



ABRIR VOL. II

PILAR GARCÍA CARCEDO

***EL RITMO EN LA POESÍA
DE
BLAS DE OTERO***

VOL III

Directora: Dra. Sabina de la Cruz García

TESIS DOCTORAL

Departamento de Filología Española II

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

1995

V.- TERCERA ETAPA: POESÍA FINAL (VERSO LIBRE EXTENSO, PROSA POÉTICA Y SONETISMO)

1.- PANORAMA GENERAL DE LAS OBRAS FINALES

El panorama bibliográfico oteriano comienza a complicarse debido a la tendencia a compilar su obra en diversas antologías, que además suelen incluir poemas inéditos o censurados en libros anteriores, lo que dificulta una revisión adecuada de la totalidad de sus composiciones. A partir de 1963, aparecen numerosas antologías que se deben mencionar antes de pasar a comentar los libros fundamentales que componen esta época:

- Esto no es un libro, Universidad de Puerto Rico, 1963.
- Expresión y reunión, Madrid, Alfaguara 1969.
- País, Barcelona, 1971 (Selección y prólogo de José Luis Cano).
- Verso y prosa, Madrid, Cátedra, 1974.
- Poesía con nombres, Madrid, Alianza Editorial, 1977⁵²⁶.

⁵²⁶ Estas cinco primeras antologías fueron publicadas en vida del poeta y generalmente él mismo se encargaba de la selección y organización. Después de la muerte del autor se ha reeditado Expresión y Reunión (Madrid, Alianza, 1981, 2ª ed. revisada), añadiendo bastantes poemas póstumos, y con un estudio de Sabina

- Poemas de amor, Madrid, Lumen, 1977 (Prólogo de Carlos Sahagún)⁵²⁷.
- Blas de Otero. Selección poética, Barcelona, Vicens Vives, 1995 (en prensa)⁵²⁸.

Aparte de esta serie de recopilaciones, son tres los libros decisivos que constituyen esta etapa poética, y que representan además tres tendencias rítmicas completamente diferentes:

- Historias fingidas y verdaderas (Madrid, 1970), obra escrita en Cuba entre 1966 y 1968, compuesta íntegramente en breves prosas (cuyo carácter rítmico se estudiará en las páginas siguientes).

- Todos mis sonetos (Madrid, 1977), antología⁵²⁹ que, como su propio nombre indica está formada en su totalidad⁵³⁰ por sonetos, tanto los tradicionales que veíamos en la primera etapa, como otros más rupturistas que ya comenzaban a aparecer en QTE.

- Hojas de Madrid con la Galerna, proyecto de libro, que fue anunciado por el propio poeta⁵³¹, pero que permanece aún inédito como conjunto, aunque gran parte de

de la Cruz. La reedición de Verso y prosa (Madrid, Cátedra, 1987) contiene un epílogo de la misma investigadora, donde aparecen por primera vez sus notas biográficas (junto a un comentario de texto). Poesía con nombres se basa en Esto no es un libro, pero desaparecen algunos poemas y se añaden otros.

527 Recoge todos los poemas ya editados de tema amoroso, más veinte de los inéditos de HMClG.

528 Esta última antología está todavía en prensa en el momento en que se termina esta tesis (mayo de 1995); el prólogo y notas son de Sabina de la CRUZ y Lucía MONTEJO GURRUCHAGA.

529 A pesar de tratarse de una antología, estudiaremos TMS como libro aparte por la entidad que le confieren los 41 poemas nuevos y porque, al tratarse de una recopilación precisamente de sonetos, es muy relevante para el estudio del ritmo oteriano.

530 Excepto el poema "Alberto Sánchez", que no es un soneto, y que, según testimonio de la Dra. Sabina de la Cruz, aparece en este libro únicamente por error.

531 Sin embargo, no se puede determinar con exactitud si el poeta lo hubiera publicado como un libro único o como más de un poemario, sobre todo teniendo en cuenta el extenso número de composiciones a las que se hace referencia al hablar de este proyecto de libro; por lo que, aunque en el presente trabajo se hace referencia a estos poemas como una obra póstuma, sólo se puede afirmar que constituyen parte de la producción

sus poemas han aparecido ya en otros libros⁵³², en antologías o en revistas. La composición métrica de este libro es más compleja que la de los dos anteriores, coexisten aquí poemas versolibristas en metro extenso o versículo, en metro breve, silvas libres, y prosas poéticas.

Las composiciones de esta última etapa oteriana se caracterizan conceptualmente por un cambio en el tono espiritual, por una actitud menos trágica que revela la serenidad ganada con el transcurrir de los años:

"De todo lo que existe, de cuanto los hombres hacen o dejan de hacer, lo que más aprecio (después de la rebeldía) es la serenidad"

("Un momento", HFyV)

Este estado de equilibrio interior se puede atribuir fundamentalmente a la reflexión sobre su propia vida, a esa situación de estabilidad que alcanza una persona cuando ha pasado ya por todo tipo de experiencias y calamidades, aunque quizá se podría también achacar a la esperanza que intuye para la política española ante la posible caída y desaparición del franquismo represor⁵³³. Sin embargo sus emociones no se limitan únicamente a la situación española sino que adquieren una dimensión universalista,

final oteriana, algunos publicados ya en antologías o revistas y otros aún inéditos.

⁵³² Para el estudio de esta obra inédita, comenzaremos por revisar las composiciones publicadas en EyR (Madrid, 1969), sobre todo en Mientras (Zaragoza, 1970), en Poemas de amor (Barcelona 1987) y en todas las antologías que acabamos de mencionar en las que aparezca algún poema perteneciente a este proyecto de libro; así como en las diferentes revistas que han publicado poemas oterianos de esta etapa.

⁵³³ Así lo apuntaba, por ejemplo, José Angel ASCUNCE: "Blas de Otero vive momentos de gran serenidad espiritual...Desde una perspectiva política, Blas de Otero sufre el nacimiento y auge del franquismo lo mismo que vive con pleno alborozo su caída y desmembración. Al mismo tiempo que ve levantarse la bandera de la democracia, sueña con la posibilidad, cada vez más cercana, de la utopía de un hombre en paz en un mundo de justicia." (Como leer a Blas de Otero, Op.cit., p. 110)

probablemente a causa de su más profundo conocimiento del mundo a través de sus viajes y su estancia en Cuba. Sus reflexiones no se circunscriben solamente a su preocupación socio-política universal, sino que los poemas de esta etapa conjugan la temática circunstancial y la personal, lo objetivo y lo subjetivo; adquiriendo una importancia crucial también los acontecimientos pasados de su propia vida, así como sus impresiones sobre la creación poética.

Toda esta temática ampliamente integradora se refleja asimismo en el plano formal de su creación; Blas de Otero en los últimos años de su vida recoge todas las fórmulas creativas que ha ido ensayando a lo largo de su producción, al mismo tiempo que introduce nuevos recursos expresivos, como las fórmulas de la prosa poética o las innovaciones cada vez más atrevidas en el campo del sonetismo, o bien el desarrollo definitivo del verso libre extenso o versículo, así el mismo poeta en una entrevista dice:

"Hojas de Madrid con la galerna está escrito en verso libre o versículo de clima surrealista...una poesía más abierta, y al mismo tiempo menos dramática, más plantada con naturalidad en mitad del hombre y de la calle, y claro es, de su propio y cansado y esperanzado corazón"⁵³⁴

En esta etapa podemos descubrir formalmente una aproximación a las obras de la primera época, aunque con una actitud más serena, y con un ritmo que adquirirá nuevas características apoyándose fundamentalmente en los paralelismos y repeticiones obsesivas propios del ritmo de pensamiento; es decir, desde una perspectiva estilística su poesía se caracteriza tanto por la novedad como por el continuismo.

⁵³⁴ Entrevista con Blas de Otero en el Diario de Barcelona, 10 de junio de 1977.

2.- ESTRUCTURA RÍTMICA DE LOS POEMARIOS

2.1.- HISTORIAS FINGIDAS Y VERDADERAS (1970)

Al comentar la estructura rítmica de este libro hay que tener en cuenta que todas sus composiciones mantienen una misma forma métrica, que se puede etiquetar con los ambiguos términos de "poema en prosa" o "prosa poética". La delimitación de este tipo de escritura como género⁵³⁵ literario, así como su terminología, nos introduce en un panorama complejo, polémico y todavía poco desarrollado. Partiendo del problema terminológico, nos encontramos con que las dos posibles nomenclaturas que acabamos de proponer, suelen ser conceptuadas como eslabones diferentes de un mismo fenómeno:

"El proceso de conformación del poema en prosa no es en modo alguno desconectable de la llamada prosa poética, eslabón intermedio que lo une y aleja a un tiempo de otros tipos de prosa...el uno es impensable sin la preexistencia de la otra. Ahora bien, qué cosa sea prosa poética y qué cosa

⁵³⁵ No queremos entrar en disquisiciones sobre la concepción de la "prosa poética" como un "género literario" independiente. Se ha aceptado esta terminología simplemente por que ha sido utilizada por la mayoría de los especialistas que han elucubrado sobre estos temas y cuyos trabajos van a utilizarse como base en estas páginas. Además, a pesar de las indeterminadas fronteras de los textos que pueden constituir el género de la prosa poética, nos parece un tipo literario suficientemente característico como para adquirir categoría genérica, al fin y al cabo, se podrían aportar ejemplos ambiguos o híbridos de la mayoría de los géneros literarios.

poema en prosa no parece susceptible de delimitación sino refiriéndonos a extensión del texto y a unidad del mismo. Otro factor es el que implica la intencionalidad del autor"⁵³⁶.

Teniendo en cuenta la distinción más unánimemente aceptada de ambos términos y la extensión relativamente breve de las composiciones oterianas de este libro, quizás fuera lo más preciso denominarlas *poemas en prosa*⁵³⁷; sin embargo, en el presente trabajo, y, haciendo esta salvedad, vamos a adoptar el término *prosas poéticas* para las que componen este libro fundamentalmente por una razón muy especial, la de atenernos a los deseos explícitos del autor. En la contracubierta de la edición de Alfaguara de HFyV hay una nota de Blas de Otero⁵³⁸ que reza así:

"Historias fingidas y verdaderas no son poemas en prosa, sino prosa estructurada en tres partes y seis capítulos, que ordenan varios temas sobre estética, viajes, política..., en un estilo que pudiéramos matizar a un tiempo de clásico e insólito".

El rechazo del término "poemas en prosa" estaba justificado para Blas de Otero, en su concepción del carácter y organización de la propia obra como conjunto

⁵³⁶ Véase P. AULLÓN DE HARO: "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española", en Analecta Malacitana, Univ. de Málaga, Vol. II, 1, 1979, p. 109.

⁵³⁷ Veamos por ejemplo la acertada definición de Isabel PARAISO DE LEAL: "los conceptos modernos de "prosa poética" y "poema en prosa". La "prosa poética" es hoy un subgénero lírico que alcanza el clima poético (emoción, plurisemia, unidad, vaguedad, sugerencia) mediante el uso exclusivo o predominante de la prosa. Y el "poema en prosa" es una modalidad de ese subgénero, cuyas características son: la (relativa) brevedad, el tener sentido completo y el provocar en el lector - de manera más intensa por ser más condensado- la emoción poética. (Sobre poema en prosa y prosa poética véase Monique PARENT: St. John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose, Paris, Klincksieck, 1960)", (Teoría del ritmo de la prosa, Op.cit., p. 88).

⁵³⁸ Según Sabina de la Cruz "(Blas de Otero) era tajante al rechazar la definición de "poemas en prosa" (CRUZ, Sabina de la: Prólogo a HFyV, Op.cit, p, 9).

estructurado; no se trata de una mera cuestión terminológica, sino que implica una visión diferente del libro como un todo unitario.

La crítica ha mostrado siempre dificultades a la hora de definir el género literario que compone esta obra, así desde los mismos años de su aparición, las nomenclaturas van desde "prosa"⁵³⁹, "prosa de excelente calidad literaria"⁵⁴⁰, "libro de poemas...dichos de otra manera"⁵⁴¹, "prosa poética"⁵⁴², "prosa de arte"⁵⁴³ o "poemas en prosa"⁵⁴⁴.

Además, a esta problemática sobre el género de la prosa poética, se une en este caso el hecho de que son escasos los estudios sobre esta obra de Blas de Otero (los que acabamos de citar no eran más que reseñas periodísticas). Hay por supuesto magníficos trabajos, como el artículo de Geoffrey R. Barrow sobre HFyV en Papeles de Son Armadans⁵⁴⁵, o su libro titulado The Satiric Vision of Blas de Otero⁵⁴⁶ en el que también se hacen referencias a esta obra; o bien, el artículo de Carlos Blanco

⁵³⁹ GARCIA NIETO, José: en La Estafeta Literaria, Madrid, 1 marzo 1971.

⁵⁴⁰ AMORÓS, Andrés: Papeles de son Armadans, n° 189.

⁵⁴¹ CREMER, Victoriano: en Prog., León, 21 de abril de 1971.

⁵⁴² ORTIZ ALFAU, A.: en Hierro, Bilbao, 4 de marzo de 1971.

⁵⁴³ TOVAR, Antonio: La Gaceta Ilustrada, Barcelona, 14 de marzo de 1971.

⁵⁴⁴ RUIZ PEÑA, Juan: en Alamo, Salamanca, VII, 1971.

⁵⁴⁵ "Papeles de son Armadans", n° 254-5, mayo-junio de 1977, Homenaje a Blas de Otero, en el que se reúnen varios trabajos sobre este autor.

⁵⁴⁶ BARROW, Geoffrey R.: The Satiric Vision of Blas de Otero, Columbia, University of Missouri Press, 1988.

Aguinaga⁵⁴⁷, el de González Herrán⁵⁴⁸ y el elaborado prólogo de la Dra. Sabina de la Cruz a la edición de Alianza de HFyV. Pero estos estudios, además de ser muy pocos en relación a la extensa bibliografía sobre otras obras oterianas, elucubran sobre diversos aspectos de gran interés de HFyV, más en ningún momento se centran en el análisis de su prosa poética desde un punto de vista formal o rítmico⁵⁴⁹. Por todo lo cual, y sobre todo teniendo en cuenta las vacilaciones en torno a la conceptualización del "poema en prosa" o de la "prosa poética"⁵⁵⁰, tan importante por ser una creación contemporánea,

⁵⁴⁷ BLANCO AGUINAGA, Carlos: "El mundo entre ceja y ceja: releendo a Blas de Otero", en Papeles de Son Armadans, n.º 85, mayo-junio de 1977, pp. 147-196.

