

EL TALLER POÉTICO DE BLAS DE OTERO. POESÍA Y GENÉTICA TEXTUAL: ALGUNOS EJEMPLOS^{1*}

JUAN JOSÉ LANZ
UPV/EHU

Introducción: el lugar de la genética textual

Fue Almuth Grésillon² quien, en 1992, señaló un posible origen remoto para la genética textual, en « The Philosophy of Composition » que Edgar Allan Poe había publicado en abril de 1846, como comentario a su poema « The Raven »³. El texto de Poe desmitificaba el concepto de inspiración y enfocaba su análisis del fenómeno poético no desde la perspectiva de la *expresión*, sino desde la perspectiva del *efecto* que quiere lograr. Pero además, Poe pretende allí mostrar en un texto crítico « los engranajes [que] constituyen la utilería del *histrión* literario », hacer visible lo que ocurre en las « bambalinas » de la escritura, mostrar los « engranajes » del proceso literario; es decir, pone su acento en el proceso de producción del texto y no en su resultado como producto; en el proceso de la *escritura* y no en el resultado de lo *escrito*; en la *génesis* textual que nos muestra el camino por el que se desechan diversas opciones de escritura, y no en el resultado del texto como un todo acabado y finito; en el *proceso* de escritura y no en la *estructura* de lo escrito⁴. Es decir, el texto de Poe apuntaba implícitamente a un dinamismo característico

1 * Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

2 Almuth GRÉSILLON, « Ralentir: travaux », *Genesis*, n.º 1, 1992, pp. 9-31.

3 Edgar Allan POE, « Filosofía de la composición », *Ensayos y críticas* (trad. Julio Cortázar), Madrid, Alianza, 1973, p. 65-79.

4 Véase un buen resumen de estas perspectivas en Emilio PASTOR PLATERO, « La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *Genética textual*, Madrid, Arco/Libros, 2008, p. 9-32. Javier LLUCH-PRATS, « Los estudios de génesis textual », Aurélie ARCOCHA-SCARCIA; Javier LLUCH-PRATS; Mari Jose OLAZIREGI (eds.), *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2010, p. 19-54. *Vid.* Louis HAY (ed.), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979. Louis HAY, *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS, 1993. Michel CONTAT y Daniel FERRER (eds.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, theories*, Paris, CNRS, 1998. Michel ESPAGNE, *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, Paris, PUF, 1998. Pierre-Marc de BIASI, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000. Daniel FERRER y Paolo D'ORIO (eds.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS, 2001. Louis HAY, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002. Paola ITALIA y Giulia RABONI, « ¿Qué es la Filología de autor? », *Criseida*, n.º 2, 2014, p. 7-56. Pierre-Marc BIASI y Anne HERSCHBERG PIERROT (eds.), *L'oeuvre comme processus*, Paris, CNRS, 2017. Para textos hispánicos contemporáneos, puede verse: Javier BLASCO, *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2011. Bénédicte VAUTHIER y Jimena GAMBA CORRADINE (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012. María MARTÍNEZ DEYROS (ed.), « La obra en proceso: estudios sobre crítica genética en literatura Hispánica », *Ínsula*, n.º 861, septiembre de 2018.

de la *producción* escritural, que habría de interesar a la genética textual⁵, frente al postulado de la *clausura* del texto literario característica del estructuralismo. No en vano, Baudelaire al traducir el artículo de Poe, había titulado el texto *La genèse d'un poème* y, en el preámbulo, invitaba al lector: « Ahora veamos las bambalinas, el taller, el laboratorio, el mecanismo interior, según como gusten de calificar el *Método de composición* »⁶.

Pero no exageremos nuestra lectura *geneticista* del texto de Poe, porque el propio poeta subraya que su intención es demostrar que « la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático »; en definitiva, hay una cierta determinación lógica en la concepción constructivista de Poe que apunta a una cierta visión del texto como consecuencia inevitable del pre-texto o ante-texto, lo que evidentemente entra en contradicción con uno de los preceptos básicos de la genética textual⁷. Tal como subrayará Pierre-Marc de Biasi, « para la genética, el texto no es una configuración de sentido acabada »⁸, sino un proceso de construcción abierto; no el *Texto*, sino los *textos*, el texto como *posible necesario*, reivindicará Hay como núcleo de trabajo de la crítica genética⁹.

Lo cierto es que en esa dimensión « constructivista » que subraya la crítica genética se podía evocar también como precedente de esta, en el ámbito de la poesía moderna, el tratado *¿Cómo hacer versos?* (1926), de Vladimir Maiakovsky¹⁰, o las reflexiones de Paul Valéry en sus conferencias y *Cuadernos*¹¹, o incluso más concretamente su texto *Au sujet du Cimetière marin* (1933), o *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), de T. S. Eliot, o *Probleme der Lyrik* (1951), de Gottfried Benn. Lo cierto es que, desde el ámbito poético, esa preocupación por el *taller del escritor*, por su *laboratorio* es una constante de la producción artística contemporánea; a pesar (o incluso tal vez como consecuencia de ello) de la objetivación que los métodos formales adscribieron al texto poético.

Esta curiosidad por el « cómo se hizo el poema » ha hecho que se atiendan los materiales de los poetas (borradores, manuscritos, etc.) con cierta asiduidad y pone de relieve, una vez más, la vinculación de la genética textual con el análisis de los *dossiers de génesis* poéticos o que se preste atención a lo que se ha denominado

5 Louis HAY, « Del texto a la escritura », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 43-44.

6 Charles BAUDELAIRE, « La génesis de un poema [Preámbulo] » en Edgar Allan POE *et al.*, *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna* (Ed. Antoni Marí, Miguel Casado y Jordi Doce), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010, p. 157.

7 Vid. ÉLIDA LOIS, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edical, 2001, p. 18. Jean-Louis LEBRAVE y Almuth GRÉSILLON, « Linguistique et génétique des textes : un décalogue », *Item (en línea)*: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434571>. Puesto en línea el 23 de marzo de 2009.

8 Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 149.

9 Louis HAY, « Del texto a la escritura », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 46 y 52.

10 Vladimir MAIAKOVSKY, « ¿Cómo hacer versos? », *Poesía y revolución*, Barcelona, Ediciones Península, 1974, p. 43-90.

11 Paul VALÉRY, *Cuadernos (1894-1945)* (Ed. Andrés Sánchez Robayna), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007.

como *filología de autor*¹². Es verdad que el *dossier de génesis* que se conforma para la escritura poética es de carácter bien diferente al que se suele conformar para la narrativa¹³, para el ensayo o para el teatro: aquí rara vez encontraremos hilos argumentales, esquemas de desarrollo, síntesis de personajes, descripciones de espacios, etc. Si bien es cierto que cada material sugerirá su propio modelo de estudio, también es verdad que pueden darse algunos ejemplos en el ámbito de la poesía española contemporánea que atañan a un modelo metodológico y que permitan percibir y desarrollar algunas de las propuestas que hace la genética textual.

Jean Bellemin-Noël¹⁴ planteó la necesidad de establecer al menos tres tipos de materiales, « documentos de redacción », con los que puede trabajar el investigador: el *manuscrito*, entendido como « un conjunto de soportes materiales que se apoya en el texto »; los *borradores*, « el conjunto de documentos que han servido para la redacción de una obra »; un *ante-texto*, « una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser una lectura en continuidad con el hecho definitivo ». Los borradores aportan diversa información de la *génesis textual* y pueden resultar útiles para la reconstrucción del *ante-texto*: informaciones extratextuales, que pueden no tener ninguna relación con la producción de enunciados literarios; indicaciones de anotación, que aportan indicios de una manera de redactar circunstanciada (hechos gráficos, huellas gestuales, elección de papel, tinta, etc.) e indican la manifestación del sujeto que escribe; comentarios que tratan sobre el texto, sobre todo a propósito de lo escrito; notas de control, que se relacionan normalmente con comentarios metatextuales. Todo ello lleva a una necesaria delimitación entre lo « textual » y lo « redaccional ». Por su parte, Javier Blasco¹⁵, siguiendo el modelo establecido por Pierre-Marc de Biasi¹⁶, ha distinguido tres fases diferentes en el proceso de escritura poética: una fase pre-redaccional, que incluye todos aquellos elementos que permiten documentar obsesiones, preocupaciones, intereses o estados de ánimos que provocan la escritura; una fase redaccional, a la que pertenecen todos aquellos materiales que permiten documentar el proceso en el marco en el cual las notas previas se estructuran y articulan, estableciendo una serie de estadios redaccionales propiamente dichos (cambios, correcciones e inestabilidad textual) y una puesta en limpio de una

12 Vid. Dante ISELLA, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.

13 Vid. Javier APARICIO MAYDEU, *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2011. Un ejemplo magnífico puede verse en la edición genética de *Paisajes después de la batalla*, de Juan Goytisolo, realizada por Bénédicte Vauthier: Juan GOYTISOLO, *Paisajes después de la batalla* (ed. Bénédicte Vauthier), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012. Puede verse ahora en *Manuscrito digital de Juan Goytisolo* (<http://goytisolo.unibe.ch/>). También resulta ejemplar la edición de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas de *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra de Ramón del Valle-Inclán. Estudio y dossier genético*, Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán / Servizo de Publicacións da Universidade, 2017.

14 Jean BELLEMIN-NOËL, « Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 53-78.

15 Javier BLASCO, *ob. cit.*, p. 67-169.

16 Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 120. Allí diferencia cinco fases diferentes: fase pre-redaccional, fase redaccional, fase pre-editorial, primera fase editorial (bajo control del autor) y segunda fase editorial (fuera del control del autor).

versión próxima a la « copia para la imprenta »; y una fase editorial, que considera aquellos cambios que el escritor introduce en el texto a partir del momento en el que este se hace público.

Es precisamente en la concepción del *ante-texto* donde la *filología de autor* viene a discrepar de la *genética textual*, al considerar como *ante-texto* « el conjunto de los datos materiales relativos a todo lo que ha precedido el texto », lo que incluye dos conjuntos de materiales: aquellos que no tienen relación directa con el texto; aquellos inmediatamente relacionados con el texto. La *filología de autor* tiende a relegar los materiales no directamente relacionados con el texto a una posición subordinada (como apéndices o en volúmenes aparte); su fin, más que « intentar seguir al ralenti el acto de la escritura », es « traducir el manuscrito en signos claros, representando, a ser posible, la cronología de la composición que se ha logrado reconstruir »¹⁷.

En los últimos años, se ha venido proponiendo un acercamiento de las diversas tendencias en los estudios del texto, intentando complementar las perspectivas que cada una de estas tendencias aporta. Jean-Louis Lebrave, que reducía las operaciones a que atendían los genetistas en el estudio de los manuscritos a cuatro (añadido, supresión, remplazamiento y desplazamiento) a través del decurso del tiempo, proponía en 2009 la concepción de una crítica genética como « *poétique de transitions entre états* » que ha de tener en cuenta los « *états successifs* du texte en devenir » y además ha de hallar « *quelles lois président aux transformations que cette comparaison permet d'identifier* ». Desde esta perspectiva, concluye Lebrave:

Il n'y a pas de différence radicale entre des états textuels variants et la variation qu'on peut observer dans les brouillons. (En revanche, il y a généralement une différence de degré, le foisonnement de la variation étant souvent beaucoup plus intense dans les brouillons.) On peut donc réconcilier la philologie et la génétique et unifier le panorama de la variation textuelle¹⁸.

De este modo, la crítica genética, que se ocuparía de las modificaciones textuales del autor, y la filología de la transmisión-recepción de textos encontrarían continuidad en esa poética de transición de estados. El propio Lebrave¹⁹ ha apuntado recientemente la necesidad de un mayor desarrollo de « la confrontación entre la crítica genética y lo que los anglosajones llaman la *textual scholarship* », la atención a los logros de una filología moderna, y una posible unificación del área en la línea de la *genética editorial* propuesta por Rudolf Mahrer²⁰. Bénédicte

17 Paola ITALIA y Giulia RABONI, *ob. cit.*, p. 8-10.

18 Jean-Louis LEBRAVE, « Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite », *Modèles Linguistiques*, n.º 59, 2009, p. 13-21.

19 Jean-Louis LEBRAVE, « La crítica genética: rupturas y continuidades », *Ínsula*, n.º 861, septiembre de 2018, p. 6-10.

20 *Vid.* Rudolf MAHRER, « De la textualité des brouillons », *Modèles Linguistiques*, n.º 59, 2009, p. 51-70. Rudolf MAHRER, « Anecdorique », *Genesis*, n.º 44, 2017, p. 7-15. Rudolf MAHRER, « La plume après le plomb. Poétique de la réécriture des oeuvres déjà publiées », *Genesis*, n.º 44, 2017, p. 17-38.

Vauthier²¹, por su parte, frente a la *continuidad* que subyace en una *poética de la transición entre estados textuales*, y que plantearía la tentación de resolver las *conjeturas* de un texto con la ayuda del *ante-texto*, prefiere abogar por la *complementariedad* de los métodos y de los estados textuales.

En la escena decimocuarta de *Luces de bohemia*, Valle-Inclán inserta, en un juego de espejos en que se juntan un personaje de ficción con un personaje real, un maravilloso diálogo entre el Marqués de Bradomín y Rubén Darío, que han acudido al entierro de Max Estrella. Rubén, tal como apunta la acotación, « conserva siempre en la mano el sobre de la carta donde ha escrito escasos renglones »; el Marqués de Bradomín le interpela:

El Marqués.- ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere usted leerme los?

Rubén.- Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo.

El Marqués.- Querido Rubén, los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de aguafuerte²².

Tal es justamente la función en la que, en cierto modo general, coinciden la crítica genética, la *filología de autor* y las *filologías del texto*: publicar los versos « con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva ». De ese modo, la escritura se mostraría justamente como proceso y no como resultado. En este sentido, el estudio de los borradores tiene un objetivo fundamental: « ampliar la noción de *escritura* ofreciendo acceso a su dimensión temporal »²³. El análisis de los manuscritos, la investigación sobre el taller del escritor, apunta a una necesidad inherente a la crítica: « dar cuenta de una poética de la escritura igual que de una poética del texto », concebir la escritura como « el lugar del azar y de lo arbitrario que se transforma poco a poco en necesidad »²⁴.

El taller poético de Blas de Otero: algunos ejemplos

Muy escasas son las declaraciones de Blas de Otero acerca del modo de proceder en su escritura poética. Más allá de una inquebrantable voluntad de belleza y de un compromiso insoslayable con su tiempo histórico, que serán lemas que repita en las cartas a sus amigos poetas, en las entrevistas que conceda y en las escasas declaraciones poéticas que realice, poco queda que pueda guiarnos por el taller poético del escritor sobre el proceder material de su escritura. El legendario silencio del poeta bilbaíno, del que han dado testimonio todos cuanto

21 Bénédicte Vauthier, « *Critique génétique* y filologías del texto moderno. Nuevas perspectivas –sobre “ el texto ”– a partir de Ramón del Valle-Inclán », *Ínsula*, n.º 861, septiembre de 2018, p. 11-15.

22 Ramón del VALLE-INCLÁN, *Luces de bohemia* (Ed. Alonso Zamora Vicente), Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 162.

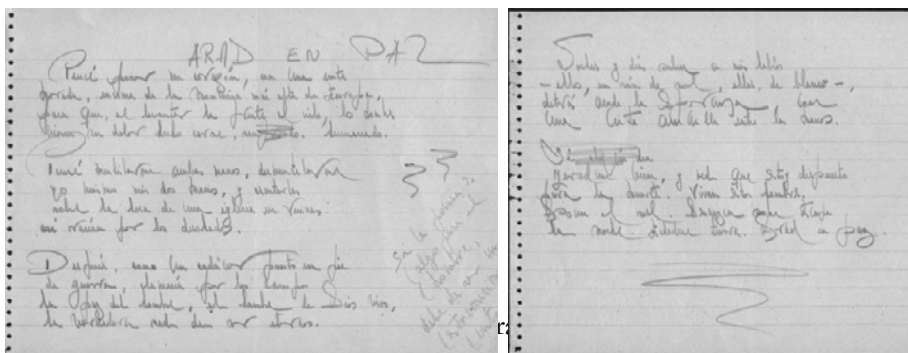
23 Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 144.

