

LA CONSTRUCCIÓN DE LA VOZ Y DEL SUJETO ÉTICO EN LA TRILOGÍA SOCIAL DE BLAS DE OTERO

JUAN JOSÉ LANZ
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

La trilogía social oteriana, compuesta por *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964)¹, ha sido estudiada principalmente desde sus componentes temáticos y simbólicos, desde su contribución al establecimiento de una corriente poética de carácter social en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, pero no ha sido atendida con igual rigor adoptando una perspectiva lingüística, desde el punto de vista pragmático, estudiando los modos de interferencia que establece con el lenguaje del poder y proponiendo una actuación efectiva desde la poesía contra la dictadura, como un modo de acción que ha de partir del lenguaje. Para ello es necesario construir una ficción autobiográfica, la ficción de un “yo” que escribe y que sin embargo se presenta diciendo que “vive”, que se encarna en una “voz” nacida desde el texto y que sólo en él tiene existencia. Ese personaje poético adquiere una dimensión ética a lo largo de toda la poesía oteriana, pero es especialmente en la etapa social donde se constituye de un modo monolítico como un modelo ético, que no sólo es ejemplar en su comportamiento

sino que ofrece su evolución personal (textual) como ejemplo para la transformación social, para la superación de un estadio histórico transitorio (el de la dictadura) del que al mismo tiempo da un testimonio que el lenguaje del poder oculta.

La escritura poética se convierte así no sólo en un modo de concienciación social, sino también en un modo de acción dentro de la sociedad a través del lenguaje. Por otro lado, desde el punto de vista poético-pragmático que sustenta la poesía social, la mera enunciación de la utopía superadora del estadio histórico desde el que se constituye el sujeto poético como “voz” textual, supone su actualización, su *performación*, por lo que la poética social y la voz ética que la encarna consiguen solventar la tensión entre lenguaje y realidad, entre enunciación poética e Historia, en una formulación estética completamente vigente.

La escritura social oteriana está cruzada de principio a fin por una serie de tensiones, de paradojas, que se intentan solventar en una poesía donde el mayor logro consiste en el equilibrio de esas fuerzas en tensión. Una de las paradojas con las que tendremos que enfrentarnos como lectores de la trilogía social oteriana² incide precisamente en el centro de una escritura poética que dirigida a un “tú” mayoritario (heredero sin duda de la poética dialógica becqueriana, como seguramente percibió Gabriel Celaya), transformado muchas veces en “nosotros”, ahonda cada vez más en el “yo”, lo que redundaría en la ejemplaridad ética del sujeto textual, que ofrece su experiencia personal (textual) como modelo de evolución ideológica. Por otro lado, es indudable que la poesía social oteriana quiebra las expectativas lectoras, lo que redundaría en su literariedad, al establecer una tensión radical entre *ficción* y *dicción*, es decir, entre aquello que, según Genette³, define la narrativa y lo que es característico del acto poético. El mismo planteamiento que hemos hecho de una “voz” que enuncia el poema incide precisamente no sólo en la ficcionalidad del texto⁴, sino también en su narratividad⁵. Un nuevo eje de tensión surge en cuanto a la materialización de una escritura que niega desde resortes internos su misma existencia como tal, que marca un tránsito continuo hacia la no-escritura, hacia la oralidad que jamás alcanza, y que paradójicamente aconte-

ce en uno de los períodos más productivos del poeta. A su vez, surge una tensión paralela en una escritura que pone cada vez más su acento en su carácter textual, en un yo poético que cada vez se diluye más en un yo textual, y que por el contrario trata de incorporar de modo eficiente y activo el contexto en el que surge la escritura de modo que el propio poema aporte la situación elocutiva que facilite su hermenéutica; es decir, una tensión entre *texto* y *contexto*. Por otro lado, la escritura social oteriana, a medida que avanza en su desarrollo, va incorporando no sólo una ficción autobiográfica, sino también la memoria de dicha ficción, estableciendo una tensión entre una escritura de la memoria que se transforma significativamente en memoria de la escritura, lo que hace que al evocar la memoria de la voz poética se recupere su construcción, la memoria de los libros escritos. La evocación de la memoria en la escritura poética oteriana afecta también a la funcionalidad ideológica de la escritura, en el difícil equilibrio entre una escritura que tiene un evidente rastro nostálgico y que tiende a una cierta *elegía* y que, por otro lado, tiende a la constatación de una *utopía* superadora del presente histórico, del que, simultáneamente, trata de dejar testimonio. En fin, una tensión radical atraviesa no sólo la escritura social oteriana, sino toda la escritura del compromiso en los años cincuenta y primeros sesenta en la literatura de Occidente, una tensión entre *palabra* y *acción*; una investigación en las posibilidades pragmáticas de la escritura literaria, en la posibilidad de que la escritura se transforme en actuación efectiva, de que escribir y decir sean modos de hacer. Algo que, desde una perspectiva filosófica, iba a plantear por aquellos años Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*⁶. Y, en esta perspectiva, por paradójico que pueda parecer, la escritura oteriana se vincula con el idealismo lingüístico de Juan Ramón Jiménez, del que es constante lector y al que incorpora a numerosos textos a través de citas implícitas. En fin, éstas y otras muchas tensiones estructuran buena parte de la escritura poética en la trilogía social oteriana cuestionando el horizonte de expectativas del lector culto de poesía de los años cincuenta y primeros sesenta, poniendo en cuestión el propio sistema literario en el que surge y planteando un proceso de singularización en el acto poético, de desautomatización, en la tónica de la teoría formalista⁷, que redundaba en la poeticidad de su escritura. No es extraño, así, que una escritura educa-

da y formada en buena medida en la estética modernista y en la tónica formal juanramoniana, por un lado, y en la configuración imaginativa sanjuanista y luisiana, por otro, subvierta los valores heredados, no transformando sus elementos, sino cambiando su funcionalidad⁸.

Para cuando, en torno a 1951, comienza a escribir los primeros poemas que han de constituir en 1955 *Pido la paz y la palabra*, Blas de Otero es un poeta relativamente consagrado por la publicación de sus dos primeros libros (si excluimos *Cántico espiritual*, que nunca consideró como un libro suyo), *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, convirtiéndose en uno de los máximos representantes de lo que, en un temprano y elogioso artículo publicado al año siguiente en 1952, Dámaso Alonso denominará como “poesía desarraigada”⁹: “Otero es quien con más lucidez que nadie ha expresado [...] los datos esenciales del problema del desarraigo”. Pero ya en los poemas más recientes de esos libros comienza a percibirse un cambio que avanza más allá del desarraigo, la superación de la crisis existencial, a la búsqueda de un nuevo humanismo social, de una solidaridad con los desfavorecidos, una solidaridad que comienza a manifestarse como unión con los otros en poemas como “Igual que vosotros”, “Canto primero” o “A Eugenio de Nora”, escritos en la segunda mitad de 1948 e incluidos en *Ángel fieramente humano*. Pero a partir de 1950, aproximadamente, el humanismo solidario precedente comienza a materializarse en el canto a la “inmensa mayoría” tal como aparece como lema en el primer poemario y en poemas como “Cántico”, “Plañid así” o “Digo vivir” que se incluyen en *Redoble de conciencia*. Este último libro presenta un avance temático importante en la búsqueda del canto solidario, que desembocará en la poética social, como es la preocupación por la situación europea tras la II Guerra Mundial, que ya aparece plasmada en “Crecida” (1949), incluido en *Ángel fieramente humano*, y que a través de diversos poemas, como “Tabla rasa” (1950), “Que cada uno aporte lo que sepa” (1950) y “Mundo” (1949), constituye una de las líneas estructurales de *Redoble de conciencia*. La novedad que en cierto modo presenta *Pido la paz y la palabra* es la afirmación definitiva en una fe solidaria encauzada a la superación del estadio histórico presente en la materialización de una utopía igualitaria y, por otro lado, como complemento, la denuncia, a

través de la reelaboración del tema de España, de la situación histórica de la tierra patria bajo la dictadura.

Algunos de los poemas de *Pido la paz y la palabra* están escritos a la par que los últimos textos de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, y que buena parte de aquellos nuevos textos que acabarán integrándose en *Ancia* (1958); tal es el caso de “Yo soy aquel que ayer no más decía...” (1950), “Vencer juntos” (1950) o incluso “Muy lejos” (1949) que se pensó como parte integrante de *Ángel fieramente humano*, aunque posteriormente el autor lo retiraría por auto-censura. Es más, el tránsito de la poesía desarraigada a la etapa social no puede comprenderse en su plenitud si no se tienen en cuenta los poemas que Otero escribe en torno a 1950; poemas como “Tierra firme”, “Encuesta”, “Ya es tarde”, “Y el verso se hizo hombre”, entre otros, que marcan ya un despegue, en ciertos casos cargado de ironía, con respecto a la preocupación existencial precedente, una reflexión distante sobre su desarraigo, que adelanta buena parte del entronque solidario y social. Estos poemas, junto a otros que se escriben en torno a 1950, se proyectan para incluirlos en un nuevo libro que por entonces se anuncia como *Complemento directo (1947-1950)*; a él van dirigidos varios poemas que finalmente se incluirán en *Pido la paz y la palabra*, escritos en 1950 y 1951: “Me llamarán, nos llamarán a todos”, “Juntos” y el citado “Vencer juntos”. Otros poemas, como el ciclo de “Poemas a Tachia” (“Tachia”, “Dije”, “El verso se hizo hombre” y “Paso a paso”), escritos en la segunda mitad de 1950, se incorporarán definitivamente a *Ancia*. Los “Poemas a Tachia” comparten también otro proyecto editorial de Otero, una vez desechada la posibilidad de publicar *Complemento directo: Edición de madrugada*, cuya publicación se anuncia ya para octubre de 1953, pero que tampoco se llevará a cabo. Algunos de los poemas incluidos en aquel proyecto se incorporarán definitivamente a *Pido la paz y la palabra*; tal es el caso de “En nombre de muchos” y “Lo traigo andado”, escritos durante la estancia del poeta en París en 1952. Aún algunos poemas del libro de 1955, como “Ahora”, se proyecta incluirlos en un breve poemario titulado *Inéditos limitada (1950-1953)*. Sin embargo, parece que uno de los núcleos fundamentales de *Pido la paz y la palabra* surge de un proyecto inmediatamente posterior a *Complemento direc-*

