

ARCHANDA O LA INMENSIDAD DEL TODO. EDICIÓN DE UNA CARTA DE BLAS DE OTERO A GREGORIO SALVADOR Y SU RELACIÓN CON DOS SONETOS

TOMO XCIX · CUADERNO CCCXX · JULIO-DICIEMBRE DE 2019

RESUMEN: En 1968 Blas de Otero envió una carta al profesor Gregorio Salvador en la que el poeta vasco se muestra muy admirado por el análisis que hizo este crítico literario y lingüista de su soneto «La Tierra», de tono existencialista. Dicha carta destaca por la reflexión en cuanto al nexo que se establece entre la escritura poética y lo inefable, de ahí la dificultad de analizar un poema. La carta cobra aún mayor interés cuando en su última etapa Otero escribe un nuevo soneto incluido en el poemario *La galerna*, del que se conservan dos variantes textuales, las cuales suponen una reelaboración de los motivos e ideas presentes en el primero.

Palabras clave: Blas de Otero; existencialismo; edición epistolar; crítica literaria; poesía contemporánea.

ARCHANDA OR THE VASTNESS OF THE WHOLE. EDITION OF A LETTER FROM BLAS DE OTERO TO GREGORIO SALVADOR AND ITS RELATION WITH TWO SONNETS

ABSTRACT: In 1968 Blas de Otero sent a letter to Professor Gregorio Salvador in which the Basque poet is greatly admired by the analysis that this literary critic and linguist made of his sonnet «La Tierra», with existentialist tone. This letter stands out by the reflection on the relationship between poetic writing and the ineffable, hence the difficulty of analyzing a poem. The letter becomes even more interesting when in its last stage Otero writes a new sonnet included in the collection of poems *La galerna*, from which two textual variants are preserved. The two versions suppose a reworking of the motives and ideas present in the first.

Keywords: Blas de Otero; existentialism; epistolary edition; literary criticism; contemporary poetry.

A Ana Rosa Carazo, cuya voz daba fuerza a cualquier poema.

I. INTRODUCCIÓN

EN este artículo me dispongo a editar una carta de respuesta que el poeta Blas de Otero le escribió en marzo de 1968 a Gregorio Salvador¹, por entonces profesor en la Universidad de La Laguna, que le había enviado un artículo suyo, «Cuarto tiempo de una metáfora»², consistente en un análisis del soneto «La Tierra», perteneciente al poemario *Ángel fieramente humano* (1950)³. La carta, además de ser un documento muy interesante para profundizar en el pensamiento poético de Blas de Otero, podría arrojar luz sobre las relaciones entre su primera etapa de creación, la religiosa-existencialista, y la última, mucho más sosegada y de temática cercana a la cotidianidad. El sujeto lírico del último poemario publicado del poeta bilbaíno, *La galerna*, sacado a la luz en 2010 junto con *Hojas de Madrid*, al que se podría identificar plenamente con el poeta debido a su carácter autobiográfico⁴, gira en torno a dos ejes poéticos: la poesía y el caos vital debido a sus depresiones cíclicas, que afectan a su concepción del mundo y del hombre, de tono crepuscular⁵. El nexo al que

¹ He tenido la posibilidad de hacer este artículo gracias al propio Gregorio Salvador, quien me ha dado el permiso pertinente.

² Véase Gregorio Salvador, «Cuarto tiempo de una metáfora», *Homenaje al profesor Alarcos García*, vol. 2, Valladolid, Universidad, 1965, págs. 431-442.

³ Los poemas de dicho poemario que aparecen en este trabajo son citados por Blas de Otero, *Obra completa: (1935-1977)*, ed. Sabina de la Cruz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.

⁴ Al respecto se puede consultar, entre otros muchos trabajos de Juan José Lanz, «Blas de Otero «en canto y alma»: En el centenario de su nacimiento», *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 2, 2016, págs. 27-61 [27/11/2019], disponible en <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/22/16>. También se señala el ascendente biográfico en la poesía *oteriana* en Julio Salvador Salvador, «“El adarve de la almena se ha vuelto gris”. Ecos del soldado en el castillo interior de Blas de Otero», *Diablotexto Digital*, 5, 2019, págs. 56-74 [28/11/2019], disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/13792/14001>.

⁵ Un análisis de la forma y del contenido de *La galerna*, en el que se abordan tanto temas, símbolos, recursos estilísticos, intertextualidad, etc. se encuentra en Julio Salvador Salvador, «Análisis de *La galerna*, poemario tardío de Blas de Otero», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 16, 2018, pág. 94 [29/11/2019], disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/2195/1789>.

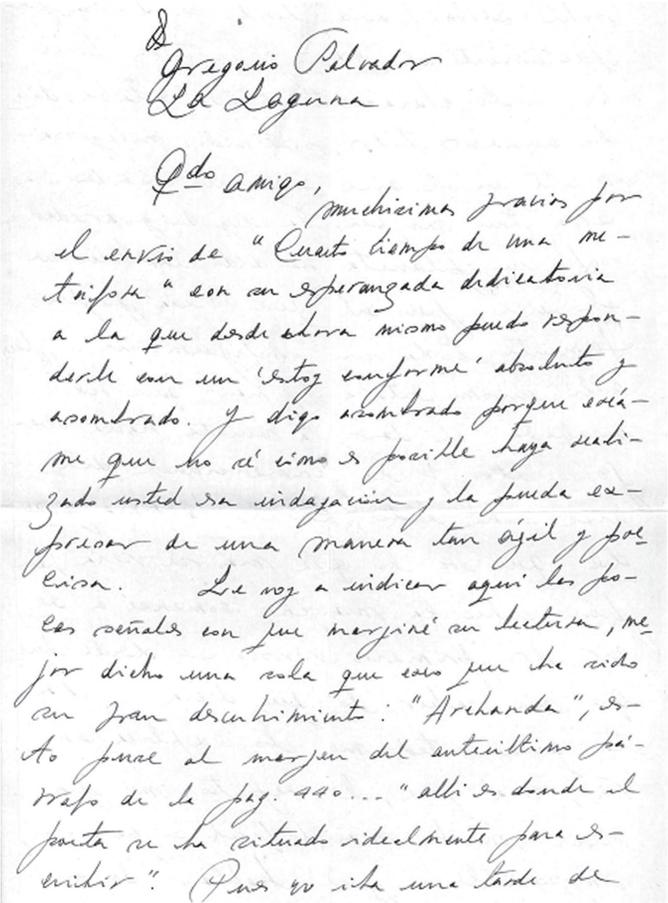
me he referido se hace más palpable al encontrarse en *La galerna* un soneto íntimamente relacionado con «La Tierra», cuyo décimo verso, «El hombre que era un árbol ya es un río», toma como título; no es solo un pequeño guiño intertextual, sino una reelaboración absoluta del soneto de *Ángel fieramente humano*. Si se tiene en cuenta que la carta que se edita es una lectura apasionada del «Cuarto tiempo de una metáfora» de Gregorio Salvador, y que su redacción (en 1968) se ubica dentro del período de la última poesía *oteriana*, no es descabellado pensar que algunas de las ideas expresadas por el poeta también se encuentren en el último soneto. Para completar este panorama tan sugestivo, «El hombre que era un árbol ya es un río» presenta dos variantes textuales que, bajo mi punto de vista, ofrecen lecturas muy diferentes y muestran cómo el poeta confiere al soneto cierta ambivalencia a la hora de revitalizar la obra pasada. Así pues, el objetivo principal es estudiar la evolución del pensamiento poético de Blas de Otero a partir de estos documentos.

Esta edición tiene la especial característica de ser la de un texto de carácter testimonial. He tratado de ser escrupuloso con el documento: las notas que he incluido en el texto crítico intentan situar al neófito que desconozca el contexto literario e histórico-social en el que se insertan varias referencias espacio-temporales. De ahí que en esta edición lo realmente importante haya sido el aparato de notas y el posterior comentario del texto. Con el establecimiento del texto epistolar, resulta de interés ponerlo en relación con el propio contenido, que no es otro que la génesis del soneto «La Tierra» y los temas presentes en él. El análisis hermenéutico para profundizar tanto en el contenido de la carta como en el proceso de creación de Blas de Otero debe conducir a un hecho paralelo, que no es otro que ver si hay similitudes entre los sonetos, o, más bien, confrontar el contenido lírico de uno y otro. Por tanto, realmente lo que me interesa en este trabajo no son los pre-textos (es decir, una crítica textual de corte genético) sino los poemas editados cuya sustancia literaria se puede entender mejor, paradójicamente, a través de una forma muy personal de expresión, como es una carta.