⁵⁴⁸ GONZALEZ HERRAN, J.M.: "Blas de Otero en sus Historias fingidas y verdaderas", en la revista Peñalabra, n.º 33, Santander, otoño de 1979, pp. 27-29. En este breve artículo se cuestiona también la polémica nomenclatura de las composiciones de HFyV: "Tampoco sería válida aquí la falaz etiqueta de "prosa poética" que algunos manualistas han inventado para comodidad de lectores poco imaginativos. Los textos de Historias... constituyen una voluntaria trasgresión de las convenciones que delimitan los diferentes géneros literarios. Tal vez lo más aproximado sea, huyendo de etiquetas, considerar este libro como una serie -ordenada según el criterio que luego diré- de reflexiones... Todo ello expuesto a través de una prosa que, sin renunciar a tal carácter, usa con profusión muchos de los recursos que caracterizan el estilo poético de su autor." (Op.cit., p. 27) (El subrayado es mío). El comentario de González Herrán me parece muy perspicaz en cuanto a la apreciación de la "trasgresión genérica" que se realiza en estas prosas oterianas; sin embargo, no logra encontrar un término sustitutorio para definir las desde un punto de vista formal sino que se conforma con adoptar una descripción de tipo conceptual, "serie de reflexiones", de la que no podemos valernos para nuestro estudio rítmico.

⁵⁴⁹ Si que aparecen en estos estudios algunas referencias generales a los recursos rítmicos de HFyV, como la siguiente: "La brevedad de los fragmentos en prosa y el recurrir a efectos sonoros, imaginaria y densidad de expresión usualmente asociadas al verso impiden que se los considere como un verdadero esfuerzo para desarrollar un auténtico estilo en prosa." (Op.cit, p. 255). Pero, en ninguno de los trabajos se lleva a cabo un estudio exhaustivo del ritmo de estas prosas ya que su finalidad no era el estudio desde una perspectiva formal.

⁵⁵⁰ Contamos sin embargo con algunos trabajos de excelente calidad sobre el poema en prosa en líneas generales que mencionamos a continuación (aunque ninguno de los que hemos podido consultar extiende el estudio más allá de la Guerra Civil española):

- DÍAZ PLAJA, Guillermo: "El poema en prosa en España". Barcelona, Gustavo Gili, 1956.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa" en Luis Cernuda, Ocnos, seguido de Variaciones sobre tema mexicano, Madrid, Taurus, 1977.
- VIVANCO, Luis Felipe: "La prosa y el ensayo: el poema en prosa" en Historia general de las literaturas hispánicas, Barcelona, Ed. Díaz Plaja, Vergara, 1968, VI, 583.
- BAUDELAIRE, Charles. Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose., París, Yves Florenne, livre de Poche, 1972.
- BERNARD, Suzanne: Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, París, Librairie Nizet, 1959.
- PAZ, Octavio: Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona, Seix Barral, 1974.

nos veremos obligados a extendernos en un intento de aproximación al género y a sus antecedentes franceses y españoles.

La prosa poética fue creada y concebida como tal por el Romanticismo⁵⁵¹, concretamente iniciado por los románticos alemanes, recordemos que ya en 1800 se publicaba Himnos a la noche de Novalis. El desarrollo de este tipo de composiciones, sin embargo, fue sobre todo intenso en Francia, se considera unánimemente como creador del "poema en prosa" a Aloysius Bertrand con la publicación en 1842 de su Gaspard de la Nuit. Fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot. Esta obra además será la inspiración y origen, como confiesa su autor, de los Petits Poèmes en Prose de Charles Baudelaire⁵⁵², figura que da fama al género, que con las obras de Rimbaud o Mallarmé se hará ya con un importante acervo en la literatura francesa. Baudelaire dejó impresa su explícita admiración hacia la prosa poética en varias ocasiones, pero fundamentalmente en sus conocidas palabras que se pueden considerar como una definición de este nuevo género:

"Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez hertée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme,

⁵⁵¹ Aunque, como comenta Guillermo Díaz Plaja, hay que tener presente que ya tenía sus antecedentes desde la misma literatura latina y de la Edad Media, en la que los tratados hablaban de una "prosa de arte, un rhetoricus sermo", y además la liturgia cristiana usaba la palabra "prosa" para designar los fragmentos rítmicos que se cantaban en las misas, cuyo número de sílabas estaba además predeterminado por la melodía. Sugiere también Díaz Plaja que Rubén Darío, influido por esta moda litúrgica, llamó Prosas profanas a su famoso libro de poemas, dato interesante para relacionar estos antecedentes con el género. (Véase El poema en prosa en España, Op.cit., p. 6.)

⁵⁵² Blas de Otero, en una de las composiciones de HFyV, declara explícitamente el origen de esta obra en la influencia de las prosas de Baudelaire.

aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?"⁵⁵³.

En cuanto a los orígenes de la prosa poética en España, si bien se pueden encontrar obras con intención artística desde muy antiguo, como en la prosa de don Juan Manuel o de Fray Luis de León por ejemplo, será también con el romanticismo cuando empieza su verdadero camino, con las Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer. Pero habrá que desplazarse a Hispanoamérica para encontrar los ejemplos más relevantes, desde los inicios del Modernismo con José Martí⁵⁵⁴ hasta llegar a la cumbre de la mano de Rubén Darío⁵⁵⁵. La prosa irá modelándose de una manera artística y aproximándose a la poesía, mediante la desarticulación del párrafo largo que se divide en oraciones cada vez más breves, la frecuencia de la elipsis, la simplificación retórica y el predominio de frases yuxtapuestas o coordinadas en vez de subordinadas...todo ello unido a una mayor condensación que aumenta la tensión poética de los fragmentos.

Desde Hispanoamérica el cultivo de este nuevo género se extiende a España, alcanzando una gran popularidad sobre todo con Platero y yo de Juan Ramón Jiménez, autor que además contribuye explícitamente a la idea de romper las fronteras entre la prosa y el verso con sus opiniones al respecto, como declara la carta a Guillermo Díaz Plaja:

"El verso se diferencia de la prosa- escribe Juan Ramón- solamente por la rima. No hay prosa "y" verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí sin

⁵⁵³ BAUDELAIRE, Charles: en el Prólogo de Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris), Paris, Bordas, 1986, p. 15.

⁵⁵⁴ Autor que, según he comprobado y expongo en un artículo en preparación, tiene una profunda relación con la creación oteriana, dando lugar a varios casos de citas literarias y de todo tipo de relaciones intertextuales, por ejemplo en uno de los poemas de HMclG titulado "El ciervo" que se incluye en el apéndice del presente trabajo.

⁵⁵⁵ Que cultiva el género ya en algunos poemas en prosa de Azul, 1888, o de Prosas profanas.

duda todo es verso como para mí todo nuestro movernos es danza...poemas en verso que no me gustaban y para variarlos y verlos de otro modo, los ordenaba en forma de prosa. Para mí es corriente poner un poema mío en prosa para ver si tiene ripio"⁵⁵⁶.

Además, Juan Ramón Jiménez, que dice haber escrito su primer "poema en prosa" a los 17 años, desde entonces nunca dejó de escribirlos y, según Díaz Plaja, pensó reunirlos todos, unos doscientos cincuenta, en un libro que titularía- nombre muy significativo- Versos para ciegos.

2.2.- TODOS MIS SONETOS (1977)

Esta obra, publicada dos años antes de morir el poeta, supone una prueba más de la preocupación oteriana por los diferentes tipos de formas métricas, ya que, como indica el título, se trata de una antología en función de la forma métrica en la que se recopilan ciento diez sonetos de las diferentes etapas de su producción. Incluye todos los sonetos de sus obras iniciales (AFH, RC, y A), así como de los libros de la segunda etapa, en la que esta estrofa es mucho menos frecuente (PPP, EC y QTE) e incluso de M, obra que ya pertenece a la poesía final; a los que añade cuarenta y dos sonetos inéditos hasta el momento, que son los que analizaremos en este capítulo.

⁵⁵⁶

El poema en prosa en España, Op.cit., p. 61-62.

El título del libro no es exacto, puesto que en esta recopilación no aparecen "todos" los sonetos oterianos, ya que . posteriormente continuará escribiendo algunos para incluirlos en HdMcG, parte de los cuales se encuentran aún inéditos y otros han aparecido en antologías o revistas. Además, "Alberto Sánchez", es decir, uno de los poemas que se incluyen en TMS no es un soneto y, según el testimonio de Sabina de la Cruz, sólo se publicó en este libro por error.

En cuanto a la estructura del libro, sigue simplemente el orden cronológico de aparición de los poemas en las obras oterianas anteriores, incluyendo los cuarenta y dos sonetos inéditos al final.

De esta forma, los sonetos que aparecen en primer lugar mantienen, al menos aparentemente, el ritmo tradicional de los sonetos ortodoxos, mientras que, según van avanzando en el tiempo se observan mayores modificaciones en el ritmo sonetil. Se admiten todo tipo de rupturas respecto a la forma establecida para esta estrofa, como por ejemplo, el alargamiento de los metros alejandrinos o dodecasílabos en vez de endecasílabos, la ausencia de rima o la inclusión de fragmentos de la poesía popular dentro de los límites de un soneto. El mismo poeta comenta en una de las composiciones, titulada "Historia de mi vida", que el soneto ha sufrido una evolución a lo largo de su producción poética:

"A los cincuenta y tres años de mi vida
el soneto es distinto, las vocales
más anchas, los apóstrofes iguales
y los naufragios más originales"

A pesar de la inevitable evolución oteriana en el tratamiento de las diferentes formas métricas, y aunque cabría esperar que los sonetos más rupturistas fueran precisamente los cuarenta y dos inéditos, nos encontraremos con que no es exactamente así⁵⁵⁷. Los sonetos más innovadores surgirán entre las páginas del libro OTE, mientras que entre los inéditos de su etapa final las modificaciones van a ser muy ligeras, se tratará únicamente de un sólo verso que no responde a las medidas tradicionales en cada poema, es decir, un soneto con uno de los versos eneasílabo o dodecasílabo en vez de el esperado endecasílabo. A esta norma general hay que añadir sin embargo una excepción, que será precisamente el último soneto del libro: "Hagamos que el soneto se extienda", que está compuesto íntegramente en verso libre muy extenso o versículo.

En definitiva, vuelve a ser patente que Blas de Otero concede una especial relevancia a la organización estructural de sus libros, puesto que cierra el volumen con una composición completamente diferente a todas las anteriores, un poema en versículos. Asimismo, veíamos que se iniciaba la obra paralelamente con un soneto bastante atípico: "Cántico espiritual", que pertenecía a la obra del mismo título publicada en 1942, y que estaba escrito en alejandrinos, como una premonición de todas las modificaciones que irían viniendo con el transcurrir de los años.

⁵⁵⁷

Esta peculiaridad se comentará extensamente en las conclusiones del presente capítulo.

2.3.- HOJAS DE MADRID CON LA GALERNA (inédito):

Cuando Blas de Otero muere en junio de 1979, no había publicado un libro que concibiera como obra nueva desde 1970 con HFyV⁵⁵⁸. Sin embargo, por sus confesiones en entrevistas y en la nota al final de Mientras sabemos que iba escribiendo desde 1968 poemas que pensaba integrar en un libro con el título de "Hojas de Madrid", por haberlos compuesto en esta ciudad desde su vuelta de Cuba. Con varios de estos poemas forma el libro M en 1970 (colocando al frente de cada uno como epígrafe trozos procedentes de HFyV). Ya en la antología EyR (1964) existe una última parte con trece poemas de los nuevos, costumbre que seguirá en todas las antologías que publica en los años sucesivos. Todos estos poemas más los que se han publicado con posterioridad a la muerte del poeta⁵⁵⁹ dan a conocer un *corpus* lo suficientemente amplio para tener una visión bastante segura de la obra póstuma de Blas de Otero. Por ello hemos podido analizar las características rítmicas de cada composición y los elementos diferenciadores y unitarios del conjunto, seleccionando como en otros casos los ejemplos más representativos. Una vez editada HMclG se ampliará la visión con los nuevos inéditos,

⁵⁵⁸ Porque TMS era una antología, y Mientras lo consideró explícitamente el poeta como un avance de HMclG: "Casi todos los poemas son del libro inédito "Hojas de Madrid" (nota al final de Mientras, Madrid, Alfaguara, 1970). De ahí el título de "mientras" como momento de espera y de adelanto del libro siguiente.

⁵⁵⁹ Para facilitar la revisión de la obra oteriana hasta que se publiquen las obras completas, en esta tesis hemos incluido un apéndice con los títulos de todas las composiciones de Otero encontradas (especificando en qué antologías y revistas aparecen y añadiendo una escueta descripción rítmica de cada una de ellas). Véase el apéndice "Listado de poemas con análisis métrico".

pero como el poeta no ha estructurado estos poemas para proponer una lectura, es decir, *no ha construido el libro*, sólo se los puede comentar individualmente y no estudiar la estructura rítmica de un poemario inexistente.

Parece establecerse una relación entre HMclG e HFyV, lo cual no es extraño por la proximidad temporal de ambas obras. Blas de Otero ha llegado a la etapa de madurez como escritor y como hombre, escribe de manera contemplativa e integradora, uniendo en un mismo poema los temas personales y los intereses colectivos; se ofrece el hombre entero, pero es la dimensión lírica lo que predomina en HMclG.

La liberación formal que suponen las prosas de HFyV se continúa con los largos *versículos* de la obra póstuma (denominación formal con la que se refería a su verso libre extenso el propio poeta⁵⁶⁰). Esta última etapa reúne todas las formas rítmicas que Otero utilizó en sus libros anteriores, por lo que puede considerarse como un compendio de las viejas experiencias poéticas y todo tipo de nuevos ensayos modificadores en el tratamiento del *rimo*. Junto al mayoritario versolibrismo con una métrica mucho más extensa de lo que era habitual en su poesía, encontraremos también silvas libres, versos "de pie quebrado", verso libre breve, octosílabos e incluso "algunos sonetos" que "de vez en cuando se le cayeron de las manos" como explica el poeta⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ En la entrevista citada de Ínsula por ejemplo.

⁵⁶¹ Vid. nota a pie de página nº 562.