24 Raymond DEBRAY-GENETTE, « Esbozo de método », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 109.

le trataron, dejaba constancia poética en el lema de uno de sus poemas más importantes, « *Biotz-begietan* »: « Escribo y callo ». O también en aquellos versos de Tirso de Molina con que encabezaba en *Pido la paz y la palabra* su poema « Gallarta »: « El hierro es vizcaíno, que os encargo, / corto en palabras, pero en obras largo ». Y el poema de Blas de Otero concluía:

Vizcaíno es el hierro –el mar, cantábrico-,
corto en palabras. Ley de los poemas
míos.

Pues bien, esa cortedad del decir que caracteriza la poética blasoteriana, también se proyecta sobre el proceso compositivo de sus poemas. « Hay que escribir a favor de viento, pero contra corriente », declaraba en 1952, y añadía: « Corrijo, casi exclusivamente, en el momento de la creación: por *contención*, por *eliminación*, por *búsqueda* y por *espera* »²⁵. El estudio de los manuscritos en este caso nos puede revelar y aportar algún dato notable de la poética de un autor. En uno de los márgenes del manuscrito del poema « Aren en paz », titulado originalmente, como puede comprobarse, « Arad en paz », que data de 1950, puede leerse escrita en lápiz la siguiente declaración de principios poéticos del autor, que resulta plenamente reveladora: « Si la poesía es algo para el hombre, debe de ser un estremecimiento ».

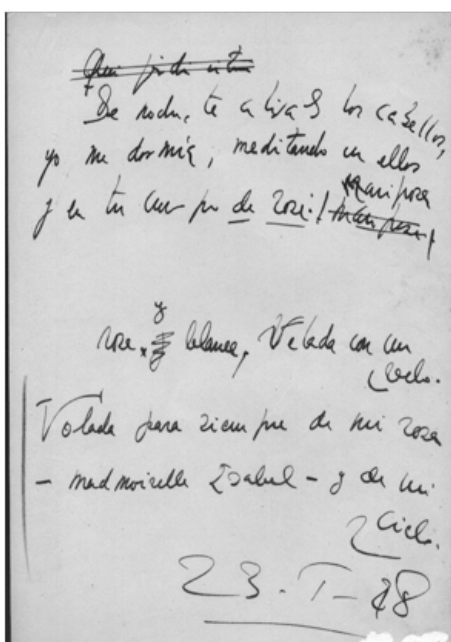
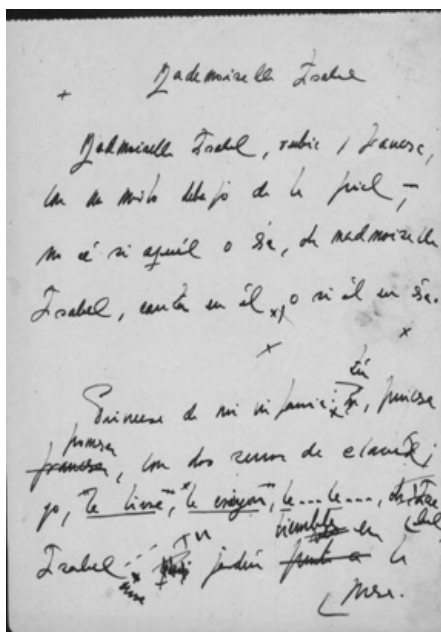


Los amigos cercanos de Blas de Otero a mediados de siglo han recordado al poeta silencioso que, en mitad de un paseo, sacaba una hojita de papel del bolsillo de la chaqueta y anotaba un verso o corregía un manuscrito. En aquel Bilbao de la segunda mitad de los años cuarenta, habitualmente el poeta copiaba a máquina sus poemas en el despacho de su amigo el abogado Javier de Bengoechea. Aunque al menos una copia mecanografiada de su primer libro, Ángel fieramente humano, se realizó por la mano de Ángel de la Iglesia, abogado y amigo suyo, en el bufete que este tenía en Bilbao; así consta en el ejemplar que conservan los herederos, copia del cual se presentó al premio Adonais de poesía en 1949: un ejemplar encuadernado en tela roja, con lomo y cantoneras de piel roja, 8°, 2 hojas + 111 fols. sin paginar + colofón + 1 hoja. El texto está escrito a una

²⁵ Blas de OTERO, « Y así quisiera la obra (fragmentos de conferencia, y notas) », *Mensajes de poesía*, n.º 11, 1952, s. p. Recogido en *Obra completa* (ed. Sabina de la Cruz en colaboración Mario Hernández), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013, p. 1103-1104.

sola cara, y en el colofón puede leerse: « Acabóse de imprimir esta edición / mecanografiada por Ángel de / la Iglesia en Bilbao a / 20 de noviembre de 1949 / Laus Deo »²⁶. El texto, presentado al premio Adonais de ese año, tiene escasas, aunque sustanciales, diferencias con el que la editorial Ínsula publicó unos meses más tarde.

Uno de los poemas más destacados en aquel libro es, sin duda, el soneto « *Mademoiselle Isabel* », cuyo manuscrito aparece fechado el 23 de enero de 1948.



+ Mademoiselle Isabel

Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh mademoiselle
Isabel, canta en él, o si él en ésa.

x x
Princesa de mi infancia: si tú, princesa
francesa promesa, con dos senos de clavel;
yo, "le livre", "le crayon", le..., le..., oh Isabel,
Isabel, ... qué tu jardín junto a ves tiembla en la me

Qué jardín citan [?]

De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa: Mariposa mariposa.

rosa, y y blanca, velada con un velo.

Volada para siempre de mi rosa

Manuscrito de « *Mademoiselle Isabel* »

+ Mademoiselle Isabel

26 La descripción del ejemplar se encuentra en Javier de la IGLESIA, « Blas de Otero y Ángel de la Iglesia: el grupo de *Champa* », Ínsula, n.º 676-677, abril-mayo de 2003, p. 12.

Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,-
no sé si aquél o ésa, oh mademoiselle
Isabel, canta en él; , o si él en ésa.

x x

Princesa de mi infancia; sí tú, princesa
francesa promesa, con dos senos de clavel;
yo, “le livre”²², “le craiyon”²², le..., le..., oh
Isabel,
Isabel;... qué tu jardín junto a / ves tiembla
en la mesa.

Qué jardín citan [?]
De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa:- mariposa mariposa:
rosa; y blanca, velada con un velo.
Volada para siempre de mi rosa
-mademoiselle Isabel- y de mi cielo.

23-I-48

Mademoiselle Isabel es un personaje real de la mitología familiar oteriana: una institutriz vasco-francesa que cuidaba de los hijos del matrimonio Otero-Muñoz (José Ramón, María Jesús, Blas y Conchita), en Bilbao en los primeros años veinte, hasta que la familia se traslada a Madrid en 1927. Dentro de la obra oteriana, cobra una dimensión emblemática y simbólica del recuerdo de la niñez, de la infancia placentera, no solo emocionalmente, sino también socialmente, puesto que representa el ámbito de una burguesía pujante a punto de desmoronarse. El propio escritor evocará la figura de la *mademoiselle* en 1952 al trazar unas breves notas biográficas como introducción a sus poemas:

Nací en Bilbao, dicen, el 15 de marzo de 1916.

A los dos años me llevaron a Madrid, pero mis primeros recuerdos son de Bilbao, cosa de los cuatro o cinco años. Así estoy viendo a Manuel Granero y a las mujeres llorantes la tarde del telegrama. Y a *Mlle.* Isabel, morena por más que le pese el endecasílabo²⁷.

El manuscrito del poema está conservado en una hoja blanca de cuaderno escrita por las dos caras, distribuyéndose los dos cuartetos en la primera cara y los dos tercetos en la segunda. El texto presenta algunos rasgos especiales para reconstruir el taller poético de Blas de Otero²⁸. El título va precedido de una cruz (+) que marca seguramente la selección del poema para su publicación, bien en la

27 Blas de OTERO, *op. cit.*, s. p.

28 Un comentario por extenso del poema puede verse en Juan José LANZ, « Algunos aspectos del taller poético de Blas de Otero: en torno a “*Mademoiselle Isabel*” », *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 209-279.

revista *Egan*, donde aparecerá en 1948, bien en el libro *Ángel fieramente humano*, que prepara en 1949 para el premio Adonais y que aparecerá definitivamente en la editorial *Ínsula* en 1950. Muy distinto sentido tienen las dos aspas (x) que separan el primer y segundo cuarteto, y que señalan posibles correcciones tanto de la coma tras « él » o del pronombre « ésa » al final del cuarto endecasílabo. De cualquier forma, el manuscrito muestra que el primer cuarteto (seguramente memorizado en el proceso creativo) se escribió con escasas dudas, que se reducen a la puntuación. En el segundo cuarteto se unen a las dudas de puntuación algunas posibilidades redaccionales diferentes, que resultan muy significativas. Los dos primeros endecasílabos muestran una posible lectura desechada por el poeta en el proceso redaccional: « sí, princesa / francesa » / « tú, princesa / promesa ». El tercer endecasílabo sustituye las comillas de cita de palabras en francés por el subrayado (cursiva en el texto impreso); obsérvese la errata al escribir « crayon » en lugar de « crayon ». El último endecasílabo del segundo cuarteto plantea hasta una triple redacción en este estadio, aparte de las dudas de puntuación, en torno a los tres elementos centrales del verso (« Isabel », « jardín » y « mesa »):

« Isabel... qué jardín junto a la mesa »
 « Isabel... qué jardín ves en la mesa »
 « Isabel... tú jardín tiembla en la mesa »

Una de las posibilidades de ese endecasílabo (« qué jardín citan [?] ») parece que fue barajada como comienzo del primer terceto, que, en cambio, desecha esa posibilidad; se transcribe con limpieza, tan solo mostrando dudas, seguramente por el juego de rima interna que subrayará el siguiente terceto, en el último endecasílabo: « de rosa » que aparece subrayado y « mariposa » que aparece tachado y reescrito. El primer endecasílabo del último terceto saca rentabilidad a la musicalidad « rosa / mariposa / rosa », que presentaba dudas para el poeta, y la subraya mediante un nuevo juego de aliteración por derivación inversa (« velada con un velo »), que condiciona el comienzo del penúltimo endecasílabo en un juego aliterativo paralelo, con paronomasia: « de rosa / mariposa / rosa » / « velada / con un velo / volada ». Una raya en el margen izquierdo de los dos endecasílabos finales, parece confirmar el carácter definitivo de estos versos, que aparecen sin ninguna reescritura.

Así pues, a la vista del manuscrito de « *Mademoiselle Isabel* » podemos ver las posibilidades que se abrieron en el texto a cada momento y las opciones que se tomaron en cada caso. Para la instancia autorial que crea y se crea en el proceso redaccional, el texto aparece como un conjunto de posibilidades y de opciones por desarrollar, que conviven simultáneamente en el proceso de redacción y que revela a su vez diversos estadios redaccionales consecutivos. Esto permite establecer una serie de *variantes de autor* (cuantas modificaciones presenta un texto realizadas por su creador), como *variantes genéticas o redaccionales* en este caso, entendidas como aquellas que afectan a la textualización en sí²⁹; algunas de ellas pueden ser entendidas como *variantes de escritura* (aquellas que surgen al correr de la pluma y se reconocen porque se escriben en la línea escritural después de una tachadura) y otras, como *variantes de lectura* (las que surgen en una lectura posterior a la que acompaña el proceso escritural y se observan en interlineado, o se extienden por los márgenes o dorsos)³⁰.

29 Javier LLUCH-PRATS, « Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo », *Lapurdum*, XIII, 2009, p. 236-237.

30 Élida LOIS, « La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método », *Cresida*, n.º 2, 2014, p. 75.

Los mayores problemas se plantearon, en el plano léxico-temático, en la reiteración del término « francesa » en los dos cuartetos, que se substituyó en el segundo por « promesa », abriendo un haz simbólico al mundo de la infancia y el aprendizaje. También en el segundo cuarteto la construcción simbólico-sexual por transferencia de « senos de clavel » - « jardín » planteó diversas soluciones. En el primer terceto, la asonancia por homoioteleuton « rosa / mariposa » sirvió, en cambio, para aumentar la musicalidad del soneto, paralelamente a lo que había sucedido en la reiteración « princesa / promesa » en el segundo cuarteto, y seguramente condicionó el juego aliterativo de los versos siguientes. Las dudas de puntuación apuntan también al intento de distribuir las pausas en un poema marcado por una musicalidad absoluta; dudas que condicionarán la mayor parte de las variantes de este poema en sus diversos estadios textuales³¹.

Fue su amigo José Miguel de Azaola quien, al emprender una nueva empresa literaria en San Sebastián, *Egan. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, le pidió a Blas de Otero, « uno de los valores más altos de la nueva generación literaria »³², según podía leerse en la nota que acompañaba los poemas, una selección de once textos, que se publicaron en el n.º 1 de aquella revista, en el primer semestre de 1948. Fue allí donde se publicó por primera vez « *Mademoiselle Isabel* ». En el mes de abril, antes de que apareciera publicado en *Egan*, el poeta había remitido el poema también a Vicente Aleixandre.

10

Mademoiselle Isabel

MADemoISELLE Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh mademoiselle
Isabel, canta en él o si él en ésa.

Princesa de mi infancia: tú, princesa
promesa, con dos senos de clavel;
yo, *le livre, le crayon, le... le...* oh Isabel,
Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa.

De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa: mariposa

rosa y blanca, velada con un velo.
Volada para siempre de mi rosa
—mademoiselle Isabel— y de mi cielo.

« *Mademoiselle Isabel* », *Egan. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, n.º 1, 1948, p. 9.

31 En cuanto a las variantes textuales, pueden señalarse algunas importantes. En la versión publicada en *Egan*, « mademoiselle » aparece en letra redonda y no en cursiva, como posteriormente, en los versos 3 y 14. En la 1ª ed. de AFH, que reproduce *Esto no es un libro* (ENEL), *Expresión y reunión* (EyR) y *Poesía con nombres* (PCN), la invocación a mademoiselle Isabel en el v. 14 va entre comas, substituyéndose a partir de *Antología y notas* (1952) (AyN) por guiones, un signo gráfico común en la poesía de Otero que tiene como finalidad habitual una función semejante a la del *flash-back* en el cine. En la versión de *Hacia la inmensa mayoría* (HLIM), se lee el v. 3, por errata: « no sé si aquél o ésta... »; v. 5, por errata: « Princesa de mi infancia; tú, princesa ». ENEL recupera las comas en lugar de los guiones para el v. 14 y lee, por evidente errata, el v. 3: « no sé si aquél a ésa... ». *Verso y prosa* (VyP) suprime la coma en el v. 5, por errata: « tú princesa »; el v. 3, por errata: « se sé ».

32 Blas de OTERO, « Poemas para el hombre », *Egan. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, n.º 1, 1948, pp. 3-9.

El soneto se incorporó a Ángel fieramente humano tanto en la versión que se presentó al premio Adonais en 1949 como en la que definitivamente se publicó en la editorial Insula al año siguiente, estableciéndose la versión dada por definitiva por el autor en 1952 en la selección de poemas publicada por la revista de Vigo *Mensajes de Poesía*, n.º 11 (1952).

2

MADemoisELLE ISABEL

MADemoisELLE Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh *mademoiselle*
Isabel, canta en él o si él en ésa.