Respecto al soneto de *La galerna*, «El hombre que era un árbol ya es un río», las variantes editadas, y más aún la primera publicada, ya que fue revisada y aprobada por el poeta en vida –por tanto, es una indudable variante de autor– tienen que ser las de mayor interés para el estudioso, al adentrarse en la voluntad (casi) definitiva del autor. No obstante, a tenor de las reacciones producidas por la

anhelada publicación de *La galerna*, es de suponer que la versión editada por Sabina de la Cruz ha de ser la considerada como vulgata, al incluirse tanto en la edición del poemario de 2010 como en las posteriores *Obras Completas* publicadas por Galaxia Gutenberg en 2013. El suceso en sí es apasionante, al establecerse una doble vida editorial de un soneto, dos variantes editadas, que dan lugar a cambios en el sentido del poema, y llevan a preguntarnos por las ideas poéticas expresadas por un autor de envergadura como Blas de Otero.

2. LA CARTA



D. Gregorio Salvador
 La Laguna

Qdo amigo,
 muchísimas gracias por el envío de "Cuanto tiempo de una metáfora" con un esperanzado dedicatario a la que desde ahora mismo puedo responderle con un 'estoy conforme' absoluto y acorralado. y digo acorralado porque sólo me que no sé cómo es posible haya subido usted esa vidajación y la pueda expresar de una manera tan ágil y poética. Le voy a indicar aquí los pocos señales con que me fijé en lectura, mejor dicho una sola que como me he visto en Juan Archanda: "Archanda", esto final al margen del anteuilustrado párrafo de la pag. 440... "allí es donde el poeta se ha retirado idealmente para escribir". Para yo iba una tarde de

hacia 1947 por esa loma (unos 300 m.
 sobre Bilbao) desde donde se divisa per-
 fectamente el mar y entonces, por-
 tibi, sentí claramente dónde estaba, don-
 de andamos todos, contenidos milagrosa-
 mente en el aire - de no existir esa
 cosa tan simple, la ley de gravedad -
 sobre un planeta perdido también en
 el aire, pero del que 'veía' perfec-
 tamente toda su configuración, fue
 allí mismo estaba el mar que se
 acababa 'al dar la vuelta hacia aba-
 jo'... etc. y la inmensidad del
 aire sobre todo, aquel lástima goan-
 de que era lo que más se veía, en
 fin sobre la marcha comencé a de-
 cir los primeros versos - desde lue-
 go sin saber lo que decía --- has-
 ta que usted me lo explica aho-
 ra, esa fue, le repito, me pa-
 recer mucho más difícil - para mí,
 imposible - que hablar duan-
 te estoree líneas.

Nunca quiero analizar eso que ³
 se llama coacción - y que eso que
 efectivamente lo es: nadie eso: num-
 bra nada de la nada - pero eso ele-
 mentos son los que uno va di-
 ciendo las palabras propias dejados
 como están, un poco en la oscuridad
 y, sobre todo, en movimiento, pero
 temo que al volver sobre ello se
 pretendiese analizarlo, se 'fija-
 rían', se 'enfriarían', lo cual
 equivale algo a muerte, quisiera
 decir menos posibilidades para coe-
 ciones futuras. Bastante anali-
 sis hay en el momento de escribir,
 de ir escribiendo, pero aquí está siem-
 pre entremezclado con la ignorancia
 y 'lo' otro' que es quien, en defini-
 tiva, escribe. y no hablemos de las
 palabras, de los vocablos, porque
 éstos sí que son los que mandan.
 x o el

En fin, todo esto y mucho más es lo que sabe usted y a mí me deja 'turbulato'. Me no mal que en esta parte de la ciencia también se va progresando, por muchos años que se quedan sin rumbo, muchos artículos que seijan. A propósito, le encantaré lo que me complacería conocer sus otros trabajos de usted. — Ahora mis cartas son mejor las de Bilbao, he ta que le comunicare los sucesos.

— Sígame en agradecido
 unyo, afectuosamente

Bos a O

La Habana 9-III-67

Mis saludos, de unyo,
 a Escobedo.

A. EDICIÓN ANOTADA

A

Gregorio Salvador⁶

La Laguna

Qdo amigo,

Muchísimas gracias por el envío de ‘Cuarto tiempo de una metáfora’⁷ con esperanzada dedicatoria a la que desde ahora mismo puedo responderle con un ‘estoy conforme’ absoluto y asombrado. Y digo asombrado porque créame que no sé cómo es posible haya realizado esa indagación y la pueda expresar de una manera tan ágil y precisa. Le voy a indicar aquí las pocas señales con que marginé su lectura, mejor dicho una sola que creo que ha sido su gran descubrimiento: “Archanda”⁸, esto puse al margen del anteúl-

⁶ Gregorio Salvador Caja (1927, Cúllar). Especialista, entre otras disciplinas, en semántica, lexicología y dialectología. Autor, junto con su maestro Manuel Alvar y el profesor Antonio Llorente, del *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*. Comenzó en 1966 su periplo de nueve años en la Universidad de La Laguna, en la que creó la «Escuela Semántica de La Laguna» y formó a lingüistas como Ramón Trujillo en el método coseriano. También fue catedrático en la Universidad de Granada, la Autónoma de Madrid y la Complutense. Elegido para ocupar el sillón «q», es miembro de la Real Academia Española desde 1987. Ha destacado por sus trabajos periodísticos: ganó los premios José María Pemán (1987), Mesonero Romanos (1995), González Ruano (2001) y Mariano de Cavia (2004). Además, ha desarrollado una extensa labor como crítico literario, lo que le valió el reconocimiento de diferentes creadores como Blas de Otero. Véase la nota biográfica [09/12/2019], disponible en: <https://www.rae.es/academicos/gregorio-salvador-caja> y la respuesta de Manuel Alvar al discurso *Sobre la letra «q»*, Real Academia Española, Madrid, 1987, págs. 51-63.

⁷ Comentario crítico del soneto de Blas de Otero «La Tierra» de Gregorio Salvador, que forma parte del volumen en homenaje al profesor Alarcos García (*Homenaje al profesor Alarcos García*, vol.2, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1965). Repito la referencia para mantener la coherencia de la edición epistolar que incluyo en este artículo.

⁸ «El monte forma parte de una de las dos cadenas montañosas que delimitan el municipio. Pagasarri es la otra. La información geográfica más elemental señala al visitante que quiera observar el valle y la ciudad desde esta altura, que de las dos, esta es la más baja (algo menos de 300 m.). Es también la más cercana a la ciudad, y la que sufrió una urbanización

timo párrafo de la pag. 440... “allí es donde el poeta se ha situado idealmente para escribir”⁹. Pues yo iba una tarde de hacia 1947 por esa loma (unos 350 mt. sobre Bilbao) desde donde se divisa perfectamente el mar y entonces per-

más intensa». Véase María Jesús Cava Mesa, «El Casino de Artxanda», en *Bilbao*, 271, 2012, p. 5. Podría añadirse que desde la colina se observa el mar, como señalará Otero en la misiva. El enclave parece ideal para inspirar un soneto como «La Tierra», en el que se da una conjunción ideal de elementos de la naturaleza y de la vida urbana.

El mirador también se encuentra presente como elemento poético en obras literarias como el soneto «Ofertorio» de Unamuno, dentro del *Rosario de sonetos líricos* (visto en *Obras completas. Poesía. Poesías*, vol. IV, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1999, pág. 307): «No de Apenino en la riente falda,/ de Archanda nuestra la que alegra el boche/ recogí este verano a troche y moche/ frescas rosas en campo de esmeralda./ Como piadoso el sol ahí no escalda/ los montes otorgóme este derroche/ de sonetos; los cierro con el broche/ de este ofertorio y te los doy, guirnalda./ Van a la del Nervión desde la orilla/ esta del Tormes; a esa mi Vizcaya/ llevando soledades de Castilla./ No con arado, los saqué con laya;/ guárdamelos en tu abrigada cilla/ por si algún día en mí la fe desmaya.». Así mismo, para los curiosos, encontré una referencia a «Archanda» en una compilación de escritos del escritor vasco Antonio de Trueba, que en su *Val-Florido: escenas de la vida rural y familiar de Vizcaya*, Bilbao, Imprenta de la viuda de Larumbe, 1877, pág. 185, describe la zona: «Los acompañé hasta la cima de la cordillera de Archanda, donde el viajero pierde de vista el valle del Ibaizábal para descender a aquel otro valle, más ancho y no menos hermoso, que recorre un río casi sin nombre, aunque yo le daré el Deltúr-buru, puesto que tiene origen en las montañas y fuentes de este nombre». Respecto al nombre propio «Archanda», he de decir que aparece una variante, «Arehanda», en los archivos sobre la Guerra Civil Española de *L'Armée de Terre* francesa; en concreto encontré esta variante en el boletín informativo «La prise de Bilbao» del 21 de junio de 1937. Tales archivos han sido editados por la Sociedad de Estudios Vascos en la *Colección documental para el estudio de la Guerra Civil en Euskadi procedente de los archivos militares franceses (1936-1977) Archives de l'Armée de Terre. Château de Vincennes, Paris*, ed. Juan Carlos Jiménez de Aberasturi, nº3, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1987. Evidentemente se trata de un error a la hora de copiar el nombre propio.