to, que es la preparación de un libro para su publicación en París en 1952, titulado *En el nombre de España*; a él pertenecen al menos los poemas “Juntos” y “En el nombre de España”. A la estancia en París en 1952 corresponden también otros poemas de *Pido la paz y la palabra*, como “Ellos”, los citados anteriormente, “En nombre de muchos” y “Lo traigo andado”, y probablemente algún otro como “Fidelidad” y “Ni una palabra”; todos ellos expresan la alegría ante el encuentro de la nueva fe en la concepción de una solidaridad humana de origen marxista: “Mi fe es más firme que la torre Eiffel. / Vientos del pueblo / esculpieron su mágica estatura” (“Ellos”). A partir de esa fecha, los poemas escritos entre 1953 y 1954, más de la mitad de los que componen el libro, avanzan decididamente por un camino ideológicamente bien definido: un grupo de poemas muestra una fe total en la palabra poética y en la necesidad de decir la verdad y de denunciar la falacia de la dictadura (“En el principio”, “Mis ojos hablarían si mis labios”, “Sobre esta piedra edificaré”); una serie de poemas que retratan el “paisaje de España” (“Espejo de España”, “Aceñas”, “Gallarta”, “En el corazón y en los ojos”); una serie de poemas que expresan la ejemplaridad moral de un personaje que se une a la vía solidaria (“Con nosotros”, “Biotz-begietan”, “Un vaso en la brisa”); un grupo de poemas breves que se aproximan a los modos de dicción de la lírica popular con una depuración absoluta de la palabra poética (“Ahora”, “Pues que en esta tierra”, “Árboles abolidos”, “Infatigable látigo famoso”); un grupo de poemas, por fin, que señalan el camino liberador de la nueva utopía (“Proal”, “Pido la paz y la palabra”, “Silben los vértices” y “En la inmensa mayoría”). Los tanteos temáticos y formales que se perciben en los poemas escritos entre 1949 y 1951, parecen desaparecer a partir de 1952. El poeta que en 1951 se ofrece “a la inmensa mayoría” (“Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre...”) y que en *En castellano* retomaba la fórmula en un poema escrito en el mismo año que el citado (“Aquí tenéis mi voz”), ha encontrado para 1953 “la fe” que jamás le faltará (“En la inmensa mayoría”).

Es evidente que ese cambio que sufre la poesía de Blas de Otero en estos años ha de vincularse a su evolución ideológica y a los cambios vitales que le acontecen. En 1951 el poeta está hastiado de su vida en España,

el aire se hace más irrespirable que nunca como consecuencia de la falta de libertad (“Sol de justicia” en *En castellano*), su economía se sustenta precariamente gracias a las clases particulares de Derecho que imparte y a las escasas conferencias que dicta; sólo un hilo parece unirlo a su Bilbao natal: el romance que mantiene desde 1950 con Tachia (anagrama de Chita, hipocorístico de Conchita), que se rompe a fines de 1951. Por esas fechas, Otero decide vender su biblioteca personal y con el dinero que obtiene se traslada a vivir a París, donde entra en contacto con los exiliados españoles, con los que convive y habla sobre la realidad española bajo la dictadura franquista. En París, conoce también a los principales dirigentes del PCE en el exilio¹⁰. Sus conversaciones con unos y otros acaban decidiéndole al cambio ideológico que ya había ido gestando desde años atrás en España; el encuentro y la aceptación de la nueva fe marxista supone una transformación ideológica absoluta, que conlleva un cambio estético. A fines de 1952, regresa a Bilbao, al hogar materno. Sólo algunas salidas para dar conferencias (“La muerte de Don Quijote”) en Santander, San Sebastián o Madrid, le dan cierto respiro frente al ahogo bilbaíno; recorre las tierras castellanas. A comienzos de 1954 decide que su vinculación solidaria con los trabajadores debe ir más allá y en febrero decide, junto a los pintores bilbaínos Agustín Ibarrola e Ismael Fidalgo entrar a trabajar en la mina de hierro “El Alemán”, en La Arboleda (Vizcaya). El verano recorre Tierra de Campos y conoce en Zamora a Claudio Rodríguez y su grupo de amigos; es un período productivo para la redacción de *Pido la paz y la palabra*. Por fin el libro se publica al año siguiente. El éxito de crítica que obtiene el nuevo libro le lleva a dar recitales en 1956 por toda España. Invitado por los hermanos Goytisolo, se traslada a Barcelona en octubre de ese año a fallar el premio Boscán de poesía, donde residirá hasta que en diciembre de 1959 se traslade a París. Son años productivos, de constante influencia en el grupo de poetas barceloneses. Comienza a escribir los poemas de *En castellano* que infructuosamente intenta publicar como libro en España. Ante tal imposibilidad, Antonio Puig Palau se decide por reunir los dos primeros libros del poeta y editarlos junto a algunos poemas de aquel período en *Ancia*, que aparece en 1958, y al que se le otorga el Premio de la Crítica. En febrero de 1959 acude, junto a otros poetas, al homenaje que se rinde a Antonio Machado en Collioure y

pronuncia en marzo una conferencia en la Sorbona de París. Participa en mayo en las “Conversaciones poéticas de Formentor”, organizadas por Camilo José Cela y José Manuel Caballero Bonald. En diciembre de 1959 marcha a París para publicar definitivamente *En castellano*, en versión bilingüe, de la mano de Claude Couffon; en París residirá hasta septiembre de 1961, viajando también a la Unión Soviética y a China, invitado por la Sociedad Internacional de Escritores. A fines de 1961 regresa a Bilbao. Son años de escritura de los textos que compondrán *Que trata de España*. En 1962 se le otorga el Premio Fastenrath de la Real Academia y en 1963 el *Omegna Resistenxa*, publicándose *Esto no es un libro*, en Puerto Rico. A fines de 1963 tiene ya concluido *Que trata de España* y, antes de marchar a París, lo entrega a la editorial RM (Rafael Montesinos) de Barcelona. En 1964, tras una breve estancia parisina, viaja a Cuba como Jurado del Premio Casa de las Américas. Ese mismo año, aparecen casi de modo simultáneo tres ediciones de *Que trata de España*: la barcelonesa de RM, que ha sido fuertemente censurada; la parisina de Ruedo Ibérico; y la cubana del Consejo Nacional de Cultura, que incluye junto al nuevo libro, *Pido la paz y la palabra* y *En castellano*. Durante cuatro años, con estancias en España y viajes a la Unión Soviética, residirá Blas de Otero en Cuba¹¹.

Resulta plenamente significativo que los textos iniciales de los tres poemarios (*Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Que trata de España*) redunden en una semejante configuración ideológica que plantea, al modo barthesiano¹², la muerte del autor en el proceso de escritura para su renacimiento como “voz” enunciativa. No hay ya un “autor” detrás de los versos, ni una biografía que sustente la escritura poética, sino que ésta nace de una “voz” que enuncia desde el texto mismo, una “voz” que no consta sino el mero hecho de la escritura desde su propia negación, como una ficción de oralidad. En *Pido la paz y la palabra* se nos presenta la muerte del “hombre / aquel que amó, vivió, murió por dentro” y la constatación de “mi última voluntad”:

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.

[...]

Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno.

Blas de Otero.

El poema marca la transición entre dos etapas diferentes en la poesía oteriana: la etapa existencial previa y la nueva etapa social¹³. Apunta así el tránsito del “hombre / aquel” al nuevo “Blas de Otero”, que firma el poema y se incorpora al texto, constituyéndose en personaje de su propia obra (sujeto cívico enmascarado en sujeto discursivo) y encarnación de un *ethos* comprometido y solidario, identificado con “mi última voluntad”, con la voluntad de quien lo firma, que, como señala Derrida, “implica la no-presencia actual o empírica del signatario” pero que “recuerda su haber estado presente en un ahora pasado”¹⁴. Todo el texto está construido, en consecuencia, siguiendo un modelo testamentario, que imita incluso en el lenguaje formulario y que describe la evolución intelectual del personaje poético. El ciclo de transición que se inicia textualmente con “Aquí tenéis”, y la muerte del anterior personaje poético, concluye con la reiteración presentativa y el nacimiento del nuevo protagonista poético; el paso de un ser que se presenta “en canto y alma” a otro que se entrega “en carne y hueso”. La pugna entre ambos se sustenta de modo alegórico en el poema; no es extraño que esa pugna se solvente con una ruptura (“y rompió todos sus versos”) que alude quizás a la quema de todos sus poemas en la primavera de 1944, pero que textualmente intenta anular las diferencias entre autor y texto, mensaje y acción, entre el “canto” y “mi última voluntad”, creando un espacio ficticio donde el poema se alza como texto vivo que dramatiza la integración en la “inmensa mayoría”¹⁵. Porque, si bien la presencia del sujeto poético referido a través de la autonominación, “naturaliza el acto poético acercando el receptor al sujeto y momento de la emisión” y hace que el lector se sienta “tentado a identificar al enunciador con el autor”¹⁶, no hay que olvidar que en el poema oteriano ese sujeto se identifica con “mi última voluntad”, y ésta, con su “voz” hecha “canto y alma” / “carne y hueso” en el poema, una vez que ha roto

“todos sus versos”; es decir, se trata de una voz liberada no sólo de su emisor sino incluso del propio proceso de escritura que la produce, que se hace plena enunciación. Precisamente el empleo del lenguaje testamentario en el poema, que el Blas de Otero Licenciado en Derecho conoce perfectamente, incurre dentro del modelo formulístico de aquellas “expresiones realizativas altamente formalizadas y explícitas”, que apuntaba Austin para expresiones testamentarias y jurídicas, por las que el mero acto de “decir” en este caso “Aquí tenéis [...] mi última voluntad” implica un “acto” de entrega real, que es el que performa el texto. Pero, tal como señala Austin, este tipo de expresiones realizativas altamente formalizadas han de ir acompañadas de la “referencia a la persona que la[s] emite y realiza así el acto”; cuando no hay una referencia directa a dicha persona, ésta se hace presente en la expresión mediante la firma, dado que “las expresiones escritas no están ligadas a su punto de origen de la manera en que lo están las orales”¹⁷. Pero el carácter performativo no afecta exclusivamente al texto que se elabora a partir de la ironización del lenguaje testamentario, sino que, situado como pórtico del poemario, adquiere un carácter evidentemente prologal que afecta al corpus poético que le sigue y sobre él proyecta el sentido realizativo que describe en su lenguaje formulístico para sí mismo. En consecuencia, “mi voluntad” remite metonímicamente al corpus poético que sigue, y los deícticos reiterados (“Aquí tenéis”), en su función presentativa, adquieren un sentido referencial netamente textual, remitiendo a los poemas que constituyen *Pido la paz y la palabra*. Así, el sujeto poético que nace en el texto, la “voz” poética, enuncia el propio lenguaje que lo enuncia, se constituye en el propio enunciador y en el enunciado, que tienen existencia en el texto y en cuanto el texto existe y que incorpora en el plano de la enunciación el propio proceso enunciativo y el contexto que remite el texto a su proceso hermenéutico; de este modo, como afirma Benveniste, es el propio discurso el que define al “individuo por la construcción lingüística particular de que se sirve cuando se enuncia como locutor” y la subjetividad “no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje”: “Es ‘ego’ quien *dice* ‘ego’”¹⁸. De este modo, la “voluntad” del sujeto poético se encarna en un modo de solicitud, de petición (“pido”), y lo que la “voz” poética pide es precisamente la “palabra” para contruir “la paz”. Una

gradación semejante (Pido-escribo-digo) encontraremos en el poema que da título al libro. Ahora bien, en el propio proceso de solicitud, de petición, la “voz” poética se constituye en la “palabra” que nombra, ella misma es “palabra” en el propio proceso de enunciación, la arrebatada al poder de la censura, que impone el silencio, e instaura un proceso de materialización de la utopía a la que aspira: la “paz” como superación del estadio histórico de la dictadura franquista, que supone una reapropiación de la patria a través de su nombre, usurpado por el régimen dictatorial. En un régimen político que impone el silencio como modo de represión, tal como constata “Sobre esta piedra edificaré”, el mero hecho de “decir” implica ya un acto de subversión y, consecuentemente, cualquier modo de enunciación adquiere un sentido realizativo.