Princesa de mi infancia: tú, princesa
promesa, con dos senos de clave;
yo, *le livre, le crayon, le... le...*, oh Isabel,
Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa.

De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa: mariposa

rosa y blanca, velada con un velo.
Volada para siempre de mi rosa
-*mademoiselle* Isabel- y de mi cielo.

« *Mademoiselle Isabel* », *Mensajes de Poesía*, n.º 11, 1952.

Tal como ha señalado la crítica textual, la publicación de un texto no finaliza en ningún caso el proceso de producción textual, sino que simplemente supone un gesto social en el proceso histórico de su producción. Blas de Otero, discípulo aventajado de Juan Ramón Jiménez, no se sentía seguramente muy alejado del maestro mogueño cuando este señalaba, en una nota de 1952, contemporánea por lo tanto a los hechos que se relatan: « Mi ilusión sería poder corregir [*sic*] todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo ». De hecho, el poeta andaluz fue haciendo realidad su sueño en su exilio de Río Piedras (Puerto Rico) cuando reescribió toda su poesía en *Leyenda*. En 1958, Blas de Otero decide fundir sus dos primeros libros, Ángel fieramente humano (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), en un nuevo libro, *Ancia* (1958), que como tal es considerado por los especialistas del momento, que le conceden el Premio de la Crítica de ese año³³. A los textos de aquellos libros (entre ellos « *Mademoiselle Isabel* »), con diversas variantes de autor y cambios de título, se añaden otros nuevos (nada menos que 48 poemas, que casi iguala al número de los antiguos, 54) que datan aproximadamente del período de redacción de aquellos, pero que dotan de un nuevo sentido al conjunto³⁴. No puede, por lo tanto, perderse esta perspectiva que, al integrar el texto en un nuevo discurso contextual, lo transforma en su valor, y que permite plantear una nueva categoría en las fases editoriales del texto, que puede verse como una variante macro-textual, dentro de aquellas que se denominan como *variantes de transmisión*

33 Vid. crónica de Juan Ramón MASOLIVER en *La Vanguardia*, 7-IV-1959, p. 8.

34 Sabina de la CRUZ, « Ángel fieramente humano y *Redoble de conciencia* a la luz de *Ancia* », José Ángel ASCUNCE (ed.), *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*, San Sebastián, Mundaiz, Universidad de Deusto, 1986, p. 125-144.

o editoriales, que pueden ser, como en este caso, obra del autor o admitidas por él, o que pueden ser obra de otros³⁵. Así lo entendieron los primeros críticos de *Ancia* al señalar que « No se trata de un libro simplemente refundido, sino de un libro reelaborado, recreado, orquestado a nueva luz »³⁶. « *Ancia* –escribía Emilio Alarcos Llorach– es un libro nuevo. Nuevo por su contenido (1/3 permanecía inédito) y nuevo por su ordenación, con lo cual los poemas cobran un sentido más preciso y coherente »³⁷. Habría que hablar, pues, en estos casos, de variantes macro-textuales, puesto que afectan al conjunto del texto-poema y del texto-libro, y habría que estudiar justamente ese proceso genético en el que el texto se integra en una unidad textual superior, estableciendo un diálogo complejo con la macro-estructura textual en la que se integra, de la que se derivan nuevos sentidos y un nuevo valor. Los poetas y cuentistas son muy conscientes de la importancia de la ordenación de los diversos textos en unidades superiores (secciones, libros, etc.); un dato que el genólogo no puede dejar de atender. Otro tanto cabría decir cuando se selecciona y reordena el material precedente para integrarlo (por mano del autor o por persona ajena) en un conjunto antológico.

Los límites de la exogénesis y la endogénesis, con sus correlatos textuales en la intertextualidad interna (autogénesis y autocita) o externa³⁸, no resultan demasiado precisos en el ámbito de la genética textual aplicada al estudio de textos y ante-textos poéticos, del mismo modo que esa « instancia de escritura, tendida entre lo vivido y la forma »³⁹, de la que habló Louis Hay, se hace más patente en este tipo de textos. En el taller del poeta las fases pre-redaccionales, la apropiación documental, el proceso de investigación, la evocación de textos precedentes, etc., se actualizan mediante la memoria, que funde vida y escritura, lo vivido y lo leído, en el acto siempre presente, pero histórico, de la producción textual. No cabe negar absolutamente el proceso de documentación en las fases pre-redaccionales de la escritura poética (el propio acto de leer implica un proceso de documentación que define el proceso lecto-escritural), pero sí es cierto que estas funcionan raramente como instancias exógenas al propio estadio de redacción, que actualiza lecturas y vivencias en un mismo plano textual. Seguramente, en este sentido, el *Cuaderno de Literatura*, que escribe Antonio Machado hacia 1915, copiando y traduciendo de la versión francesa de la *History of Spanish Literature* (1898) de James Fitzmaurice-Kelly, pueda resultar, desde un punto de vista exogenético, « muy importante para la historiografía literaria de *Los Complementarios*, especialmente en la actitud antibarroca que llegará a la poesía mairenesca »⁴⁰, pero resulta más difícil establecer su relación directa con

35 Javier LLUCH-PRATS, « Las variantes de autor... » *ob. cit.*, p. 237.

36 Ángel de la IGLESIA, « *Ancia*, una nueva etapa », *Gran Vía* (Bilbao), n.º 93, 18-XI-1958, p. 20.

37 Emilio ALARCOS LLORACH, « Blas de Otero, *Ancia* », *Pliego Crítico*, Universidad de Oviedo, 1959, p. 6-9.

38 Raymond DEBRAY-GENETTE, « Esbozo de método », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 85-94. Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 131-137.

39 Louis HAY, « Del texto a la escritura », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 47-48.

40 Oreste MACRÌ, « Prólogo », Antonio MACHADO, *Poesía y prosa*. (Ed. Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini), Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989, tomo I, p. 6.

la escritura de los poemas machadianos; más aún los *Cuadernos de Historia* que el poeta copia en esas fechas para impartir sus clases. Aunque ambos textos se incorporen a la edición de manuscritos de Antonio y Manuel Machado publicados hace unos años⁴¹ y procedentes del denominado como « fondo de Burgos », solo en un sentido muy amplio de exogénesis y endogénesis podemos considerarlos como elementos de una fase pre-redaccional de algunos de sus poemas, aunque, sin duda, pueda señalarse en algún caso la relación directa. Y no cabe duda, en cambio, de que esos elementos forman parte del bagaje que se actualiza en el proceso de escritura, aunque no sean referencia directa del texto.

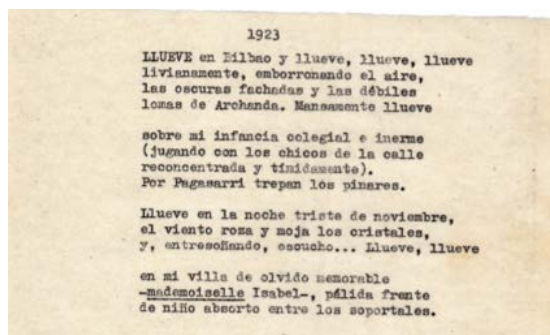
Estas reflexiones nos permiten encarar la poesía blasoteriana desde una perspectiva distinta. *Mademoiselle* Isabel es un personaje recurrente en su escritura; reaparece, por ejemplo, en el soneto « 1923 », incluido en *Que trata de España* (1964), traída por la memoria (« en mi villa de olvido memorable ») como una imagen protectora ante el desasosiego de la lluvia y de los años, recordada entre guiones, como en un *flash-back*, al igual que ocurría en el último verso del soneto de Ángel fieramente humano:

1923

Llueve en Bilbao y llueve, llueve, llueve
livianamente, emborronando el aire,
las oscuras fachadas y las débiles
lomas de Archanda, mansamente llueve

sobre mi infancia colegial e inerme
(jugando con los chicos de la calle
reconcentrada y tímidamente).
Por Pagasarri trepan los pinares.

Llueve en la noche triste de noviembre,
el viento roza y moja los cristales,
y, entresonando, escucho... Llueve, llueve
en mi villa de olvido memorable
-*mademoiselle* Isabel-, pálida frente
de niño absorto entre los soportales...



Mecanoscrito de « 1923 ».

41 *Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado*, (Ed. Rafael Alarcón Sierra, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar), Sevilla, Fundación Unicaja, 2005-2006. Pueden consultarse en: <https://www.obrasocialunicaja.es/eOS/Satellite/OBSControlCS/Page/1219738037337>

Tan solo una variante presenta el poema mecanoscrito con respecto a la versión definitiva del poema, fijada en la edición de 1977 de *Que trata de España*: los puntos suspensivos finales⁴². Ausente en la edición barcelonesa del libro, ampliamente mutilada por la censura⁴³, el poema se incluirá, con escasas variantes editoriales de autor, en las ediciones del libro de París y La Habana, todas ellas de 1964, así como en las antologías *Esto no es un libro* (1963), *Expresión y reunión* (1969), *Poesía con nombres* (1977) y *Todos mis sonetos* (1977)⁴⁴. Es indudable la familiaridad que guarda este soneto con « Lejos », incluido también en *Que trata de España*, no sólo en la referencia a la infancia, sino incluso textualmente:

Lejos

Cuánto Bilbao en la memoria. Días
colegiales. Atardeceres grises,
lluviosos. Reprimidas alegrías,
furtivo cine, cacahuey, anises.

Alta terraza, procesión de jueves
santo, de viernes santo, santo, santo.
Por Pagasarri las últimas nieves
y por Archanda helechos hechos llanto.

Vieja Bilbao, antigua plaza Nueva,
Barrencalle Barrena, soportales
junto al Nervión: mi villa despiadada
y beata. (La virgen de la Cueva,
que llueva, llueva, llueva.) Barrizales
del alma niña y tierna y destrozada.

Ambos poemas se escriben durante la estancia del poeta en Moscú, invitado por la Sociedad Internacional de Autores, en los meses de octubre (« Lejos »)

42 Significativamente, la edición de la *Obra completa* (2013) opta, enmendando en su caso las erratas, por la versión fijada en QTE-P, QTE-LH, EyR, TMS, en lugar de seguir la versión que, partiendo del mecanoscrito conservado, siguen ENEL y PCN y queda fijada definitivamente en QTE (1977).

43 Lucía Montejo relata ampliamente el complejo proceso que sufrió el libro ante la censura española, desde la propuesta inicial, presentada por el editor Ramón Juliá en marzo de 1962, con el título *Ardua patria*, hasta la edición barcelonesa de *Que trata de España*, realizada dos años más tarde, con una amplia mutilación. Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, « Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: de *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977) », *Revista de Literatura*, vol. LXII, n.º 123, 2000, p. 155-175. No obstante, por lo allí reseñado, no parece que la censura pusiera ningún inconveniente a « 1923 », por lo que debemos deducir que o bien el poema no se presentó con el resto a la censura o bien fue el autor quien decidió eliminarlo de la edición barcelonesa.

44 Variantes textuales: título, en PCN, por errata: «1823 »; v.1, en QTE-P, QTE-LH, EyR, TMS: « Lluève en Bilbao y llueve llueve llueve »; v. 4, en ENEL, PCN: « lomas de Archanda. Mansamente llueve »; v. 11, en QTE-P, QTE-LH, EyR, TMS: «y, entresoñando, escucho... Lluève llueve »; en TMS y EyR: « esucho », por errata; v. 14, en mecanoscrito, ENEL, PCN: « de niño aborto entre los soportales. » La variante editorial de autor en el v. 1, condicionada seguramente por la canción infantil (« Que llueva, que llueva, / la Virgen de la cueva... »); significativamente una versión de esta canción era popular en Orozco) y que acentúa el carácter de continuidad de la lluvia, determina la variante del v. 11. La variante en el v. 14 implica el sentido de clausura (mecanoscrito, ENEL, PCN) o apertura y continuidad en el tiempo (resto de testimonios) del poema. La variante del v. 4 opta por una pausa mayor o menor en la sintaxis y el ritmo del texto.

y noviembre (« 1923 ») de 1960 y presentan rasgos y elementos textuales muy semejantes: una estructura basada en el soneto (en el caso de « 1923 », un soneto irregular con rimas dispersas en consonante, con casos de rima unisonante [vv. 1, 4 y 11] o consonante simple [vv. 7 y 13, 10 y 14], y rima asonante en los demás casos, con ecos de las rimas consonantes; en el caso de « Lejos », un soneto con serventesios de rimas diferentes [ABAB CDCD]); las geminaciones en uno y otro texto como invocación de la memoria; « mi infancia colegial » (v. 5) y los « Días / colegiales » (vv. 1-2); « Por Pagasarri trepan los pinares » (v. 8) y « Por Pagasarri las últimas nieves » (v. 7); « Mi villa despiadada / y beata » (vv. 11-12) en « Lejos » se convierte ahora en « mi villa de olvido memorable » (v. 12); los « soportales / junto al Nervión » se transforman ahora en « pálida frente / de niño absorto entre los soportales... »; la referencia explícita a la canción infantil (« La virgen de la Cueva, / que llueva, llueva, llueva »), en « Lejos », aparece implícita en « 1923 », etc. Aparece de nuevo la « lluvia liviana », en « llueve livianamente », de modo semejante a como sucede en « España... » y « Orozco », poemas iniciales de *Que trata de España*. La geminación de « llueve » (v. 1), con la redición o repetición como paréntesis en los vv. 9-11 y la epanadiplosis en la primera y tercera estrofas envolviendo el desarrollo de estas, forma la base fónica de las aliteraciones e isotopías que constituyen el poema: la aliteración de /ll/, /v/ y /l/ (elementos de « llueve ») hace que la lluvia resuene a lo largo de todo el soneto; la reiteración de adverbios en -mente (« livianamente », « mansamente » y « tímidamente ») junto a los gerundios (« emborronando », « jugando » y « entresonando ») aumenta la resonancia de los sonidos nasales. En la base de la geminación de « llueve » seguida o precedida de adverbio en -mente (« llueve, llueve / livianamente », « mansamente llueve ») puede estar el verso de Juan Ramón Jiménez en « Lluvia de otoño », de *Ohvidanzas* (1906-1907): « Y en mi corazón ardiente, / llueve, llueve dulcemente ». La mirada a través de los cristales (« moja los cristales ») emborronados por la lluvia (« emborronando el aire ») en la « infancia colegial », alude simbólicamente al recuerdo a través de los años, como en « El demonio y sus cómplices », de *Historias fingidas y verdaderas* (1970): « Hoy también llueve, como tantas veces entonces, cuando los cristales de la clase escurrían aquella lamentable caligrafía que pretendieron inculcarme ». Estos textos enlazan significativamente con un poema compuesto en agosto de 1968, « Parece que llueve », incluido en *Hojas de Madrid con La galerna* (2010):

Parece que llueve

Ahora sí que está lloviendo en Bilbao,
 es el 7 de agosto y llueve como en mi infancia,
 delicadamente
 e insistentemente, llueve llenando el aire de *ees*, de leves
 letras débiles, indecisas
 [...]
 ah este Bilbao puñetero que si no fuese porque llueve nos
 ahogáramos todos de aburrimiento,
 humo y beatería, pero llueve contra las torres de la quinta
 parroquia, y qué le vamos a hacer si llueve insistentemente
 y, debes decirlo, delicadamente.