⁹ Aunque Gregorio Salvador sitúa al sujeto lírico «nada menos que en el espacio exterior» (*op. cit.*, pág. 441), a tenor de los cuatro primeros versos del soneto «La Tierra» (*Ángel fieramente humano*, 1950; citado por Blas de Otero, *Obra completa: (1935-1977)*, *op. cit.*, pág. 167): «De tierra y mar, de fuego y sombra pura/ esta rosa redonda, reclinada/ en el espacio, rosa volteada/ por las manos de Dios [...]». Lo sitúa allí a tenor de los endecasílabos de Otero, ya que es consciente de la «idealización poética» inherente a la construcción de la metáfora poética. Y es una genial muestra de la vinculación motivada de la poesía, porque el crítico es consciente de que el poeta no ha podido estar nunca en el espacio exterior ni verlo (el soneto se escribe en 1950, y el astronauta Gagarin describe el espacio en 1961) y Otero le confiesa en las líneas siguientes la traslación de la visión individual (Archanda) a la holística (el espacio).

cibí, sentí claramente dónde estaba, dónde andamos todos, sostenidos milagrosamente en el aire –de no existir esa cosa tan simple, la ley de gravedad– sobre un planeta perdido también en el aire, pero del que ‘veía’ perfectamente toda su configuración, pues allí mismo estaba el mar que se acababa ‘al dar la vuelta hacia abajo’... etc. Y la inmensidad del aire sobre todo, aquél lástima grande¹⁰ que era lo que más se veía, en fin sobre la marcha comencé a decir los primeros versos, desde luego sin saber lo que decía... hasta que usted me lo explica ahora, cosa que, le repito, me parece mucho más difícil –para para mí, imposible– que hablar durante catorce líneas.

Nunca quiero analizar eso que se llama creación –y que creo que efectivamente lo es: nadie creó nunca nada de la nada¹¹– pues esos elementos con los que uno va diciendo las palabras prefiero dejarlos como están, un poco en la oscuridad y, sobre todo, en movimiento, pues temo que al volver sobre ello, si pretendiese analizarlo, se ‘fijarían’, se ‘enfriarían’, lo cual equivale algo a muerte, quiero decir menos posibilidades para creaciones futuras. Bastante análisis hay en el momento de escribir, de ir escribiendo, pero aquí está siempre entremezclado con la ignorancia y ‘lo* otro’ que es quien, en definitiva, escribe. Y no hablamos de las palabras, de los vocablos, porque éstos sí que son los que mandan. *o el.

En fin, todo esto y mucho más es lo que sabe usted y a mí me deja ‘turulato’¹². Menos mal que en esta parte de la ciencia también se va pro-

¹⁰ Subrayado en el original. Seguramente el poeta se refiera al soneto satírico de Bartolomé Leonardo de Argensola, «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa» en el que nos dice lo siguiente (cfr. *La poesía aragonesa del Barroco*, ed. José Manuel Blecha, Zaragoza, Guara, 1980, pág. 69): «Porque ese cielo azul que todos vemos/ ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande/ que no sea verdad tanta belleza!». Lo que podría reforzar la desolación del soneto de Blas de Otero, y la misma contestación a Gregorio Salvador.

¹¹ Recordemos la fecha de redacción de la carta: 1968. El soneto «La Tierra» se escribe hacia 1947, como reconoce el poeta mismo. Si bien ya se había producido su crisis de fe (1945) –para más información al respecto es indispensable consultar la antología editada por Sabina de la Cruz y Lucía Montejo, *Poesía escogida*, Vicens Vives, Barcelona, 1995, cuyo estudio es obra de Amelia del Caño y Manuel Otero– el tono del soneto refleja el padecimiento del creyente. Por el contrario, la carta (y el soneto deudor del primero, «El hombre que era un árbol ya es un río») en apariencia muestra a Otero convencido de la nada.

¹² Dice el Diccionario de la Real Academia (DRAE): ‘Alelado, estupefacto’. El adjetivo «turulato» no es común entre las nuevas generaciones, aunque en la vigésima tercera edición

gresando, por muchos ríos que se queden sin rumor, muchos árboles que caigan¹³. A propósito excuso decirle lo que me complacería conocer sus otros trabajos de usted. Ahora mis señas son mejor las de Bilbao, hasta que le comunique las nuevas¹⁴.

Sépame su agradecido
amigo, afectuosamente

Blas de Otero

La Habana 9-III-68

Mis saludos, le ruego,
a Escohotado¹⁵.

3. LOS SONETOS

a. «La Tierra» (*Ángel fieramente humano*, 1950). Este es el soneto que motiva el «Cuarto tiempo de una metáfora» de Gregorio Salvador y la carta de Blas de Otero:

De tierra y mar, de fuego y sombra pura.
esta rosa redonda, reclinada

del DRAE tiene la marca de coloquial. En RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª ed. [30/11/2019], disponible en <https://dle.rae.es/?id=ayU5TuI>.

¹³ Referencia directa a los dos últimos tercetos del soneto «La Tierra» (Blas de Otero, *Obra completa: (1935-1977)*, *op. cit.*, pág. 167): «Pero viene un mal viento, un golpe frío/ de las manos de Dios, y nos derriba./ Y el hombre, que era un árbol, ya es un río./ Un río echado, sin rumor, vacío,/ mientras la Tierra sigue a la deriva,/ ¡oh Capitán, mi Capitán, Dios mío!».

¹⁴ Otero escribe esta carta antes de volver definitivamente a España el 29 de abril de 1968 para operarse de un tumor –más información en Juan José Lanz, *Alas de cadenas: [Estudios sobre Blas de Otero]*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pág. 18–. Tal circunstancia es, junto al análisis de la escritura, el que me ha permitido fechar la carta.

¹⁵ Parece referirse a José Luis Escohotado Ibor, quien fue profesor de sociología y filosofía en la Universidad de La Laguna. Conocido por su militancia antifranquista, no es de extrañar que pudiera relacionarse con Blas de Otero.

en el espacio, rosa volteada
 por las manos de Dios, ¡cómo procura
 sostenernos en pie y en hermosura
 de cielo abierto, oh inmortalizada
 luz de la muerte hiriendo nuestra nada!
 La Tierra: girasol; poma madura.
 Pero viene un mal viento, un golpe frío
 de las manos de Dios, y nos derriba.
 Y el hombre, que era un árbol, ya es un río.
 Un río echado, sin rumor, vacío,
 mientras la Tierra sigue a la deriva,
 ¡oh Capitán, mi Capitán, Dios mío!¹⁶

b. «El hombre que era un árbol ya es un río»:

i. Versión de *La galerna*. Edición de 2010, fechada el 26 de marzo de 1974 por Sabina de la Cruz:

En el espacio gira rosa abierta
 entre azules hermosamente huidos
 mitad mar mitad tierra mitad ruidos
 débiles de la ola cenicienta.
 Y millones de estrellas y de incierta
 materia modelándose entre hendidos
 átomos nebulosas confundidos
 entre un fuego azulado que despierta.
 En medio el hombre sin saber de dónde
 cómo ni cuándo ni por qué se tiende
 junto a un río una sima que se esconde.
 Guerras hambres historia hacia un final
 desconocido que ni dios entiende
 sueños que desmorona el vendaval.¹⁷

¹⁶ Blas de Otero, *Obra completa: (1935-1977)*, *op. cit.*, pág. 167.

¹⁷ *Hojas de Madrid con La galerna*, ed. Sabina de la Cruz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, pág. 380.

ii. Versión de *Todos mis sonetos*, 1977. Edición no incluida en la edición de 2010 del poemario *La galerna*:

En el espacio gira rosa abierta
entre azules hermosamente huidos
mitad mar mitad tierra mitad ruidos
débiles de la ola cenicienta.

Y millones de estrellas y de incierta
materia modelándose entre hendidos
átomos nebulosas confundidos
entre un fuego azulado que despierta.

En medio el hombre sin saber de dónde
cómo ni cuándo ni por qué se tiende
junto a un río una sima que se esconde.

Guerras hambres historia hacia un final
desconocido que ni dios entiende
entrelazando en él el bien y el mal.¹⁸

4. PUESTA EN RELACIÓN DE LA CARTA CON LOS SONETOS. ANÁLISIS Y COMENTARIO

En esta carta se transparenta el carácter único y lleno de inquietudes de Blas de Otero. Las ideas acerca de la creación poética, la naturaleza de la poesía o el papel del crítico, aunque sucintas, revelan cómo la poesía tiene para él un carácter transformador, aunque no sustitutivo de la vida. La carta dirigida a Gregorio Salvador no solo arroja luz como testimonio de la consideración que a su autor le merece la creación poética, sino que cobra sentido en sí misma. Blas de Otero se muestra admirado de la capacidad del estudioso para ahondar en el texto poético: «Y digo asombrado porque créame que no sé cómo es posible haya realizado esa indagación y la pueda expresar de una manera tan ágil y precisa».