3.- ESQUEMA DE LAS FORMAS MÉTRICAS EN LA 3ª ETAPA

Historias fingidas y verdaderas:

- 99 Prosas poéticas (aunque hay que matizar que estas prosas presentan diversos grados de aproximación a los recursos propios del verso, por lo que se podría establecer una gradación en su carácter poético, descubriendo que algunas son intensamente poéticas mientras que otras son meramente prosaicas)⁵⁶².

Todos mis sonetos:

- 28 sonetos tradicionales
- 13 sonetos modificados

Hojas de Madrid con la galerna:

Verso libre extenso o versículo

Silva libre

Verso libre de pie quebrado⁵⁶³

⁵⁶² Para estas precisiones se puede consultar el apéndice del presente trabajo titulado "Listado rítmico de los poemas", en el que se aportan las características concretas de cada una de las prosas.

⁵⁶³ A esta etapa final oteriana corresponden también una serie de sonetos, tradicionales y modificados, que no fueron incluidos en TMS. Una apreciación superficial podría llevar a la errónea conclusión de que estos sonetos últimos pertenecen también al proyecto de libro HMclG, pero la declaración explícita del propio poeta imposibilita inmediatamente esta hipótesis: "Durante estos últimos años he estado escribiendo mi nuevo libro Hojas de Madrid con La galerna, todo él en verso libre o versículo. Pero de vez en cuando se me cayeron de las manos algunos sonetos, que no forman parte de dicho libro e incluyo aquí" (TMS, Op.cit., nota inicial). Como decíamos, no incluyó todos sus sonetos en aquella obra, pero los que han quedado tampoco podemos atribuirlos a HMclG puesto que especifica que este proyecto estaba íntegramente compuesto por "verso libre o versículo".

4.- ANÁLISIS RÍTMICO DE LAS COMPOSICIONES

4.1.- HISTORIAS FINGIDAS Y VERDADERAS (1970)

Como ya se ha apuntado en el apartado anterior, esta obra está íntegramente compuesta en prosas poéticas⁵⁶⁴, cuyas peculiaridades estilísticas han sido todavía muy poco desarrolladas por la crítica literaria y aún no existe ningún estudio completo sobre el género de escritura utilizado en este libro.

Para este análisis se ha procedido, según el sistema habitual, a seleccionar una serie representativa de composiciones⁵⁶⁵ que se han estudiado detalladamente en este capítulo; y en las conclusiones del mismo se han diferenciado los distintos tipos de fenómenos o recursos rítmicos que aparecen en estas prosas. Una vez realizada esta clasificación de las

⁵⁶⁴ Para la historia y definición de este término, así como para su diferenciación de la nomenclatura "Poema en prosa", véase el apartado "Estructura rítmica de los poemarios".

⁵⁶⁵ Las seleccionadas son las siguientes: "Tres", "El verso", "Con acento en la í", "La lluvia" y "Finito".

facetas del ritmo significativas, se ha llevado a cabo una pormenorizada descripción de estos procedimientos, que son los siguientes:

El ritmo de cantidad, en el que destaca la profusa recurrencia a "metricismos" esparcidos en las prosas, con una clara tendencia hacia los endecasílabos y los alejandrinos, cuya presencia estadística se explica en las conclusiones de este capítulo.

El ritmo de timbres o rima interna, que cobra un papel muy trascendente en las composiciones de este libro. Asimismo otros fenómenos fónicos, como las aliteraciones y onomatopeyas, para cuyo análisis se puede consultar el comentario de la prosa "Con acento en la í".

El ritmo tonal o entonación, que no había sido prácticamente estudiado a lo largo del presente trabajo dada su escasa relevancia en el campo del verso, adquiere sin embargo un papel más importante en estas prosas poéticas.

También se estudiarán los efectos del ritmo de intensidad, que cobran relevancia sólo de una manera esporádica en la prosa oteriana, frente al papel nuclear que adquieren en el verso.

Finalmente se desarrollará un estudio del ritmo paralelístico de pensamiento, que evidentemente tiene una función primordial en la organización rítmica de la prosa.

Toda esta revisión de las características rítmicas más destacadas en las prosas oterianas se llevará a cabo en las conclusiones del presente capítulo, pero pasemos previamente al comentario de las composiciones seleccionadas para los análisis ejemplificadores.

PROSA 95: "TRES":

Esta prosa pertenece al último apartado del libro y es una de las que más claramente muestra la presencia constante de metricismos⁵⁶⁶, rimas internas y otros procedimientos propios del verso. Como se ha advertido previamente, se puede establecer una gradación respecto al carácter poético de cada una de las prosas, para lo que será necesario estudiar la mayor o menor representación de los distintos tipos de recursos rítmicos en cada composición:

"Una era blanca, otra morada, y otra encarnada.(14)/ La blanca se estaba quieta,(8)/ la encarnada, oscilaba;(7)/ y la morada, apenas si temblaba.(11)

Habían visto las tres el campo de la batalla;(14)/ la morada tomó el color de los heridos que ya no sangran,(18)/ la encarnada reflejó la sangre al momento;(13)/ la blanca simplemente palideció.(11+1)

La una deseó venganza,(8)/ la otra temblaba indecisa;(8)/ la blanca acorrió a los supervivientes,(11) reagrupados en torno al nuevo día.(11)"

⁵⁶⁶ Como en el resto de los análisis de las prosas poéticas oterianas, vamos a presentar el texto dividido en sus diferentes grupos rítmicos, añadiendo a continuación el número de sílabas de cada uno, con el fin de poder identificar los grupos equiparables a metros propios de la poesía: alejandrinos, endecasílabos, octosílabos, heptasílabos, ...etc

En esta prosa poética, los metricismos adquieren carácter deliberado, disponiéndose incluso de forma simétrica en alguno de los períodos. Así por ejemplo, llama sobre todo la atención la presencia de un **endecasílabo al final** de cada una de las tres estrofas, lo que pone de relieve una vez más la tendencia oteriana al distingo rítmico de los momentos claves iniciales o conclusivos:

"y la morada apenas si temblaba"	11
"la blanca simplemente palideció"	11+1
"reagrupados en torno al nuevo día"	11

Hay que destacar asimismo la presencia de dos **alejandrinos** que dan comienzo a cada uno de los dos primeros párrafos o "estrofas" de la composición.

"Una era blanca,/ otra morada,/ y otra encarnada"

"Habían visto las tres/ el campo de la batalla"⁵⁶⁷

El alejandrino inicial introduce una llamativa peculiaridad rítmica puesto que no responde a la subdivisión tradicional en dos hemistiquios heptasílabos; de hecho, si se estableciera la cesura después de la séptima sílaba dividiría la palabra "mo-rada". Este alejandrino por tanto muestra una partición original trimembre, que, además, da lugar a tres subapartados simétricos entre sí formados por hemistiquios pentasílabos.

Esta subdivisión trimembre está en correspondencia con el tema y el título mismo de la composición: "Tres"; el alejandrino tripartito introduce a las tres protagonistas simbólicas de la composición:

⁵⁶⁷ Este segundo metricismo se puede interpretar como pentadecasílabo o como alejandrino. En este último caso no se produciría el hiato en el verbo "habían" sino que diptongaría, según una tendencia habitual en el habla bilbaína que puede haber influido a Blas de Otero (de hecho, los habitantes de esa ciudad no pronuncian "bilbaíno" sino "bilbaino", lo cual es exactamente equivalente a "habían" por "habían"). De todas formas, se trata simplemente de una hipótesis y se deja abierto el camino para ambas interpretaciones.

"Una era blanca, 5
 otra morada, 5
 y otra encarnada" 5

La relación entre estos tres elementos simétricos se subraya también mediante otro procedimiento propio del verso: la rima interna. Los tres hemistiquios riman en asonante -aa- y los dos últimos también introducen la rima consonántica: -ada-. Esta rima, que surge desde el primer "verso" de la composición, no va a ser esporádica sino que se mantiene con bastante regularidad a lo largo de toda la prosa. Veamos algunos ejemplos:

"la encarnada, oscilaba;
 y la morada, apenas si temblaba.
 "el campo de la batalla;
 la morada...que ya no sangran"
 "La una deseó venganza
 la otra temblaba..."

Estas persistentes rimas internas no se presentan en cualquier punto del fragmento, sino que aparecen generalmente en los finales de cada uno de los grupos rítmicos que se han señalado, por lo que contribuyen claramente a destacar el carácter de "versos" de estas unidades.

Dada la acumulación de recursos rítmico-versales, esta prosa se aproximaría notablemente a los poemas versolibristas si no se tiene en cuenta su disposición tipográfica, por lo que vamos a transformarla al formato propio del verso, según nuestra personal interpretación:

"Una era blanca,/ otra morada,/ y otra encarnada.	14 A
La blanca se estaba quieta,	8
la encarnada, oscilaba;	8 A
y la morada, apenas si temblaba.	11 A
Habían visto las tres el campo de la batalla;	14 A
la morada tomó el color de los heridos	
que ya no sangran,	18 A ⁵⁶⁸
la encarnada reflejó la sangre al momento;	13
la blanca simplemente palideció.	11+1
La una deseó venganza,	8 A
la otra temblaba indecisa;	8 B
la blanca acorrió a los supervivientes.	11
reagrupados en torno al nuevo día.	11 B

Hay que matizar una serie de peculiaridades concretas respecto a las opciones escogidas para este traslado al formato versal y fundamentalmente respecto al primer verso de la composición:

"Una era blanca,/ otra morada,/ y otra encarnada. 14 A

⁵⁶⁸ La "transcripción" al formato del verso podría haber sido diferente en esta unidad de dieciocho sílabas, podría dividirse en dos, un tridecasílabo y un pentasílabo. Se ha optado por mantenerla unidad más extensa dada la estructura trimembre de la estrofa ("la morada..." / "la encarnada..." / "la blanca...") que queda destacada mediante la división en sólo tres versos.

Se ha presentado esta unidad con tres subdivisiones internas, cuando, de hecho, podría también haberse transcrito con tres versos independientes pentasílabos:

"Una era blanca, 5 A
otra morada, 5 A
y otra encarnada" 5 A

Con esta subdivisión se destacaría con mayor relevancia la función de las rimas (que en el caso del alejandrino eran solamente rimas internas). Se ha optado, a pesar de ello, por mantener el verso completo de catorce sílabas, teniendo en cuenta la constante tendencia de estas prosas a comenzar y terminar mediante metricismos alejandrinos o endecasílabos. De todas formas, sigue siendo evidente la partición trimembre de este verso, que queda marcada no sólo por las comas, sino también por las tres rimas internas. Habría que entrar en la polémica de si se puede hablar de cesura cuando se producen sinalefas entre cada uno de los hemistiquios. No queremos generalizar al respecto, pero, en el caso de la poesía oteriana, esta presencia de claros hemistiquios que sin embargo están conectados mediante sinalefas no es un caso aislado sino frecuentísimo en toda su producción, como ya se tuvo ocasión de comentar en las conclusiones de la primera etapa poética.

Una vez realizado el experimento del formato versal, que creo clarificaría bastante la comprensión de los recursos que se están tratando de desentrañar, hay que insistir en que los ritmos fónicos que aparecen en esta prosa no se quedan atrás ni en calidad poética ni en frecuencia de aparición respecto a muchos de los poemas en verso libre. La rima aparece nada menos que en ocho de los supuestos once "versos" que se han obtenido mediante esta partición, y es precisamente el procedimiento evidentemente utilizado por

el poeta para resaltar en la captación oral de la prosa las distintas unidades versales que ha ocultado mediante la grafía prosística. Junto a las rimas internas, son igualmente trascendentes los continuos metricismos: se compone de dos alejandrinos (uno de ellos dividido a su vez en tres pentasílabos) , cuatro octosílabos, y cuatro endecasílabos (el metro favorito de Blas de Otero, como demuestra su predominio tanto en los sonetos como en los poemas más versolibristas y que ahora descubrimos también en las prosas).

Además de la recurrencia de los ritmos fónicos, también es importante en esta prosa el ritmo paralelístico de pensamiento, una de las constantes en el versolibrismo. Esta composición se organiza en torno a una estructura tripartita general y que ya se presagiaba en la subdivisión del primer alejandrino. Cada una de las tres "estrofas" o párrafos se detiene a su vez en la pormenorización descriptiva de los tres protagonistas simbólicos del "poema", así todas las estrofas se componen de una enumeración trimembre, donde cada uno de los miembros se inicia anafóricamente con el elemento descrito, "la blanca...", "la encarnada..." , "y la morada..." .

En definitiva, la estructura trimembre, los paralelismos, las enumeraciones y los distintos ritmos fónicos se han conjugado para crear un ritmo mágico que sitúa esta composición en ese camino privilegiado que bascula entre la prosa y el verso.

Antes de terminar el análisis rítmico de esta prosa, entraremos en el estudio de un campo que se ha ido relegando a lo largo de esta tesis doctoral: el **ritmo tonal o la entonación**. No se ha profundizado en él porque para el análisis del ritmo del verso la entonación no adquiere un papel primordial, sino que queda desplazado y a veces subsumido por el ritmo de intensidad. En el caso de la prosa, sin embargo, para algunos

estudiosos, la entonación se convierte en base rítmica primordial⁵⁶⁹. Por ello, para comprender mejor los factores que contribuyen a la musicalidad de las prosas oterianas, se inicia aquí el análisis del ritmo de entonación, tratando de diferenciar los distintos miembros de cada frase para descubrir cuáles marcan una inflexión ascendente y cuáles descendente, con el objetivo de ver si estas unidades presentan algún tipo de recurrencia o reiteración que contribuiría a la impresión rítmica.

Con vistas a facilitar la expresión gráfica de los resultados, hemos denominado a los miembros tonalmente **ascendentes** con el signo (+) (que serían por tanto del tipo /), y a los miembros **descendentes** de la frase con el signo (-). Cada una de las frases completas coincidiría generalmente con las unidades versales que se han detectado previamente, y se presentaría dividida en dos o más miembros. Veamos, por ejemplo, como se plasma visualmente el ritmo tonal de la primera estrofa:

"Una era blanca (-), otra morada (+) y otra encarnada (-).

La blanca (+) se estaba quieta (-),

la encarnada (+), oscilaba (-);

y la morada (+), apenas si temblaba (-)"

Este procedimiento es por lo tanto bastante simplificador ya que no tiene en cuenta más que dos tipos de tonemas, cuando se podrían haber añadido también los suspensivos que no son ni ascendentes ni descendentes, pero se ha optado por este reduccionismo con vistas a ofrecer un panorama rítmico más claro y delimitado. De esta forma, vamos a incluir el esquema completo de inflexiones ascendentes y descendentes de la prosa poética "Tres":

⁵⁶⁹ Así opina Amado Alonso: "la figura melódica desempeña en la prosa el básico papel rítmico", Materia y forma en poesía, Op.cit., p. 262.