No es extraño así que, “En el principio”, el poema que sigue a “A la inmensa mayoría” en *Pido la paz y la palabra*, escrito tres años más tarde que éste, ponga el acento precisamente en uno de los ejes temáticos centrales del poemario y de la escritura poética oteriana: la palabra, como instrumento que ha de forjar la paz.

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.

“La palabra”, una vez perdida “la voz en la maleza”, es lo único que le queda al personaje poético que, una vez más, insiste en la negación de su existencia, en su muerte (“si he perdido la vida”). Pero el poema no sólo enuncia la transformación del sujeto poético en su “palabra”, en su “voz”, el cese del emisor por el enunciador textual y la materialización de la voz a partir del propio texto que ella construye, sino que, más allá de esto, muestra el proceso de diseminación polifónica que va a ser característico de la “voz” social oteriana. El espacio de la escritura se constituye en un cruce intertextual en el que la “voz” del poeta se diluye en otras voces, se caracteriza por la polifonía de voces que en su escritura se oye; es más, “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” y “el

único poder que tiene [el escritor] es el de mezclar las escrituras”¹⁹, su función consiste en la mera ordenación de dichas voces. Pero esa mera ordenación de las escrituras previas en la escritura constituye, por sí misma, un acto de poder, por cuanto el proceso de escritura se lleva a cabo desde un espacio determinado; el proceso de escritura, de este modo, remite a la escritura previa (y las referencias implícitas en el poema son claras a este respecto, en cuanto que evocan la memoria de la escritura de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*), pero también refleja la ideología de la “voz” que ordena esas escrituras anteriores. El texto cuestiona el criterio de autoridad que supone una voz hegemónica, no sólo en el lenguaje del poder de la dictadura, sino también en la desmitificación del arquetipo poético que sustenta las expectativas lectoras de la época, mediante su proletarización y popularización²⁰. En consecuencia, el texto se transforma en palimpsesto²¹, y la “voz” poética se disuelve en una polifonía difusa; la disolución del sujeto poético (su muerte textual) conlleva la disolución del proceso de escritura que éste produce. La “palabra” que queda después de haber “perdido la vida”, de haber “perdido la voz en la maleza”, de haber “segado las sombras en silencio”, de haber abierto “los labios hasta desgarrármelos”, es la “palabra” después del silencio; una palabra fundacional, reificada, como la que apunta la referencia al Evangelio de San Juan (1, 1) del título, que adquiere un sentido irónico en la fundación de esa nueva “fe en la palabra”, en la capacidad activa y generadora de la palabra poética en la transformación social a través de la construcción de una utopía superadora del presente histórico que tiene lugar en el mero hecho de ser dicha. Si el Evangelio constata la existencia al principio de la palabra (“En el principio la Palabra existía”), la nueva fe oteriana la ubica como fuerza motriz de la acción transformadora que pretende imponer en el mero acto enunciativo²². La acción de la palabra poética es su enunciación, y ésta consiste en la diseminación de la voz poética en un cruce intertextual que la acaba revirtiendo a su legítimo propietario: el pueblo y la tradición poética. De este modo, el texto se constituye como un cruce de referencias textuales de distinta procedencia, y diferente funcionalidad. La referencia bíblica remite el poema a la subversión irónica y paródica, no sólo lingüística, sino indefectiblemente ideológica, del lenguaje evangélico, para establecer una nueva

fe social fundada en la palabra poética. Formalmente, el poema se construye sobre el modelo estrófico de la rima LII de Bécquer (“Olas gigantes que os rompéis bramando”), variante de la denominada “estrofa de la Torre”²³. Por su parte, la estructura paralelística, subrayada por el isocolon, la anáfora y la reiteración del estribillo, la aproximan a la lírica tradicional y a la canción paralelística. Como el poema inicial de *Pido la paz y la palabra*, éste expone el proceso evolutivo del personaje poético a partir de la memoria de la escritura precedente, y, en este sentido, no es extraño percibir ecos de poemas anteriores (pienso en “Hombre”, “Tabula rasa” o “El claustro de las sombras”, entre otros poemas) en la segunda estrofa:

Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.

Así, la evolución del personaje, es evolución de su voz y memoria de su escritura, de la plasmación de su voz en el texto, en un proceso que se irá acentuando a medida que progrese la etapa social oteriana. Y como tal aparece claramente explícita en el poema que da título al poemario, que con su estructura circular y su formulación paralelística insiste en el proceso evolutivo de la voz y en la memoria de la escritura (“He dicho”):

Pido la paz y la palabra.
Escribo
en defensa del reino
del hombre y su justicia. Pido
la paz
y la palabra. He dicho
“silencio”,
“sombra”, “vacío”,
etc.
Digo
“del hombre y su justicia”,
“océano pacífico”,

lo que me dejan.

Pido

la paz y la palabra.

El anillo lanzado al agua en “En el principio” (“lo que tiré, como un anillo, al agua”) queda como símbolo de la ruptura de un proyecto vital y su purificación, y, por lo tanto, de la conformación de un rumbo nuevo en la voz poética. Pero los ecos tradicionales no dejan de escucharse en ese verso, que muestra simultáneamente un doble cruce textual, que determina el sentido último de la voz poética. Por un lado, una canción infantil:

Al pasa el arroyo
de Santa Clara,
se me cayó el anillo
dentro del agua²⁴.

Por otro lado, una de las *Canciones* de Federico García Lorca, de aire neopopularista, que, sin duda, está en la base de la reescritura oteriana, titulada “Desposorio”:

Tirad el anillo
al agua.

(La sombra apoya sus dedos
sobre mi espalda.)

Tirad ese anillo. Tengo
más de cien años. ¡Silencio!

¡No preguntadme nada!

Tirad ese anillo
al agua²⁵.

El presentativo “Aquí tenéis” y las expresiones “en canto y alma” y “en carne y hueso” en “A la inmensa mayoría” no sólo remiten en cierto

modo al lenguaje testamentario, sino que reescriben y subvierten el lenguaje formulario de la liturgia cristiana: la “voz” poética que encarna “mi voluntad” se entrega como la hostia para un nuevo tipo de comunión solidaria. La subversión del referente religioso y de su formulación lingüística es constante en la poesía oteriana y adquiere un cierto sentido “blasfemo”, desde su propia enunciación textual²⁶. No se olvide que “la blasfemia es, de punta a cabo, un proceso de palabra; consiste, en cierto modo, en reemplazar el nombre de Dios por su ultraje. [...] Se blasfema el nombre de Dios, pues todo lo que se posee de Dios es su nombre”²⁷. En este sentido, *Pido la paz y la palabra* se inicia como el intento de suplir el reino de Dios por el reino del Hombre, desde el lenguaje. De este modo, al ofrecimiento comulgatorio de la voz poética en el poema inicial, en una nueva comunión mística en la mayoría, le sigue la inversión del relato evangélico del origen y de la constitución de la “nueva iglesia” solidaria en “Sobre esta piedra edificaré”, que subvierte el discurso evangélico (Mt 16, 18): “Yo te digo que tu eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella”. La “nueva Iglesia” que construye el discurso poético es la “patria aprendida”, para la que se pide la “paz”; es esa “piedra hendida”, “Retrocedida España”, la que se recupera en la palabra poética y la que se proyecta en el futuro utópico superador del presente. La nueva profesión de fe en el hombre se hace en “Juicio final”, precisamente mediante la parodia del “Yo, pecador”, en una referencia religiosa a la que también alude el título: “Yo, pecador, artista del pecado [...]”. Todo se invierte en el poema, desde la concepción del pecado hasta la caída religiosa y los símbolos cristianos, para transformarse en una “caída ejemplar” que se narra como encarnación del ethos social²⁸. La subversión paródica del lenguaje bíblico conlleva un desenmascaramiento del lenguaje del poder y la suplantación de sus contenidos bajo una aparente semejanza formal. Si el sentido de la “blasfemia” actúa en el lenguaje como desenmascaramiento de un discurso de poder, también la reificación de la palabra poética, del “verso”, que surge de la subversión del formulismo religioso supone una actuación desde el lenguaje, frente al cual se impone el “silencio” de la censura denunciada. De este modo, si “En el principio” era la palabra, pronto esa palabra adquiere densidad específica, se hace “palabra viva” (vid. “Ni una palabra...”)

en *Pido la paz y la palabra*), toma cuerpo y se “hace carne”, del mismo modo que en el relato evangélico, tal como se plantea en los dos sonetos de “Y el verso se hizo hombre”, recogido en *Ancia*, que remite al Evangelio de San Juan (1, 14): “Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros”. Significativamente, y es rasgo que se observa a lo largo de toda la trilogía social y en *Ancia*, a medida que el sujeto poético confirma su muerte, la voz y la palabra adquieren, paradójicamente, una mayor corporeidad, como en este poema:

Ando buscando un verso que supiese
 parar a un hombre en medio de la calle,
 un verso —ahí está el detalle—
 que hasta diese la mano y escupiese.

En castellano (1959) se inicia con un modo presentativo semejante al del poema inicial de *Pido la paz y la palabra*. A través de la reiteración de la misma fórmula presentativa de carácter testimonial (“Aquí tenéis”), el nuevo poemario se establece como continuación y complemento del precedente:

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 puños.

Él ha muerto hace tiempo, antes de ayer. Ya hiede.
 Aquí tenéis mi voz zarpando hacia el futuro.
 Adelantando el paso a través de las ruinas,
 hermosa como un viaje alrededor del mundo.

Mucho he sufrido: en este tiempo, todos
 hemos sufrido mucho.
 Yo levanto una copa de alegría en las manos,
 en pie contra el crepúsculo.