El personaje de *mademoiselle* Isabel volverá a aparecer años más tarde, en un poema fechado el 9 de febrero de 1969, más de veinte años después del soneto de Ángel fieramente humano. El poema, que, como el de *Que trata de España*, también lleva por título la referencia de un año, « 1921 », quedó inédito a la muerte del poeta en 1979, aunque integrado en el proyecto de *Hojas de Madrid con La galerna*, que fue publicado en 2010:

1921

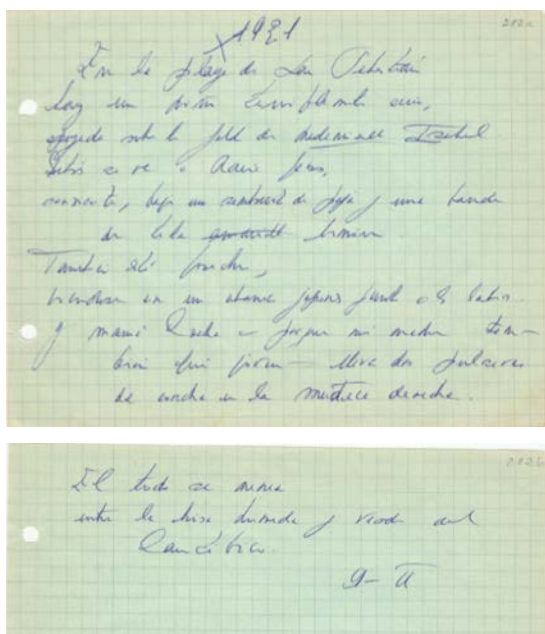
En la playa de San Sebastián
 hay un niño terriblemente serio,
 apoyado en la falda de *mademoiselle* Isabel.
 Detrás se ve a María Jesús,
 sonriente, bajo un sombrerito de paja y una banda de tela
 limón.
 También está Josechu,
 riéndose con un abanico japonés junto a los labios.
 Y mamá Concha –porque mi madre también fue joven
 así como yo fui niño– lleva dos pulseras de concha en la
 muñeca derecha.
 El toldo se menea,
 a punto de derribarse, en la brisa húmeda y verde del
 Cantábrico.

El poema, enormemente gráfico, no quiere dejar dudas de su procedencia, de ese material precedente al momento de escritura pero que se actualiza en el proceso de escritura; por eso da todos los datos bien precisos (fecha, lugar, personajes, etc.) en una descripción absolutamente objetiva que solo se subjetiviza cuando el lector reconoce que el « niño terriblemente serio » del v. 2 no es sino el « yo [que] fui niño » del v. 8. El referente exogenético de este texto no es sino una antigua fotografía familiar con la que el poema establece un diálogo ecrástico.



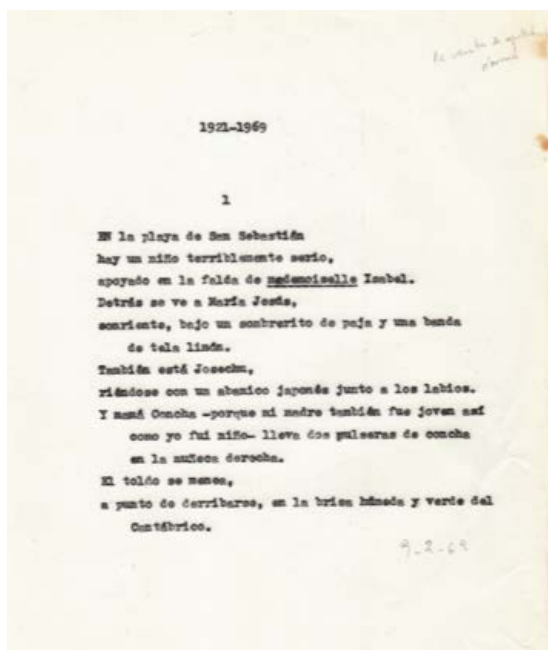
Familia Otero-Muñoz, playa de La Concha (San Sebastián), 1921.

El manuscrito de « 1921 » conservado se presenta en una hoja rectangular cuadrículada escrita por ambas caras con bolígrafo de tinta azul y apenas contiene correcciones: en el v. 5 aparece tachada la palabra « amarillo » en una variante autorial genética probablemente de escritura. Como en otros casos, tal como se ha visto con el manuscrito de « *Mademoiselle Isabel* », el poema lleva junto al título un aspa (x) señalando que el autor le ha dado el visto bueno, y aparece fechado el 9 de febrero.



Manuscrito de « 1921 »

La copia mecanoscrita conservada presenta algunas variantes genéticas autoriales de lectura en un proceso redaccional posterior e intermedio con respecto a la versión definitiva adelantada en la antología *Poemas vascos* (2002) e incluida posteriormente en *Hojas de Madrid con La galerna* (2010). Allí aparece como primera parte de lo que debió de ser en un momento una pareja de poemas, encabezado por un 1, bajo el título general « 1921-1969 », que apunta tanto a la referencia biográfica origen del texto como al momento de su primera redacción; unas notas a lápiz de mano ajena (seguramente de Sabina de la Cruz) fechan el poema (9-2-69) y anotan en el ángulo superior derecho: « la revista de arquitectura / Norma ». El mecanoscrito presenta, por lo demás, la versión definitiva del poema, con variantes notables con respecto al manuscrito: v. 3, en mss.: « apoyado sobre la falda », frente a la versión definitiva: « apoyado en la falda »; v. 8 completa la frase entre guiones: « así como yo fui niño », frente a la versión del manuscrito; v. 9 añade una coma final, ausente en el manuscrito: « menea, »; v. 10 inserta: « a punto de derribarse, ». Si alguna variante puede considerarse meramente gramatical (v. 3), las otras apuntan a un sentido muy concreto, que se determina en el segundo estadio redaccional: la subjetivización del protagonista poético, que pasa de ser « un niño terriblemente serio » a identificarse con el hablante poemático (« yo fui [ese] niño »); la inminencia de un peligro que acecha a un mundo feliz « a punto de derribarse ».



Mecanoscrito de « 1921 »

El poema se ubica en los años en que las familias bilbaínas acomodadas pasan sus veranos en San Sebastián, bañándose en la playa de La Concha. Una mirada aparentemente nostálgica se proyecta sobre esos momentos en los que se evoca el mundo de la infancia, que aparecen presididos por la inminencia del fin de la clase social que sustenta el sistema de poder que da cobertura al ambiente evocado. La mirada distante no es inocente ni melancólica, no pretende rememorar los « buenos viejos tiempos » en una negación de la dialéctica de la Historia, sino que incorpora una indudable actitud crítica. Es precisamente la belleza de lo que se sabe a punto de desaparecer lo que aparece en algunos de estos poemas, pero no carente del sentido crítico que reconoce la justificación de su desaparición. Así sucede en « 1921 », donde la imagen de la « paz burguesa » y la infancia feliz, evocada ahora desde la playa de La Concha, no carece de una dimensión crítica que aparece en los últimos versos expresada en la inminencia de la tormenta simbólica, que habría de acabar con esa clase social, con los tiempos de prosperidad de algunos industriales vascos, como el padre del poeta, que se vieron arrastrados por la depresión económica posterior a la I Guerra Mundial y a los primeros coletazos de la crisis de los *felices veinte*.

Mademoiselle Isabel volverá a aparecer en el poema « Como hice yo », fechado el 6 de julio de 1968, de *Hojas de Madrid con La galerna* (2010): « Me mandaron al colegio, primero al de María de Maeztu y luego a los jesuitas. / *Mademoiselle Isabel* me desató la lengua y poco más ». Y lógicamente el poeta se referirá a ella en *Historia (casi) de mi vida* (1969): « y luego vino *mademoiselle Isabel* del sur de Francia: he aquí por qué no era rubia como miente el famoso endecasílabo. Y *mademoiselle* me llevaba al parque y se tomaba al pasar un par de huevos crudos en aquella tiendita de Fernández del Campo en la que vendían cromos y cuentos de Calleja ».

El trenzado de vida y literatura, de vida escrita y escritura vivida, que teje la obra oteriana, tiene lógicamente consecuencias textuales; la instancia autorial se tiende entre lo vivido y la escritura y el proceso de escritura testimonia la desposesión recíproca del sujeto del texto y el de la escritura⁴⁵. La nota autobiográfica que precede a la selección de poemas en *Mensajes de Poesía* (1952), « Así es la vida », que adscribimos, según el pacto descrito por Philippe Lejeune, a un proceso de identificación múltiple entre el autor, el narrador, el sujeto de la enunciación, el sujeto enunciado y el personaje⁴⁶, en este juego en que se teje lo autobiográfico con la ficción de la escritura y la ficción autobiográfica, tan característico de Otero, va a ser retextualizada en un texto posterior, escrito en 1966. Leamos de nuevo las líneas de 1952: « pero mis primeros recuerdos son de Bilbao, cosa de los cuatro o cinco años. Así estoy viendo a Manuel Granero y a las mujeres llorantes la tarde del telegrama. Y a *Mlle.* Isabel, morena por más que le pese el endecasílabo ». Veamos ahora la prosa « Manuel Granero », fechada en 1966 e incluida en *Historias fingidas y verdaderas* (1970):

Manuel Granero

Yo tenía entonces cuatro o cinco años y un quedarme pensativo ante los cristales, mi prima María Isabel está sentada al piano, él apoya, gallardo, en un hombro el violín, le estoy viendo y por eso me parece que debe seguir allí, en la sala de Hurtado de Amézaga tal un museo de cera de la memoria; era la feria de agosto, el tiovivo melancólico de la Casilla, las corridas de mulilleros blancos con boina y faja encarnadas.

...Una tarde de mayo, las luces de la sala caían sobre el pasillo, yo veía a *mademoiselle* inclinarse junto a mi madre que desdobra un extraño papel azul, y madrina Pilar casi parece que va a llorar.

Años después vi el telegrama entre papeles y cajas con sobres, el álbum de las oscuras cartulinas: está Granero con una rodilla en la arena, la muleta cerca (así, el cuerno le atravesó el ojo derecho); aquí se le ve cubierto hasta el pecho con la sábana, cosida la sien espantosa.

Este recorte rasgado retiene unos versos primerizos, debe ser del 7 de mayo:

Ángel blanco de luz con los claveles
de tu herida sangrante y lastimosa
etc.

...Y este recuerdo de tu eterna ausencia
-era yo un niño cuando tú morías-,
etc.

45 Jean BELLEMIN-NOËL, « Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un antetexto », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 70. Vid. Laura SCARANO, *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*, Binges, Orbis Tertius, 2012, p. 81-136.

46 Vid. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 13-46.

El texto en prosa reúne evocaciones, ya textualizadas anteriormente (¿endogenéticas?), a *mademoiselle* Isabel, a las « mujeres llorantes », al « yo niño » y a Manuel Granero, torero nacido en 1902, amigo de la familia Otero, que murió el 7 de mayo de 1922 de una cogida en la plaza de toros de Las Ventas, en Madrid, por el toro *Pocapena*, de la ganadería del duque de Veragua. Pero también reconstruye ecrásticamente varias imágenes del torero Manuel Granero, que seguramente el poeta, gran aficionado a los toros desde niño (recibirá lecciones de toreo en la Escuela Taurina de Las Ventas⁴⁷; él mismo evocará a Manuel Machado, « el banderillero », en « Años, libros, vida », de *Historias fingidas y verdaderas*), actualizó en su memoria en el momento de escritura.



Cogida de Manuel Granero en la plaza de toros de Las Ventas, el 7 de mayo de 1922, por el toro *Pocapena*



Manuel Granero muerto

47 El propio poeta le relata a Manuel Michel, en 1959: « Nací en Bilbao el 15 de marzo de 1916. Hice mi Bachillerato en Madrid y pensé durante una época ser torero. Asistí a la Escuela Taurina de Las Ventas e incluso toreé alguna vez ». Manuel MICHEL « Blas de Otero cuenta algo de su vida », *México de la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, 12-IV-1959, p. 3 y 11. Recogido en *Obra completa...*, p. 1119-1123. También alude a ello en el texto biográfico de *Mensajes de Poesía*, así como en *Historia (casi) de mi vida*: « Tenía un amigo que se llamaba Enrique [...] y con él me iba a la Escuela Taurina de Las Ventas, a ver torear el aire y al carrito para las banderillas, algunas veces sacaban unos becerillos graduados en monaguillos y toda mi ilusión era lucirme ante uno de ellos ».

La prensa de la época se hizo amplio eco de la cogida y muerte de Manuel Granero, tratándola como un gran acontecimiento. La crónica de *ABC* del 9 de mayo se ocupaba extensamente de la muerte del torero, comparándola con la de otros grandes matadores como Pepe-Hillo, Espartero o Joselito, que habían sufrido cogidas mortales en el mes de mayo, y explicaba la cogida:

Pocapena quedó frente al [tendido] 2, con la cabeza hacia el 3, y allí fue Granero a su encuentro, tanteándole con un pase ayudado, recargando el diestro cuanto pudo; volvió rápido el bicho, y prendiendo al espada por la parte posterior del muslo derecho lo arrojó contra la barrera, quedando la cabeza del diestro bajo el estribo [...]. *Pocapena* dio sobre el bulto una nueva cabezada, entrando un pitón por el ojo derecho del herido, y levantándolo muy poco del suelo. El cuerpo del diestro se sacudió en un leve estremecimiento, y los que estábamos cerca adivinamos la catástrofe⁴⁸.

El diario madrileño también se ocupa de las reacciones ante la muerte del torero en otras provincias y apunta la « dolorosa impresión » que ha causado la noticia entre los aficionados bilbaínos: « Han salido en automóvil para Madrid varios amigos íntimos del infortunado diestro para asistir a su entierro ». Tal vez entre ellos se encontrara el padre del Blas de Otero, amigo del torero. El semanario *Mundo Gráfico*, en su número de 10 de mayo de 1922, dedicó varias páginas a reproducir fotografías de la cogida de Granero⁴⁹. También *Nuevo Mundo* le dedicó un amplio repertorio fotográfico el 12 de mayo, incluyendo imágenes del multitudinario sepelio en Valencia. Importante material fotográfico aparecería también en el libro *Granero, el ídolo* (1922), de *El caballero audaz*. Sin duda, parte de este material gráfico lo evocaría Blas de Otero en su memoria, junto con los recuerdos borrosos de la infancia. Pero la prosa de *Historias fingidas y verdaderas* integra fragmentariamente uno de los primeros poemas que un joven Blas de Otero publicó, dedicado al matador de toros y amigo de la familia, indefectiblemente unido a la infancia del poeta, en las páginas literarias, *Vizcaya Escolar*, que la Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos, de la que era miembro y de cuya Asociación Profesional de Estudiantes de Derecho llegará a ser presidente, llevaba en el diario *El Pueblo Vasco*; allí se publicará el 3 de mayo de 1936 el poema dedicado a Manuel Granero:

Siete de mayo
(+ Manuel Granero)

Ángel blanco de luz con los claveles
de tu herida sangrante y lastimosa:
bajo el cerco, con sol, de los caireles

48 *ABC*, 9-V-1922, p. 11. La detallada crónica se extiende entre las p. 11-15. También *Heraldo de Madrid*, 8-V-1922, dedica una amplia crónica, reproduciendo varias fotografías de la cogida y de la capilla ardiente (p. 1-3).

49 El propio poeta evocará *Mundo Gráfico* junto a varias publicaciones dedicadas al mundo de la lidia (*La Lidia*, *La Fiesta Brava*, *Torerías*) en una evocación del mundo del toreo en « *This is to certify that* », escrito en abril de 1968 e incluido en *Historias fingidas y verdaderas* (1970).

una lluvia de negros cascabeles,
y un murmullo de estrellas y una rosa.

Se clavaron, de pronto, en tu garganta
cien ausencias de plazas y cantares.
Sólo la angustia de tu herida canta
en la flor enlutada de la santa
reliquia de tus negros alamares.