- + - / + - / + - / + - / + - / + - /
 + - / + - / + - / + - -

Si se observa una vez más este esquema de la entonación en los distintos miembros de las frases separados por pausas (que se marcan con /), se verá que se mantiene de manera constante a lo largo de toda la composición una alternancia muy regular: un miembro ascendente y el siguiente descendente (excepto el último). Destaca también el hecho de que todos los miembros del período sean bimembres, es decir, están compuestos únicamente por un tonema ascendente y otro inverso, excepto el miembro inicial y el miembro final que son trimembres (- + -) y (+ - -), de acuerdo con la tendencia oteriana a destacar los inicios y los finales de sus composiciones mediante algún tipo de ritmo fónico poco frecuente a lo largo del fragmento, en este caso a través del distingo rítmico de la entonación.

PROSA 4: "EL VERSO":

La composición que vamos a analizar a continuación resulta interesante desde el punto de vista conceptual por su carácter metapoético, es decir, por teorizar sobre el hecho literario y tocar tangencialmente el tema que nos incumbe de las fronteras entre el verso y la prosa. Ésta es la razón de haberla seleccionado, así como por resultar, además, representativa de la media de las prosas que aparecen en este libro, más extensas que la que se ha comentado en primer lugar. En "El verso", precisamente por su mayor extensión entre otras razones, es menos patente la acumulación de ciertos recursos rítmico-versales y no presenta una simetría paralelística tan marcada como la del ejemplo anterior.

"Entre la realidad y la prosa se alza el verso,(14)/ con todas las ventajas del jugador de ajedrez (14+1)/ y ninguno de sus extravagantes cuadros.(14)/ Ni siquiera el soneto,/ tan recogido él,(14)/ tan cruzado de brazos.(7)/ Pues alguien lo acantiló,(8)/ lo precipitó por dentro,(8)/ abombando sus límites (7)/ para que una historia completa (9)/ cupiera en una palabra tan triste como ésta.(14)/ Es el verso sin sonido,(8)/ el verso por sí mismo,(7)/ sonando siempre que se le tacea con la boca,(14)/ caso curioso de subsonido,(10)/ pero evidente y prolongado.(9)/

Duerme la rosa, el soldado y sus predecesores.(14)7 La poesía sólo aspira a esto,(11)/ a ser presente sin fábula,(8)/ puro verso sostenido (8)/ con una mano en el día siguiente.(11)/ La rosa puede seguir aquí,(10)/ dejadla hasta que termine de moverse,(12) es una realidad, al fin y al cabo,(11) contradictoria: una traición al tiempo, (12)/ un poco de polvo iluminado.(10)/

El verso es distinto,(6)/ ni realidad encogida ni prosa (11)/ en exceso descalabrada,(9) de un solo verso nacen multitud de paréntesis,(14)/ soldados y otras cuestiones.(8)/

Respetemos al niño que berrea,(11)/ a los poetas de antes de la guerra,(11)/ ignoro a cual me refiero (8)/ porque todas trajeron (7)/ multitud de vates nuevos,(8)/ mesas redondas (5) y una causa que permanece aún en entre dicho,(14)/ la paz, ante todas las cosas.(9)/

Para algo ha de servir un renglón,(10)/ acto seguido de muchas obras públicas,(12)/ una revolución tal vez (9)/ aunque todavía desconozcamos (11)/ la forma de abordarla.(7)."

La tendencia a la regularidad en el ritmo cuantitativo es evidente en esta prosa, que desde el comienzo acumula cuatro "versos" **alejandrinos** seguidos. En las conclusiones del presente capítulo dedicará especial interés al estudio de este metro, el alejandrino, que nunca había sido frecuente en la poesía oteriana, y que, sin embargo, en estas prosas poéticas cobra un papel muy importante. Se convierte en el metro más reiterado junto al endecasílabo, ocupando frecuentemente las posiciones inicial o final, es decir, las más destacadas de la composición⁵⁷⁰.

Los metros alejandrinos en esta composición no van a aparecer únicamente en las cuatro primeras posiciones, sino que reaparecen esporádicamente a lo largo de todo el poema:

"cupiera en una pala/bra tan triste como ésta" 14

"sonando siempre que se/le tacta con la boca" 14

"Duerme la rosa, el solda/do y sus predecesores" 14

"de un solo verso nacen/ multitud de paréntesis" 14

"y una causa que perma/nece aún en entredicho" 14

De estos cinco alejandrinos que se acaban de anotar, solamente uno (el cuarto) presenta una clara partición tradicional en dos hemistiquios heptasílabos, mientras que en los demás la separación entre las sílabas séptima y octava dividiría una palabra por la mitad. Esta novedosa división de los alejandrinos, introducida ya abundantemente por los Modernistas, no es exclusiva de estas prosas sino que la encontrábamos ya

⁵⁷⁰ Remitimos una vez más a las conclusiones del presente capítulo, en las que se estudian los comienzos y finales de todas las composiciones de **HFyV**, descubriendo que una aplastante mayoría de ellas tiende a destacar estas posiciones relevantes mediante el uso de claros metricismos, y que, además, en casi todos los casos los metros elegidos son o bien el alejandrino, o bien el endecasílabo.

esporádicamente en los alejandrinos de los poemas oterianas, a pesar de la escasez de este metro. Uno de estos singulares alejandrinos con partición innovadora aparecía ya en uno de los primeros sonetos de Blas de Otero, el que abre Cántico Espiritual⁵⁷¹.

Rupturistas o tradicionales, el caso es que en esta pequeña prosa poética se reúnen nada menos que nueve metros alejandrinos. Tal abundancia no puede ser fortuita, ya que si es corriente que en la prosa aparezcan frecuentes octosílabos o heptasílabos por ser medidas que se acercan al grupo fónico más frecuente del español coloquial, la aparición de nueve alejandrinos en una pequeña prosa ha de ser deliberada al tratarse de un metro mucho más elaborado y complejo.

Los metricismos de esta prosa no se limitan a los alejandrinos que se acaban de comentar sino que aparecen también reiteradamente otras muchas medidas versales: ocho octosílabos, cinco eneasílabos, cinco heptasílabos y siete endecasílabos que anoto a continuación con sus esquemas rítmico-accentuales:

"La poesía solo aspira a esto"	11 SAFICO
"con una mano en el día siguiente"	11 DACTILO
"es una realidad, al fin y al cabo"	11 SAFICO
"ni realidad encogida ni prosa"	11 DACTILO
"Respetemos al niño que berrea"	11 MELODICO
"a los poetas de antes de la guerra"	11 SAFICO
"aunque todavía desconozcamos"	11 *

Además de todos los metros comentados, que reaparecen continuamente en esta

⁵⁷¹ Consúltese para el análisis de este soneto alejandrino el apéndice en el que revisamos someramente la etapa inicial de la poesía oteriana.

prosa, el resto de los grupos rítmicos son generalmente decasílabos y dodecasílabos, es decir, unidades cercanas a los endecasílabos predominantes⁵⁷². Otero continúa en las prosas en la misma línea que en su poesía anterior, es decir, con una deliberada tendencia hacia los metros endecasilábicos, compaginándolos ahora con los alejandrinos.

Se observan en esta prosa, por último, además de las peculiaridades del ritmo de cantidad que acabamos de estudiar, otro tipo de recursos propios del verso, como la **rima interna** que adquiere cierta relevancia. En este caso no se trata de una sola rima mantenida durante toda la composición, como la que veíamos en la prosa anterior, sino que ahora aparecen diferentes rimas alternas o contiguas que van formando pareados. Una vez más nos tomaremos la libertad de convertir el primer fragmento de la prosa al formato versal, con la finalidad de destacar la presencia de las rimas:

"Entre la realidad y la prosa se alza el <u>verso</u>	14 A
con todas las ventajas del jugador de <u>ajedrez</u>	14 B
y ninguno de sus extravagantes <u>cuadros</u> .	14 C
Ni siquiera el <u>soneto</u> ,	7 A
tan recogido <u>él</u> ,	7 B
tan cruzado de <u>brazos</u> .	7 C
Pues alguien lo <u>acantiló</u> ,	8 d
lo <u>precipitó</u> por dentro,	8 d

572 Esta frecuencia de versos de doce o diez sílabas, cercanos por tanto al endecasílabo, podría relacionarse con el tipo de versolibrismo que Isabel PARAISO DE LEAL denomina "Versificación libre fluctuante": "un tipo versolibrista que no desaparece nunca de nuestra poesía, como ha demostrado Pedro Henríquez Ureña...tiene un metro de base, en torno al cual giran los otros metros, por aumento o disminución de sílabas respecto al metro-patrón." (El verso libre hispánico, Op.cit., p. 397.)

abombando sus límites	7
para que una historia <u>completa</u>	9 E
cupiera en una palabra tan triste como <u>ésta</u> .	14 E
Es el verso sin <u>sonido</u> ,	8 F
el verso por sí <u>mismo</u> ,	7 F
sonando siempre que se le tacta con la boca,	14
caso curioso de sub <u>sonido</u> ,	10 F
pero evidente y prolongado."	9

Como se puede apreciar, las rimas internas de esta prosa, que con nuestro experimento hemos convertido en rimas en posición final del verso, no son en absoluto rimas casuales o esporádicas, sino que adquieren mayor regularidad y constancia que en la mayoría de los poemas versolibristas:

ABC ABC dd EE FFF

En definitiva, toda esta variada serie de procedimientos rítmicos, generalmente privativos de la poesía, contribuyen a romper las fronteras entre la prosa y el verso. En esta composición se ha podido comprobar como cierto tipo de recursos, como el ritmo paralelístico o el tonal, adquieren menor relevancia que en "Tres", la prosa anterior, mientras que otros, como la rima interna o sobre todo los metricismos, alcanzan altas cotas de utilización.

PROSA 33: "CON ACENTO EN LA Í":

En esta composición se va a observar un nuevo tipo de recurso de enorme trascendencia en las prosas poéticas oterianas: los fenómenos relacionados con la expresividad del material fónico como la aliteración y la paronomasia.

"El frío afina la puntería y el espíritu (14)/ cobra una instantánea agilidad,(14-1)/ muy conveniente para el sarcófago (11-1)/ del oficinista (6)/ tanto como para la puntería del poeta.(14)/

El frío afila los dedos (8)/ con la imagen inusitada (9)/ y el vocablo preciso,(7)/ a tal punto que nuestros ojos (9)/ recorren la página (7)/ con el mismo asombro (6)/ e igual ingenuidad (7)/ con que repasábamos la cartilla (11)/ de racionamiento,(6) el abecé de los simples,(7)/ las batallas de Guerra Junqueiro.(10)

El frío de Madrid (7)/ ilumina directamente el rostro (11)/ de los transeúntes,(5)/ bajo el cielo tirante y azul como una gillette.(14)/

Yo advino en el frío de Madrid (11)/ los más íntimos pensamientos,(9)/ y muchos sonetos de Quevedo (10)/ adquieren esa facha escalofriante (11)/ al ser escritos en Madrid.(9)"

En las prosas poéticas comentadas hasta el momento nos centrábamos en el ritmo de cantidad para demostrar la trascendencia de uno de los fenómenos generalmente privativos del verso. En este caso y en la prosa siguiente vamos a estudiar otro aspecto de la musicalidad poética al que Blas de Otero concede un papel importante en esta composición (y de una manera más esporádica en todas las que componen HFyV) Nos referimos a la trascendencia de recursos como la isotopía fonética y la aliteración.

En esta prosa, ya desde el mismo título, el poeta declara explícitamente su deliberada intención de producir efectos expresivos mediante el uso del material fónico: "Con acento en la í". Blas de Otero da así la clave para comprender el fenómeno en torno al que se estructura la expresividad de la composición, la aliteración de la vocal -i- y especialmente de la -í- acentuada que cobra mayor relieve. Desde las primeras líneas este fonema se presenta insistente sobre todo en el comienzo anafórico de tres de las "estrofas" con el mismo término:

"El frío afina la puntería y el espíritu..."⁵⁷³

En este pequeño fragmento esta vocal se repite cincuenta y dos veces, de las cuales, en dieciocho ocasiones aparece acentuada (se ha destacado su aparición subrayando todos los casos).

Demostrada la evidente y explícita declaración de la aliteración de la -i-, hay que desentrañar qué "sentido", es decir, qué finalidad o expresividad trata de obtener el poeta con esta acumulación de la misma vocal aguda. Y la explicación no va a ser difícil, puesto que ya el término que da comienzo a la composición y que inicia anafóricamente tres de

⁵⁷³ Junto a la clara reiteración de la vocal "i", hay que comentar también la aliteración de algunas consonantes como sobre todo las vibrantes y las nasales.

las estrofas ("el frío") se convierte en la palabra-clave que constituye el tema nuclear del fragmento, y por lo tanto es la idea que será reforzada por medio de este recurso formal (procedimiento que Dámaso Alonso⁵⁷⁴ integró dentro de las denominadas "imágenes del significante", y que Carlos Bousoño⁵⁷⁵ calificaba como fenómenos "fonosimbólicos").

La respuesta de la funcionalidad simbólica de esa -í- aguda es en efecto sencilla, en esta composición está contribuyendo a transmitir **la sensación de frío penetrante o agudo** que se describe. Se trata de una asociación simbólica irracional⁵⁷⁶ entre dos conceptos que no tienen de por sí una relación directa pero que el poeta hábilmente pone en colaboración. Este ejemplo resalta la capacidad oteriana de jugar con la expresividad del lenguaje, ya que, si bien las aliteraciones son frecuentísimas a lo largo de toda la tradición literaria, generalmente su simbolismo apunta en el campo de los fenómenos sonoros. Así, cierto sector de la crítica no considera como aliteraciones más que las que hacen referencia a la sonoridad y no a otro tipo de conceptos mucho más abstractos y menos demostrables, como sería en nuestro caso la sensación de frío penetrante. Veamos, por ejemplo, la opinión de Domingo Yndurain:

"No presupongo en ningún caso en los sonidos más capacidad que la de evocar o reproducir fenómenos sonoros. Con esto desecho todo simbolismo de los sonidos en cuanto se refiera a fenómenos de otros campos

⁵⁷⁴ ALONSO, Dámaso: Poesía española, Madrid, Gredos, 1966, pp. 321-323.