Borradlo. Labraremos la paz, la paz, la paz,
a fuerza de caricias, a puñetazos puros.
Aquí os dejo mi voz escrita en castellano.
España, no te olvides que hemos sufrido juntos.

Pese a la semejanza de ambos poemas, datados en la misma época, se producen algunos cambios en la enunciación poética. Si en “A la inmensa mayoría” la entrega era del “hombre aquel”, transformado en “mi voluntad”, ahora es “mi voz” objetivada lo que se da a los otros en un acto de entrega solidaria; una “voz” que, mirando hacia el pasado de sufrimiento colectivo (“todos / hemos sufrido mucho”), refleja el compromiso presente (“Aquí tenéis mi voz”, “Aquí os dejo mi voz”), para establecer un futuro superador (“zarparando hacia el futuro”, “labraremos la paz”). Es “mi voz” (repetido cuatro veces) lo que se entrega; no la escritura poética, ni tan siquiera el texto. El yo poético desaparece bajo su enunciación, se enmascara en su “voz”, es su “voz” en tanto en cuanto que es tan sólo lo que dice y en cuanto que dice; es su propio mensaje. La “muerte de Dios”, proclamada por Nietzsche y aludida en el poema (“Él ha muerto hace tiempo”, como revela la variante de la edición cubana de *Que trata de España: “Dios ha muerto hace tiempo”*. “Aquí / no se salva ni dios. Lo asesinaron”, puede leerse en “Me llamarán, nos llamarán a todos” de *Pido la paz y la palabra*), conlleva la consiguiente desaparición del sujeto poético en el texto, que se diluye en una voz enunciativa en la que confluye con el propio mensaje que enuncia. Y es en esa “voz” poética, “escrita en castellano”, es decir “desnuda, sin adulación”, donde el yo se disuelve en un nosotros solidario, se hace portavoz de la colectividad y la voz se transforma en un mensaje solidario. El texto muestra así una evolución desde la entrega hasta la fusión en el “nosotros”, bajo el que se oculta la unión de yo-España explícita en el último verso. En última instancia, “mi voz” representa un *ethos* social, habla por todos “nosotros”, por aquellos que no tienen voz; “mi voz” es la voz de “España”, porque “hemos sufrido juntos”. En consecuencia, cada vez que el sujeto poético hable de sí mismo estará hablando de su patria, del pueblo, y cada vez que hable de España estará hablando de sí mismo. La historia personal y la colectiva se funden y la voz que la enuncia desde el texto es la misma para ambas. “Un hom-

bre recorre su historia y la de su patria y las halló similares”, escribirá en “Manifiesto”, de *Historias fingidas y verdaderas*.

Pero en la “voz” poética se asumen diversas identificaciones que suponen una nueva concepción de la escritura poética, que plantea una tensión radical con las expectativas de lectura del lector común a fines de los años cincuenta y primeros sesenta. En la “voz” poética, tal como la concibe Blas de Otero, no sólo confluye el sujeto poético diluido en su propio proceso de enunciación, sino también la propia textualidad que dicho sujeto teje transformada en pura oralidad. La transformación de la palabra poética en “voz” supone un proceso de aproximación del verso a la dicción, de la escritura a la oralidad, como subrayará el dístico oteriano: “Escribo / hablando”. Es decir, una escritura poética que se plantea como no-escritura, como “un cantar de amigo” (“A Marcos Ana”, en *Que trata de España*); que afirma su coloquialismo pero que al mismo tiempo le otorga una dimensión estética; que incide en un antirretoricismo radical para establecer una nueva retórica de lo sencillo, en la búsqueda de “una expresión cada vez más directa”²⁹. “Escribir hablando” supone llevar hasta sus límites el proceso de negación de la escritura que se inicia con *Pido la paz y la palabra*; la transformación del texto en palabra dicha, de la palabra en “voz”, en mera enunciación sin origen determinado (voz colectiva) y, por lo tanto, sin voluntad de poder hegemónico (con voluntad de poder mayoritario, de entrega solidaria). Supone, en última instancia, borrar los límites entre escritura y oralidad y subvertir el sistema que sustenta la literatura establecida, por una concepción colectivista de la producción estética, donde la voz personal se diluye en la voz colectiva, y la producción propia se integra en la tradición anónima. A esto mismo parecen aludir los siguientes versos de “Noticias de todo el mundo”, en *Que trata de España*, donde la voluntad de lograr un destinatario colectivo aparece vinculada a la “máquina de hacer versos”, de indudables reminiscencias machadianas:

Da miedo pensarlo, pero apenas me leen
los analfabetos, ni los obreros, ni los

niños.

Pero ya me leerán. Ahora estoy aprendiendo
a escribir, cambié de clase,
necesitaría una máquina de hacer versos,
perdón, unos versos para la máquina
y un buen jornal para el maquinista,
y, sobre todo, paz.

En este sentido, ¿no supone una aproximación a la *máquina de trovar* de Meneses-Mairena³⁰?, ¿no se trata de la búsqueda de un modo de “comunidad cordial” en la búsqueda de expresión para la “nueva sentimentalidad” colectiva que proponía, con ironía pero con certeza, el heterónimo machadiano?, ¿no subyace una misma crítica al sentimentalismo individualista burgués y a la misma concepción del sujeto?, ¿no se encuentra una semejante búsqueda de un sentimiento colectivo en el “nosotros” más allá del “yo” individualista?, y, en última instancia, ¿no se encuentra una semejante voluntad de la negación autorial, de la teología del individuo genial heredada del Romanticismo³¹? Por otro lado, no se olvide que la ficción de oralidad es una de las características que aproximan la escritura poética a la inmensa mayoría, tal como señalaba Gabrel Celaya en 1965: “considero que el acceso a ‘la inmensa mayoría’ sólo se conseguirá por vía oral”³². Y en ese mismo sentido se expresa Blas de Otero en “Poesía y palabra” de *Historias fingidas y verdaderas*:

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 delicados.

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 la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispues-

ta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada día más ricos y acuciantes³³.

Así pues, el borrado de los límites entre escritura y oralidad, la transformación del sujeto poético en su “voz”, conlleva en sí mismo la plasmación de un *ethos* social, colectivo, tanto en el proceso de enunciación como en el de recepción: el sujeto diluyéndose en su “voz” se la otorga a la colectividad; fingiendo oralidad facilita el acceso de la mayoría como receptora del poema.

Los textos de *En castellano* insisten en la ficción de oralidad y de desnudez retórica que el propio título del poemario indica. Así, tras el poema comentado, leemos la prosa “Papeles inéditos”, que, situada con una función prologal, incide en la misma ficción y la proyecta sobre el corpus poético. Los poemas de *En castellano* se presentan precisamente como “papeles inéditos” (“suelo decir [...] a estos trabajos escrituras, o mejor dicho, papeles”³⁴), que inciden en la ficción de oralidad (“si deajo a un lado el papel y la pluma al otro”), desnudos de toda retórica, como quien “escribe hablando” (“dejando a un lado el cartón y al otro la trampa”), objetivado el yo poético en una “voz” enunciativa que adquiere carácter ejemplar en su dicción, puesto que se trata de “publicar con el ejemplo lo que ya silencié con los papeles”. En fin, el poema prologal como el texto en prosa fingen la ruptura de la escritura poética, el fin de la textualidad en una enunciación ejemplar definida por su oralidad, adelantando una de las ficciones poéticas más productivas de la poesía social oteriana: que el proceso de escritura no es tal; que los poemas que leemos no constituyen un texto escrito; que como titulará su antología de 1963, recogiendo un préstamo de Walt Whitman, *Esto no es un libro*. De este modo, el borrado de los límites entre escritura y oralidad, conlleva una nueva ficción de carácter más radical: la eliminación aparente de los límites entre poesía y vida, con la que el poeta juega de modo continuo, construyendo así una auténtica ficción autobiográfica; el juego de identidades entre el libro y el hombre, la vida, la realidad y el mundo³⁵. La ficción de oralidad atraviesa de punta a cabo todo *En castellano*, que, si, por un lado, se presenta como una colección de “papeles inéditos”, por otro se concibe como un mero

“Cantar de amigo”. En este sentido, “Segunda vez con Gabriel Celaya”³⁶ materializa ejemplarmente la ficción de oralidad, para remarcar la situación comunicativa que el poema integra; todos los resortes del poema tratan de crear una ficción de comunicación oral reproduciendo e incorporando al texto el espacio contextual: “[...] te escribiré otro día. / Hoy, / sencillamente, hablemos”.

Para lograr esa ficción de oralidad que la “voz” poética trata de conseguir, la transformación de la poesía escrita en poesía oral, es necesario que el verso se haga “voz”. En una de las breves poéticas que se sitúan al comienzo de *En castellano*, podemos leer:

Apreté la voz
como un cincho, alrededor
del verso.

(Salté
del horror a la fe.)

Apreté la voz.
Como una mano
alrededor del mango de un martillo
o de la empuñadura de una hoz.

En este poema se trata de condensar los tres elementos fundamentales de la nueva poética social, en torno, precisamente, a la importancia de la “voz” poética: desde un punto de vista formal, la desnudez lingüística; desde un punto de vista vital e ideológico, la evolución desde la contemplación del horror a la nueva fe solidaria; por último, la confluencia de nueva estética y fe consolidada en la expresión de una ideología marxista redentora del hombre por el trabajo³⁷. Esos tres elementos se funden simbólicamente en el poema en una estética que une voz-verso-mano; si en la primera estrofa se da la identidad “voz”=“verso”, la última estrofa sustenta la vinculación “voz”(=“verso”)="mano", subrayando la fusión de fe y palabra, donde se unen escritura y oralidad, de palabra y acción (escribir

y hacer), pero también generalizando la referencia directa al símbolo partidista³⁸. Así pues, el verso hecho “voz” se transforma en acción; trascendiendo los límites de la textualidad, los márgenes de la escritura, se convierte en actuación social, palanca de una transformación histórica hacia la consolidación de la utopía solidaria; la “voz” poética se encarna en la “mano” que toma los instrumentos de transformación social desde la fe marxista: la hoz y el martillo. De este modo, la palabra poética se transforma en acción social solidaria; en un modo de cambiar la conciencia que ha de producir una transformación radical de las estructuras. La reiteración anafórica y la estructura paralelística que se deriva de ella, no hacen sino subrayar la importancia de la “voz”, nexo ineludible entre el “verso” y la “mano” que toma la hoz y el martillo, entre la escritura y la acción, entre el texto y el contexto social.

La “voz” vuelve a aparecer en “Anchas sílabas”, cuyo título remite al poema “Me llamarán, nos llamarán a todos”, de *Pido la paz y la palabra*:

Que mi pie te despierte, sombra a sombra
he bajado hasta el fondo de la patria.
Hoja a hoja, hasta dar con la raíz
amarga de mi patria.