¿De qué se asombró el poeta vasco? En el «Cuarto tiempo de una metáfora» Gregorio Salvador analiza la metáfora del río que desemboca en el mar.

¹⁸ Véase Blas de Otero, *Todos mis sonetos*, Madrid, Turner, pág. 132.

Indica que en el soneto «La Tierra» se da una renovación de la forma del contenido, porque Otero transforma esta vieja metáfora de corte dinámico al fusionarla con un símbolo estático, pero también con un sentido tradicional de vida, el árbol. La conciencia que el hombre del siglo xx tiene de la muerte hace que Blas de Otero transmute el dinamismo del río en una corriente «echada y sin rumor», ya que el poeta bilbaíno ofrece una perspectiva histórica diferente, al proponer una metáfora que cobra sentido en cuanto al recuerdo, en cuanto a nuestra herencia cultural¹⁹. La fusión produce una lectura innovadora. En este poema de corte existencialista se muestra cómo el árbol que se convierte en río es la representación de la vida trunca, un río cadavérico, que da lugar al cuarto tiempo de una metáfora «de angustia y soledad»²⁰. La admiración de Otero por el análisis de Gregorio Salvador trae a colación el «segundo conocimiento de la obra poética» del que hablaba Dámaso Alonso²¹, el papel del crítico cuya acción expresiva debe dar prueba de la valoración del texto poético, dar comunicación de la percepción recibida. Sin embargo, ¿cómo hará esto el crítico? Si bien existe una perspectiva que nos acerca a la admiración estética de una obra literaria, tal admiración puede impedirnos ver qué hay detrás, cuando queremos ir más allá de los saberes claroscuros de nuestra mera intuición y determinar qué es lo que hace de ese texto lo que es, lo que nos sacude o nos conmueve o nos arrastra. Aunque distinguimos dentro de las expresiones artísticas diversas categorías, el lector tal vez podría pensar que un texto es poético por tener un molde preestablecido, por presentar indefectiblemente determinadas marcas muy concretas en su forma de la expresión, frente al texto no poético, que podría prescindir de cualquier clase de marcas específicas. En ocasiones parece que la función del crítico sea la de poner etiquetas, pero eso no es así: Otero se asombra con «Cuarto tiempo de una metáfora» porque transmite unas reacciones que se fundamentan en un sistema, y que, aunque no puedan llegar

¹⁹ Gregorio Salvador, *op. cit.*, pág. 436.

²⁰ Gregorio Salvador, *op. cit.*, pág. 442.

²¹ Indispensable leer lo que deja escrito sobre la estilística Dámaso Alonso en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971. Me parece capital para los futuros estudios literarios recuperar esta escuela hispánica olvidada en favor de la actual barahúnda de los estudios culturales.

a conocer «lo otro», a definir el hecho poético, sí son pertinentes para una asimilación del contenido del texto. El crítico puede profundizar en cada una de las expresiones únicas que conforman la poesía y crear nuevas lecturas que el propio artista ni siquiera había contemplado en su génesis. La capacidad expresiva del crítico y su capacidad de ser transmisor de un mensaje ocasionan que el poeta, admirado, se maraville por su procedimiento científico: «Hasta que usted me lo explica ahora, cosa que, le repito, me parece mucho más difícil –para mí, imposible– que hablar durante catorce líneas».

El aura casi mística de la creación poética se desprende de la descripción que hace Blas de Otero del nacimiento de los primeros versos de «La Tierra»²². Esa idea del don misterioso del poeta lo emparenta, entre otros muchos, con Robert Frost (pensemos en el poema «Dos caminos se bifurcaban en un bosque amarillo»), Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez: «en fin, sobre la marcha comencé a decir los primeros versos, desde luego sin saber lo que decía». El poeta está dominado por el influjo de la creación, de una creación que parece venir de lo inefable, de lo desconocido. De las musas, en definitiva. En la carta se marcan cuáles son las diferencias que separan al poeta del crítico, pero, al igual que en los diálogos platónicos, se trata de describir la posesión poética y sus obsesiones; en el caso de Blas de Otero a través de la herencia judeo-cristiana: el hombre ante la inmensidad del todo, que es, al mismo tiempo, el espacio exterior y Archanda²³. El intentar

²² Años antes, en una entrevista, el poeta ya relaciona lo místico con la creación poética. Señalado hace pocos meses por Noemí Montetes-Mairal, «Mística, pasión y mal de amor en la poesía de Blas de Otero», *Boletín de la Real Academia Española*, T. 99, C. 319, 2019, pág. 285: «A la pregunta de María Pilar Comín: “¿Tú crees que todo poeta es un místico?”, contesta: “Desde luego existe una relación muy íntima entre la poesía y la mística”» (*apud.* Blas de Otero, *Obra completa (1935-1977)*, *op. cit.*, pág. 1106).

²³ Esta semejanza entre lo aparentemente enorme y lo aparentemente nimio, que parte de lo desconocido, muestra cómo el deseo de trascendencia, bien a través de una férrea creencia o bien mediante todo lo contrario, se constituye como uno de los elementos motores de la poesía, pues esta es capaz de ubicarnos ante las más íntimas cuestiones que atañen al ser humano, sean gigantes o pequeñas. La poesía sitúa ante la inmensidad del todo. Dicha problemática la desarrolla en profundidad Jaime Olmedo Ramos en «Poesía y trascendencia: un camino hacia la verdad de la vida», *Scio*, 5, 2009, págs. 95-118.

asir todo lo que está viendo (el mar, Bilbao desde el mirador, la multitud de la gente) le resulta «aquél lástima grande»: los detalles como la altura, el año, el lugar, no son sino un eslabón más de la posesión poética, meras circunstancias cuya posición en la línea vital poco importan, pero que, por eso mismo, por conformar la existencia del hombre, se sitúan al mismo nivel que la poesía que es sinónimo desesperado de «vida» y se constituye como asidero; en su primera etapa poética es un grito desgarrador, como podemos ver en el soneto de *Ángel fieramente humano*, «Estos sonetos son los que yo entrego»:

Estos sonetos son los que yo entrego
 plumas de luz al aire en desvarío;
 cárceles de mi sueño; ardiente río
 donde la angustia de ser hombre anego.
 Lenguas de Dios, preguntas son de fuego
 que nadie supo responder. Vacío
 silencio. Yerto mar. Soneto mío,
 que así acompañas a mi palpar de ciego.
 Manos de Dios hundidas en mi muerte.
 Carne son donde el alma se hace llanto.
 Verte un momento, oh Dios, después no verte.
 Llambria y cantil de soledad. Quebranto
 del ansia, ciega luz. Quiero tenerte,
 y no sé dónde estás. Por eso canto²⁴.

La poesía busca, es un mecanismo de consuelo frente al silencio de Dios. La angustia se calma a través del canto, de un canto cuyo concepto es indecifrible para el mismo poeta: «plumas de luz al aire en desvarío». En la carta enviada a Gregorio Salvador, Otero tampoco sería consciente del sentido de lo que dice, como las personas no son conscientes en todo momento de que su lugar en el mundo viene regido por la ley de la gravedad. Cuando reconoce al crítico su capacidad de explicar las relaciones conceptuales del poema se refiere a la ignorancia como motor de la creación:

²⁴ Blas de Otero, *Obra completa: (1935-1977)*, *op. cit.*, pág. 163.

Bastante análisis hay en el momento de escribir, de ir escribiendo, pero aquí está siempre entremezclado con la ignorancia y 'lo* otro' que es quien, en definitiva, escribe. Y no hablamos de las palabras, de los vocablos, porque éstos sí que son los que mandan.

Resulta paradójico, porque el poeta puede dar una forma primaria del conocimiento de las cosas a través de su posesión, pero es incapaz de examinar el fenómeno del que es preso. Su mirada ante el proceso de creación es una reacción de reverencia por la palabra poética. Los vocablos son los que mandan y la mente del poeta es presa de una invasión, que, en el trance de la escritura, no es más que una metamorfosis en la que es tomado por «lo otro», lo que daría lugar a un *páthos*, a un conocimiento misterico. Ahora bien, tal conocimiento viene codificado por un sistema que todos conocemos bien, el de la lengua. Aquí es donde aparece el crítico. El conocimiento a través de la poesía no tiene ni principio ni final que se pueda datar porque vive en la sucesión ilimitada de los lectores, y es desvelado por el crítico, que desentrañará el misterio del significante y significado poético, cuyo sentido viene dado por una tupida red de relaciones sintagmáticas muy complejas²⁵, pero también por elementos extrasintagmáticos, como Archanda. Con cierta sorna, Otero decía en *Historias fingidas y verdaderas* (1970), en la prosa poética «Reglas y consejos de investigación científica» lo siguiente:

¿Y qué me dices del estructuralismo, la estilística y los siete sabios de Grecia? Con todo eso, imposible construir ni leer un verso, trazar una línea paralela al horizonte; imposible dormir despierto. Lo que tú tienes que hacer es dejar de fumar y pasarte la sintaxis por debajo del diccionario. Pues toda la ciencia del poeta no es más que expresarse por la libre –no ese verso que no es libre porque no es verso, ni ritmo, ni muerto–, salirse por la tangente y colarse por la puerta precintada²⁶.