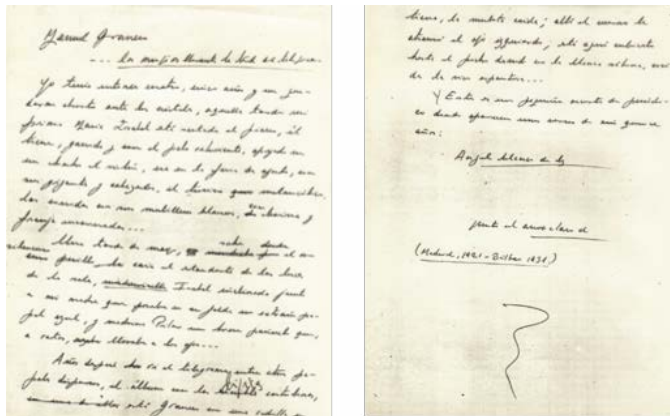
...Y este recuerdo de tu eterna ausencia
-era yo un niño cuando tú morías-,
hace que el alma, por mi mar, Valencia,
viva todo el rosal de tu existencia
junto al rosario blanco de mis días...



El Pueblo Vasco, 3 de mayo de 1936

Buena parte del taller del poeta se encuentra en su memoria, que actualiza materiales de diversa procedencia en el momento de la escritura, que es siempre presente; allí, las imágenes recordadas, los retazos de vida, las evocaciones de textos precedentes se diluyen en una nueva textualidad que se revela en su pleno proceso de realización.

El manuscrito conservado de esta prosa presenta notables diferencias con respecto al texto definitivo publicado en *Historias fingidas y verdaderas*:



Manuscrito de « Manuel Granero »

Se transcribe a continuación el manuscrito, donde se remarca con letra diferente las principales variantes con respecto a la versión definitiva:

Manuel Granero

...las mujeres llorantes la tarde del telegrama

Yo tenía entonces cuatro, cinco años y un quedarme ~~ab-~~
~~sorto~~ ante los cristales, ~~aquella tarde~~ mi prima María Isabel está sentada al piano, él ~~tiene,~~ ~~garrido y con el pelo~~
~~reluciente,~~ ~~apoyado~~ en un hombro el violín, era ~~en~~ la feria
de agosto, ~~con sus gigantes y cabezudos,~~ el tiouvivo ~~que~~
melancólico, las corridas ~~con sus~~ mulilleros blancos, ~~de~~
con boina y faja encarnadas...

Una tarde de mayo, ~~yo merodeaba por sobre desde el os-~~
~~curo~~ ~~silencioso~~ pasillo, ~~la caía el estandarte de la luz~~ de la
sala, ~~mademoiselle~~ Isabel ~~inclinada~~ junto a mi madre que
~~posaba en su falda~~ un extraño papel azul, y madrina Pilar
un buen pañuelo que, a ratos, ~~rozaba~~ llevaba a los ojos...

Años después ~~he~~ vi el telegrama entre papeles ~~dispersos,~~
el álbum con las ~~horribles~~ ~~[trágicas? sobrescrito]~~ cartulinas,
~~en una de ellas~~ está Granero con una rodilla en ~~tierra,~~
la muleta ~~caída;~~ allí el cuerno le atravesó el ojo ~~izquierdo;~~
~~está~~ aquí cubierto hasta el pecho ~~desnudo~~ con la blanca
sábana, cosida la sien espantosa...

Y Este es un pequeño recorte de periódico donde aparecen unos versos de mis quince años:

Ángel blanco de luz

junto al amor claro el [?]

(Madrid, 1921-Bilbao, 1931)

Más allá del epígrafe, que procede de la nota biográfica « Así es la vida », publicada en 1952 en *Mensajes de Poesía*, y de las referencias cronológicas finales, que evocan, aunque erróneamente, la muerte de Manuel Granero en Madrid y la escritura del poema « Siete de mayo » en Bilbao (« unos versos de mis quince años »), publicado años más tarde, en el paso del manuscrito a la versión definitiva el texto ha ganado en precisión, eliminando elementos que podrían considerarse adyacentes o superfluos. Así, la referencia a los « gigantes y cabezudos » se ha eliminado, pero el espacio de la evocación melancólica se concreta mucho más recordando la casa familiar de « Hurtado de Amézaga, en el número 52, aquella casa –como recordará en 1969 en *Historia (casi) de mi vida*– con terraza y pérgola que construyó mi padre en los años de la primera guerra » (« en la sala de Hurtado de Amézaga tal un museo de cera de la memoria »), evitando la necesidad de concretar el tiempo (« aquella tarde ») que, no obstante, continúa en el presente en la versión definitiva (« le estoy viendo y por eso me parece que debe seguir allí »); no es necesario tampoco subrayar la « gallardía » del torero (se elimina el

adjetivo « garrido »), apostillando su « pelo reluciente ». Algo semejante sucede en el siguiente párrafo, donde la presencia del *yo* explícito desaparece en la fase redaccional (« yo merodeaba ») y se concreta tanto la imagen de la luz de la sala iluminando el pasillo, como la actitud de las tres presencias femeninas: la madre, *mademoiselle* (ya no es necesario utilizar el nombre, pues en el mundo literario blasoteriano aparece claramente distinguida así) y madrina Pilar. Las dudas redaccionales iniciales en el tercer párrafo sobre el tiempo verbal (*he visto / vi*) se resolvieron en el distanciamiento del recuerdo mediante el empleo del indefinido; por otro lado, la concreción y objetivación conlleva la eliminación adjetival (« pecho desnudo », « blanca sábana ») y la determinación connotativa (« horribles / trágicas [?] cartulinas » se convierte en « oscuras cartulinas »), así como la corrección de detalles (efectivamente es el « ojo derecho » de Granero el que fue atravesado por el cuerno de *Pocapena*); los « papeles dispersos » se convierten en « papeles y cajas con sobres ». La línea introductoria del poema también ha sufrido importantes variantes desde el manuscrito: el « pequeño recorte de periódico » se ha transformado metafóricamente en un « recorte rasgado », como el tiempo que evoca; los « versos de mis quince años », que ubican el momento de escritura del poema en 1931, serán en la versión final « unos versos primerizos ». El poema « Siete de mayo » se cita por la primera parte del primer verso (« Ángel blanco de luz ») y tal vez deba verse en la última línea del texto (« junto al amor claro el [?] ») una evocación del último verso (« junto al rosario blanco de mis días... »). Un cambio resulta especialmente significativo en el primer párrafo: la sustitución de « un quedarme absorto ante los cristales » por « un quedarme pensativo ante los cristales ». El adjetivo « absorto » remite, sin duda, en la memoria del poeta al « niño absorto entre los soportales » del soneto « 1923 », y quizás el autor quiso evitar la repetición en un texto indudablemente próximo a este que identificaba su recuerdo con otro espacio; « pensativo », en cambio, es un adjetivo que se vincula más, en la memoria del poeta, a la figura del niño contemplando la lluvia en la casa familiar, como corrobora *Historia (casi) de mi vida* (1969) (« y ante cuyos cristales yo me quedaba pensativo, mirando la triste, fina lluvia de mi país ») y con el carácter del poeta adulto, como confirma « *Seguir siguiendo* » en *Historias fingidas y verdaderas* (1970): « Ayer murió Blas de Otero [...]; le vi pasar por la calle, iba como siempre, distraído y pensativo ». En fin, el texto ha ganado, así, en objetividad y concreción; la presencia del *yo* aparece objetivada en el espacio de la memoria y en los objetos que la rodean, recreando un tiempo esencial revivido en el proceso de escritura, desde la propia evocación de lo escrito. Es, como sabemos, un momento esencial de la infancia del poeta, que lo remorará en diversas ocasiones, del mismo modo que la figura de Manuel Granero aparecerá en otros textos, como « Túmulo de gasoil » (« Hojas sueltas, decidme, qué se hicieron / los infantes de Aragón, Manuel Granero, la pavana para una infanta »), « Siete de mayo » o el texto « Así es la vida ».

El papel de la censura supone una intromisión violenta no solo en el proceso de la producción textual (la autocensura), sino también en el de la circulación social de los textos. Una parte de la variación textual que sufre un texto, tanto en la fase redaccional como en la fase editorial, se puede derivar de la coacción de la *censura gubernativa*. La escritura de Blas de Otero, un autor comprometido con la realidad española bajo el franquismo, sufrió el embate de la censura desde 1949, en que presenta su libro *Ángel fieramente humano* al premio Adonais, hasta la

muerte del dictador en 1975⁵⁰. El propio poeta iba a denunciar en París, en marzo de 1959, el papel que la censura española estaba desempeñando en la difusión de los escritores de su tiempo:

Hoy, en España, el poeta se encuentra con la imposibilidad de abordar ciertos temas o más exactamente, de manifestarlos públicamente. Se enfrenta a una serie interminable de dificultades que acaban por repercutir en sus medios de existencia⁵¹.

Los efectos de la censura no solo afectan a la circulación social de los textos, sino también a los propios recursos de enunciación poética⁵². La correspondencia mantenida por Blas de Otero con el editor de *Pido la paz y la palabra* (1955)⁵³, Pablo Beltrán de Heredia, revela algunos aspectos interesantes del funcionamiento del taller del escritor enfrentándose a los posibles problemas que, por boca del editor, podría plantear la censura gubernativa. En una carta datada el 28 de agosto de 1955, ante las posibles pegadas que plantea el editor, contesta Blas de Otero:

No seas tan derrotista porque si ya de antemano nos ponemos así... De todas formas, suprime el poema titulado « Censoria ». En « Biotz-Begietan » en el verso 28 pon « misteriosas » en vez de « religiosas ». Y el poema « Fidelidad » ponlo a continuación de « León de noche ». Y suprime el poemilla « Pues que en esta tierra... ».

El poeta no solo suprime, en un ejercicio de autocensura, dos de los poemas del libro, sino que, consciente de que la ubicación macro-textual de un poema hace variar su sentido y su valor dentro del conjunto, reordena la colocación de « Fidelidad »; del mismo modo hará con otros poemas en cartas sucesivas. Pero lo significativo en estas líneas es ver cómo la censura (autocensura) incide en el proceso de escritura de « *Biotz-begietan* », obligando a una variante de autor o redaccional, con un sentido muy específico; la primera versión de los versos enmendados de este poema, en una clara referencia a la alianza entre la Iglesia y el Ejército durante la guerra civil y como soporte de la dictadura franquista, se leía como sigue:

Días de hambre, escándalos de hambre,
religiosas sandalias
aliándose a las sombras del romero
y el laurel asesino. Escribo y callo.

50 Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, « Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano* », *Revista de Literatura*, vol. LX, n.º 120, 1998, p. 491-516. Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, « Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: de *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977) », *Revista de Literatura*, vol. LXII, n.º 123, 2000, p. 155-175.

51 Claude COUFFON, « Rencontre avec Blas de Otero » en *Les Lettres Nouvelles*, n.º 4 (25 mars 1959), p. 20-21. Recogido en *Obra completa...*, p. 1116-1118.

52 *Vid.* Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, « Efectos de la censura en la obra de Blas de Otero. Recursos de enunciación », *Ancia. Revista de la Fundación Blas de Otero*, n.º 3, 2004, p. 15-31.

53 Blas de OTERO, *Correspondencia sobre la edición de « Pido la paz y la palabra »* (Ed. Julio Neira), Madrid, Hiperión, 1987.

La versión que definitivamente se publicará en la primera edición del libro se lee como sigue:

Días de hambre, escándalos de hambre,
misteriosas sandalias
aliándose a las sombras del romero
y el laurel asesino. Escribo y callo.

Las « religiosas sandalias » transformadas en « misteriosas sandalias » quedan aparentemente inocuas a los ojos de la censura e implican un giro simbólico-hermenéutico para la capacidad interpretativa de un lector, como el que se ha educado bajo la censura franquista, que aprende a leer entre líneas, a decodificar mensajes simbólicos. Algo semejante puede encontrarse en el poema « Posición », datado en 1951; en la misma carta mencionada, señala el poeta: « En “ Posición ” en la 3ª estrofa puedes poner “ sol ” en los dos versos donde dice “ dios ” ». El poeta se debate en las dos siguientes misivas sobre ese cambio, en el mismo sentido que el realizado en el poema precedente, y finalmente, adoptando una posición intermedia, decide que la estrofa se lea como sigue:

Huyo del hombre que vendió su hombría
y sueña con un sol que arrime el hombro
a la muerte. Sin Dios, él no podría
aupar un cielo sobre tanto escombros.

Lo significativo en estos casos es que, si bien el poeta repone en ediciones posteriores, sin la vigilancia de la censura, la lectura original del poema « Posición », no hace lo mismo, en cambio, en « *Biotz-begietan* », donde mantiene la variante de autor provocada por la autocensura.

Pero los manuscritos también pueden ser un instrumento para burlar a la censura; y así sucederá con otro poema incluido en la primera edición de *Pido la paz y la palabra*: « Muy lejos ». Fechado el 1 de enero de 1949, « Muy lejos », conocido originalmente por los amigos de Otero como « Oda a Bilbao », pertenecía a Ángel fieramente humano y se presentó en el original al premio Adonais⁵⁴, aunque no se incluyó en la edición definitiva de la editorial Ínsula, en 1950, seguramente por prevención del poeta, que veía claro el carácter crítico del texto. No obstante, el escritor vizcaíno Antón Menchaca citará las estrofas 2-4 del poema en la introducción, escrita entre la primavera y el verano de 1949, de su libro *Un bilbaíno en Londres* (Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1950?), lo que indica que el poema circuló en copias entre el grupo de amigos del poeta en los primeros meses de 1949. En 1952, José Miguel de Azaola intenta publicar el poema en la revista *Egan*, pero los editores rechazan el texto⁵⁵, que finalmente aparece en el último número de la revista gaditana *Platero*, correspondiente a 1954 (n.º XXIV).

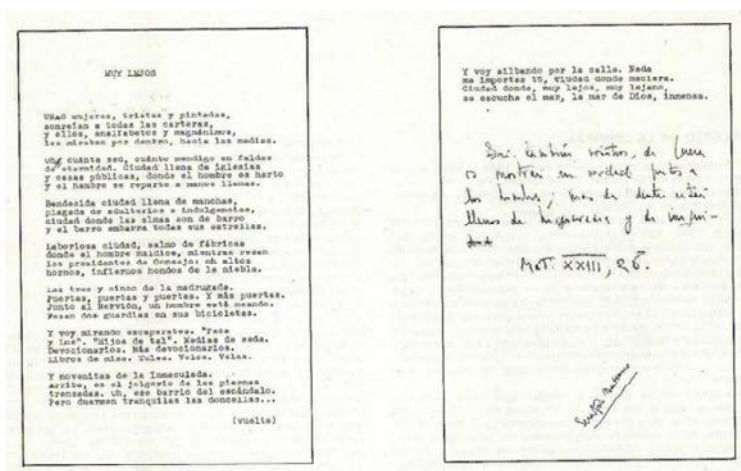
54 Javier de la IGLESIA, *op. cit.*, p. 12.

55 José Miguel de AZAOLA, « Blas de Otero, amigo fieramente humano », *Pérgola. Revista Cultural*, n.º 16, diciembre de 1989, p. 62.



« **Muy lejos** », en la revista *Platero* (Cádiz), n.º 12, 1954.

El propio Azaola publicó en 1989 la copia mecanoscrita que le remitió Blas de Otero para la frustrada publicación del poema en *Egan*, en la que puede verse escrita a mano por el poeta la cita del Evangelio de San Mateo XXIII, 28, con la que el autor quería que se abriera el texto: « Así también vosotros por fuera os mostráis justos a los hombres; mas por dentro estáis llenos de hipocresía e iniquidad ».



Mecanoscrito de « **Muy lejos** », publicado por J.M. Azaola en 1989. Data de 1952.