Que mi fe te levante, sima a sima
he salido a la luz de la esperanza.
Hombro a hombro, hasta ver un pueblo en pie
de paz, izando un alba.

Que mi voz brille libre, letra a letra
restregué contra el aire las palabras.
Ah las palabras. Alguien
heló los labios —bajo el sol— de España.

Modelo de poema estructurado combinando el paralelismo y la correlación³⁹. Cada una de las dos primeras estrofas está compuesta por seis ele-

mentos correlativos; en la última estrofa la serie paralela se interrumpe para ofrecer como epifonema una alusión a la acción de la censura. Cada serie paralela ofrece una progresión ascendente: 1ª) “mi pie”-“mi fe”-“mi voz”, 2ª) “te despierte”-“te levante”-“brille libre”, 3ª) “sombra a sombra”-“sima a sima”-“letra a letra”, 4ª) “he bajado... patria”-“he salido... esperanza”-“restregué... palabras”, 5ª) “hoja a hoja”-“hombro a hombro”, 6ª) “hasta dar... patria”-“hasta ver... alba”. Cada estrofa desarrolla uno de los temas centrales en la poética social oteriana: la búsqueda de la raíz de la patria (1ª estrofa), la esperanza en una fe solidaria (2ª estrofa), la confianza en la función liberadora de la palabra (“voz”, “letra” y “palabra”) poética (3ª estrofa). Los dos versos finales funden los tres elementos simbólicamente: los “labios” (la “voz”), el “sol” (“la luz de la esperanza”) y “España” (la patria). Así pues, es la palabra poética hecha “voz” la que encarna la nueva fe transformadora de la patria, la que se transforma en un modo de actuación social colectiva. La “voz” poética, liberada de la cárcel del texto (recuérdese “Impreso prisionero” en *Que trata de España*), se anuncia como plasmación de una libertad que en su mera enunciación ella asume; por eso son “anchas sílabas” las que enuncia la “voz” poética, como símbolo de libertad y de solidaridad⁴⁰.

Pero “Anchas sílabas” muestra un procedimiento ya anunciado en *Pido la paz y la palabra* y que ha de constituirse en central en *Que trata de España*. La “voz” poética, liberada de la cárcel de la escritura y encarnando un *ethos* social a partir de la utopía que nombra, empieza a adquirir una densidad temporal que se materializa en memoria textual. La “voz” poética evoca así no una escritura de la memoria, sino una memoria de la escritura, que materializa en su enunciación elementos textuales previos, que se constituyen en un conjunto de referentes propios. Así, si “Anchas sílabas” recoge un verso de *Pido la paz y la palabra*, no son extraños a lo largo de *En castellano*, y más aún de *Que trata de España*, la construcción textual a partir de textos propios anteriores. Por citar tan sólo algunos ejemplos, apuntaré los títulos de poemas de *En castellano* que proceden de versos tomados de *Pido la paz y la palabra*: “Patria aprendida” procede del v. 2 de “Sobre esta piedra edificaré”; “Anchas sílabas” procede del v. 2 de la segunda parte de “Me llamarán, nos llamarán a todos”; “Pluma que

cante” y “En esta tierra” proceden respectivamente de los vv. 3-4 y del v. 1 de “Pues que en esta tierra”. Otros títulos están tomados prestados de otros autores, y los poemas de *En castellano* aparecen trufados de citas propias y ajenas. Pero quizás lo que llama la atención en este poemario y en *Que trata de España* no es tanto el recurso a la intertextualidad con textos ajenos, algo que ya era constante en los libros precedentes, sino la construcción de una escritura palimpsestosa que hace de la propia voz una voz ajena, una voz que enuncia desde la memoria de la propia voz (que adquiere espesor temporal y sentimental) y que, en este sentido, se disuelve entre ecos propios y ajenos para constituir un nuevo modo enunciativo. Se trata de un proceso de colectivización de la voz poética, una modulación colectiva de la enunciación⁴¹, donde se ha suprimido el valor hegemónico de la enunciación del yo, para cuestionar doblemente el criterio autorial: primero, apropiándose textos ajenos; segundo, incorporando textos propios como si fueran ajenos. De este modo, se consigue borrar las fronteras entre texto y autor, pero también entre escritura y oralidad, entre palabra poética y voz, entre enunciadore y enunciación; se pone en cuestión no sólo la autoría del texto literario, que deviene trabajo colectivo, sino su propia entidad funcional. Al mismo tiempo se produce un proceso de enajenación de la voz propia, de alteración de la propia enunciación, que cuestiona los límites de la escritura desde la propia escritura. Ahora bien, esa fusión de escritura de la memoria y memoria de la escritura produce, como veremos, una densidad textual que redundo, sin duda, en el sentido ético que se deriva de la enunciación poética, en la dimensión ejemplarizante de la escritura y en la elaboración de una ficción autobiográfica cuya finalidad es la de ofrecer un testimonio operativo para la construcción utópica. En última instancia, se trata de la disolución del sujeto poético en su “voz”, en su mensaje, para reconstruir un nuevo sujeto disperso en la otredad⁴²; pero, en este caso, esa otredad es la de la propia voz considerada como ajena.

Sin lugar a dudas uno de los textos que incide de modo más claro en este proceso de intertextualización de textos propios y ajenos es “Palabras reunidas para Antonio Machado”, escrito en febrero de 1959 con motivo de la celebración del vigésimo aniversario de la muerte del poeta. Desde el

mismo título, el texto anuncia el sentido del homenaje: no son palabras cuya autoría asuma el yo poético, sino simplemente “palabras reunidas” por él; no hay criterio de autoridad hegemónica, sino simple responsabilidad selectiva, anonimia absoluta del enunciador. El poema se compone, por lo tanto, como un *collage* de “palabras reunidas” procedentes de distintas voces, que toma la figura de Machado como ejemplo ético de una tradición con la que Otero desea enlazar. En este sentido, la adecuación de la enunciación poética a la finalidad ética colectiva a que se aspira resulta perfectamente adecuada. Si la cita inicial “un corazón solitario / no es un corazón”⁴³ sirve tanto para reivindicar la lírica objetivista y cordial machadiana como también la dialógica⁴⁴, que lleva al camino de la solidaridad colectiva, no es extraño que la enunciación poética tienda a eliminar las fronteras entre el sujeto poético tradicional y un nuevo tipo de sujeto disperso en la alteridad, que adquiere un sentido colectivo, semejante al que Jorge Meneses daba a la cita machadiana en sus diálogos con Juan de Mairena: “porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?”⁴⁵. El poema se inicia, así, con la disolución de la voz personal en una anónima voz colectiva:

Si me atreviera
a hablarte, a responderte,
pero no soy,
solo,
nadie.

Y la voz poética asume los textos de la tradición. Las citas machadianas que se incorporan al texto sirven para entretejer el poema y para ofrecer la lectura que hace Otero de Machado, trazando una tradición ética y poética (Berceo, el Romancero, Manrique, etc.) de la que la nueva voz no es sino un punto más en ese gran río. Es así como puede integrarse, entre las diversas voces de la tradición recogidas a partir de los textos machadianos, una referencia a la propia escritura hecha memoria:

pronuncio
unas pocas palabras verdaderas.

Aquellas
 con que pedí la paz y la palabra:

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

El texto oteriano se integra en la evocación machadiana junto a otros textos (intertextos) ajenos borrando los límites de la autoría, aunque la presencia del sujeto aparezca levemente apuntada. La voz que “pronuncia” las palabras machadianas es la misma que evoca los versos de *Pido la paz y la palabra*, incorporado como un *collage* a las “palabras reunidas”. Pero al mismo tiempo, ese texto, que data de 1953-1954 y que se reescribe (se reinscribe) en 1959, incluye no sólo los ecos machadianos que pueden percibirse en la enumeración de los “olmos sonoros”, los “altos álamos” y las “lentas encinas”, del paisaje de *Campos de Castilla*⁴⁶, sino también el eco de una cancioncilla de corro tradicional: “Arroyo claro, fuente serena, / quién te lava el pañuelo / saber quisiera”⁴⁷. El juego de espejos a partir del cual se elabora el poema, construye una *mise en abîme* absoluta que trata de borrar los límites de la autoría, las fronteras entre creación personal y colectiva, reintegrando el texto a la colectividad que lo asume, no sólo como hipotético receptor, sino también como emisor efectivo. El texto no sólo pone en cuestión el criterio de autoridad que pueda derivarse de una voz hegemónica, sino que cuestiona desde parámetros éticos, contruidos desde los propios límites del lenguaje, la concepción de poder que

sustenta dicha concepción autorial; no sólo cuestiona al enunciador, sino también el propio proceso de enunciación y apunta a la disolución del sujeto individual en una voz colectiva que es la que asume el propio proceso de enunciación/recepción. El texto remite a otros textos, que son asumidos por una voz colectiva, y éstos, a otros precedentes que se hacen presente en el proceso enunciativo. La autoría se disuelve en otredad; el juego de referencias se proyecta al infinito y se anula cualquier reminiscencia de la mano que escribe, porque todo deviene escritura/oralidad. Sin embargo, en ese acto presente de la enunciación poética, el texto adquiere una densidad cronológica, la escritura se transforma en memoria de la escritura (en fusión de lo escrito y lo oído), de la que deriva un compromiso ético, como asunción de una determinada tradición literaria; la voz poética revierte su mensaje a su origen colectivo y ella misma se convierte en mensaje de la solidaridad colectiva que enuncia. Diciendo “decimos” asume un mensaje ético: el de la propia conciencia colectiva. Este proceso de construcción intertextual que lleva a la desaparición virtual del hablante alcanza otro de sus momentos culminantes precisamente en otro homenaje: “La muerte de Don Quijote” en *Que trata de España*⁴⁸.

El proceso de disolución del sujeto en la otredad, de dispersión del yo en la colectividad, asume diversos modos de manifestación en la trilogía social oteriana, como vamos viendo. Uno de los más efectivos y tempranos es el desplazamiento de la primera persona pronominal hacia la segunda persona, bien en singular o en plural, para terminar en un “todos” colectivo; el “yo” asume una identidad plural, se disuelve y confunde con el “tú”, con el “nosotros”, con “todos”⁴⁹. Es el “yo soluble” de que habla Otero en “Yotro”, un soneto de 1956 que alude en su propio título ese proceso de disolución, de construcción del sujeto en la dispersión de la alteridad:

Un hombre. ¿Solo? Con su yo soluble
en ti, en ti, y en ti. ¿Tapia redonda?
Oh, no. Nosotros. Ancho mar. Oídnos.