⁵⁷⁵ Carlos BOUSOÑO ha tratado este aspecto del fonosimbolismo en varias de sus obras (por ejemplo en La poesía de Carlos Bousoño, Op.cit.).

⁵⁷⁶ "Es importante observar que las imágenes del significante constituyen la única especie de "irracionalidad" verbal en sentido estricto que la poesía anterior a la contemporánea se permitía, precisamente porque era la única que no llamaba sobre sí la atención en cuanto tal." (Véase "Las "imágenes del significante" son imágenes visionarias" de Carlos BOUSOÑO en Teoría de la expresión poética, Op. cit., p. 487.)

sensoriales⁵⁷⁷.

Esta concepción nos parece desde luego restrictiva⁵⁷⁸, pero sirve una vez más como prueba de la originalidad⁵⁷⁹ oteriana en cuanto a un simbolismo de la aliteración mucho más ambicioso de lo corriente.

Una vez revisada la trascendencia de la isotopía fonética en esta prosa poética, fenómeno en el que hemos centrado el análisis, no podemos dejar de mencionar sin embargo los otros ritmos fónicos que aparecen, ya comentados en las composiciones anteriores, sobre todo el ritmo de cantidad, que nuevamente da lugar a numerosos metricismos. Se inicia la composición con un alejandrino, como es frecuente a lo largo de todo el libro que da primacía a este verso junto al endecasílabo (el metro favorito oteriano), en HFyV los alejandrinos ocupan el segundo puesto, seguidos por heptasílabos y eneasílabos.

En definitiva, aunque el poeta se centre en un tipo determinado de fenómeno, como es el caso de la aliteración, nunca deja de lado los otros ritmos fónicos, así como los ritmos de pensamiento paralelísticos que también son importantes en esta prosa (con los

⁵⁷⁷ YNDURAIN, Domingo: Análisis formal de la poesía de Espronceda, Madrid, Taurus, 1971, p. 64.

⁵⁷⁸ El mismo Domingo YNDURAIN, añade una nota a pie de página en la que reconoce que esta restricción puede estar equivocada y que habría que ampliar el concepto: "Sin embargo, la sinestesia, especialmente la que relaciona sonidos con colores, ha sido aceptada tradicionalmente y más en épocas modernas" (Ibidem, p. 68). A pesar de este conato de rectificación, una vez más Yndurain solo parece admitir como excepción los fonosímbolos que hagan referencia al mundo del color, es decir, también dentro de las relaciones más físicas, y realmente creo que le hubiera sorprendido la expresividad de esta composición oteriana en la que la aliteración de la i va más allá del campo de las sensaciones sencillas, para mostrar una compleja relación con el frío.

⁵⁷⁹ Estudiando este tipo de fenómenos expresivos del material fónico, nos parece oportuno hacer referencia a la trascendencia que alcanzan en otro poeta que se considera como una fuente importante para la producción oteriana, nos referimos a Juan Ramón Jiménez.

inicios anafóricos de la palabra clave de la composición, junto con sucesivas enumeraciones, bimetraciones, etc.).

PROSA 34: LA LLUVIA

"La lluvia tiene diversas cualidades,(12)/ entre ellas la de ser (7)/ una de las palabras (7)/ más originales,(6)/ pues basta escribirla para ver la lluvia (12)/ y oír su frágil sonido (7)/ de hilo transparente,(6)/ es preciso conservar (9)/ limpia la memoria (8)/ y dejar que la lluvia descienda por sí misma,(14) ir andando por la calle (8)/ sin apenas apercibirse (9)/ de su compañía (7)/ y caminar por el campo (8)/ cuando cae la lluvia y tañen las hojas (11)/ o simplemente mirar la lluvia tras el cristal (14+1)/ y sentirla en el sueño,(7)/ todo esto sirve para escribir la lluvia (12)/ y ver que es una de las palabras,(10)/ sin duda, más parecidas a la lluvia.(12)"

En esta composición nos interesa fundamentalmente la confirmación, en palabras del propio poeta, del valor expresivo de los fonemas. Toda la prosa se centra en demostrar que la palabra "lluvia" es el mejor fonosímbolo para transmitir la sensación de este fenómeno natural, es decir, que se trata de una **onomatopeya** perfectamente escogida para nombrar el concepto de lluvia. Aunque Otero no lo aclara, resulta evidente que esta asociación se produce por la forma visual de la grafía -ll-, que representa ese: "frágil sonido de hilo transparente" (conseguida descripción en la que destacan asimismo las rimas internas). Al fin y al cabo, no creo que se pueda superar la explicación del poeta sobre la motivación lingüística de esta denominación: "una de las palabras más originales, pues

basta escribirla para ver la lluvia y oír su frágil sonido...es una de las palabras, sin duda, más parecidas a la lluvia."

Esta impresión onomatopéyica se resalta en la prosa a través de varios procedimientos rítmicos (aparte de la condición *per se imitativa de la grafía* del nombre). En primer lugar mediante la reiteración del término "lluvia" en siete ocasiones, pero además, por la aliteración de fonemas laterales que reaparecen frecuentemente también en otras palabras del fragmento:

"ellas", "calle", "cristal", "cualidades", "frágil", "hilo",
"limpia", "palabras", "originales", etc

Se ha incluido esta composición por su contenido conceptual, que demuestra la importancia concedida por Blas de Otero al valor expresivo de la aliteración o la onomatopeya, pero, por supuesto, se pueden encontrar en ella muestras de otros recursos rítmicos. Respecto al ritmo de cantidad, por ejemplo, es significativo que el fragmento se inicie con un extraño verso dodecasílabo, y se concluya con otro dodecasílabo muy similar:

"La lluvia tiene diversas cualidades,..." 12

o ó o ó o o ó o ò o ó o

"sin duda, más parecidas a la lluvia." 12

o ó o ó o o ó o ò o ó o

Dos dodecasílabos que, además, presentan esquemas acentuales estrictamente idénticos, con acentos en 2ª, 4ª, 7ª, 9ª y 11ª. Lo que nos lleva a insistir en que el **ritmo de intensidad** cobra también trascendencia en estas prosas poéticas, aunque, a diferencia

de la poesía tradicional, en la prosa los esquemas acentuales no se reiteran metódicamente ni siguiendo un canon preestablecido, sino que surgen sólo ocasionalmente⁵⁸⁰.

PROSA 52: FINITO

En esta composición se va a observar un tipo de ritmo básico diferente a los de las prosas analizadas hasta el momento; en este caso, el carácter rítmico de "Finito" se organiza en torno a los paralelismos centrados sobre todo en la recurrencia de un estribillo anafórico.

"Cuando yo muera,(5)/ el cartero continuará trayéndome cartas (14)/ durante algunos días.(7)/ Y yo contestaré a esas cartas,(9)/ poniendo fecha atrasada.(8)/

Cuando yo muera,(5)/ el aire saldrá a la calle (8)/ y yo iré a verle a su casa,(8)/ y me dirán que no hay nadie.(8)/

Cuando yo muera,(5)/ el mundo seguirá dando que hablar (11)/ con sus pequeños sucesos (8)/ y sus grandes problemas,(7)/ y yo susurraré bajo la tierra (11) *la solución ayer*.(7)/

Cuando yo muera,(5)/ por fin no tendré necesidad de hacer más poemas,(14)7 lo que me producirá un descanso infinito.(14)

580

Por ello en nuestro análisis de HFyV se hace referencia al ritmo acentual sólo de manera esporádica, cuando adquiere funcionalidad expresiva suficientemente significativa.

El ritmo de esta prosa no se basa ya en la aliteración (como el de las dos anteriores), sino que, como decíamos, su núcleo es un **estribillo pentasilábico** que se repite anafóricamente al comienzo de cada una de las cuatro "estrofas":

"Cuando yo muera,..."

Esta prosa es una de las más poéticas de HFyV debido precisamente a la recurrencia sistemática de los ritmos paralelísticos, es decir, del **ritmo de pensamiento**, que da lugar a reiteraciones tanto fónicas, como morfosintácticas y semánticas. Los paralelismos no se limitan a las anáforas iniciales sino que, de una manera más difusa, aparecen a lo largo de toda la composición.

Después del estribillo, todas las "estrofas" presentan una **estructura similar**: conceptualmente describen cómo la vida continuará su curso después de la muerte del poeta introduciendo un motivo diferente en cada caso pero siempre con la misma temática. Además se organizan simétricamente (excepto la última estrofa que introduce una ligera modificación), cada una consta de dos subunidades (aparte del estribillo idéntico).

En primer lugar se menciona un acontecimiento de la vida cotidiana externo al poeta:

1ª- "el cartero continuará trayéndome cartas"

2ª- "el aire saldrá a la calle"

3ª- "el mundo seguirá dando que hablar"

Después de esta mención de una circunstancia exterior, todas las estrofas introducen sucesos personales del poeta que tendrán lugar tras su muerte y que están relacionados con el hecho externo anterior; este segundo apartado dedicado al "yo poético" se expresa siempre mediante frases coordinadas:

1ª- "Y yo contestaré a esas cartas, poniendo fecha atrasada"

2ª- "y yo iré a verle a su casa, y me dirán que no hay nadie."

3ª- "y yo susurraré bajo la tierra la solución ayer."

4ª- "por fin no tendré necesidad de hacer más poemas, lo que me producirá un descanso infinito."

En definitiva, la organización global de esta prosa es plenamente paralelística, formada por cuatro estrofas que mantienen el mismo esquema sintáctico-semántico:

ESTRIBILLO +	Suceso externo +	Suceso personal
Or. temporal +	Or. afirmativa +	Or. afirmativa
en 1ª persona	en 3ª persona	en 1ª persona

En cuanto a la métrica, no presentan una simetría tan definida, pero sí que se producen ciertos **metricismos** recurrentes. Así, por ejemplo, la "estrofa" segunda (después del estribillo pentasílabo) está compuesta por tres octosílabos que, además, introducen rima asonante en los versos pares, como en los romances:

"Cuando yo muera,	5 x
el aire saldrá a la <u>calle</u>	8 A
y yo iré a verle a su casa	8 ()
y me dirán que no hay <u>nadie</u> "	8 A

En la estrofa tercera aparecen dos endecasílabos y uno de ellos establece la asonancia directamente con el estribillo:

"Cuando yo <u>muera</u>	5 x
y yo susurrará bajo la <u>tierra</u> "	11 x

Por último, la estrofa final, tras el consabido estribillo, está compuesta por dos

versos alejandrinos, el primero de los cuales rima también con el ritornello:

"Cuando yo muera,
 por fin no tendré necesidad de hacer más poemas 14
 lo que me producirá/ un descanso infinito." 14

Junto a todos los tipos de ritmos que hemos analizado hasta el momento, vamos a descubrir que también el ritmo tonal, es decir, **la entonación**, cobra un importante papel rítmico en esta prosa. Se incluye a continuación el esquema tonal de toda la composición, separando en diferentes líneas los miembros correspondientes a cada una de las estrofas y utilizando el signo + para los miembros con inflexión ascendente, y el signo - para los de inflexión descendente:

1ª ESTROFA: + - / + -
 2ª ESTROFA: + - + -
 3ª ESTROFA: + - + - / + -
 4ª ESTROFA: + - / + -

La organización rítmica tonal de esta prosa es muy similar a la de la ya comentada "Tres", pues los miembros de la frase se ordenan también en virtud de la alternancia, con un tonema ascendente seguido siempre de otro descendente. Así, mediante la reiteración de estos esquemas alternos, la entonación cobra funcionalidad al crear una impronta rítmica de vaivén, de balanceo, que se corresponde con la fluctuación conceptual en la que se turnaban las circunstancias personales y las externas o cotidianas.

En definitiva, terminado el análisis de esta selección de composiciones representativas de HFyV, nos encontramos en situación de afirmar que la distancia que separa el verso y la prosa, en el caso de Blas de Otero, es muy pequeña. Se han descubierto en este libro prácticamente los mismos recursos y procedimientos rítmicos que en los poemas de otras obras del mismo autor. Si bien es cierto que se pueden señalar ligeros matices diferenciales, como la mayor relevancia de la entonación que crea un ritmo oscilante en estas prosas, o bien la trascendencia menor del ritmo acentual, el cual cobra valores expresivos sólo esporádicamente, hay que observar que se trata de una desigualdad cuantitativa que sólo implica una sistematicidad menos patente de la recurrencia rítmica en la prosa. En nuestra opinión, es innegable que la única distinción cualitativa o radical se reduce a la disposición gráfica de las líneas (sin pausa versal en el caso de la prosa), aspecto especialmente significativo puesto que representa la intencionalidad del poeta.

4.2.- TODOS MIS SONETOS (1977)

En esta última etapa de la producción oteriana vuelve a aparecer con bastante frecuencia la forma métrica del soneto que había sido dominante en las primeras obras. Veremos, sin embargo, que en muchos de estos sonetos se introducen fórmulas rupturistas que les alejan rítmicamente de los que surgían en AFH o RC, llegando incluso a escribir en distendidos versículos el último soneto titulado "Hagamos que el soneto se extienda", analizado en la selección que se incluye a continuación⁵⁸¹.

Se va a tener oportunidad de descubrir que los sonetos añadidos como nuevos en TMS, o sea los más tardíos de la producción oteriana, no son sin embargo los más revolucionarios en el contexto de toda su obra (exceptuando únicamente el que se acaba de mencionar escrito en versículos), sino que introducían modificaciones de mayor alcance algunos de los ya comentados pertenecientes a QTE.

4.2.1.- SONETOS TRADICIONALES:

Como se explicaba al estudiar la estructura rítmica de TMS, entre sus cuarenta y dos sonetos inéditos algunos (trece concretamente) presentan cambios rupturistas pero, contra lo que cabría esperar, estas variaciones respecto a la norma no son demasiado profundas, puesto que en general alteran sólo uno de los versos del poema cambiando su

⁵⁸¹ Los demás sonetos seleccionados, entre los tradicionales y los modificados, son los siguientes: "Al volver la ola", "Esta verdad vertida", "Mar", y "El Bolero".

medida, es decir, incluyendo un eneasílabo o un dodecasílabo en vez de los establecidos endecasílabos. El rupturismo formal de este poemario es, por lo tanto, bastante superficial y sus sonetos mucho más tradicionales que los que aparecían en la obra QTE.

Vamos a analizar en primer lugar dos sonetos normativos en cuanto a su métrica ("Al volver la ola" y "Esta verdad vertida"), para tratar de desenmascarar si introducen algún procedimiento rítmico novedoso.