Cuando el 17 de agosto de 1955 Blas de Otero le envía a su editor el original de *Pido la paz y la palabra* para que lo presente a la censura, le advierte: « El poema que te envío manuscrito irá en el libro reproducido así, o sea que saquen una copia en la imprenta y el original lo guardas tú ». Y añade a continuación: « Si consideras mandarlo a la censura, como verás es casi totalmente ilegible ». El manuscrito al que se refiere la carta es el del poema « **Muy lejos** », incluido en

las páginas 25-27 del libro, sin título. Se trata de un borrador final del poema escrito en tres hojas blancas de cuaderno de espiral tamaño cuartilla; las hojas van escritas por una sola cara excepto la primera, que lleva en el reverso la cita del Evangelio de San Mateo.

~~Una de las cosas que me gustan~~
~~Resistir a todo lo que me pasa~~
 y esto, a todo lo que me pasa
 lo que me pasa me gusta, a todo lo que me
 pasa.

Oh, cuánto me gusta, cuánto me gusta en el
 de atrincheramiento. Ciudad de la ciudad
 y de la ciudad, de la ciudad y de la ciudad
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

Desde la ciudad de la ciudad, desde la ciudad
 de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad,
 ciudad de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

La ciudad de la ciudad, de la ciudad y de la ciudad
 de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad
 de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad
 de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

La ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 Ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 Ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 Ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

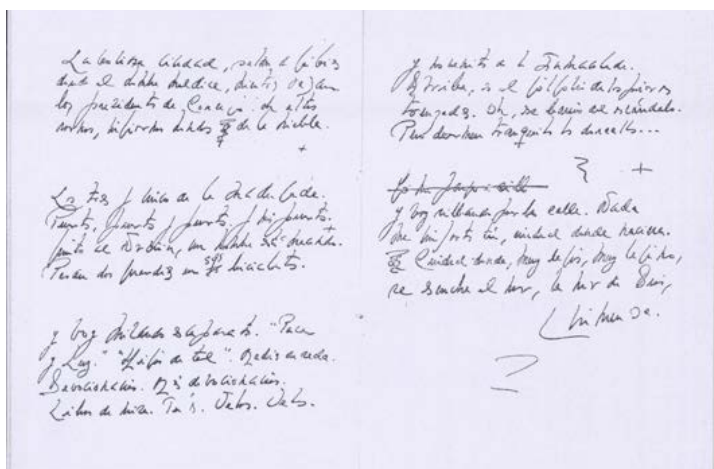
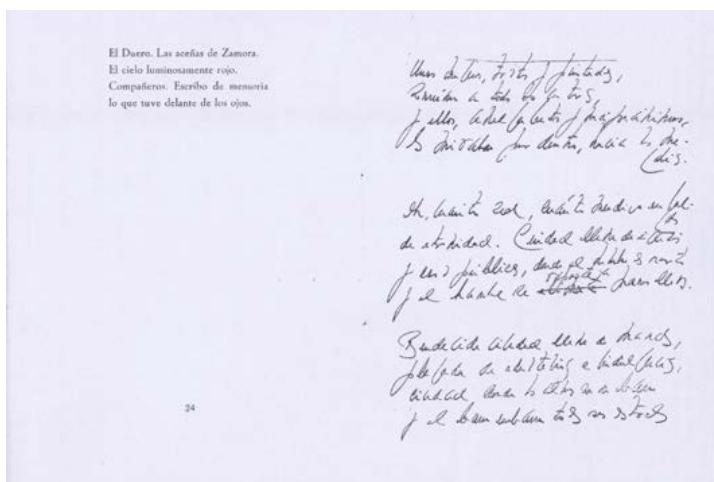
y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.
 y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

"Bueno también me gusta
 para o me gusta y de la ciudad y de la ciudad
 de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad
 de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

"Bueno también me gusta
 para o me gusta y de la ciudad y de la ciudad
 de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.

"Bueno también me gusta
 para o me gusta y de la ciudad y de la ciudad
 de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad y de la ciudad.



Manuscrito de « **Muy lejos** », incluido en *Pido la paz y la palabra* (1955).

El poema se incluirá en el estudio que el profesor Emilio Alarcos Llorach le dedique al poeta en 1955, en la conferencia inaugural de apertura del curso 1955-1956 en la Universidad de Oviedo: *La poesía de Blas de Otero*⁵⁶. Posteriormente aparecerá en la primera edición de *Parler clair / En castellano*, hecha en Francia en 1959, hasta que se restituye a su lugar en la edición definitiva de *Pido la paz y la palabra* en 1975. El manuscrito presentado a la censura y publicado en el libro contiene, a pesar de tratarse de un borrador final, algunas variantes con respecto a la versión final fijada en la edición de 1975: aparece sin el significativo título « **Muy lejos** », que plantea un distanciamiento de la realidad próxima que retrata, la del Bilbao hipócrita del medio siglo, con referencias directas a barrios, calles y tiendas, aunque el título aparece indicado en el índice; tampoco aparece en el manuscrito reproducido la cita evangélica, que el propio poeta anotó de su puño y letra en la versión mecanoscrita, y en el reverso del manuscrito, y que no se incluirá en la versión definitiva. Pero el manuscrito, a pesar de tratarse de un borrador bastante acabado y dado por definitivo, presenta también algunas

56 Emilio ALARCOS LLORACH, *La poesía de Blas de Otero. Discurso inaugural del año académico 1955-1956*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1955.

enmiendas y correcciones en el proceso de escritura: el v. 8 tacha « alimenta » y lo sustituye por « reparte » (« y el hambre se alimenta a manos llenas » / « y el hambre se reparte a manos llenas »); en el v. 20 se tacha « las » y se sustituye por « sus » (« Pasan dos guardias en las bicicletas » / « Pasan dos guardias en sus bicicletas »); el v. 29 marcaba un comienzo distinto para la última estrofa (« Y me pongo a silb[ar] ») que aparece tachado y sustituido por la versión definitiva (« Y voy silbando por la calle »). El manuscrito presenta una variante importante, que reproduce la copia mecanográfica y todas las versiones hasta la publicada en 1975: en los vv. 4-5 se lee « Oh, cuánta sed, cuánto mendigo en faldas / de eternidad », mientras que la versión de 1975 lee « Oh cuánta sed, cuánto mendigo en faldas / de soledad ». Más de veinticinco años después de su primera redacción, el proceso de escritura aún seguía abierto. El manuscrito presenta además algunas marcas significativas, como son algunas cruces (+), tras la cuarta estrofa, en la quinta estrofa entre los vv. 18-19 y tras la séptima estrofa, que marcan algunos cambios que en el proceso de escritura se pretenden enmendar, como señala la tercera marca apuntada al lado de la versión tachada en el v. 29. Una filigrana final parece dar conclusión al manuscrito⁵⁷.

Muy lejos

Unas mujeres, tristes y pintadas,
sonreían a todas las carteras,
y ellos, analfabetos y magnánimos,
las miraban por dentro, hacia las medias.

Oh cuánta sed, cuánto mendigo en faldas
de soledad. Ciudad llena de iglesias
y casas públicas, donde el hombre es harto
y el hambre se reparte a manos llenas.

Bendecida ciudad llena de manchas,
plagada de adulterios e indulgencias;
ciudad donde las almas son de barro
y el barro embarra todas las estrellas.

Laboriosa ciudad, salmo de fábricas
donde el hombre maldice, mientras rezan
los presidentes de Consejo: oh altos
hornos, infiernos hondos en la niebla.

Las tres y cinco de la madrugada.
Puertas, puertas y puertas. Y más puertas.
Junto al Nervión un hombre está meando.
Pasan dos guardias en sus bicicletas.

57 El texto definitivo de 1975 presenta otras variantes textuales, algunas simplemente de puntuación, con respecto a las versiones precedentes: v. 4, mecanog.-Azaola: « les miraban por dentro, hacia las medias. »; v. 5, en PPP 1955: « Oh, cuánta sed, cuánto mendigo en faldas » (en copia mecanografiada de Azaola aparece la coma tachada); v. 6, en *Platero*, Alarcos, PPP 1955, PC, EC 1960 y EyR: « de eternidad. Ciudad llena de iglesias »; v. 10, en *Platero*, Alarcos, PPP 1955: « plagada de adulterios e indulgencias, »; v. 12, mecanog.-Azaola y PPP 1955: « y el barro embarra todas sus estrellas. »; v. 16, mecanog.-Azaola: « hornos, infiernos hondos de la niebla. »; v. 19, en mecanog.-Azaola y PPP 1955: « Junto al Nervión, un hombre está meando. »; v. 22, en CLIM y HLLIM, por errata: « y Luz: Hijos de tal. Medias de seda; »; v. 27, en *Platero*, Alarcos, PPP 1955, mecanog.-Azaola: « trezadas. Oh ese barrio del escándalo. »; v. 28, en *Platero*, Alarcos, PPP 1955, mecanog.-Azaola: « Pero duermen tranquilas las doncellas... ».

Y voy mirando escaparates. *Paca*
 y *Luç*. *Hijos de tal*. Medias de seda.
 Devocionarios. Más devocionarios.
 Libros de misa. Tules. Velos. Velas.

Y novenitas de la Inmaculada.
 Arriba, es el jolgorio de las piernas
 trezadas. Oh, ese barrio del escándalo..
 Pero duermen tranquilas las doncellas.

Y voy silbando por la calle. Nada
 me importas tú, ciudad donde naciera.
 Ciudad donde, muy lejos, muy lejano,
 se escucha el mar, la mar de Dios, inmensa.

Poema en cuartetos endecasílabos arromanzados (el v. 7 pierde una sílaba por « compensación » al haber cesura y esdrújula antes), « Muy lejos » denuncia la hipocresía de la « ciudad donde naciera » (Bilbao), tanto poniendo en cuestión una religión inauténtica (2ª y 3ª estrofas) como criticando la explotación del hombre por el hombre (4ª estrofa). La denuncia de la hipocresía social que rechaza « el jolgorio de las piernas / trezadas » en los barrios altos, se acentúa presentando los contrastes más radicales dentro de la ciudad: « llena de iglesias » / « y casas públicas », « bendecida ciudad » / « llena de manchas », « plagada de adulterios » / « e indulgencias », « el hombre maldice » / « rezan los presidentes de Consejo », « altos hornos » / « infiernos hondos ». Todo ello visto desde « ese barrio del escándalo », que preserva la dignidad de « las doncellas », donde las prostitutas « tristes y pintadas » se enfrentan a sus clientes « analfabetos y magnánimos », ambos caracterizados con adjetivación contrastada. El isocolon (casi perfecto en la primera estrofa) facilita el contraste de planos entre apariencia (hipocresía) y realidad en la ciudad: « Bendecida ciudad llena de manchas » (v. 9) / « Laboriosa ciudad, salmo de fábricas » (v. 13), « Y voy mirando escaparates » (v. 21) / « Y voy silbando por la calle » (v. 29). Estructuralmente el poema se divide en dos partes. La primera parte es descriptiva, detenida y atemporal, de ahí la escasez de verbos y el predominio del presente factual (« llena », « se reparte », « son », « embarra », etc.) en contraste con los imperfectos de la 1ª estrofa (« sonreían », « miraban »); es distanciada: la perspectiva se sitúa en una lejanía, aludida en el título, no sólo espacial (en el barrio alto solidarizándose con las prostitutas), sino también crítica frente a la hipocresía de la ciudad. El v. 17, que abre la segunda parte del texto, introduce la dimensión temporal en el poema (« las tres y cinco de la madrugada »), la entrada en la ciudad (« Puertas, puertas, ... »), el dinamismo (« un hombre está meando. / Pasan dos guardias en sus bicicletas ») y la presencia del yo en movimiento subrayada por las formas verbales (« Y voy mirando », « Y voy silbando »). La ciudad (subrayada en la primera parte por el acento versal en 6ª sílaba en los vv. 6, 9 y 13), ente abstracto y distanciado, se concreta en sus realidades inmediatas (« un hombre », « dos guardias », « escaparates »), incluso citando comercios reales de la Plaza Nueva bilbaína (« *Paca* y *Luç* »), se disuelve y se aproxima para aparecer en la última estrofa, donde el poeta resume su juicio subrayado por el encabalgamiento (« Nada / me importas tú, ciudad donde naciera »; compárese con los versos de « Bilbao »: « no eras digna de mi palabra, / sino para insultarte, / ciudad donde nací »), como tú, verdadero antagonista. Todo contribuye a reflejar en el poema el ambiente de asfixia que el sujeto poético expresa ante su ciudad y le lleva a su rechazo, marcado tanto en el nivel semántico (« llena » vv. 6 y 9, « plagada » v. 10), como en el léxico por las

reiteraciones obsesivas de los vv. 18 (« Puertas, puertas y puertas. Y más puertas ») y 23 (« Devocionarios. Más devocionarios »), como en el plano fónico por las aliteraciones (« el hombre es harto / y el hambre se reparte »), las derivaciones (« son de barro / y el barro embarra ») o los juegos paronomásicos (hornos / hondos, hombre / hambre, tules / velos / velas). Sólo en la lejanía « se escucha el mar, la mar de Dios, inmensa » (con *distinció*), en un eco de « *La Tierra* », de Ángel fieramente humano (« el mar –la mar–, como un himen inmenso »), que servirá a su vez de base textual para el poema « Bilbao », escrito el 19 de julio de 1968 e incluido en *Hojas de Madrid con La galerna* (2010): « ciudad donde, muy lejos, muy lejano, / se escucha el día de la venganza alzándose como una rosa blanca junto al cuerpo de Martí ».

Pero lo significativo del caso, desde la perspectiva de la génesis textual de « Muy lejos », es el empleo del manuscrito, que el propio poeta considera como « casi totalmente ilegible », con el objetivo de burlar a la censura. Definitivamente, la primera edición de *Pido la paz y la palabra* se publicó sin que la censura, tal como consta en notificación de 15 de septiembre de 1955 firmada por Miguel Piernavieja, viera « nada fundamental que oponer a esta colección de poesías »; sabemos, por el testimonio de José Hierro, que fue el encargado de presentar el libro a la censura en Madrid, que el libro se publicó sin mayores problemas porque la censura no lo leyó⁵⁸. El 13 de septiembre le escribe a Beltrán de Heredia:

Acabo de venir de censura. El libro aún no está. He vuelto a hablar con Guillermo Alonso del Real, que fue quien dijo a los encargados de leer los libros que lo hiciesen para hoy. Ha quedado en que estará pasado mañana jueves. El reparo que han hecho es que que el autógrafo no se entiende y que a lo mejor el lector de turno pide una traducción. Yo les dije que como se trata de una muestra de la letra del autor, en la que interesa la grafía y no el contenido, que no hay por qué traducirlo, ya que si el lector no lo entiende se encuentra en el mismo caso que el que compre el libro.

Dos días más tarde, el 15 de septiembre, vuelve Hierro a escribir al editor:

Ahí va la autorización. Como sabes, me habían dicho que para el martes. El martes, no estaba; para el jueves. Fui hoy a las doce y tampoco estaba. Avisé a Guillermo Alonso del Real que me recibió a las doce y media, pues tenía visita. A esa hora, al decirle que aún no estaba censurado el libro, bajó como una fiera. Gritó como solo grita un hombre que tiene malo el estómago y que además ha estado voluntario en la División [Azul]. A la una menos veinticinco acabó la bronca. A la una menos veinte estaba leído el libro y entregada la tarjeta. A tirar, pues. Como ves no hay salvedad ni siquiera para el autógrafo...

