediata. No parece, por ello, casualidad que el poeta se considere “coexistencial”, como se ha mostrado en uno de los ejemplos. La poesía es destino en Blas de Otero.

Su voz, expresión única y personal, como la de cualquier poeta, se pluraliza y asume diferentes sentidos. Es su expresión lírica, pero también (porta)voz de los hombres, especialmente de aquellos que no hablan, de los que gritan o cantan y, a veces también, de los tienen que callar. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Barbosa-Torralbo, Carmen (1992): “Poesía como diálogo: la citación en la obra de Blas de Otero”, en *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 agosto 1989*, págs. 1645-1654.
- ◆ Chicharro, Antonio (1997): *De una poética fieramente humana*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- ◆ Cruz, Sabina de la (2013): “La vida de un poeta”, en Otero, Blas de, *Obra Completa (1935-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, págs. 57-77.
- ◆ Hernández, Mario (2013): “Palabras vivas”, en Otero, Blas de, *Obra Completa (1935-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, págs. 7-54.
- ◆ Lanz, Juan José (2008): *Alas de cadenas*, Sevilla, Renacimiento.
- ◆ López Castro, Armando (2011): *El ángel caído: Ensayos de lectura sobre Blas de Otero*, Madrid, Endymion.

- ◆ Otero, Blas de (2013): *Obra Completa (1935-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- ◆ Otero, Blas de (1959): “Conversación con Blas de Otero”. Hubert Juin. En Otero, Blas de (2013), *Obra Completa (1935-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, págs. 1111-1115.
- ◆ Otero, Blas de (1968): “Encuentro con Blas de Otero”. Antonio Núñez. En Otero, Blas de (2013), *Obra Completa (1935-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, págs. 1126-1133.
- ◆ Scarano, Laura (1994): “La voz ‘social’. Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)”, en Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari, *La voz diseñada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, págs. 69-107.