"AL VOLVER LA OLA" (TMS-97)

Este soneto, respetuoso de la tradición métrica endecasilábica y de la rima consonante habitual, contiene sin embargo una innovación de tipo vanguardista que afecta a la expresión gráfica del poema, la total **ausencia de puntuación**:

"Palabras importantes entretienen	11	A
imposible estoy triste tocadiscos	11	B
electrones bailando al sol pedriscos	11	B
aviones supersónicos que vienen	11	A
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
o o ó o o ó o ò o ó o	3,6	MELÓDICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELÓDICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
estas palabras y otras se sostienen	11	A
por sí mismas y trepan por los riscos	11	B

distraídamente miran a los discos	11	B
rojo amarillo verde pasen suenen	11	A
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
o ó o ò o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFÁTICO
palabra por sí misma sin estrías	11	C
suelta inocente incomprensible y sola	11	D
al compás de las noches y los días	11	C
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
ó o o ó o ò o ó o ó o	1,4,6,8	ENFÁTICO
o o ó o o ó o ò o ó o	3,6,8	MELÓDICO
maravilloso son desnudo y libre	11	E
como el hombro elegante de la/ ola	11	D
Altivamente se ladee y vibre."	11	E
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SÁFICO

Se observa que el recurso de eliminar puntuación es relevante para la lectura del poema, cuyo ritmo y pausas internas resultan así confusas, llegando incluso a producirse ambigüedades y cierto hermetismo significacional. La primera estrofa, por ejemplo, lanza

una acumulación enumerativa de palabras deliberadamente inconexas que, al no encontrarse separadas por comas, provocan una mayor complejidad que puede llevar al lector a tratar de buscar una relación entre ellas, cohesión inexistente: "imposible estoy triste tocadiscos / electrones bailando al sol pedriscos..."

Pero, para el estudio del ritmo, no es esta ambigüedad la que más nos interesa desentrañar sino la finalidad de esta supresión de los signos gráficos de pausas y sus efectos rítmicos en la composición. Se ha seleccionado precisamente este poema, entre otros que también eliminan la puntuación, porque va a ayudarnos a comprender la intención oteriana en el uso de este recurso. En mi opinión es evidente que su función es la de dotar de una mayor libertad a la palabra poética, intencionalidad apuntada por el propio poeta en estos versos de tema metaliterario (la perspectiva metatextual reaparecerá frecuentemente en las páginas de TMS⁵⁸²). El soneto "Al volver la ola" elucubra concretamente sobre la consistente materialidad la palabra poética:

"estas palabras y otras se sostienen
por sí mismas y trepan por los riscos
distráidamente...

palabra por sí misma sin estrías
suelta inocente incomprensible y sola

maravilloso son desnudo y libre
como el hombro elegante de la ola"

⁵⁸² Según la Dra. Sabina de la Cruz "19 de estos 42 sonetos inéditos tratan de estética, buscando afinar el instrumento rítmico y hacerlo intensamente expresivo" (en la introducción de TMS, p. XVIII.)

Una vez puestos en situación resulta más claro el sentido de estos versos que hacen referencia al fenómeno gráfico que venimos estudiando, a que, sin el apoyo de los signos de puntuación, la palabra se encuentra "suelta inocente incomprensible y sola" constituyendo "maravilloso son desnudo y libre". Alusión directa al significante, tanto fónico como suprasegmental, del vocable y por tanto a la libertad formal que supone este procedimiento vanguardista. Se añade incluso una referencia explícita a la ambigüedad semántica de la que hablábamos en un principio, "incomprensible", término-clave que subraya la experimentación deliberada con el material gráfico por parte del poeta.

No vamos a extendernos en el comentario del resto de los fenómenos rítmicos en este poema; enumeraremos sólo algunas de sus peculiaridades más destacadas, como la presencia de rimas internas esporádicas ("electrones-aviones") o de un ritmo paralelístico basado en las **bimembraciones** a final de verso:

"suelta inocente incomprensible y sola
 al compás de las noches y los días
 maravilloso son desnudo y libre...
 Altivamente se ladee y vibre"

El ritmo acentual también introduce efectos significativos, como la alternancia de esquemas en la primera estrofa, es decir, su fluctuación entre endecasílabos heroicos y melódicos que se corresponden con los versos rimados:

11	A	HEROICO
11	B	MELÓDICO
11	B	MELÓDICO
11	A	HEROICO

Por último, resaltan dos versos enfáticos y un sáfico, sobre todo éste último que surge como cierre poemático del soneto y se opone al desarrollo rítmico de todos los endecasílabos anteriores al ser el único que no lleva acentuación en sexta sílaba.

No profundizaremos en más aspectos rítmicos porque esta composición se ha seleccionado como exponente del recurso de la ausencia de puntuación, procedimiento significativo si bien no demasiado frecuente en TMS (estaba más presente en EC⁵⁸³). Entre los cuarenta y dos sonetos nuevos de esta antología sólo dos (aparte del comentado) eliminan los signos de puntuación y, además, sólo se trata de una eliminación parcial en esos otros dos casos: "Palabras sin sentido" (TMS-77) y "El hombre que era un árbol ya es un río" (TMS-108).

En los cuartetos de "Palabras sin sentido", por ejemplo, se suprimen casi todos los signos manteniendo nada más un punto que separa las dos estrofas:

"Palabras sin sentido que acompañan
el pensamiento y los parabrisas
esas que se deslizan cuando pisas
pañuelos faldas que fingiendo pasan.

Este endiablado oficio que repasan
las manos y los labios entre brisas
de papel blanco satinadas risas

583

Había aparecido ya esta eliminación de los signos de puntuación en EC, libro en el que alcanza también una importancia considerable; recuérdense los poemas "Parábola en forma de rúbrica" (EC-11), "Un verso rojo alrededor de tu muñeca" (EC-51), "Litografía de la cometa" (EC-52), "Guernica" (EC-53) y "Abramos juntos" (EC-54).

de sílabas silbantes que se abrasan"

Es evidente que en estos versos se han elidido varios signos de puntuación, lo que produce efectos muy similares a los de "Al volver la ola". En primer lugar, hay que señalar que ya el tema de ambas composiciones es coincidente al referirse al "endiablado oficio" del escritor y, más en concreto, a la independencia y autonomía de la palabra poética ("sin sentido" / "palabra por sí misma"). Pero también los significantes se asemejan, en los dos sonetos aparecen, por ejemplo, confusas acumulaciones enumerativas e incluso presentan una clara similitud fónica mediante prolongadas aliteraciones de las sibilantes⁵⁸⁴.

"ESTA VERDAD VERTIDA" (TMS-83):

Soneto también normativo, pero que constituye un exponente espléndido del ritmo paralelístico llevado a su más alto grado de desarrollo:

"Esta palabra dice <u>compañera</u> ;	11(7+4) SÁFICO
esta palabra dice <u>vida hermosa</u> ;	"
esta palabra dice <u>cuna y fosa</u> ;	"
esta palabra dice <u>vida entera</u> ;	"
Esta palabra dice <u>miel y cera</u> ;	"

⁵⁸⁴ La aliteración de sibilantes parece sugerir al poeta, por lo menos en estos dos casos, una tendencia a la prolongación de las palabras, sobre todo cuando aparecen en posición trabada ("satinadas risas de sílabas silbantes que se abrasan") y por lo tanto está relacionada con la indeterminación o confusión que produce en ambos sonetos la ausencia de puntuación.

esta palabra dice <u>laboriosa</u> ;	"
esta palabra dice <u>dulce esposa</u> ⁵⁸⁵ ;	"
esta palabra dice <u>enredadera</u> .	"
Esta palabra dice todo y nada,	"
esta palabra está muy enamorada	11(5+6) SÁFICO
de ti, como una luna que se abra.	11(2+9) SÁFICO
Esta palabra dice <u>compañera</u> ;	11(7+4) SÁFICO
esta palabra dice <u>miel y cera</u> ;	"
esta verdad vertida en la palabra.	"

Como se puede apreciar en la lectura en alta voz, este soneto es extremadamente musical, debido a la **monorritmia** que domina todo el poema. Todos los versos de esta composición responden al esquema acentual **sáfico** con acentos en 4^a, 6^a, 8^a y 10^a⁵⁸⁶. Además, todos los versos menos dos presentan la pausa interna exactamente en la misma posición, dividiendo los endecasílabos en dos hemistiquios simétricos mantenidos a lo largo de toda la composición: 11(7+4), un heptasílabo y un tetrasílabo.

La evidente y deliberada coincidencia de los ritmos cuantitativo y acentual se relaciona con el comienzo anafórico de la práctica totalidad del poema:

⁵⁸⁵ Hemos tomado la versión última de PdA ("dulce esposa"). En TMS se lefa "labio rosa" (esta variante inicial establecía un juego paronomásico con el verso anterior "laboriosa").

⁵⁸⁶ Podrían también interpretarse estos versos como enfáticos si se toma en cuenta como acento principal el de la primera sílaba, es decir, el del demostrativo "esta"; aceptando la subjetividad de esta decisión, se ha optado por no considerar rítmicamente el acento inicial porque la lectura enfática de estos endecasílabos nos parece demasiado reiterativa.

"Esta palabra dice..."

De esta forma, sólo varían en cada verso los sintagmas finales, que se reducen nada más que a una o dos palabras y van en letra cursiva para subrayar gráficamente los términos nuevos o variantes.

El momento más destacado de la composición es sin duda el primer terceto, en el que aparece el único endecasílabo que no se inicia con la mencionada anáfora y que, además, carga la pausa versal en una posición diferente: 11(2+9). Este hemistiquio inicial bisílabo, cuya heterogeneidad resalta en el conjunto del poema, introduce precisamente el término clave en toda la composición:

"de ti,..."

Es la única referencia directa a ese "tú" al que esta dirigido todo el poema y al que califican los adjetivos del soneto: "compañera, vida hermosa, cuna y fosa, vida entera, miel y cera, laboriosa, dulce esposa, enredadera, etc". Constituye por lo tanto el momento que explica toda la composición y por ello este verso aparece destacado mediante varias diferencias rítmicas. Es también donde se produce el **único encabalgamiento** del poema, ampliando y prolongando las resonancias del término del verso anterior "enamorada", con un ritmo más lento en un conjunto fuertemente cerrado por las pausas versales; un encabalgamiento abrupto que interrumpe el ritmo reiterativo del poema para remarcar ese hemistiquio bisílabo portador del "tú poético".

4.2.2.- SONETOS MODIFICADOS**"HAGAMOS QUE EL SONETO SE EXTIENDA" (TMS-110)**

Este es el soneto más rupturista de todos los que ha escrito Blas de Otero y ocupa precisamente el último puesto en este libro; poema que, de no haber sido porque aparece en esta antología titulada "Todos mis sonetos", probablemente no hubiera sido identificado como soneto sino como verso libre o versículo:

"Hagamos que el soneto se extienda,/ respire como un mar sin riberas,	20(10+10)
el endecasílabo está gastado,/ romo, mordisqueado,	
/ cual aquella carta mía a los dioses,	29(11+7+11)
demos espacio, elasticidad/ al soneto y el endecasílabo.	21(10+11)
 Hablemos de Bilbao,/ la ría, los montes violetas,	15(6+9)
el puente de piedra en Orozco,/ el huerto de la abuela,	16(9+7)
aquel niño mordiendo cerezas	10
y esta muchacha/ que alza el brazo a la rama de un manzano.	16(5+11)
 Hablemos de la guerra,/ esa gran cabronada,	14(7+7)
la lucha de los pueblos,/ la inseguridad del futuro,	16(7+9)
y maldigamos una y cien veces/ al imperialismo imperante.	19(10+9)

Hablemos de la soledad del hombre,	11
las esquinas que callan como muertos de pie	14(7+7)
y ahora suena el teléfono/ y me levanto y termino.	16(8+8)

Soneto, porque es la voluntad de su creador que así se le denomine, completamente heterométrico, con versos entre las once y las veintinueve sílabas, es decir versículos, sin rima ni en los "cuartetos" ni en los tercetos, de hecho, ni siquiera se respetan estas organizaciones estróficas, puesto que el primer "cuarteto" tiene solamente tres versos.

Sin embargo, analizando el ritmo de cantidad de esta composición se descubre la recurrencia de ciertos metros tradicionales en los hemistiquios de los versículos. Aparecen en ellos cinco **endecasílabos**, uno constituyendo un verso completo y los demás formando parte de unidades más extensas:

"el endecasílabo está gastado"	11 *
"cual aquella carta mía a los dioses"	11 DÁCTILO
"al soneto y el endecasílabo"	11 MELÓDICO
"que alza el brazo a la rama de un manzano"	11 MELÓDICO
"Hablemos de la soledad del hombre"	11 SÁFICO

Se constata de nuevo la tendencia oteriana al uso frecuente de los endecasílabos; pero con una frecuencia menor que en muchos de los otros poemas versolibristas (como las silvas libres por ejemplo). Aquí la reducción puede ser deliberada, puesto que una presencia excesiva de endecasílabos, al tratarse de un soneto, lo hubiera hecho menos rupturista. Es significativo también que el primer hemistiquio endecasilábico que hemos

señalado, precisamente en el que se afirma que "el endecasílabo está gastado", no responde a ninguno de los esquemas acentuales aceptados (se acentúa en 5ª sílaba).

Entre los hemistiquios del poema son recurrentes, por otro lado, las medidas heptasilábicas (en siete ocasiones); y, además, dos de los versos son perfectos **alejandrinos**, divididos en dos hemistiquios heptasílabos de la manera más tradicional:

"Hablemos de la guerra,/ esa gran cabronada"

"las esquinas que callan/ como muertos de pie"

Otros versos presentan medidas menos comunes, sin embargo se encuentran divididos simétricamente dando lugar a una bimetración; es el caso de los dos versos siguientes, paralelísticos desde el punto de vista del ritmo de cantidad, que ocupan los lugares inicial y final de la composición:

"Hagamos que el soneto se extienda,/ respire como un mar sin riberas" 20(10+10)

"y ahora suena el teléfono/ y me levanto y termino". 16(8+8)

El uso de estas simetrías rítmicas, precisamente como comienzo y conclusión, demuestra que Otero sigue preocupándose por la organización estructural de sus poemas incluso en los más libérrimos ejemplos en versículos. Los casos de diferenciación rítmica de los versos liminares y finales, que estudiábamos en la primera y la segunda etapa oteriana, no desaparecen tampoco en estas obras tardías.