Y cuando el rojo farellón se anuble,

otro, otro y otro entroncarán su fronda
verde. Es el bosque. Y es el mar. Seguidnos.

La transformación del “hombre solo” en el “yo soluble”, implica simbólicamente una transformación solidaria, la disolución del sujeto en la mayoría, del “yo” en “otro”, que muestra los versos citados en la progresión “en ti, en ti, y en ti”–“Nosotros”–“otro, otro y otro”. El neologismo de eco rimbaudiano (“Je est un autre”⁵⁰) que da título al poema plantea una triple lectura, que se desarrolla en el texto, subrayando ese principio de disolución del sujeto enunciador: el cambio del sujeto al integrarse en la inmensa mayoría (yo soy otro distinto al de antes), su disolución en los otros para formar un nosotros (yo soy otro más), la suma de compañeros en marcha (“otro, otro y otro”, v. 13)⁵¹. Pero el poema se establece de nuevo como un diálogo intertextual con la propia escritura, puesto que invierte la concepción expresa en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, la pone en cuestión cuestionando la propia escritura evocada ahora y negada en un proceso irónico. Las interrogaciones que asume el poema se proyectan en un proceso dialógico que tiene como referente la propia escritura precedente; interrogándose a sí mismo, el texto pone en cuestión no sólo su propio desarrollo textual, sino la plasmación del discurso anterior. No es extraño, por lo tanto, que el diálogo textual trascienda a un diálogo intertextual y en los versos citados se perciba una respuesta al poema “Cántico”, que iniciaba *Redoble de conciencia*:

Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, deshechos
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 [...].

Más aún, el texto dialoga con otros textos de los poemarios anteriores, que le sirven de base para la construcción textual: “¿Termina? Nace” suplantará en *Ancia* el título de “Final”, de AFH; los “cuarenta marzos ceni-

cientos” que refiere el soneto remiten a “El claustro de las sombras” de RC (“En este momento, tengo treinta años encima de la mesa del despacho / y un pequeño residuo de meses sobre el cenicero de plata”); “el bosque” del verso final parece responder en su sentido colectivo al símbolo del hombre como árbol desarraigado plasmado en AFH (“y el hombre, que era un árbol” en “Hombre”), etc. La construcción de un “vosotros” colectivo, suma de las individualidades (“a ti, y a ti, y a ti”), que enuncia “Cántico” como receptor implícito del enunciado poético, facilita el tránsito de disolución del “yo” en la mayoría, como el modo de plasmar la colectivización de la voz enunciativa. El tránsito tal vez pueda observarse en “Me llamarán, nos llamarán a todos”, escrito en 1951 e incluido en *Pido la paz y la palabra*; allí la reiteración del pronombre átono apunta, por un lado, a la colectivización del receptor y, por otro, a la disolución del sujeto:

Me llamarán, nos llamarán a todos.
 Tú, y tú, y yo, nos turnaremos,
 en tornos de cristal, ante la muerte.
 [...]

Vendrán
 por ti, por ti, por mí, por todos.
 Y también
 por ti.
 [...]

Escrito está. Tu nombre está ya listo,
 temblando en un papel. Aquel que dice:
abel, abel, abel... o yo, tú, él...

El proceso de disolución del sujeto en la otredad no sólo facilita la fusión colectiva, sino que incide directamente en la transformación del proceso de enunciación, en la disolución del sujeto en el texto, en su escritura transformada primero en “palabra” y luego en mera “voz”, y en la ejemplaridad ética que se deriva de ello. No se olvide que la ficción de

oralidad y la ficción de presentar los poemas como “papeles inéditos” lleva implícita la ejemplaridad del modelo ético que encarna la voz poética; se trata de “publicar con el ejemplo lo que ya silencié con los papeles”. En consecuencia, la ficción de oralidad redundante en la ejemplaridad ética y cuanto más finja el texto poético ser un “papel inédito” mayor será su ejemplaridad puesto que, paradójicamente, insistirá con más fuerza en su no-ficcionalidad; fingiendo no fingir la dimensión del mensaje ético que encarna en la dicción aumenta su radio de acción. Ahora bien, tal como señala Barbara Herrnstein Smith, “el carácter ficticio es precisamente lo que distingue la obra de arte literaria de la clase más general de enunciados verbales e inscripciones”⁵²; uno de los elementos fundamentales que entran a formar parte del marco cognoscitivo que supone comprender un acto de habla literario supone asumir, por parte del receptor y del emisor, que se está haciendo uso del lenguaje en una circunstancia especial, en una “decoloración del lenguaje”⁵³. En consecuencia, fingir la no-ficcionalidad del acto de habla literario conlleva redoblar su ficcionalidad y subvertir el sistema de valores sobre el que se funda el sistema literario; implica cuestionar el proceso comunicativo literario integrando a emisor (enunciador)⁵⁴ y receptor como meras construcciones textuales, con efectos de valor. Las “citas de realidad” que se integran en un texto literario son asumidas por el lector bien relativizando la expectativa de la “verdad de hecho”, bien sumiendo como defectos de la producción los “errores” en aquellas citas a las que no es posible asignar ninguna función razonable para el significado del comunicado⁵⁵. Es por eso por lo que, aunque pueda resultar paradójico, a medida que el sujeto poético se diluye en su escritura, se hace escritura (“Soy el primero en sudar tinta / delante del papel”, nos dirá en “Cartilla (poética)”), se transforma en palabra, en voz y en acción, la ficción de una autobiografía surge como un modelo ejemplar de comportamiento ético, como encarnación de un *ethos* social, que tiene su funcionalidad a partir de su incidencia en el concepto de verosimilitud. En este caso, el texto poético trata de integrar como marco referencial que permite realizar el texto como comunicado estético de naturaleza lingüística el modelo social que se considera como contexto de producción, de recepción, de mediación o de transformación⁵⁶. Es precisamente ese intento de incorporar al texto un marco referencial contextual

que facilita su interpretación, lo que permite conseguir una ficción autobiográfica efectiva y otorga la ejemplaridad ética que pretende la escritura social, por efecto de verosimilitud. La ficción autobiográfica⁵⁷ incide directamente en el borrado en la escritura de los límites entre texto y contexto, entre ficción y realidad, entre vida y literatura, derivando de ello un ejemplo ético efectivo. La escritura social oteriana juega en ese espacio intermedio, que constituye un nuevo modelo literario para la poesía, en el que, si fracasa el cumplimiento de algunas de las expectativas lectoras del receptor, implicado en el proceso de enunciación mediante su representación textual, se salva el proceso de escritura al cumplimentarse otras. “Biotz-begietan” es, sin duda, uno de los poemas más significativos, en este sentido, y uno de los más tempranos que se integran en la poética social oteriana⁵⁸. Desde su inicio el texto juega constantemente con su carácter ficcional, actualizando la forma narrativa cuentística (“Ahora / voy a contar la historia de mi vida”) o materializando el silencio y la elipsis literaria (“Escribo y callo”), pero afirmando constantemente el carácter de escritura autobiográfica⁵⁹ mediante varios rasgos: el narrador se presenta bajo la forma enunciativa del “yo”; se trata de un narrador autodiegético (que es el protagonista de su propio relato)⁶⁰; presenta una perspectiva retrospectiva del relato (“la historia de mi vida”), etc. Como en la mayor parte de las ficciones autobiográficas oterianas, se trata en ésta de construir una biografía ejemplar, que se cumple en su propia escritura, y para ello resulta necesario la implicación del receptor, que aunque no señalado directamente en el proceso de enunciación, sí está indirectamente implícito como figura textual, pues el narrador *dice* que cuenta la historia de su vida para que alguien desde la instancia textual la oiga. Pero la implicación del receptor en la enunciación textual va más allá, por cuanto las vivencias que se implican en el proceso de escritura, siendo suficientemente personales (vinculables al yo civil), logran un nivel de generalización tal que el receptor identifica un contexto familiar como marco de referencia: la crónica personal es una crónica generacional que narra la vivencia de un personaje de clase media educado en la severidad de un colegio religioso, que vivió en el florecer de la juventud la esperanza de la República truncada por la guerra civil y la dictadura; es decir, una serie de vivencias asumibles por el receptor medio de mediados los años

cincuenta. La efectividad-ejemplaridad del texto radica en el hecho de que el receptor comparta ampliamente ese contexto referencial, se identifique en la implicación textual con él, pues la narración de ese pasado común justifica el cambio ideológico, el salto solidario que ejemplifica, como modelo ético, la voz poética transustanciada en personaje nacido en la propia escritura. El poema, por lo tanto, construye una biografía ejemplar, la crónica de la historia moral de un sujeto discursivo que nace en su escritura poética, que muestra la evolución desde “el país de los ricos” hasta la nueva fe solidaria, y que discurre de modo paralelo a los avatares de la patria. El proceso de escritura se funde con la historia del sujeto que lo ejecuta y el propio poema se transforma en la historia que supuestamente narra; la narración de los hechos se integra en la historia de los hechos narrados, la escritura de la historia deviene historia de la escritura.

La ficción autobiográfica es un recurso creciente en la poesía oteriana, y significativo de su poesía social que paradójicamente tratando de llegar a un lector mayoritario incide en el sentido personal de la escritura, en una escritura aparentemente más personal desde el punto de vista referencial. No es necesario referirse a los textos incorporados en este sentido en 1958 a *Ancia*, sino que incluso dentro de la trilogía social puede observarse el notable incremento que este tipo de textos sufre hasta ocupar una buena parte de *Que trata de España*. Poemas como “Perdurando”, “Lejos”, “Orozco”, “1923”, “Madrid divinamente” y buena parte de los que componen el “Capítulo I” de ese libro construyen de modo directo la ficción autobiográfica como modo de elaboración de un *ethos* social encarnado en una vida ejemplar; de modo indirecto, la ficción autobiográfica sustenta textualmente todo el poemario. Pero lo que quisiera subrayar ahora es la prevalencia sobre ese proceso de ficción autobiográfica, de un proceso como es la disolución del sujeto en la escritura hasta transformarse en voz enunciativa. A lo largo de la escritura poética de Blas de Otero, pero especialmente en la trilogía social, acudimos a un proceso de disolución del sujeto en el lenguaje, a un proceso de dispersión del “yo” en la otredad, para la construcción de un personaje lingüístico que encarna desde su existencia meramente textual un *ethos*

social, que la enunciación poética ofrece como ejemplar. La ficción autobiográfica es, sin duda, el último paso en ese proceso, por el que el mero *decir* que se cuenta la vida de uno mismo se transforma en el *acto* de contarla. Lo que confiere visos de realidad al acto enunciativo no es así *lo que se cuenta*, sino el hecho de *que se cuenta*; ése es el acto ejecutivo que construye desde el lenguaje una identidad ficticia y que facilita la fusión de biografía y escritura, de literatura y vida, de palabra y voz. Tal como señalaba Barthes a propósito del relato, “actualmente escribir no es ‘contar’, es decir que se cuenta, remitir todo el referente (‘lo que uno dice’) a este acto de locución”⁶¹. Eso justifica precisamente que buena parte de la escritura literaria contemporánea sea el resultado de un esfuerzo de autorreferencialidad, de remisión constante al acto de su producción, y que incluso en la ficción autobiográfica el proceso de escritura se convierta en referente central en la escritura de la biografía. Justifica también el borrado de fronteras entre *lo que se dice* y *cómo se dice*, porque el modo de enunciar es precisamente lo enunciado; un borrado de fronteras entre la *mímesis* y la *diégesis*; y, en última instancia, entre el lenguaje y su referente, porque el referente de la escritura no es sino la propia escritura, y el referente de todo discurso su propio discurso⁶². En consecuencia, la biografía sólo puede ser literaria en cuanto que es lenguaje y el discurso autobiográfico sólo puede remitir al proceso de su elaboración como discurso no a la referencialidad externa, a no ser que ésta se integre en el discurso como lenguaje. La frontera entre la escritura y la vida se borra porque la vida sólo puede ser literatura cuando se transforma en escritura y consecuentemente deja de ser cualquier otra cosa que lenguaje; la biografía sólo puede ser el resultado de la escritura, sólo es discurso, sólo lenguaje, el conjunto de los libros escritos. Sólo así puede entenderse el sentido de un poema como “Biografía” en *Que trata de España*:

Libros
reunidos, palabra
de honor,
sílabas
hilada letra a letra,

ritmo
 mordido,
 nudo
 de mis días
 sobre la tierra, relámpago
 atravesando el corazón de España.

O un poema como “La vida”, donde de nuevo se insiste en la identidad entre vida y escritura:

Si escribo
 es por seguir la costumbre
 de combatir
 la injusticia,
 luchar
 por la paz,
 hacer
 España
 a imagen y semejanza
 de la realidad
 más pura.

Poemas como “Impreso prisionero”, “Cartilla (poética)”, “Evidentemente”, “Nadando y escribiendo en diagonal”, etc. insisten de un modo u otro en la identidad entre vida y escritura. Sólo desde la disolución del sujeto poético en la escritura puede comprenderse que su existencia sea el resultado de tal proceso, que su existencia derive de su ser en el lenguaje, invirtiendo la concepción habitual, tal como se desprende, a partir de la parodia cartesiana, de “No quiero que le tapen la cara con pañuelos”:

Escribo; luego existo. Y, como existo
 en España, de España y de su gente
 escribo. Luego soy, lógicamente,
 de los que arman la de dios es cristo.

La sustitución del “cogito, ergo sum” cartesiano por el “escribo, luego existo”, implica la suplantación del “yo pensante” (*cogitans sum*) por el “yo escribiente”. No es la primera vez que Otero parodia el texto cartesiano, sino que también puede oírse su eco en “Canto primero” (AFH), como afirmación de autenticidad: “Soy. Luego es bastante / ser, si procuro ser quien soy”. Ahora, el pensamiento esencialista, que afirmaba la necesidad del sujeto, ha trascendido a una concepción existencialista y comprometida socialmente, pues, como sabemos por “Cartilla (poética)”, “Lo esencial / es la existencia; la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra”. Pero, si del pensamiento cartesiano se deducía que la duda metódica era la que justificaba la sustancialidad del ser, que el “yo” es “una sustancia cuya completa esencia o naturaleza consiste sólo en pensar” (*Discurso del Método*, IV), la idea oteriana subvierte el subjetivismo esencialista cartesiano, poniéndolo en cuestión: la verdadera esencia del sujeto es su disolución en la escritura para su dispersión en la alteridad. No “soy pensando”, sino “existo escribiendo”, y al contrario del pensamiento cartesiano, el pensamiento no justifica el ser, sino que es la escritura lo que justifica la existencia. Si en la perspectiva racionalista cartesiana, “para pensar es necesario ser”, en la hipótesis oteriana se invierte el criterio, que podría formularse como “para existir es necesario escribir”. En consecuencia, subvirtiendo la idea cartesiana se cuestiona el fundamento sustancialista desde parámetros fenomenológicos y existencialistas; se cuestiona la sustancialidad del sujeto cognoscente, que en el caso oteriano no preexiste al mismo acto de la escritura; se cuestionan, en último término, los parámetros racionalistas derivados de una concepción esencialista. La noción de sujeto como “ser pensante” se disuelve en el proceso de escritura: el único ser existente es el que emerge de la escritura como resultado y su existencia deriva de que es dicho por el lenguaje. “El habla es la casa del ser”, escribió Heidegger⁶³, y puede señalarse que la concepción de “escribo, luego existo” apunta a esa misma noción como la disolución del sujeto en la voz enunciativa que es en cuanto que existe en el poema, en la escritura como proceso y resultado. La esencia de la voz poética es, por lo tanto, su existencia como lenguaje escrito, que finge ser palabra hablada. Pero esa existencia, como proceso y resultado de una escritura en tránsito hacia la no-escritura, hacia la oralidad, se enmarca en un contexto deter-

minado: “existo / en España”. Del mismo modo que la existencia deriva de la escritura, el contexto (la España de los años cincuenta y sesenta bajo la Dictadura) se integra en el texto como lenguaje. Así la situación elocutiva de la enunciación poética queda clarificada e integrada en el texto y permite el acceso a un primer nivel interpretativo, asegurando la finalidad del acto comunicativo que es el poema, asegurando la *intentio operis*⁶⁴. De ese modo, la propia escritura, en la plasmación de su intencionalidad textual, a la par que crea una voz que existe y enuncia desde el texto, crea también un modelo de lector como instancia textual. La disolución del sujeto en la escritura afecta tanto a la enunciación poética como a su recepción. La existencia del contexto en el texto borra lógicamente las fronteras entre ambos y logra dos efectos radicales en la construcción textual de la poesía social oteriana: por un lado, una voluntad testimonial que facilita un primer acceso hermenéutico; por otro lado, una voluntad utópica, de superación del momento histórico, que se realiza en el mismo momento en que es enunciada.

Los límites entre escritura y realidad se borran definitivamente, los “papeles” oterianos son ya “realidades” y la escritura finge una transparencia en la que el yo existencial, el yo que es en cuanto que existe en un contexto, en cuanto que es relación con una circunstancia, se diluye en el proceso de escritura y deviene existente como resultado de dicho proceso. Si la fenomenología y el existencialismo habían mostrado el fin de la noción de sustancia y su sustitución por el concepto de relación, si el sujeto ya no se concibe como “conciencia”, sino como “conciencia de algo”, como inscrito en una circunstancia, en un contexto existencial, es este yo contextualizado (yo circunstancial, en la concepción orteguiana) el que se diluye en la escritura, el que existe en cuanto es en la escritura. La disolución del sujeto en la escritura, su transformación en lenguaje, en palabra y en voz, es el último tramo en un proceso de desustanciación del “yo”, concebido como relación, concebida su esencia como existencia, como “ser en el mundo”, como “estar en el mundo”. El “yo” que existe en cuanto que escribe (y por lo tanto es palabra, voz, lenguaje) es “otro”; pero no “otro” en cuanto a sí mismo, sino en cuanto que es “yo” *con* los otros y *en* los otros, “Con la inmensa mayoría” y “En la inmensa mayoría”. Existe como resultado de la escritura, pero esa existencia escrita no

es una suplantación del subjetivismo cartesiano o del esencialismo kantiano, sino el modo de ser relacional; es un yo contextualizado en el texto, una voz que se disuelve entre otras que la escritura como proceso y resultado elabora. El “yo soluble” de “Yotro” deja así paso a la escritura transparente de “Entre papeles y realidades”:

Toda la vida entre papeles. Pero
papeles transparentes. En la vida
hundí, enterré la pluma, dirigida
igual que un proyectil, desde el tintero.

[...]

Toda la vida. Sempre caminando
aldeas y países y ciudades:
debajo de mi mano están sonando.

La escritura transparente (los “papeles transparentes”) no remite a algo que está más allá del proceso de escritura, sino a dicho proceso como resultado. Los “papeles transparentes” no dejan ver al “yo” que existe más allá de la escritura, no son metáfora de una escritura biográfica y testimonial, sino que remiten al propio “yo” que existe escribiendo, que es en cuanto que escribe y que, por lo tanto, existe en el texto; a ese “yo” disperso en la otredad, que siendo palabra, siendo voz, deja oír otras voces. La transparencia de la escritura oteriana permite la fusión de la voz y la escritura; la mano que escribe (“debajo de mi mano están sonando”) es la mano escrita.

Los poemas iniciales de *Pido la paz y la palabra* y *En castellano* mostraban un proceso de objetivación en su carácter presentativo y prologal. De “Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre / aquel” y “Aquí tenéis, en carne y hueso, / mi última voluntad”, de “A la inmensa mayoría” (*Pido la paz y la palabra*), había pasado a “Aquí tenéis mi voz” y la ficción de los “Papeles inéditos” en los textos iniciales de *En castellano*. Si la desaparición del “hombre aquel” dejaba plasamada su “última voluntad” en la palabra poética, ésta se transformaba en “voz” y en “Papeles inéditos” en

el siguiente poemario. Ahora, en *Que trata de España*, el proceso presentativo acaba entregando al lector implícito “el libro”, pero ese libro es “España”:

Este es el libro. Ved. En vuestras manos
tenéis España. Dicen que la dejo
malparada. No es culpa del espejo.
Que juzguen los que viven por sus manos.

La escritura “transparente” apunta así a una triple identidad, como proceso de fusión, que atraviesa la trilogía social y que forma correlación con otra serie identificativa que discurre en estos poemarios:

libro = (mi última voluntad) mi voz = España
A la inmensa mayoría / Con la inmensa mayoría / En la inmensa
mayoría

El proceso de escritura, de este modo, pese a aludir a la metáfora del espejo como emblema mimético, encarna la “transparencia” y la dimensión performativa de la escritura; a las preguntas retóricas con que concluye el soneto heterodoxo que encabeza *Que trata de España* (“Quién hace, quién escribe / la historia de mañana desde hoy mismo”), podríamos responder con las mismas palabras: quien hace la historia de mañana desde hoy mismo es quien la escribe; escribir la historia es hacerla porque la historia sólo es discurso. Un giro más en la escritura oteriana y la disolución del sujeto es absoluta; la voz que enuncia los poemas ya no será la misma que escribe los versos, sino que es la voz del libro (“Voz del mar, voz del libro”) y ésta no es sino la de la patria, la de España. Así, lo que comienza siendo un apóstrofe acaba siendo una cesión de la voz, una fusión de la voz en otras voces, en una voz colectiva que trata de España desde España misma, que diciendo el ser de la patria se dice a sí misma; es España quien habla en el libro de 1964 y el poeta, como un nuevo lector implícito, sólo la escucha:

Libro, perdóname. Te hice pedazos,
chocaste con mi patria, manejada
por conductores torvos: cruz y espada
frenándola, ¡gran dios, y qué frenazos!