En este fragmento la ironía no es utilizada en contra del crítico, sino de la mecanización del hecho poético. El crítico sería semejante a cualquier

²⁵ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, op. cit., pág. 405.

²⁶ Blas de Otero, *Obra completa: (1935-1977)*, op. cit., pág. 617.

científico: ¿no se toman por buenos los axiomas dados por químicos, físicos o biólogos? Las células vegetales tienen un tejido poco especializado que es el parénquima. En las hojas suele realizar la fotosíntesis. En las raíces almacena nutrientes. Esta es la explicación que aparece en numerosas páginas llenas de palabras e imágenes que son autoridad. No deja de ser esto una forma primaria del conocimiento. Ya lo decía Camus en *El mito de Sísifo*: «No conoceré nunca. ¿Tengo tiempo para indignarme por ello?»²⁷.

Quizás por eso mismo se considere la crítica literaria como una especie de viaje con un gran potencial de satisfacción, pero también de temor debido a la complejidad enorme del objeto de estudio. No hay posibilidad de un conocimiento total, sino solo de un acercamiento. La crítica es un proceso análogo al de otros de corte supuestamente más profundo: es otra búsqueda, como la que Otero emprende para entender al hombre. Esto hace que cobre especial interés el tipo de análisis que elija el crítico, que será el instrumento que recorra la fisiología del organismo poético y que ahonde en su sensibilidad. Pero todo esto no está de moda, o, si se prefiere, no responde a la tendencia en gran parte de los estudios actuales. No parecen interesar ni la forma ni el contenido, a pesar de que cuando se trabaja con un poema, como decía Dámaso Alonso, el objetivo sería hallar su sistema de valores²⁸. Otero confiesa a Gregorio Salvador que ha logrado, inesperadamente, ese objetivo. Esto no quiere decir que el tipo de análisis que emplea en este caso el crítico (estructuralista de corte *hjelmsleviano*) sea la única vía de análisis, ni mucho menos. Pero lo que nos indica es que su intuición ha sido certera y que el crítico también puede llegar a crear al identificar la obra literaria. Y esto aporta otro matiz sorprendente, ya que «crear» es una actividad que genera un producto y que desde luego no sale de la nada, sino de la puesta en juego de una cantidad muy elevada de elementos que el creador controla sin saber exactamente cómo lo hace. Sin embargo, el poeta vuelve a lo inefable, Blas de Otero le dice al futuro académico en la misiva:

Nunca quiero analizar eso que se llama creación y que creo que efectivamente lo es: nadie creó nunca nada de la nada —pues esos elementos con los

²⁷ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 1975, pág. 30.

²⁸ Dámaso Alonso, *op. cit.*, pág. 195.

que una uno va diciendo las palabras prefiero dejarlos como están, un poco en la oscuridad y, sobre todo, en movimiento, pues temo que al volver sobre ello, si pretendiese analizarlo, se ‘fjarían’, se ‘enfriarían’, lo cual equivale algo a muerte, quiero decir menos posibilidades para creaciones futuras.

Se establece una doble negativa, porque, aunque Otero se refiere a la creación poética, al tener como telón de fondo «La Tierra», se revela cierta asimilación del silencio de Dios, que ha dado lugar a la apostasía: «nadie creó nunca nada de la nada». Las palabras se erigen como partículas con vida propia, cuyo origen vendría de una especie de caldo primigenio de Oparin que no se sabe muy bien en qué consiste. Pero las palabras no deben ser fijadas, porque si lo fueran morirían sin cumplir su cometido: el de dar testimonio de la vida. El antiliteraturismo de la última etapa *otariana* aflora en estas líneas: la monitorización del proceso de creación es un peligro: no se puede sustituir el singular acto de habla de la génesis de un poema²⁹. Cuando de poesía se trata, la perspectiva de la «metalengua» y la de la «metavida» son idóneas para el lector reflexivo, y más aún para el crítico, que busca las claves del sentido de la obra, pues tal perspectiva es la única que permite entenderla cabalmente, y entender el efecto que ocasiona sobre el receptor que la recibe. Lo que le revela el poeta bilbaíno a Gregorio Salvador es que no puede dilapidarse supervisándose a sí mismo en plena acción, porque no hay tiempo para eso, cuando de crear se trata. Hay que estar atento al qué, no al cómo, que en todo caso admitirá un examen retrospectivo cuando todo esté hecho. Hay que esperar al séptimo día.

Por ello, quien se dedica a esa labor tan alejada del caldo primigenio del poeta es el crítico. Y al encontrarse con un eslabón más de esta cadena, hay

²⁹ Señalado por Gaspar Garrote, *Claves de la obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo, 1989, pág. 30, aunque tanto el gusto por la lengua viva, popular, como el uso que el poeta hace de algunos recursos lingüísticos y retóricos para lograr emocionar al lector con unos determinados temas como el de la lucha social, la libertad o la vida y la muerte están estudiados con ahínco en un clásico de los estudios poéticos como es el libro de Emilio Alarcos Llorach, *Blas de Otero*, Oviedo, Ediciones Nobel. También es de obligada consulta un volumen todavía cercano en el tiempo, de Juan José Lanz: *Alas de Cadenas: [Estudios sobre Blas de Otero]*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

que indagar en el proceso de creación poética. Quizás la edición de la carta de Blas de Otero a Gregorio Salvador esclarezca la postrera recreación del soneto «La Tierra», titulada «El hombre que era un árbol ya es un río». El análisis que se presenta a continuación, intenta estudiar las relaciones sintagmáticas que se establecen entre las palabras escogidas por el poeta para conformar este signifiante poético, así como las relaciones extrasintagmáticas. Además, se presta atención a las dos variantes textuales del último verso. ¿A qué se debe esa modificación, esa oscilación de Otero en el último verso? La cuestión adquiere mayor interés al revisar la vida editorial de «El hombre que era un árbol ya es un río». El soneto aparece por primera vez en 1977, en *Todos mis sonetos*, donde Otero rechaza la filiación de sus últimos sonetos con *Hojas de Madrid* y *La galerna*, las dos colecciones de poemas inéditos en las que estaba trabajando y que constaban únicamente de verso libre o versículo: « [...] de vez en cuando se me cayeron de las manos algunos sonetos, que no forman parte de dicho libro e incluyo aquí»³⁰. Tendrían que pasar 33 años para que se editase *La galerna*, y he aquí que dicho soneto aparece incluido en ese poemario inédito, aunque con una variante en el último verso. Sin embargo, lo que más choca es la fecha que aparece situada en el índice al lado de todos los poemas en la edición de *Hojas de Madrid con La galerna* (2010): 26 de marzo de 1974. Sabina de la Cruz indica que es «una fecha facilitada por el propio poeta, que fechaba todos sus manuscritos y la mayoría de las copias»³¹. Este cambio no es el objeto del presente artículo, pero lo cierto es que añade aún más matices al surgimiento de la variante y su posible sentido.

El elemento central tanto en 1950 como en los años setenta es la «rosa», símbolo de lo fugaz, imagen de nuestro planeta en estos sonetos *oterianos*. Llama la atención la evolución de la rosa desde *Ángel fieramente humano* hasta *La galerna*. Sí, la rosa sigue siendo la representación del planeta Tierra, pero el prisma desde el que se mira es distinto. Véase la adjetivación que acompaña al sustantivo en ambos sonetos: el autor sitúa en los dos poemas la rosa en el espacio, pero ofrece una diferencia muy significativa en cuanto

³⁰ Visto en Blas de Otero, «Nota», *Todos mis sonetos*, *op. cit.*, pág. VII.

³¹ Sabina de la Cruz, «Sobre esta edición», en Blas de Otero, *Hojas de Madrid con La galerna*, pág. 29.

a dónde está y cómo está exactamente la rosa. En *Ángel fieramente humano*, la rosa es «redonda», lo que le servía al poeta para construir la imagen metafórica de la Tierra. Además, relaciona así a nuestro planeta con ideas como la pureza y la perfección, derivadas del pensamiento poético de todos los tiempos, pero en especial de Juan Ramón Jiménez, influencia muy clara en Blas de Otero³². Más interesante resulta analizar el estado de esa rosa; se nos dice que está «reclinada en el espacio», es decir, está apoyándose en la inmensidad del espacio, lo que refuerza la paradoja de la Tierra: en comparación con el resto del cosmos, este planeta es una pequeñez sin gran importancia, pero también es rotunda, es afirmativa, es grande, porque es la belleza misma, sustentada y sustentadora en un espacio acogedor en el que puede reclinarse con toda confianza. La gran clave viene en ese mismo verso, «rosa volteada/ por las manos de Dios». La rosa no tiene control sobre sí misma; no lo tiene ni ella ni, por tanto, los elementos que la habitan, principalmente, los seres humanos. A la rosa la voltea alguien que es quien verdaderamente produce esa acción, quien mueve los hilos: Dios, que a su antojo hace que la Tierra gire prodigiosa, airosa, acompasadamente. Tal es su movimiento, su ley, su función, su exactitud y su armonía.