"MAR" (TMS-75)

La mayor parte de los sonetos inéditos de este poemario⁵⁸⁷ no son tan rupturistas como el que acabamos de analizar, sino que modifican únicamente la medida de uno de los versos, como en el ejemplo siguiente:

"A cuarenta kilómetros del mar,	11 MELÓDICO
borrosamente divisando el día	11 SÁFICO
azul, desvanecida la bahía	11 HEROICO
y destrozadamente abierto el mar,	11 SÁFICO
cansado de mirar el mar el mar el mar,	13
abrí los brazos a la luz del día	11 SÁFICO
abarcando de un golpe la bahía,	11 MELÓDICO
escurriéndose lejos verde el mar...	11 MELÓDICO
¿Qué hacer? Abrir, cerrar, abrir	
los brazos,	11 SÁFICO
acantilarme y desacantilarme,	11 SÁFICO

⁵⁸⁷ En el último apartado de este capítulo haremos una revisión estadística de las modificaciones introducidas en los 13 sonetos rupturistas nuevos de TMS (Vid. "Características rítmicas de la tercera etapa poética", pp. 570 y stes).

abarcando las olas a retazos.	11 MELÓDICO
A cuarenta kilómetros del mar,	11 MELÓDICO
ni una gota de agua, ni un adarme	11 MELÓDICO
del maravilloso mar mar mar mar.	11 ANTIRRÍTMICO

Todos los versos son endecasílabos y respetan generalmente los esquemas rítmico-accentuales corrientes con predominio de sáficos (5) y melódicos (6), excepto el verso quinto, el que inicia el segundo cuarteto, que no es endecasílabo sino tridecasílabo, y además presenta un énfasis especial en el ritmo paralelístico:

"cansado de mirar el mar el mar el mar"

o ó o ò o ó o ó o ó o ó (o)

Este verso, con un marcadamente claramente trocaico, enfatiza un momento nuclear en la composición, resalta por medio de las repeticiones la palabra-clave ("el mar") y además hace hincapié, a través de esta **pluralidad trimembre**, en el cansancio que expresa el verso. El ritmo reiterativo se completa en este caso con la rima interna que comienza en el infinitivo "mirar", de forma que las resonancias en eco de esta terminación aguda se extienden no a tres sino a cuatro términos, cuyas reparaciones ecoicas remiten a las ondulaciones del oleaje marino. La ruptura del ritmo cuantitativo no se ubica arbitrariamente, sino que se utiliza para destacar uno de los versos más significativos de la composición; que a la vez se ve subrayado por otra peculiaridad estilística: **la ausencia de puntuación**⁵⁸⁸. El poema en general sí que presenta signos de puntuación normales,

⁵⁸⁸

Ya en el poema "Al volver la ola", comentado anteriormente, vemos que la ausencia de puntuación se relacionaba también con las ondulaciones de las olas marinas que no tienen límites.

pero este verso la elimina por completo, logrando un efecto aún mayor de asimilación a la continuidad ininterrumpida de los movimientos del mar.

La especificidad de este verso se reproduce con los mismos fines en el endecasílabo que concluye el soneto:

"del maravilloso mar mar mar mar."

ò o ò o ó o ó ó ó ó (o)

En este caso se mantiene el metro endecasilábico, pero resulta aún más rupturista rítmicamente que el tridecasílabo anterior, puesto que reúne nada menos que cuatro **acentos antirrítmicos** contiguos, todos ellos sobre la misma palabra-clave, que en esta ocasión carece de artículo para subrayarla todavía más.

En total el término "mar" reaparece nada menos que diez veces en este poema, y en seis de ellas constituye la rima, es decir, surge en la posición final que es siempre la más relevante. En este soneto son muy significativas las palabras que aparecen en el axis versal, o sea, en posición rimada; de los catorce versos decíamos que seis se concluyen con la palabra-clave que da título al poema y son precisamente los que abren y cierran las estrofas (los dos cuartetos y el último terceto). En los cuartetos se repiten también simétricamente los vocablos que finalizan los versos intermedios ("día", "bahía" / "día", "bahía"). Otero refuerza así la estructura paralelística del soneto y, en aras de una mayor expresividad de los momentos climáticos, no se coarta ante la infracción de "una de las principales reglas de la rima: una palabra no debe ser consonante de sí misma"⁵⁸⁹.

⁵⁸⁹ Cfr. NAVARRO TOMÁS, *Métrica*, Op.cit., p. 41.

"EL BOLERO" (TMS-73)

Vamos a analizar este soneto modificado dedicado a Ravel, interesante por su extrema musicalidad como ya se había visto en otras ocasiones en que el poema era un homenaje a un músico⁵⁹⁰:

"Suenan el <i>bolero</i> , de Ravel. Y suenan,	11 ENFÁTICO
suenan el <i>Bolero</i> , de Ravel. Va y viene	11 ENFÁTICO
el son, el son sonoro del <i>Bolero</i> . Viene	13 TROCAICO
y va el <i>Bolero</i> , de Ravel. Y suenan.	11 SÁFICO
Ni un punto sus compases desordena,	11 SÁFICO
solo, sonando, asciende, sube. Viene	11 ENFÁTICO
y va el <i>Bolero</i> , de Ravel. Sostiene	11 SÁFICO
el ritmo, mueve su cadera. Y suenan.	11 SÁFICO
Insiste, sube, asciende, suenan. Tiene	11 SÁFICO
ritmo monótono, lento, terco: suenan	12
y mueve la cadera. Viene	9 TROCAICO
y va, vibrando, acentuando, fiel	11 SÁFICO

⁵⁹⁰ Por ejemplo, en el poema "León de noche" de PPP-13, que se dedicaba a Beethoven.

a sí mismo, insistiendo: sube, suena, 11 SÁFICO
sube, sube, el *Bolero*, de Ravel! 11 MELÓDICO

Teniendo en cuenta la pieza musical en la que está inspirada esta composición no podría esperarse que se tratara de un soneto suave, delicado y melódico, sino más bien de un ritmo vigoroso, enfático, y recurrente; y es precisamente ése el ritmo que se descubre en este poema, cuyos formantes vamos a analizar a continuación.

En primer lugar, el ritmo de intensidad marca unas pautas muy poco comunes; no predominan los esquemas acentuales heroicos o melódicos que son los más frecuentes en la poesía española, sino que el soneto se compone de endecasílabos enfáticos (3) y sáficos (7) que conforman unos esquemas acentuales intensos y constantes, un ritmo de una extraordinaria periodicidad muy cercano a la definición que hace el poeta del *bolero* de Ravel. Sólo uno de los versos escapa a estos esquemas rítmicos recurrentes, el último de la composición, un endecasílabo melódico, que marca una deliberada diferencia según la tendencia oteriana a destacar los versos finales.

Los demás endecasílabos destacan por su carácter extraordinariamente poliaccentuado, con sus acentos en las sílabas 1ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª, a la vez sonoros y monótonos; el mismo poeta hace continuas referencias a la monotonía del *Bolero* de Ravel que se propone imitar en su soneto:

"ritmo monótono, lento, terco..."

Este carácter porfiado del ritmo se refuerza también a través de los paralelismos constantes en el poema, sobre todo la forma musical inspiradora es la que se encuentra más veces reiterada, incluso por medio de comienzos anafóricos como los de los dos

primeros versos:

"Suena el Bolero, de Ravel..."

suena el Bolero, de Ravel..."

También aparecen algunos otros sintagmas continuamente reiterados, como "va y viene" o "viene y va", que se presenta en forma especular. Este sintagma recuerda otra composición oteriana que desde un principio relacionábamos con la presente por estar dedicada también a un músico, "León de noche" (PPP-13). El parecido en algunos momentos llega incluso a la identidad léxica:

"...qué sombras van o vienen, van

Beethoven,..."

En ambos poemas se producen los juegos de palabras, las paronomasias y las aliteraciones en torno a los sintagmas claves. En "El Bolero", los dos términos especulares también se destacan por medio de **encabalgamientos**: "Viene / y va", al igual que en "León de Noche" aparecía encabalgado el nombre del músico ("van / Beethoven").

Por otro lado son constantes las **aliteraciones y paronomasias**, sobre todo de la sibilante -s-, cuya insistencia musical habla por sí misma:

"y suena / suena..."

"el son, el son sonoro del Bolero"

"solo, sonando, asciende, sube..."

"Insiste, sube, asciende, suena."

"a sí mismo, insistiendo: sube, suena,

sube, sube..."

Algunos de los términos claves ocupan repetidamente la posición de la rima, como el caso de "suená" que conforma la rima en cinco ocasiones, o bien de "viene" que lo hace en otras tres.

Por último, se observa que las rupturas del ritmo de cantidad son más frecuentes que en la mayoría de los sonetos de esta época; son tres los versos heterométricos, un tridecasílabo, un dodecasílabo y un eneasílabo. Es sobre todo interesante este último eneasílabo puesto que con su brevedad pone de relieve el inhabitual encabalgamiento entre los dos tercetos:

"y mueve la cadera. Viene

y va...".

La separación en dos estrofas de estos dos términos de la bimetración que va creando el ritmo de vaivén del soneto contribuye a prolongar la sonoridad de esta pareja oscilante.

En TMS se comprueba, en definitiva, que las formas estróficas nunca se convierten en la poesía oteriana en moldes rígidos sino que enriquecen el ritmo y las posibilidades expresivas de las composiciones. Este poeta, que ya había desarrollado un estilo muy personal en el tratamiento del sonetismo en AFH y RC, amplía la liberación formal a partir de los sonetos de OTE aproximándolos a la poesía popular, y en los ejemplos nuevos de esta última antología sonetil combina las innovaciones métricas y los procedimientos que ya había empleado en obras anteriores.

4.3.- HOJAS DE MADRID CON LA GALERNA (Inédito)

Este libro final oteriano permanece todavía inédito como conjunto, aunque parte de sus composiciones han visto la luz en diversas antologías y revistas, como se ha explicado en la introducción del presente capítulo. En esta última etapa Blas de Otero lleva a cabo una significativa síntesis tanto de los motivos temáticos como de las formas expresivas utilizadas en toda su producción anterior. Así, junto a una cada vez mayor libertad formal, en la que se extiende hacia el versículo y la prosa, no desaparecen en estos últimos años sus tradicionales sonetos, la tendencia endecasilábica u otras formas versolibristas como la silva libre o los metros brevísimos que predominaban en PPP o EC.

Por lo tanto, para el análisis de esta obra, el abanico tipológico de formas métricas comentadas va a ser mucho más amplio que en las obras anteriores. Se estudiarán por separado los apartados siguientes: Verso libre extenso paralelístico⁵⁹¹, Verso libre de imágenes⁵⁹², Silva libre⁵⁹³, poemas de "pie quebrado"⁵⁹⁴ y Versolibrismo en metro breve⁵⁹⁵.

⁵⁹¹ En el que se incluyen los comentarios de los poemas "Cantar de amigo" de EyR y "En voz baja" de PdA.

⁵⁹² Representado por el poema "Imberbe mago" de EyR.

⁵⁹³ Se ha identificado como "Silva libre" el poema titulado "La historia de mis libros está escrita" de M.

⁵⁹⁴ "Vivir" y "En una vida única" de PdA.

⁵⁹⁵ "Mi silencio" de PdA.

4.3.1.- VERSO LIBRE EXTENSO PARALELÍSTICO

El ritmo de pensamiento basado en todo tipo de paralelismos había aparecido ya a lo largo de toda la producción oteriana, sin embargo, es en este último libro donde se van a encontrar composiciones ceñidas a una estricta ordenación paralelística y simétrica a todos los niveles. Elejimos dos poemas para mostrar el funcionamiento de esta peculiaridad rítmica tan desarrollada en HMclG.

"CANTAR DE AMIGO" De EyR⁵⁹⁶

En este poema los recursos propios del ritmo de pensamiento llegan a un grado máximo de aprovechamiento y los paralelismos se extienden a todos los planos lingüísticos. El ritmo de cantidad es casi idéntico en todos los versos, incluyendo la simetría en las pausas versales y, por tanto, en los hemistiquios. La rima asonante se mantiene a lo largo de toda la composición, así como la semejanza de los esquemas acentuales. Por otro lado, en el nivel morfosintáctico y semántico, la construcción de todos los versos es igual, comienzan anafóricamente con la misma frase, introducen una ligera modificación en el segundo grupo fónico y vuelven a ser gemelas las frases finales de cada verso:

⁵⁹⁶ De HMclG, pero editado en EyR, p. 233.

"¿Dónde está Blas de Otero? Está dentro del sueño con los ojos abiertos.	21(7+7+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está en medio del viento con los ojos abiertos.	21(7+7+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está cerca del miedo con los ojos abiertos.	21(7+7+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está rodeado de fuego con los ojos abiertos.	23(7+9+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está en el fondo del mar, con los ojos abiertos.	21(7+7+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está con los estudiantes y obreros, con los ojos abiertos.	(7+11+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está en la bahía de Cienfuegos, con los ojos abiertos.	24(7+10+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está en el quirófano ⁵⁹⁷ , con los ojos abiertos.	21(7+7+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está en Vietnam del Sur, invisible entre los guerrilleros.	23(7+6+10) TROC.TROC.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está echado en su lecho, con los ojos abiertos.	21(7+7+7) TROC.DACT.DACT
¿Dónde está Blas de Otero? Está muerto, con los ojos abiertos.	18(7+4+7) TROC. * . DACT

⁵⁹⁷ "Está en el quirófano", según escribe Sabina de la Cruz, son los días en que al poeta le operan para extirparle un tumor cancerígeno (Cfr. Introducción a EyR, de Alianza, Op.cit., p. 34).

Como indica el mismo título, "Cantar de amigo", se persigue deliberadamente una aproximación a la poesía tradicional, lo que se plasma fundamentalmente en el **ritmo reiterativo**. A medida que los versos van repitiendo las mismas unidades significativas, pero con una pequeña modificación conceptual en la segunda frase de cada verso, esta ligera variante logra que los fragmentos simétricos vayan cargándose de significación⁵⁹⁸, y todo el poema va adquiriendo una profunda tonalidad trágica hacia su final, cuando llega de contundente el presagio de su propia muerte:

"...Está muerto, con los ojos abiertos"

Cada una de las unidades versales se compone de tres partes: un **inicio anafórico** que se repite en todos y los versos ("¿Donde está Blas de Otero?"); viene a continuación la respuesta a esta pregunta espacial, que será el fragmento que se modifique en cada una de las apariciones (pero siempre comenzando con la anáfora "Está..."); y, por último, un circunstancial de modo ("con los ojos abiertos") en el que concluyen todos los versículos del poema.