Mutilaron tus líneas como brazos
abiertos en la página: tachada
por el hacha de un neotorquemada
¡gran dios, graves hachazos!

Libro, devuelve el mal que nos han hecho.
Ancho es el mundo. Como el arte. Largo
el porvenir. Perdona la tristeza,

libro, de darte nueva patria y techo.
Español es el verso que te encargo
airear, airear. Te escucho. Empieza.

NOTAS

¹ Las citas de estos poemarios proceden de las siguientes ediciones: *Pido la paz y la palabra*. Lumen. Barcelona, 1980. *En castellano*. Lumen. Barcelona, 1982. *Que trata de España*. Visor. Madrid, 1981.

² Prefiero hablar de trilogía social para referirme a los tres libros apuntados, que de “etapa social”, pues creo que la conciencia crítica oteriana se extiende más allá de los tres libros mencionados.

³ Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Editions du Seuil. Paris, 1991; *passim*.

⁴ Vid. Herrstein Smith, Barbara. “La poesía como ficción” en *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*. Visor. Madrid, 1993; pág. 31-55.

⁵ Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen. Barcelona, 1989; pág. 270 y ss.

⁶ No creo que sea desacertado realizar una lectura de la poesía social oteriana poniéndola en relación con algunas de las meditaciones sobre el lenguaje que se llevan a cabo en torno a la mitad de los años cincuenta, especialmente el libro de Austin mencionado o *De camino al habla*, de Hiedegger. Un primer intento de aproximación a esta lectura puede verse en mi trabajo “Poesía y metapoésía en la trilogía social de Blas de Otero. Sobre la función del lenguaje en el compromiso poético” en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXIV, n° 4 (october 1997); pág. 443-472.

⁷ Shklovski, V. “El arte como artificio” en Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI. Madrid, 1997; pág. 60.

⁸ Tinianov, J. “Sobre la evolución literaria” en *Ibidem*; pág. 92 y ss.

⁹ Alonso, Dámaso. “Poesía arraigada y poesía desarraigada” en *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid, 1952; pág. 370-380.

¹⁰ Vid. Sempurn, Jorge. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Planeta. Barcelona, 1977; pág. 95-96.

¹¹ Parte de los datos expuestos se recogen de Cruz, Sabina de la. “Notas biográficas de Blas de Otero” en Asuncce, José Ángel (ed.). *Al amor de Blas de Otero*. Mundaiz. San Sebastián, 1986; pág. 21-35.

¹² Barthes, Roland. “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona, 1999; pág. 65-71.

¹³ Vid. Acunce Arrieta, José Ángel. “La voz de Otero en *Pido la paz y la palabra*” en *Mundaiz*, n° 30 (1985); pág. 68-70.

¹⁴ Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid, 1989; pág. 370.

¹⁵ Wright, Eleanor. *The Poetry of Protest under Franco*. Tamesis. London, 1986; pág. 110. Vid. González, José María. *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*. Edi-6. Madrid, 1982; pág. 158-161.

¹⁶ Scarano, Laura. “La ‘voz social’: figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)” en Scarano, Laura et al. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* Ed. Biblos. Buenos Aires, 1994; pág. 79. Vid. Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Melusina. Mar del Plata (Argentina), 2000.

- ¹⁷ Austin, J.L. *Op. cit.*; pág. 100-104.
- ¹⁸ Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general, I*. Siglo XXI. Madrid, 1988; pág. 175 y 181 respectivamente.
- ¹⁹ Barthes, R. *Op. cit.*; pág. 69.
- ²⁰ Scarano, L. "La 'voz social'..."; pág. 71-78.
- ²¹ Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, 1989.
- ²² Recuérdese el poema "Acción", al comienzo de *Eternidades*, de Juan Ramón Jiménez, y la referencia explícita al *Fausto* de Goethe, Primera Parte, vv. 1224-1237.
- ²³ Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Labor. Barcelona, 1995; pág. 359-360.
- ²⁴ García Matos, M. et al. (eds.). *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Barcelona, 1951; vol. I, pág. 80.
- ²⁵ García Lorca, Federico. *Canciones. Primeras canciones*. (Ed. Piero Menarini). Espasa-Calpe. Madrid, 1986; pág. 187.
- ²⁶ Martín Hernández, Evelyne. "Voces" en *Zurgai*, número monográfico *Que trata de Blas de Otero* (noviembre de 1988); pág. 20.
- ²⁷ Benveniste, Émile. "La blasfemia y la eufemia" en *Problemas de lingüística general, II*. Siglo XXI. Madrid, 1987; pág. 256-257.
- ²⁸ Véanse los comentarios a este poema en: Alaracos Llorach, Emilio. *Blas de Otero*. Nobel. Oviedo, 197; pág. 133-135. Daydí-Tolson, Santiago. *The Post-Civil War Spanish Social Poets*. Twayne. Boston, 1983; pág. 133-135.
- ²⁹ Declaraciones a Núñez, Antonio. "Encuentro con Blas de Otero" en *Ínsula*, n.º 259 (junio de 1968); pág. 3.
- ³⁰ Machado, Antonio. *Poesía y Prosa*. (Ed. Oreste Macrì). Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado. Madrid, 1989; tomo II, pág. 709-714.
- ³¹ Vid. Baker, Edward. *La lírica mecánica. En torno a la prosa de Antonio Machado*. Taurus. Madrid, 1986; *passim*.
- ³² Celaya, Gabriel. "La poesía oral" en *Revista de Occidente*, n.º 8 (2ª época) (enero-marzo de 1965); pág. 211.
- ³³ Otero, Blas de. *Historias fingidas y verdaderas*. (Ed. Sabina de la Cruz). Alianza. Madrid, 1980; pág. 37.
- ³⁴ *Ibidem*; pág. 40.
- ³⁵ Miró, Emilio. "Vida y Literatura: *Esto no es un libro*" en Asuncce, José Ángel (ed.). *Al amor de Blas de Otero*. Mundaiz. San Sebastián, 1986; pág. 349.
- ³⁶ La "primera vez con Gabriel Celaya" es el poema titulado "15 de diciembre 1950" en *Ancia*, que respondía a la "Carta a un amigo" de Celaya, publicada en *Egan*, n.º 1 (enero-marzo de 1950) y que se recogería con el título de "A Blas de Otero" en *Las cartas boca arriba*. Rialp. Madrid, 1951.
- ³⁷ Vid. Asuncce Arrieta, José Ángel. *Cómo leer a Blas de Otero*. Júcar. Madrid, 1990; pág. 106-107. Puede verse un comentario de este poema desde un punto de vista gramatical en González Muela, Joaquín. *Gramática de la poesía*. Planeta. Barcelona, 1976; pág. 45, 49, 72-74 y 97-98. Ciplijauskaitė, Biruté. *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social)*. Ínsula. Madrid, 1966; pág. 448-449.
- ³⁸ Blanco Aguinaga, Carlos. "El mundo entre ceja y ceja: relejendo a Blas de Otero" en

Papeles de Son Armadans, vol. LXXXV, n° 204-205 (mayo-junio de 1977); pág. 167-168.

³⁹ Alarcos Llorach, E. *Op. cit.*; pág. 102-103. Vid. Lissorgues, Yvan. “Un aspecto de la poesía española contemporánea. Análisis de tres poemas: ‘Viento del pueblo’ de Miguel Hernández, ‘Anchas sílabas’ y ‘Entendámonos’ de Blas de Otero” en *Les langues neo-latines*, n° 246 (1981); pág. 137-158.

⁴⁰ Montejo Gurruchaga, Lucía. *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1988; pág. 144-145.

⁴¹ Scarano, L. “La ‘voz social’...”; pág. 83-92.

⁴² Vid. Martínez, José Enrique. *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Cátedra. Madrid, 2001; *passim*.

⁴³ “Poned atención: / un corazón solitario / no es un corazón”. Pertenece a “Proverbios y cantares” de *Nuevas canciones*, en Machado, A. *Op. cit.*; tomo II, pág. 639.

⁴⁴ Vid. Tuñón de Lara, Manuel. *Antonio Machado, poeta del pueblo*. Nova Terra. Barcelona, 1967; pág. 152-155.

⁴⁵ Machado, A. *Op. cit.*; tomo II, pág. 710.

⁴⁶ Vid. Martín Hernández, Evelyne. “Blas de Otero et Machado” en *Cahiers de poésie ibérique et latino-américaine*, n° 10 (enero de 1978; pág. 41-47).

⁴⁷ Montejo Gurruchaga, L. *Op. cit.*; pág. 348-350.

⁴⁸ Vid. Martín Hernández, Evelyne. “Don Quijote como problema: un desplazamiento mítico” en Asuncce, J.A. (ed.). *Op. cit.*; pág. 259-271.

⁴⁹ Scarano, L. “La ‘voz social’...”; pág. 83-84.

⁵⁰ Carta de Rimbaud a Georges Izambard, mayo de 1871 en Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes. Correspondance*. (Ed. Louis Forestier). Robert Laffont. Paris, 1996; pág. 230.

⁵¹ González, J.M. *Op. cit.*; pág. 182-184.

⁵² Herrnstein Smith, B. *Op. cit.*; pág. 25

⁵³ Austin, J.L. *Op. cit.*; pág. 63.

⁵⁴ Vid. Scarano, L. *Los lugares de la voz...*; pág. 24.

⁵⁵ Schmidt, Siegfried J. *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Taurus. Madrid, 1990; pág. 215-216.

⁵⁶ *Ibidem*; pág. 227.

⁵⁷ Vid. Cabanilles, Antonia. *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Col·legi Universitari de Castelló-Excma. Diputació de Castelló. Castellón, 1989.

⁵⁸ Véase mi análisis de este poema en Lanz, Juan José. “Blas de Otero: ‘Biotz-begietan’, de *Pido la paz y la palabra*” en Díaz de Castro, Francisco (ed.). *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*. Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 2001; pág. 157-189.

⁵⁹ Vid. Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion. Madrid, 1994.

⁶⁰ Genette, G. *Figuras III...*; pág. 299-300.

⁶¹ Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de lo relatos” en *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona, 1997; pág. 192-193.

⁶² Vid. Genette, Gérard. “Fronteras del relato” en VV.AA. *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1974; pág. 193-198.

⁶³ Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Ed. Serbal. Barcelona, 1990; pág. 149.

⁶⁴ Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press. Cambridge, 1995; pág. 68-70.