En cambio, en *La galerna* se nos dice que «en el espacio gira rosa abierta». Ese adjetivo podría indicarnos que la rosa ha florecido: se abren sus pétalos, llega la primavera. ¿Qué significaría ese brote? Según el DRAE, «abierto» se puede referir a que algo se ha dilatado y también tiene el significado de ‘receptivo’³³. Ambas entradas enlazan muy bien con el cambio de estado que nos salta a los ojos ya en el primer verso: la rosa se ha dilatado, ha mudado de forma. La Tierra está más receptiva porque ha madurado, ha florecido. ¿Por qué? Porque ya no está sujeta a una fuerza superior. Este sentido cobrará pertinencia con los versos posteriores, ya que Otero logra coordinar muy eficaz-

³² Al respecto, véase de Lucía Montejó Gurruchaga «La huella de Juan Ramón Jiménez en Blas de Otero», *Anuario de Letras*, México, vol. XXVIII, 1990, págs. 307-325. Esta estudiosa de la obra *oteriana* señala, entre otros muchos aspectos de interés, el valor de la palabra poética en ambos poetas a partir de la imagen de la rosa, símbolo de la perfección derivada de la propia poesía. No parece descabellado pensar que esa perfección se halle también en la representación «planetaria» de la rosa.

³³ RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª ed. [30/11/2019], disponible en <https://dle.rae.es/?id=05NHYPw>.

mente los diferentes haces connotativos dispuestos en el poema. El segundo verso del soneto, además, sitúa esa rosa y aporta más claridad a esta mutación respecto de «La Tierra»: «entre azules hermosamente huidos».

Aparece una reconstrucción clara de uno de los versos del primer soneto: «hermosura de cielo abierto», pero, en esta ocasión, Otero juega de forma más provocadora con las posibles lecturas. «Azules»: un adjetivo sustantivado que, como todo el soneto, presenta una doble interpretación. Por un lado, tenemos un sentido asociado al medio poético: el «azul» puede representar el «cielo», en un cambio de plano donde el yo poético situaría al hombre viendo la alternancia entre el día y la noche, cuadro que, en esencia, presenta a nuestros ojos la inmensidad del espacio que es, precisamente, donde se encuentra nuestro planeta. Por otro lado, a partir de este sentido de «cielo» se podría inferir que se cambia el papel del otrora motor inmotivado: en esos «cielos» es donde, en la tradición cristiana, se nos dice que está Dios. La Tierra se encontraría por tanto ante un Dios huido, y, además, «hermosamente», lo que refuerza la liberación que ya denotaba el primerísimo adjetivo. Ya no es Dios quien voltea al planeta. Especial interés tendrá la selección del segundo adjetivo elegido por el genio poético de Blas de Otero: «huidos». Discernir el sentido de este adjetivo parece fundamental para entender cuál es la nueva relación entre los seres que habitan el planeta y el anterior ser superior. Pensemos que «huidos» se refiere a quien está receloso de alguien, a quien anda escondiéndose por algo o alguien. ¿Ese azul divino anticipa lo que Otero desarrolla en los siguientes versos? ¿Ese dios huye por vergüenza? Esta lectura complementa la lectura del fenómeno natural, el paso del día a la noche viene a ser un cambio de dirección, de estado, pero, sobre todo, adquiere más interés porque, aunque el poeta debido a sus circunstancias personales haya «apostatado», parece tener una mirada más benevolente y madura y puede llegar a considerar cierto cambio en la actitud del «azul huido», de Dios. Una actitud, que eso, sí, bajo mi punto de vista, tiene en su virtualidad semántica un contenido de vergüenza, ya que el que huye normalmente lo hace de manera clandestina. Pero hay algo más... Verbo «huir». Los azules huyen... quizás quien huya sea el tiempo. *Tempus fugit*. La rosa efímera solo puede morir después de abrirse. La imperturbabilidad *oteriana* se asemeja a la de Francisco de Rioja en estos versos:

Pura, encendida rosa,
 émula de la llama
 que sale con el día,
 ¿cómo naces tan llena de alegría
 si sabes que la edad que te da el cielo
 es apenas un breve y veloz vuelo?
 Y no valdrán las puntas de tu rama,
 ni tu púrpura hermosa
 a detener un punto
 la ejecución del hado presurosa³⁴.

Los dos versos que completan el primer cuarteto en el poema de *La galerna* («mitad mar mitad tierra mitad ruidos/ débiles de la ola cenicienta») corresponden al primer verso de «La Tierra», «De Tierra y mar, de fuego y sombra pura». No presenta mucha complicación ver ese paralelismo entre el mar y la tierra, pero el análisis cambia cuando llegamos a «mitad ruidos/ débiles de la ola cenicienta». En primer lugar, porque parece una negación del propio concepto de «mitad», dos partes, ya que Otero crea una fracción trimembre en el soneto. Quizás esto lo haga no solo como ardid estilístico (paralelismo y repetición), sino para manifestar la importancia de cualquier tipo de elemento en la conformación del planeta, y, por tanto, de la vida que este alberga. Es decir, continúa el proceso de igualación que ya emprendía en los dos primeros versos.

Pero llama la atención el sintagma «ola cenicienta». Es cierto que en esta época de la poesía *oteriana* priman los elementos de corte surrealista o expresionista³⁵, por tanto, hablamos de imágenes que se escapan al dominio de la razón, que exploran nuevos campos de la expresión y de la sugerencia poé-

³⁴ Cito por Francisco de Rioja, *Poesía*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 221.

³⁵ Jauralde indica que en la etapa final se aprecia el uso de procedimientos y «travesías surrealistas», además de un «impresionismo fragmentario». En Blas de Otero, *Antología poética*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, págs. 43 y 47. También se ha señalado el tono expresionista en muchas imágenes de *La galerna* cuya misión sería crear una «ambientación para trasladar al lector a un mundo descontrolado y lleno de sorpresas incomprensibles»: Julio Salvador Salvador, «Análisis de *La galerna*, poemario tardío de Blas de Otero», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 16, 2018, pág. 106 [28/11/2019], disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/2195/1789>.

tica. La ola es una onda de amplitud. La ola se mueve por la inmensidad del mar. De nuevo, entra en relación uno de los sintagmas del soneto: el concepto de la inmensidad, que también se presentaba en el soneto de *Ángel fieramente humano*: «hermosura de cielo abierto». Esa ola es cenicienta, es decir, color ceniza, pero también está hecha de «ceniza»³⁶. Las relaciones asociativas que se observan en el significante poético van creando sentidos que cobrarán todo su valor con el pasar de los versos: lo «ceniciento» no solo tiene su significado en este momento de la lectura, sino que lo revelará por completo más tarde, cuando Otero hable de la materia modelándose. Una vez más, la idea que sobrevuela es la del proceso de creación del cosmos. No obstante, esta ola de ceniza, que se va expandiendo, encierra una gran dosis de elocuencia por parte del sujeto lírico, ya que habla de los ruidos débiles que produce. A pesar de incluirse en un contexto poético de «maravilla», el poeta ofrece una carga negativa: esos quejidos débiles parecen sugerir que se van a ir extinguiendo poco a poco, llegando fatalmente a la nada. Vuelven a resonar los versos de Rioja: «¿cómo naces tan llena de alegría/ si sabes que la edad que te da el cielo/ es apenas un breve y veloz vuelo?». La Tierra en trance de nacer emite esos débiles ruidos que anteceden a su primer vagido. Nacer duele, como morir, lo que recuerda al poema «Vivo y mortal», de *Ángel fieramente humano*:

Sé que hay estrellas, luminosos mares
de fuego, inhabitados paraísos,
cadenas de planetas, cielos lisos,
montañas que se yerguen como altares.
Sé que el mundo, la Tierra que yo piso,
tiene vida, la misma que me hace.
Pero sé que se muere si se nace,
y se nace, ¿por qué? ¿Por quién que quiso?
Nadie quiso nacer. Ni nadie quiere
morir. ¿Por qué matar lo que prefiere
vivir? ¿Por qué nacer lo que se ignora?

³⁶ Según el DRAE: 'polvo de color gris claro que queda después de una combustión completa, y está formado, generalmente, por sales alcalinas y térreas, sílice y óxidos metálicos'. RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª ed. [30/11/2019], disponible en <https://dle.rae.es/?id=8DZEKoj>.