Todas las precauciones que editor y poeta se habían tomado habían resultado inútiles, aunque algunas, como se ha visto, estilísticamente muy productivas y

58 Julio NEIRA, « El proceso de edición de *Pido la paz y la palabra* », Blas de OTERO, *Correspondencia...*, p. 29-30.

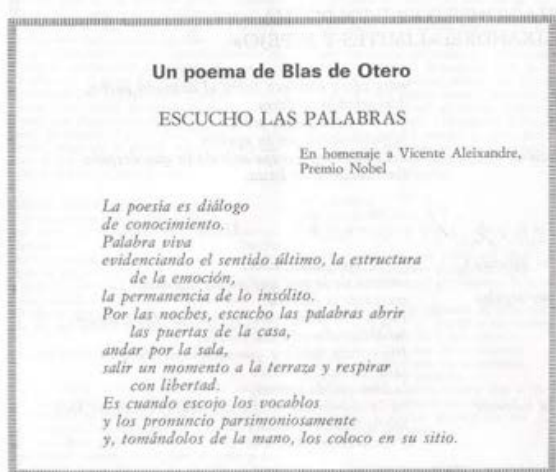
enriquecedoras en el proceso de escritura. La consecuencia directa fue que todos los libros posteriores de Blas de Otero sufrieron la mutilación brutal de la censura y que *En castellano* y *Que trata de España* solo pudieron ver sus ediciones completas publicándose en París.

Un poema puede ilustrar el taller poético, de Blas de Otero en su última etapa de producción, que se inicia a su vuelta definitiva a España, después de su estancia en Francia y en Cuba, el 28 de abril de 1968 y reúne su libro póstumo *Hojas de Madrid con La galerna* (2010); al mismo tiempo puede mostrarnos cómo la producción textual se adecua a las circunstancias coyunturales. El poema « Escucho las palabras » se publica en el número-homenaje a Vicente Aleixandre que le rinde la revista *Ínsula* en enero de 1978 (n.º 374-375) por la concesión del premio Nobel de Literatura:

Escucho las palabras

En homenaje a Vicente Aleixandre,
Premio Nobel

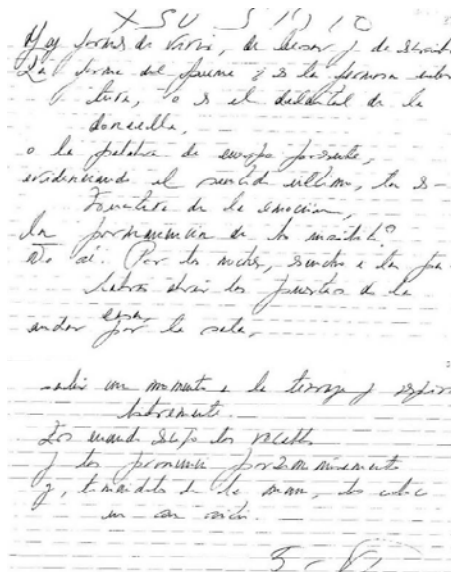
La poesía es *diálogo*
de conocimiento.
Palabra viva
evidenciando el sentido último, la estructura de la emoción,
la permanencia de lo insólito.
Por las noches, escucho las palabras abrir las puertas de la casa,
andar por la sala,
salir un momento a la terraza y respirar con libertad.
Es cuando escojo los vocablos
y los pronuncio parsimoniosamente
y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.



« Escucho las palabras », *Ínsula*, n.º 374-375, diciembre de 1977-enero de 1978.

Se trata de uno de los últimos poemas que Blas de Otero publica en vida, pues fallecerá en junio de 1979. Es un poema de circunstancias, de compromiso, como homenaje a Aleixandre, de quien se menciona al comienzo *Diálogos del conocimiento* (1974), su último libro de poemas publicado. Pero también se trata de una poética personal y particular, con una corporeización metafórica de las palabras que actúan libremente en la escritura, y que trata de solventar dialécticamente la polémica que se había suscitado a lo largo de los años cincuenta sobre si la poesía es un modo de conocimiento o una forma de comunicación.

Pero el poema es muy anterior al homenaje a Aleixandre. Una primera versión del texto se conserva en un autógrafo fechado el 5 de junio de 1969, que lleva por título « Su sitio », en alusión al último verso; se trata de una hoja de cuaderno rayado manuscrita por ambas caras. Al lado del título, una cruz (+) señala que el poema es dado por válido por el poeta:



Manuscrito de « Su sitio », primera versión de « Escucho las palabras ».

+ Su sitio

Hay formas de vivir, de besar y de escribir.
 La forma del poema es la hermosa cobertura o es el
 delantal de la doncella,
 o la palabra de cuerpo presente,
 evidenciando el sentido último, la estructura de la
 emoción,
 la permanencia de lo insólito?
 No sé. Por las noches, escucho a las palabras abrir las
 puertas de la casa,
 andar por la sala,
 salir un momento a la terraza y respirar libremente.
 Es cuando escojo los vocablos,
 y los pronuncio parsimoniosamente
 y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.

Años más tarde, el poeta trabaja sobre una copia mecanoscrita, sin variación ninguna con respecto a la copia manuscrita. La copia mecanoscrita presenta una segunda fase del proceso redaccional, previa a la reescritura del poema, que nos muestra el manuscrito puesto en limpio, sin variación ninguna con respecto a la copia manuscrita. « Su sitio » presenta el juego, habitual en la escritura poética oteriana, con algunas frases hechas (« de cuerpo presente », es decir, « muerto »), pero también referencias intertextuales, como el sintagma « hermosa cobertura », que evoca justamente la definición de poesía que hacía el Marqués de Santillana en su « Prohemio e carta » en el siglo XV:

¿E qué cosa es la poesía, que en nuestro vulgar gaya
sciencia llamamos, syno un fingimiento de cosas útyles,
cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura,
puestas, distinguidas y scandidas por cierto cuento, peso
e medida?

Es significativo que el poeta moderno asuma el discurso del Marqués de Santillana, en una verdadera poética, que condiciona no sólo el planteamiento de la reflexión metapoética, sino incluso su desarrollo mediante la interrogación retórica y la distribución del proceso discursivo en estructuras tripartitas, que encuentran su correlato en el poeta medieval, e implícitamente en sus fuentes, que son Aristóteles y Horacio, leídos a través de los tratadistas italianos del cuatrocientos:

-compuestas / distinguidas / y scandidas
-por cierto cuento / peso / e medida

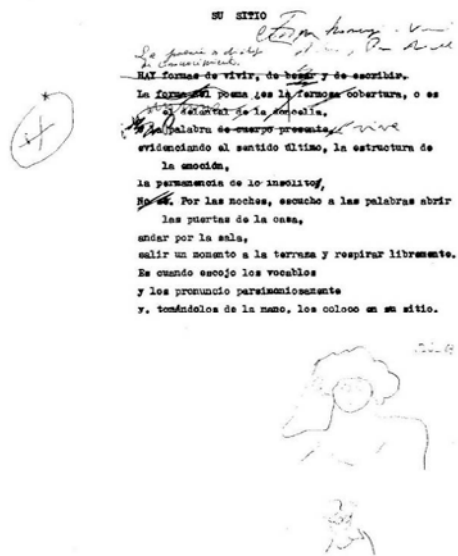
-hay formas de vivir / de besar / de escribir
-es la hermosa cobertura / o es el delantal de la don-
cella / o la palabra de cuerpo presente
-evidenciando el sentido último / la estructura de la
emoción / la permanencia de lo insólito

La pregunta de « Su sitio » concluía con un « no sé » del sujeto poético, que abría todas las expectativas de la escritura a la libertad de las palabras, con las que el poeta solo puede realizar una función: « las coloco en su sitio ».

Al reescribir el poema años más tarde, en un proceso redaccional que incluye diversas *variantes autoriales de lectura*, el modelo retórico sugerido por el texto del Marqués de Santillana es sustituido por el título del libro de Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento* (1974), que condiciona el desarrollo del conjunto del poema y que determina la radical transformación de los primeros versos. La interrogación retórica del primer borrador se sustituye por una afirmación sentenciosa, que reescribe el título aleixandrino: « La poesía es diálogo / de conocimiento ». La afirmación conlleva no solo la desaparición de la interrogación retórica, sino también del « no sé », y la transformación de « la palabra de cuerpo presente », es decir, « muerta », en su contrario, « palabra viva »⁵⁹. La adopción del

59 Recuérdese la « palabra viva y de repente / libre », en « Un verso rojo alrededor de tu muñeca », de *En castellano* (1959), que dará origen al poema « Palabra viva y de repente » de *Que trata de España* (1964). « Palabra viva » se será un sintagma repetido abundantemente en la poesía oteriana desde 1959 como una alusión a la libertad; así aparece en « El trabajo de poeta », « Instituto de Lenguas Extranjeras » y « Los años », de *Poesía e Historia*.

título aleixandrino, con su dualidad intrínseca (*diálogo* y por lo tanto comunicación / *de conocimiento*) facilita el discurso metapoético del texto oteriano, que asume esa nueva lectura de superación dialéctica del conflicto polémico entre una concepción comunicativa y otra cognoscitiva de la poesía y la afirmación de la vitalidad de la palabra poética, la « palabra viva », que encaja justamente con la libertad lingüística, e implícitamente política, que manifestaban las palabras en el primer manuscrito. La corporeización de la palabra poética, que es un símbolo recurrente en la poesía oteriana⁶⁰, se integra de este modo en la proclamación de una protesta política, la reclamación de una libertad de expresión en el nuevo sistema democrático (la libertad de la palabra a la que aluden varios de sus títulos: *Pido la paz y la palabra*, [libertad de] *Expresión y reunión*), la superación de una polémica poética y el homenaje a Vicente Aleixandre. El borrador del manuscrito muestra el proceso de reescritura del texto, las dudas y los resultados finales.



Mecanoscrito de « **Su sitio** », segunda versión.

SU SITIO

En [*Como sobreescrita*] homenaje a Vicente Aleixandre, Premio Nobel. [*mss.*]

La poesía es diálogo de conocimiento. [*mss.*]

Hay formas de vivir, de **besar** y de escribir.

La forma del poema ¿es la hermosa cobertura, o es el delantal de la doncella, ¿o la P[p]alabra de cuerpo presente, viva

Evidenciando el sentido último, la estructura de la emoción, la permanencia de lo insólito? .

No sé. Por las noches, escucho a las palabras abrir las puertas de la casa, andar por la sala,

salir un momento a la terraza y respirar libremente.

Es cuando escojo los vocablos,

y los pronuncio parsimoniosamente

y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.

5-6-69

60 Recuérdese « Y el Verso se hizo Hombre », de *Ancia*.

SU SITIO

En [Como *sobreescrito*] homenaje a Vicente
Alexandre, Premio Nobel. [mss.]

Hay formas de vivir, de besar y de escribir:
~~La forma del poema~~ ¿es la hermosa cobertura o es el
~~delantal de la doncella,~~
¿o la P[p]alabra de cuerpo presente, viva
evidenciando el sentido último, la estructura de la
emoción,
la permanencia de lo insólito? .
~~No sé.~~ Por las noches, escucho a las palabras abrir las
puertas de la casa,
andar por la sala,
salir un momento a la terraza y respirar libremente.
Es cuando escojo los vocablos,
y los pronuncio parsimoniosamente
y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.

5-6-69

Parece que una primera opción, una vez adoptada la sentencia aleixandrina que encabeza el poema (« La poesía es diálogo / de conocimiento »), fue intentar adecuar los primeros versos al nuevo sentido que cobraba el texto. Antes de que se supriman casi completamente los primeros versos, se ha subrayado el verbo « besar » en v. 1, y se han tachado especialmente los sintagmas « forma del poema », « hermosa cobertura » y « doncella ». En una segunda fase en este estadio redaccional, se ha manejado otra posibilidad: la de redactar parte de los versos iniciales manteniendo la interrogación retórica.

¿es la palabra ~~de cuerpo presente~~, viva
evidenciando el sentido último, la estructura de la
emoción,
la permanencia de lo insólito?

En una tercera fase, se opta por la eliminación de la interrogación, del verbo y del artículo:

Palabra viva
evidenciando el sentido último, la estructura de la
emoción,
la permanencia de lo insólito.

Consecuentemente, al desaparecer la interrogación retórica, se tacha el « no sé » en el v. 6. El aspa (X) y la cruz (+) encerradas en un círculo en el margen izquierdo de estos versos iniciales, marcan su tachadura y corrección. El borrador muestra también otros elementos destacables. En primer lugar, se mantiene el título « Su sitio », que será sustituido por « Escucho las palabras » en un nuevo estadio redaccional. En segundo lugar, se añade a mano, como las correcciones, tachaduras y nuevos versos, la dedicatoria, que también muestra vacilación: « En [Como *sobreescrito*] homenaje a Vicente Alexandre. Premio Nobel ». Más que meros comentarios metadiscursivos, como los que tienen las *notas de control*, o

como comentarios a propósito de lo escrito (*comentarios que tratan sobre el texto*), deben considerarse estos elementos como *variantes redaccionales de lectura* dentro del proceso de escritura del poema. Finalmente, al pie del texto hay dos dibujos de mujer (¿quizás la « doncella » aludida en la versión inicial del poema?), posibles apuntes de retratos a mano alzada, que pueden considerarse dentro de las *indicaciones de anotación*, el segundo de los cuales (una mujer con gafas) tal vez sea un apunte de la compañera del poeta, Sabina de la Cruz; al lado del primer dibujo aparece escrita a mano la fecha de la primera redacción del texto: « 5-6-69 ». Son, sin duda, entretenimientos de la escritura en el proceso redaccional que revelan la reflexión para hallar una solución al texto.

El borrador definitivo, una copia mecanoscrita con añadidos manuscritos, presenta aún algunas variantes con respecto al estadio redaccional previo. Sin duda, lo más destacado en este caso es el cambio de título, « Escucho las palabras »; pero junto a ese cambio, se incorporan las enmiendas y correcciones realizadas en el estadio previo: el v. 3 aún muestra la forma « Palabra de cuerpo presente », con la ruptura del sentido de la frase hecha (« de cuerpo presente » = « muerto » / « de cuerpo presente » = « vivo »), que facilita el cambio a « Palabra viva »; entre los vv. 6 y 7 se inserta (*variante de lectura*) uno de los versos presentes en los borradores previos (« andar por la sala, »); la versión definitiva lleva el nombre del poeta al pie del texto.

ESCUCHO LAS PALABRAS

En homenaje a Vicente Aleixandre,
Premio Nobel.

La poesía es diálogo
de conocimiento.
Palabra ~~del cuerpo presente~~ *no vive*
evidenciando el sentido último, la estructura
de la emoción,
la permanencia de lo inédito.
Por las noches, escucho las palabras abrir
las puertas de la casa,
salir por la noche
sullir un momento a la terraza y respirar
con libertad.
Es cuando escojo los vocablos
y los pronuncio parsimoniosamente
y, tomándolos de la mano, los coloco en su sitio.

BLAS DE OTERO

Mecanoscrito de « Escucho las palabras », tercera versión.

De « Su sitio » a « Escucho las palabras » habían transcurrido más de ocho años, que es lo que había durado el proceso redaccional de este texto. En ese proceso, se habían buscado soluciones diversas, pero se había perdido la evocación de la definición de poesía del Marqués de Santillana que tanto interesaba a Blas de Otero. No en vano, en torno a las fechas en que se concede el Premio Nobel a Aleixandre y se reescribe « Escucho las palabras », Otero escribe el que será el último poema fechado de los publicados y probablemente el último que escribió, para un homenaje que la revista *Ínsula* (n.º 368-369, julio-agosto de 1979) rinde

a la Generación del 27 con motivo de cumplirse cincuenta años de los actos y celebraciones que le dieron nombre. En esa ocasión, Otero escribe « Ferosa cobertura », fechado en mayo de 1977, una nueva reflexión metapoética de homenaje a los « maestros » del 27:

Ferosa cobertura

La palabra.
 Ceñida al labio, profundizando
 el contenido.
 Góngora se garbea en Sevilla.
 Rachas de surrealismo.
 Federico celebra sus *bodas de sangre*
 acribilladas en Víznar.
 Jorge, hermosura vital.
 Salinas da la razón
 de amor.
 Vicente, largo y profundo como el Nilo.
 Gerardo, *alondra de verdad*.
 Rafael baja a la calle arrastrado
 y arrastrando al pueblo.
 Dámaso, *hijo de la ira*.
 Cernuda dice melancólicamente
 « un día, tú ya libre
 de la mentira de ellos,
 me buscarás: entonces
 ¿qué ha de decir un muerto? ».
 Manolo destrozado en un choque de coche.
 Emilio, comunista y místico.