Solo está el hombre. El mundo, inmenso, gira.
Sobre su gozne virginal, suspira
lo que, vivo y mortal, el hombre llora³⁷

Pero volvamos al que nos ocupa. En el primer cuarteto la «ola cenicienta» rompe la regularidad de la rima del soneto. Blas de Otero pasa por encima de los imperativos de la rima consonante porque necesita usar la palabra «cenicienta». Es una prueba de los haces connotativos a los que me refería. ¿Es imprescindible que la ola sea «cenicienta»? Para respetar la regularidad podría haber escrito «de la ola que está muerta», por ejemplo, o «de la ola muriente, casi muerta». No está mal. Pero estas conmutaciones destruyen el sentido buscado por el poeta. Nada es casual en un clásico como Blas de Otero, y si ha preferido esta irregularidad en la rima tiene que haber razones: podría juzgarse como un ejemplo más de la igualación de elementos, de la desacralización de los ídolos, en este caso el de la perfección del verso. El poeta crea una polaridad entre armonía y desarmonía.

El segundo cuarteto de «El hombre que era un árbol ya es un río» adopta una dirección que ya va más allá de la mera reformulación de palabras y motivos. Mientras que en *Ángel fieramente humano*, Otero utilizaba el segundo cuarteto, enlazado mediante un encabalgamiento con el primero, para explicar el papel de la rosa respecto al hombre –Sabina de la Cruz, por ejemplo, defiende que la rosa actúa como ataúd del hombre³⁸–, en *La galerna* lo que le interesa al poeta es continuar con su descripción del espacio exterior, como si a lo largo de los años que separan la carta dirigida a Gregorio Salvador y la redacción del soneto, hubiera estado sedimentando el comentario del crítico acerca de su visión espacial del primer soneto. El cambio de paradigma es total, ya que se pasa del geocentrismo a la consideración de un universo ilimitado, ya no solo como una cuestión meramente descriptiva, sino como cuestión conceptual: «Y millones de estrellas y de incierta/ materia modelándose [...]». Otero sitúa en el mismo plano de atención al resto del universo, porque, al fin y al cabo, las estrellas que hay en el cielo son otros soles como el nuestro, y, como defendía Giordano Bruno en su *Quinto diálogo* «el universo [...] no es capaz

³⁷ Blas de Otero, *Obra completa: (1935-1977)*, op. cit., págs. 148-149.

³⁸ Blas de Otero, *Poesía escogida*, eds. Sabina de la Cruz y Lucía Montejo, op. cit., pág. 26.

de comprensión y por lo tanto es interminable y sin límites y a ese grado infinito e indeterminable y por consecuencia inmóvil»³⁹. La elección de palabras por parte del poeta, en su raptó, no es en absoluto gratuita: la inmensidad viene manifestada por los «millones de estrellas». Y la incierta materia solo es inmensa, también, en virtud de su emparejamiento mediante la conjunción copulativa con esos «millones de estrellas». En rigor, Otero manifiesta que es a partir de lo desconocido a partir de donde se van modelando los «hendidos átomos». Sin embargo, una nota de incertidumbre aletea en estos versos, ya que lo «incierto» se refiere a lo que «no es seguro», a lo precario, y si la materia no es segura, no es, o no va a seguir siendo: su esencia como tal materia no ofrece garantía. De ahí que sea llamativo el uso del adjetivo en «hendidos átomos»: hay que recordar que también estaba abierta la rosa. Y los átomos también están abiertos. Se muestra así la semejanza de lo invisible y lo visible, que en el fondo son lo mismo⁴⁰: «Me explicáis este mundo con una imagen»⁴¹. No parece exagerado pensar que, en un poema marcadamente contrario a la tradición clásica (esa ausencia de puntuación, que, en el fondo, elimina la unívoca interpretación sintáctica), la inclusión casi sorprendente en el decurso textual de la «nebulosa» sea una declaración por parte del poeta, dentro del propio soneto, de la autenticidad de lo incierto, de lo confuso de la creación, que incluso se podría emparentar con la crea-

³⁹ Giordano Bruno, *Del infinito, el universo y los mundos*, ed. Migual A. Granda, Madrid, Alianza, 1993.

⁴⁰ Dicho en otras palabras, el paralelismo entre el macrocosmos y el microcosmos: el orden molecular transfiere su estructura al universo, y esta subyace en todas las cosas, y a veces aflora y se manifiesta. Tal es la posición de muchos y muy conocidos científicos, que ha dado en llamarse, por razones obvias, «el paradigma del cristal», en hermosa metáfora mineralógica. Las redes cristalinas constituyen en sí mismas una manifestación del dictado de las normas inquebrantables del mundo de lo invisible al mundo de lo visible. Chomsky es un ilustre valedor de esta teoría, enteramente acorde con su innatismo lingüístico y su gramática universal, totalmente prefigurada en nuestros genes, por más que hasta ahora no se haya podido determinar su orden ni describir su estructura, que sin embargo se hace patente para el ser humano con el proceso de adquisición del lenguaje, cuya ontogénesis resultaría milagrosa si no existiera de modo latente en el individuo *ab ovo*. Véase al respecto, de Noam Chomsky y Jean Piaget, *Teorías del lenguaje, teorías del aprendizaje: el debate entre Jean Piaget y Noam Chomsky*, ed. Massimo Piatelli-Palmarini, Barcelona, Crítica, 1983.

⁴¹ Albert Camus, *op. cit.*, pág. 30.

ción poética, «lo otro o el otro» como le dice el poeta a Gregorio Salvador. La nebulosa es una imagen perfectamente engarzada dentro del propio texto: su aparición abrupta tiene su origen en la propia naturaleza de lo designado. Una nebulosa es materia cósmica celeste, una materia que no está sujeta a formas rígidas, de contorno impreciso, llena de luz. Como la vida y la poesía. Por tanto, la conclusión del segundo cuarteto es perfecta: «átomos nebulosas confundidos/ entre un fuego azulado que despierta». Otero retoma el guion del soneto primigenio y su objeto de estudio es el hombre, que viene del mismo proceso, incierto, confuso, mediante el cual surge la materia, y por ende, la vida. La figura de Giordano Bruno continúa presente, ya que con el cambio de enfoque en «El hombre que era un árbol ya es un río», los dos cuartetos enuncian la homogeneidad del universo, compuesto por los cuatro elementos naturales (agua, aire, fuego y tierra). Dentro del soneto no puede haber una quintaesencia separada, ya que el plano de importancia de los elementos existentes en el cosmos es análogo. El hombre despierta a partir del fuego azulado de las nebulosas.

Eso sí, el poeta continúa en esta reescritura del tema de los años 50 con su tono sosegado, descriptivo. Y ya no actúan las manos de Dios, aquel «golpe frío de las manos de Dios» que nos derriba, como en *Ángel fieramente humano*. No. En medio de la inmensidad del todo, el hombre está. En este terceto, en comparación con el de «La Tierra», se produce una ruptura total con el origen, el modo y el tiempo del que partía el ser humano. De hecho, es en este terceto donde el título del poema, tomado del verso once de «La Tierra», adquiere un nuevo sentido, provocando un deslizamiento del cuarto tiempo de una metáfora:

En medio el hombre sin saber de dónde
cómo ni cuándo ni por qué se tiende
junto a un río una sima que se esconde.

El hombre ya no se convierte en un río. Ya nadie produce un cambio en él. El cambio viene de sí mismo, porque ha adquirido conciencia de lo que Otero, críticamente, señala en los primeros versos. El hombre y Dios se ven ahora de tú a tú, porque ambos son creaciones del cosmos. El cambio de estado que señala el título del poema «El hombre que era un árbol ya es un río» no

es un cambio de vida a muerte. Es un cambio de vida estática (el árbol) a vida móvil (el río), a vida que fluye y se mueve en todos los tiempos y espacios. Y es que el hombre no sabe el origen de sus coordenadas. Otero regresa al estado original de la metáfora de río como vida. La pregunta por la muerte, por la existencia, ha sido asumida como en el terceto final del soneto de Quedo «Que la vida es siempre breve y fugitiva». El estoicismo:

Breve suspiro, y último y amargo,
es la muerte forzosa y heredada;
mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?⁴²

Sin embargo, en este terceto observamos una connotación negativa: el río, la sima que se esconde. Al leer el soneto se podría establecer automáticamente una pausa entre «un río» y «una sima», y una relación entre ambos sintagmas. ¿Cuál es la sima que se esconde? Parece que Otero, en su juego de igualaciones a lo largo de todo el poema, enuncia que la vida es un abismo que se oculta, que incluso huye como los «azules». Ese último sintagma se hará más comprensible cuando en el último terceto del soneto el poeta incluya una serie de conceptos inherentemente humanos: «guerras hambre historia», de signo negativo. Parece que el hombre se tiende junto a la vida que fluye sin sometimiento (el río), pero que apareja las desgracias (la sima).

Es obligado acabar el comentario con una comparación entre ambos finales. En «La Tierra» el río es sinónimo de muerte «un río echado, sin rumor, vacío»⁴³; el hombre llega al máximo desgarramiento implorando a Dios que no abandone su barco: «mientras la Tierra sigue a la deriva, / ¡oh Capitán, mi Capitán, Dios mío!» (que, además, altera totalmente el sentido del comienzo del poema en honor a Lincoln de Whitman: «Oh Captain! My captain!»). La Tierra es un barco a la deriva, un gran ataúd. Aunque ya en *Ángel fieramente humano* el sentido es un tanto ambivalente: quizás el empleo de ese verso tan conocido de Whitman quiere decir que «Dios ha muerto». Y si es así, el hombre ya no imploraría, sino que el terrible suceso conllevaría una verdad:

⁴² Cito por *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, ed. José María Valverde, Barcelona, Anthropos, 1986, pág. 304.

⁴³ Gregorio Salvador, *op. cit.*, pág. 436.

no hay Dios que vaya a seguir volteando y sosteniendo la Tierra y su propia humanidad. La deriva, por tanto, sería solo del hombre, en su rosa redonda.

Veinticinco años después, el grito resulta inequívoco: el responsable de las acciones ya no es alguien que se escapa del dominio del hombre, es el propio ser humano. De ahí que haya calma, que no inacción, ante el sinsentido:

Guerras hambres historia hacia un final
desconocido que ni dios entiende
sueños que desmorona el vendaval.

Como el cosmos, el hombre camina hacia «un final desconocido», ya que, a pesar de ser el responsable de las guerras, del hambre, sigue formando parte de un todo que surge y se dirige hacia lo incierto. Es interesante estudiar la única presencia efectiva de Dios en el poema: Otero lo presenta en minúscula, en un alarde de desacralización y de igualación con lo supuestamente «creado» emanado de él. La aparición de Dios en el poema simboliza que su silencio ha sido asumido, porque, en el fondo, jamás existió tal silencio porque Él no podía hablar: «Dios» es dios, «dios» es nadie. Curiosamente, en ambos sonetos, es el viento quien acaba destruyendo la existencia del hombre: una vivencia basada tanto en los elementos vividos como en los soñados. En *La galerna*, adquiere especial interés ya que en este poemario el viento es esencial como elemento simbólico que volatiliza las esperanzas del poeta⁴⁴. El vendaval no es algo externo al propio hombre: es una imagen que escenifica la propia acción humana. Tanto el hombre, como Dios, como las estrellas, el mar, los átomos hendidos son lo mismo: materia modelándose. No obstante, una lectura más certera acerca del sentido del vendaval estaría en el «Cuarto tiempo de una metáfora» de Gregorio Salvador, que Blas de Otero quizás pudo mantener en el recuerdo a la hora de escribir el soneto de *La galerna*. Y es que, el vendaval actúa casi como una fuerza ingobernable. Como el azar. Un vendaval que tira al hombre que era un árbol, porque:

⁴⁴ Aspecto estudiado en el artículo de Julio Salvador Salvador, «Análisis de *La galerna*, poemario tardío de Blas de Otero», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 16, 2018, pág. 101 [28/11/2019], disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/2195/1789>.

Junto a esta visión dinámica de la vida [el río], en su transcurso y movimiento, existe un símbolo estático, el árbol, que nos presenta el vivir del hombre en su arraigada firmeza, en su pujanza y belleza de cada instante, pero con la amenaza siempre del hacha, del rayo o del vendaval⁴⁵.

Y es en esta lectura del final donde cobra especial interés la primera versión editada de «El hombre que era un árbol ya es un río». La variante textual es total, en relación con el último verso que nos dice: «entrelazando en él el bien y el mal» frente a la edición de 2010: «sueños que desmorona el vendaval». Continúa esa igualación entre los seres animados e inanimados que conforman el universo, aunque la variante de 1977 da lugar a una lectura distinta por un matiz sutil, pero de gran importancia. La aparición de Dios ya no es sola ni fundamentalmente para mostrar su incomprensión por ese final que no entiende, sino para rescatarlo, aunque aminorado:

Guerras hambres historia hacia un final
desconocido que ni dios entiende
entrelazando en él el bien y el mal.

Podríamos ver que en esta versión el sujeto lírico asume la existencia de un dios. Y le da un papel protagónico. En la versión de 2010 tal vez no sea así, ya que el proceso de igualación es tan grande que la figura de lo divino tan solo funciona para cerrar definitivamente la concepción de Dios. ¿Por qué digo, por tanto, que la primera variante introduce a un dios, distinto del Dios cristiano, pero dios al fin y al cabo?

Es un Dios al que ya no se le responsabiliza de todos los fenómenos que se producen en el universo, pues en su esencia se mezcla lo bueno y lo malo. La clave estaría, más allá de las relaciones sintagmáticas, en que Dios es el universo mismo, la fuerza que, en definitiva, está mezclada en esa materia que se está modelando: las estrellas, el mundo, el hombre... No se niega su existencia, ni culmina el proceso de igualación porque todavía tiene un papel protagonista, relevante en su inacción. Sencillamente se asume el milagro de la existencia y la presencia de lo inefable, alejándose así el poeta de

⁴⁵ Gregorio Salvador, *op. cit.*, pág. 433.

posiciones de corte marcadamente nihilista. Sin embargo, tampoco podría descartarse una lectura semejante a la de la versión de 2010, cuyo protagonista es el vendaval: en virtud de un proceso de disminución, este dios está en el mismo plano que el hombre y lo inmaterial, por lo que ese dios en minúscula sería una mera representación más de las acciones que se producen a lo largo y ancho de todo el orbe cósmico, de las acciones que constituyen la vida.

5. CONCLUSIÓN

No erraba Dámaso Alonso cuando se refería a la gran responsabilidad que tenía el estudioso de la literatura al adentrarse en la «inmensidad del pensamiento»⁴⁶ del poeta. La lectura crítica que se ha presentado tanto de la carta como de los sonetos, ha buscado profundizar en la forma interna y externa de la obra literaria de Blas de Otero. Aunque recordemos que, en el fondo, el significado de un texto es inefable. Es decir, para no incurrir en usos tan marcadamente reprobados desde tantas posiciones teóricas, indemostrable: ni siquiera la sanción no ya del receptor «corriente» o del crítico, sino del propio autor, desvela todo cuánto ha habido en su génesis, y cuánto hay en su sentido. El propio Blas de Otero se maravilla de una penetración que va más allá de la suya propia, la del crítico, Gregorio Salvador, que es quien le hace caer en la cuenta de cuál ha sido su propio «modus operandi» en el trance de esta concreta y particular creación. Quizá en «El hombre que era un árbol ya es un río» quepa hablar del «quinto tiempo de una metáfora», porque el poeta crea una metáfora regresiva donde el río vuelve a ser vida. Sin embargo, esto no es lo más interesante a la hora de comparar estos sonetos: en *La galerna* el cambio de plano radica en que el soneto es más amplio en su espectro de situaciones (el cosmos, la Tierra, el hombre), debido a su poso más descriptivo y sereno: el poeta se maravilla por el propio caos de la materia. Eso permite que hacia el final del soneto, aunque la figura del hombre se eleve sobre las demás como elemento poético, este y Dios sean vistos como «materia modelándose».

⁴⁶ Dámaso Alonso, *op. cit.*, pág. 197.

E incluso, al considerar la obsesión de Blas de Otero por crear textos que lleguen a ser vida, a ser materia que se modela, se encuentra la explicación de su relación ambivalente y problemática con la creación poética que surge como auténtica *episteme*: como creencia verdadera, aunque nunca como conocimiento, como postulaba Albert Camus. ¿Es la realidad imagen? Quien sabe, pero se me viene a la memoria una prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, «Formas convenientes y necesarias», que es un cierre pertinente para este trabajo. Sea el poeta quien se pronuncie justo al final, cuando el vendaval quebrante el sueño que es este mismo texto, esta Archanda:

He aquí la imagen que va derecha al pecho del lector, la que estremece el pensamiento y lo deja próximo a toda aventura. Pues esta imagen no representa lo expresado, es más que lo expresado, o bien la única vía de conocimiento de algo que sin esa imagen nos quedaría por siempre vedado. Igual ocurre con la sintaxis, incide directamente, comprime los términos y el resultado es un ensanchamiento y una cargazón superiores y a veces imprevistos.

Este es el mejor procedimiento para apresar la realidad: apresarla de una forma u otra⁴⁷.

JULIO SALVADOR SALVADOR
Universidad Complutense de Madrid

⁴⁷ Blas de Otero, *Obra completa: (1935-1977)*, *op. cit.*, pág. 620.