Maestros,
 vuestra palabra perdure,
 a través de los años españoles.

Conclusión

El empleo de los manuscritos, borradores, archivos de autor, ante-textos, etc. en la investigación de la literatura contemporánea abre un abanico muy amplio de tratamientos y de posibilidades de estudio, que permite ir quizás más allá del fin último que se planteaba la crítica textual o la filología más tradicional: la edición del texto ideal limpio de erratas y deturpaciones, « presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor »⁶¹. Si algo nos ha enseñado la *genética textual* es precisamente que el texto no es un resultado, sino un proceso. Evidentemente toda investigación que se centre en el texto literario no debería olvidar que uno de sus objetivos fundamentales es ofrecer un *texto legible*, tanto desde una perspectiva ideal(ista), como desde una perspectiva material(ista), teniendo en cuenta que ambas son inseparables, que el texto como idea o mensaje conlleva indefectiblemente el texto como documento, como objeto físico, con su soporte material, el gesto gráfico de quien lo escribe, etc. En este

61 Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1987, p. 18-19.

sentido, la *legibilidad del texto*, en su pluralidad y apertura de posibilidades, debería ser el fin último de toda investigación textual. Pero tampoco debería olvidar la dimensión procesual del texto, las múltiples posibilidades que se abrieron en el proceso de escritura y que llevaron a unas decisiones u otras, a elegir un camino u otro en el desarrollo de dicho proceso, que lógicamente no concluye sino en el lector, sea investigador o no. En consecuencia, la *legibilidad del texto* es una legibilidad abierta, tanto desde el proceso de producción (el propio autor como lector de su propio texto en los diversos estadios redaccionales), como desde el proceso de recepción; es una cuestión de opciones, de tomas de decisión. En este sentido, resulta aplicable lógicamente la perspectiva fenomenológica de la estética de la recepción en los estudios de crítica textual, entendida en sentido amplio. La complementariedad de estos puntos de vista sobre el texto, así como la complementación de métodos y tradiciones diferentes (crítica genética, filología de autor, nuevo textualismo angloamericano, *editionswissenschaft* germanística), ha de traer indudables logros en el estudio del texto literario y de sus estados, en el diálogo que debe entablarse entre *crítica genética* y *filologías del texto moderno*⁶².

El planteamiento de la legibilidad del texto como una cuestión de opciones abre una serie de cuestiones importantes. En primer lugar, la propia decisión, en el proceso de edición de un texto, de qué debe entenderse como *variante*, como *versión*, como *borrador* o como *texto* conlleva ya una serie de operaciones de elección, una serie de toma de decisiones por parte del filólogo, que no resultan indiferentes para el resultado final. En segundo lugar, no ha de olvidarse que la noción de *ante-texto* planteada por Bellemin-Noël, sustentada incluso más allá de que la crítica genética reivindicara la superación de la noción de texto, se presenta como una « una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser una lectura en continuidad con el hecho definitivo »⁶³. Más allá de que haya acabado por cobrar un sentido impreciso, designando en unos casos el dossier de preparación de la obra o como sinónimo de *manuscrito de génesis*, apunta a tres elementos fundamentales en la labor crítica: una acción (reconstrucción), la reivindicación de un método específico y la continuidad temporal de los estados del texto. En este sentido, la concepción de la escritura, propuesta por Debray-Genette, como « el lugar del azar y de lo arbitrario que se transforma poco a poco en necesidad »⁶⁴, resulta complementaria de lo planteado por Bellemin-Noël, para permitir una concepción del *taller de autor* que supere el modelo de los estudios meramente estilísticos; la lógica de esa necesidad de la escritura aparece al llevar a cabo un análisis crítico de los ante-textos fundado en un método específico. Se comprobará entonces que muchas de las *elecciones* en el proceso textual no son azarosas ni arbitrarias, sino el resultado de una *necesidad* que surge del propio proceso de escritura y del propio texto, y del análisis de la escritura como proceso a partir de los testimonios textuales; en consecuencia, el proceso textual aparecerá a los ojos del investigador como una tensión entre elección y necesidad, entre azar y determinación. Lógicamente esto implica una

62 Bénédicte Vauthier, « *Critique génétique* y filologías del texto moderno. Nuevas perspectivas –sobre “ el texto ”– a partir de Ramón del Valle-Inclán », *Ínsula*, n.º 861, septiembre de 2018, p. 11-15.

63 Jean BELLEMIN-NOËL, « Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 63

64 Raymond DEBRAY-GENETTE, « Esbozo de método », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *ob. cit.*, p. 109.

hermenéutica textual y una metodología que explique la *necesidad* de esas *elecciones*. En tercer lugar, la idea de Biasi de ofrecer un acceso temporal a la *escritura*⁶⁵, subrayada también en diversas ocasiones por Lebrave⁶⁶, entre otros, al sostener que una parte esencial de la labor de la crítica genética consiste en descifrar un manuscrito y reconstruir la cronología de las operaciones de escritura, conlleva la concepción de la historicidad del texto, pero también de la escritura como un proceso histórico; el texto como proceso y no como resultado ofrece la posibilidad de acceso al decurso temporal, en sus estadios textuales. Esto implica tener en cuenta no solo los *ante-textos* sino también las diversas transformaciones realizadas en la transmisión y recepción del texto, así como la consideración textual de los borradores, como han planteado Lebrave y Mahrer; todo lo cual arrastra no pocos problemas. El planteamiento de una *edición cronológica*, como sustenta Lebrave⁶⁷, y su defensa de una poética de *transición entre estados*, así como la continuidad textual planteada por Mahrer y su perspectiva sobre la reescritura de obras tras la publicación de estas⁶⁸, conllevan unas opciones basadas en la indistinción entre los diversos estadios textuales formulando una continuidad que omite el hecho social literario, la publicación, las elecciones tomadas en un momento por el autor, por el editor, etc. y diluye el papel del investigador, que debe presentar la *complementariedad* entre los diversos estadios de escritura, más allá de la *continuidad* que estos evidencian. Si es cierto que un texto no concluye con su publicación, como hemos podido comprobar, también es cierto que esta supone un hito social importante que afecta a la propia circulación del texto y a su posible desarrollo posterior. Pero, al mismo tiempo, esa concepción temporal de la escritura, no solo redundante en la historicidad del texto, sino también en la concepción de la escritura como un proceso histórico; marca una continuidad entre el proceso textual y los procesos históricos, que incide, sin duda, en el valor documental del proceso textual desde un punto de vista histórico; una conexión inevitable y lógica entre texto, escritura e Historia.

Por otro lado, es bien cierto que la consideración que los propios escritores han tenido de los borradores y diversos elementos de su taller de escritura han sido muy diferentes. La mera conciencia del « andamiaje » escritural ya apunta a una dimensión metatextual en el proceso de escritura, que redundante en su poética y que apunta a un juego parejo al planteado en su momento por Roland Barthes, por el que todo texto implica un metatexto y toda escritura es metatextual. Cosa diferente es que el autor manifieste su voluntad de mostrar los « engranajes » textuales, como sugería Poe, los instrumentos de su taller literario, la conservación de manuscritos, borradores, versiones, copias mecanoscritas, pruebas de imprenta, etc. o, por el contrario, muestre un total desinterés tanto por la conservación de dicho material como por abrir su taller literario a los ojos

65 Pierre-Marc BIASI, « ¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis », Emilio PASTOR PLATERO (ed.), *op. cit.*, p. 144.

66 Jean-Louis LEBRAVE, « Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse », *Proust à la lettre : les intermittences de l'écriture*, Tussan, Du Lérot, 1990, p. 141-205.

67 Jean-Louis LEBRAVE, « Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite », *Modèles Linguistiques*, n.º 59, 2009, p. 15.

68 Rudolf MAHRER, « De la textualité des brouillons », *Modèles Linguistiques*, n.º 59, 2009, p. 51-70. Rudolf MAHRER, « Anecdotique », *Genesis*, n.º 44, 2017, p. 7-15. Rudolf MAHRER, « La plume après le plomb. Poétique de la réécriture des oeuvres déjà publiées », *Genesis*, n.º 44, 2017, p. 17-38.

del lector o del investigador; es evidente, no obstante, que cualquiera que sea su posición a este respecto será un elemento en consonancia con su poética que deberemos tener en cuenta⁶⁹.

El estudio de los manuscritos, versiones y demás material de Blas de Otero nos ha permitido ejemplificar algunas de estas operaciones textuales señaladas, al mismo tiempo que nos ha mostrado aspectos fundamentales de su taller poético, de sus modos de escritura, de sus elecciones textuales, así como de las circunstancias históricas del proceso de escritura y edición de los textos estudiados. Las conclusiones extraídas para los casos particulares analizados son, sin duda, extrapolables a cuestiones de carácter general sobre la escritura poética blasoteriana. Hemos intentado, a través de los ejemplos estudiados, dar una aproximación a distintos problemas con los que puede enfrentarse el investigador al trabajar con borradores, manuscritos o diverso material genético textual, así como atender con una mirada lo suficientemente amplia al proceso de transmisión textual. No se ha querido dejar desatendido, aunque no era el objetivo central de estas páginas, el análisis y comentario del texto, aunque prestando especial atención a los procesos de producción y transmisión textual. Se ha intentado mostrar a través de los textos estudiados diversos aspectos fundamentales en la escritura de Blas de Otero: la continuidad de ciertos personajes de su universo literario y su presentación a través de diversos materiales textuales e iconográficos; la intromisión de la censura en el proceso textual y el empleo del manuscrito precisamente como un modo de romper el círculo represor; la reelaboración de un texto a lo largo de los años en sus diversos estadios redaccionales.

En fin, cada archivo de autor presenta sus características propias y sus peculiaridades, causa y consecuencia de su propia concepción del ejercicio literario y de la Literatura como tal. En consecuencia, es difícil arbitrar una metodología general para el estudio de materiales tan diversos y un modelo de trabajo unitario para enfrentarse a elementos tan diferentes. No obstante, un objetivo fundamental ha de prevalecer: el estudio de los borradores, manuscritos y diverso material que nos permita conocer mejor el taller del autor, pero que nos permita, sobre todo, disfrutar más del texto.

Bibliografía de Blas de Otero (abreviaturas)

Obra completa, (Edición de Sabina de la Cruz en colaboración con Mario Hernández), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013 (2ª ed.: 2016).

Poesía

Cuatro poemas, Pamplona, Editor J. Díaz Jácome, Colección Alanda, 1941. (CP)

Cántico espiritual, San Sebastián, Cuadernos del Grupo Alea, 1942. (CE)

Ángel fieramente humano, Madrid, Ínsula, 1950. (AFH)

Redoble de conciencia, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951. (RC)

Ancia, Barcelona, Alberto Puig, Editor, 1958. (A)

Ancia, Madrid, Visor, 1971. (A 1971)

⁶⁹ María Martínez DEYROS, « La crítica genética y el mito literario de la obra en marcha », Ínsula, n.º 861, septiembre de 2018, p. 3-5.

- Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada, 1960. (AFHyRC)
- Pido la paz y la palabra*, Torrelavega (Santander), Colección Cantalapedra, 1955. (PPP 1955)
- Pido la paz y la palabra*, (Intro. José Batlló), Barcelona, Lumen, 1975. (PPP 1975)
- Pido la paz y la palabra*, Madrid, Ediciones Vitruvio, 2014. (PPP 2014)
- Parler clair / En castellano*, (Versión francesa de Claude Couffon), Paris, Pierre Seghers, 1959. (PC)
- En castellano*, México, Ediciones de la Universidad de México, 1960. (EC 1960)
- En castellano*, Barcelona, Lumen, 1977. (EC 1977)
- En castellano*, (Ed. corregida por Sabina de la Cruz), Barcelona, Lumen, 1982. (EC 1982)
- Con la inmensa mayoría. (Pido la paz y la palabra y En castellano)*, Buenos Aires, Losada, 1960. (CLIM)
- Hacia la inmensa mayoría. (Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra y En castellano)*, Buenos Aires, Losada, 1962. (HLIM)
- Que trata de España*, París, Ruedo Ibérico, 1964. (QTE-P)
- Que trata de España*, Barcelona, Editorial R.M., 1964. (QTE-B)
- Que trata de España. (Pido la paz y la palabra, En castellano y Que trata de España)*, La Habana, Editora Nacional de Cuba, 1964. (QTE-LH)
- Que trata de España*, Madrid, Visor, 1977. (QTE 1977)
- Mientras*, Zaragoza, Javalambre, 1970. (M)
- Hojas de Madrid con La galerna*. (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010. (HMCLG)

Prosa

- Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alfaguara, 1970. (HFyV)
- Historias fingidas y verdaderas*, (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Alianza, 1980.
- Historias fingidas y verdaderas / Istorioak, alegiazkoak nabiz egiazkoak*, (Presentación de Sabina de la Cruz, Prólogo de José Manuel Caballero Bonald, Traducción de Andrés Urrutia), San Sebastián, El Gallo de Oro, 2016.

Antologías

- « Antología (y notas) », *Mensajes de Poesía*, Vigo, n.º 11, 1952. (AyN)
- Esto no es un libro*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1963. (ENEL)
- Expresión y reunión (1941-1969)*, Madrid, Alfaguara, 1969. (EyR)
- Expresión y reunión. (A modo de antología)*, (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Alianza, 1981 (nueva edición: Madrid, Alianza, 2003). (EyR 1981)
- País. (Antología, 1955-1970)*, (Pról. José Luis Cano), Barcelona, Plaza & Janés, 1971 (2ª ed.: 1977). (P)
- Verso y prosa. (Antología)*, (Ed. del autor), Madrid, Cátedra, 1974. (VyP)
- Verso y prosa. (Antología)*, (Ed. del autor. Epílogo de Sabina de la Cruz), Madrid, Cátedra, 1984. (VyP 1984)
- Todos mis sonetos*, (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Turner, 1977. (TMS)
- Poesía con nombres*, Madrid, Alianza, 1977. (PCN)
- Poemas de amor*, (Selección y prólogo de Carlos Sahagún), Barcelona, Lumen, 1987. (PdA)
- Poesía escogida*, (Ed. Sabina de la Cruz y Lucía Montejo), Barcelona, Vicens Vives, 1995. (PE)

- Mediobiografía. (Selección de poemas biográficos)*, (Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández), Madrid, Calambur, 1997. (Med)
- Antología poética de Blas de Otero*, Madrid, Instituto Ciudad de los Poetas, 1999.
- Poesías selectas*, Barcelona, RBA, 2001.
- Poemas vascos*, (Ed. Sabina de la Cruz), Bilbao, Fundación Blas de Otero / Ayto. de Bilbao, 2002. (PV)
- Antología poética*, Bilbao, Colección Deia Bilduma, Bibliotex, S.L., 2002.
- Mientras viva y otros poemas por la paz*, (Presentación de Sabina de la Cruz), Bilbao, Fundación Blas de Otero, 2003.
- Antología poética*, (Ed. Pablo Jauralde), Madrid, Castalia, 2008.
- Antología*, (Ed. Benjamín Prado), Madrid, El País, 2009.
- Blas de Otero para niños*, (Ed. Concha Zardoya), Madrid, Ediciones de la Torre, 1985.
- Blas de Otero para niños y niñas... y otros seres curiosos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2013.