Será el segundo fragmento el único que varíe a lo largo de la composición, pero, aún así, mantiene en la mayoría de los casos el mismo ritmo de cantidad, pues en seis de los versos este hemistiquio es **heptasílabo** como los otros fragmentos invariables. Todas estas variadas contestaciones respetan también el mismo esquema para el ritmo de intensidad, son **dactílicos**, con la peculiaridad añadida de que una gran parte llevan

598

Consigue así dotar de expresividad a esos estribillos, según Carlos BOUSOÑO un estribillo no debe tener nunca la misma significación en su primera y en su última aparición: "el poder "individualizador" o "saturador" que posee, sin ayuda ajena, por sí mismo, el procedimiento de la reiteración sintagmática" en Teoría de la expresión poética, Op.cit., pp. 588-589.

acentos antirrítmicos entre las sílabas segunda y tercera:

"Está dentro del sueño"

o ó ó o o ó o

Tiene un papel muy importante en la musicalidad de este poema **la rima interna** que, como veremos a lo largo del presente capítulo, cobra gran trascendencia en la poesía de esta última etapa oteriana, lo que supone un retorno hacia una de las características estilísticas de la primera época. En este caso se produce una rima asonante en -eo- constante en la posición final de todos los versos y esta misma rima se retoma como un eco rítmico en la terminación de cada uno de los tres fragmentos que componen cada unidad versal:

"Otero...sueño...abiertos",

"Otero...viento...abiertos",

"Otero...miedo...abiertos",

"Otero...fuego...abiertos, etc.

Esta triple rima destaca la distinción entre los tres fragmentos que componen cada verso, de forma que son divididos en una unidad trimembre clara y desde la perspectiva de la oralidad se convierte en una composición en heptasílabos con algunas heterometrías. Las excepciones son un eneasílabo en el verso cuarto, un endecasílabo en el sexto, un decasílabo en el séptimo, un hexasílabo en el noveno y un tetrasílabo en el último verso.

Este fragmento final mucho más breve que los anteriores también cuenta con una importante función expresiva en el contexto del poema, puesto que el laconismo del tetrasílabo se corresponde con la contundente y violenta realidad de la muerte.

"EN VOZ BAJA" (POEMA 19 de PdA)

Uno de los poemas representativos de ese nuevo clima espiritual de equilibrio y serenidad del que hablábamos en la introducción, que caracteriza las obras de la etapa final oteriana:

"A la noche, se enciende la lámpara y se apaga el tocadiscos y se recoge el canario.

A la noche, caen copos de sueño por dentro de la frente y se enturbian las paredes y se escucha el rodar de un coche.

A la noche, estudias filología y yo leo a Rimbaud y descende un círculo desde la lámpara pronunciando en voz baja te quiero".

Compuesto únicamente por tres versos heterométricos de larga extensión, tiene una organización paralelística casi tan marcada como la del poema anterior. Veamos el esquema de su ritmo cuantitativo, marcando también la duración silábica de los hemistiquios separados por pausas:

27 (4+ /7+8+8) o (11+8+8)

34 (4+ /13+8+9)

41 (4+ / 8+6+13+7+3)

Aparte de los comienzos anafóricos que comentaremos más adelante, hay que destacar la tendencia a favorecer los **hemistiquios octosilábicos y heptasilábicos**, es decir,

las medidas más usuales para los grupos fónicos del castellano hablado, según los estudios de Navarro Tomás.

Lo que sí resulta característico de la poesía oteriana, es la peculiaridad que ya se ha detectado frecuentemente en obras anteriores de la tendencia al distingo rítmico de los versos iniciales y finales. En este caso, el poema comienza con un hemistiquio endecasilábico:

"A la noche, se enciende la lámpara..."

Repitiéndose así una vez más la preferencia oteriana por los versos endecasílabos, que se muestra no sólo en la poesía de métrica tradicional, sino también en los poemas más versolibristas⁵⁹⁹.

Además, no es sólo el inicio del poema el que se encuentra destacado mediante la presencia de un endecasílabo, sino que también llama la atención el final de la composición por la extrema brevedad del último hemistiquio ("...te quiero."), que constituye el único trisílabo de todo el poema, en el que predominan como decíamos las medidas octosilábicas y heptasilábicas.

Queda por comentar la trascendencia del ritmo de pensamiento, cuya relevancia evidente nos ha llevado a analizar el poema dentro de un apartado especial titulado "Verso libre paralelístico".

En primer lugar destacan los comienzos anafóricos de los tres versos mediante el circunstancial temporal "A la noche". También son interesantes por otro lado los

⁵⁹⁹ Así, en la obra *EC* por ejemplo, en la que de las 58 composiciones 46 están escritas en verso libre, encontrábamos al llevar a cabo el análisis estadístico, que aparecían 200 endecasílabos, frente a los 61 octosílabos que constituían el segundo tipo de metro más frecuente.

paralelismos entre todos los versos mediante el uso de la **polisíndeton**, las oraciones son coordinadas, y en cada verso aparecen al final tres frases separadas por la copulativa "y"; este procedimiento sirve para destacar el suave discurrir del tiempo mediante la sencilla acumulación de acontecimientos.

A su vez, estos elementos copulativos contribuyen a destacar la estructura tripartita de cada uno de los versos a partir de la introducción anafórica:

"se enciende la lámpara + se apaga el tocadiscos + se recoge el canario"

"caen copos de sueño... + se enturbian las paredes + se escucha el rodar.."

"estudias filología + yo leo a Rimbaud + desciende un círculo..."

Esta tripartición se corresponde a mayor escala con la división total del poema en tres unidades versales independientes, toda la composición refleja un alto grado de simetría y equilibrio. Y esos tres versos diferencian tres planos compositivos diferentes, cada uno de ellos con sus elementos en algunos casos correlativos: el primero muestra un plano realista de la vida cotidiana con sus tres componentes, dos de ellos presentados antitéticamente por medio de un quiasmo⁶⁰⁰ (la lámpara se enciende, se apaga el tocadiscos y se recoge el canario); el segundo verso entra en una descripción cargada de lirismo, que plasma desde ese otro nivel más etéreo la misma vida nocturna (copos de sueño, paredes enturbiándose y el rodar de un coche); por último, en la tercera unidad,

⁶⁰⁰

Nótese el especial esquema distribucional del paralelismo antitético:

"Se enciende la lámpara y se apaga el tocadiscos"

Este fenómeno que nosotros hemos denominado quiasmo, según la nomenclatura retórica más frecuente, es el mismo que José Antonio Mayoral estudia como "estructuración especular", dentro del apartado de "Figuras sintácticas o Isotaxis", en el que especifica que "las relaciones antitéticas parecen tener su realización "más natural" en el marco formal de dos tipos fundamentales de distribución... 1) Estructuración paralelística...AB AB o 2) Estructuración especular AB BA" (Véase Figuras retóricas, Op.cit, pp. 170 y 273.)

se introducen directamente los protagonistas líricos del poema, el propio autor y su mujer (-tú- estudias, yo leo y la unión dentro del círculo recogedor, "te quiero").

Este tono sereno y equilibrado también se refleja en una característica rítmica: la **esticomitia** o deliberada coincidencia en todos los versos entre la sintaxis y la métrica, en franco contraste con los continuos encabalgamientos que alteraban el fluir normal del ritmo en AFH y RC. De hecho, la esticomitia será mucho más frecuente en los libros de la etapa final oteriana, concordando con la estabilidad sentimental que se muestra a nivel conceptual en estas obras.

4.3.2.- "VERSO LIBRE DE IMÁGENES"⁶⁰¹

Hasta este momento, a lo largo del presente trabajo, no se había introducido todavía la nomenclatura "*verso libre de imágenes*", término tomado de la tipología de Isabel Paraíso de Leal. Se trata de una de las modalidades más libérrimas dentro del versolibrismo, ya que su carácter rítmico no radica en ninguno de los ritmos versales, ni siquiera en la reiterativa organización paralelística, sino únicamente en una compleja red de imágenes profundamente líricas.

601

Otra de las modalidades versolibristas propuestas por Isabel Paraíso de Leal en la obra El verso libre hispánico, p. 400; véase su definición que incluimos más adelante.

"IMBERBE MAGO" de EyR ⁶⁰²

El análisis rítmico de este poema resulta muy complejo dada su extrema libertad formal, pero es especialmente importante su análisis para estudiar los versículos o versos libres extensos que predominan en HMclG, donde no son una excepción sino la modalidad mayoritaria. Incluimos a continuación el poema completo subrayando la presencia de rimas internas, ya que este es el único ritmo fónico notable:

"Reflexionemos sobre Rimbaud.

En el reparto Santos Suárez, Rimbaud me asaltó por la espalda.

Yo me encontraba enderezando una gran hoja de malanga,

cantando entre dientes una malagueña.

Caía un sol redondo sobre la ciudad

Y la calle era el cinturón de aluminio de la vecina, la mulata de los girasoles.

Pasa el florero con su pregón de colores "flores, flooreees!", y poco después el fantasma

blanco con su lata punteada de rescoldos "mani, maní calentíitos"

esto ocurrió el 17 de octubre y a los pocos momentos abrí un libro acaso amarillo

y, de pronto, la imaginación se punteó de rescoldos verdes, negros, violetas,

el mago imberbe me embebecía en sus fuegos de artificio, con sus guerrillas antimoralistas

y sus bárbaras blasfemias que denotaban, no obstante, la profunda quemadura padecida

en el labio inferior,

⁶⁰² De HMclG, pero publicado en EyR, p. 236.

y luego brillaban barcos tal esqueletos diamantinos cabrilleando en la rada de Constantinopla, La Habana colonial o tal vez en una lejana curva de la imaginación, el cielo se volvió torvamente carmelita y allá por Rancho Boyeros zigzagueó un rayo desgarrador del horizonte,

apareciendo París con un gracioso sombrero de primavera de grandes alas pajizas y ojos de ceniza y labios apostillados y el hueso de la nariz ostensiblemente transitado por minúsculos gusanos".

No se puede generalizar sobre el ritmo de este tipo de versículos, que cobran una importancia crucial en esta última obra de Blas de Otero. En esta composición es muy reducida la funcionalidad de los ritmos fónicos; en cuanto al ritmo de cantidad sólo se pueden encontrar algunos paralelismos esporádicos, como por ejemplo los versos segundo y tercero que presentan un esquema métrico idéntico: 18(9+9):

En el reparto Santos Suárez, / Rimbaud me asaltó por la espalda.

Yo me encontraba enderezando / una gran hoja de malanga,

O bien la presencia también esporádica de hemistiquios endecasílabos, no olvidados en esta última etapa:

"esto ocurrió el 17 de octubre"

"y a los pocos momentos abrí un libro"

Pero el único ritmo fónico que adquiere una cierta importancia cuantitativa en este poema, así como en la poesía en general de esta época, es la rima interna, que crea una serie de repeticiones fónicas en forma de ecos por toda la composición; si bien en este caso no se trata de una rima organizada regular y mecánicamente como la de la composición anterior "Cantar de amigo", sino que reaparece de una manera irregular e inesperada.

Ni siquiera el ritmo paralelístico tiene un papel preciso en "Imberbe mago", se producen reiteraciones sueltas, pero sin asiduidad; únicamente logra alguna entidad la repetición anafórica de las frases copulativas iniciadas por la conjunción "y...", que dan inicio a cinco de los versos, y proliferan asimismo entre los hemistiquios.

Después de esta serie de descubrimientos "negativos", es decir del análisis de los diferentes tipos de ritmos fónicos, observando su falta de pertinencia en este poema (excepto la rima interna que cobra alguna relevancia), y del estudio de un también inexistente ritmo de pensamiento paralelístico, tendremos que plantearnos la difícil pregunta ¿en qué se basa el carácter poético de esta composición? ¿o, es que carece de ese carácter poético?. A esta última posible respuesta hay que contestar tajantemente que no, que el espíritu poético de "Imberbe Mago" es evidente para cualquier lector sensible a la poesía. Por tanto es necesario seguir rastreando la explicación de este misterio, y la respuesta apunta al lenguaje utilizado, en ese clima absurdo o surrealista que se crea gracias a una larga serie de imágenes inesperadas y portadoras de una intensa fuerza poética, como las siguientes:

"Y la calle era el cinturón de aluminio de la vecina, la mulata de los girasoles"

Mágico verso en el que por medio de esta extraña metáfora de la calle como "cinturón de aluminio" se recrea pictóricamente el ambiente caluroso y agobiante de los trópicos, donde un "sol redondo" golpea la ciudad, sol que vuelve a ser connotado mediante la referencia a los "girasoles" y a la mulata de piel calcinada

Ese carácter pictórico, fundamental en este lenguaje vanguardista, vuelve a plasmarse unos versos más abajo:

"la imaginación se punteó de rescoldos verdes, negros, violetas"

"y luego brillaban barcos tal esqueletos diamantinos..."

Imágenes todas ellas de ese calor radiante que inunda la bahía de la Habana que es precisamente el escenario descrito poéticamente en estos versos.

En definitiva, el carácter poético de esta composición es evidente que está basado en la original imaginería y la continúa referencia al "mago" adolescente Rimbaud, precursor del surrealismo. Isabel Paraíso describe así la modalidad versolibrista del "*verso libre de imágenes acumuladas*": "La recurrencia semántica de este tipo versolibrista, favorito de las literaturas de vanguardia, se encuentra en las imágenes - metáfora sobre todo-. El poema de este tipo no presenta la trabazón sintáctica y léxica del verso paralelístico; por el contrario, parece desligado, disperso, inconexo, extraño. Es porque su ritmo no radica en la forma versal (aunque en ocasiones encontremos incluso rima asonante...), ni en la estructura sintáctica semántica, sino en la red de imágenes afectivamente equivalentes, que traducen un especial estado anímico del poeta."⁶⁰³

Descripción que cuadra perfectamente con el poema que acabamos de analizar y con una gran parte de las composiciones versolibristas de HMclG.

603

El verso libre hispánico, Op.cit., p. 400.

4.3.3.- "SILVA LIBRE"

Vamos a comentar a continuación uno de los ejemplos de lo que Isabel Paraíso de Leal ha definido como "versificación libre de base tradicional"⁶⁰⁴, una "silva libre", cuyo modelo original es la silva, libérrima forma italiana que se aclimata en España en el siglo XVII. Esta modalidad versolibrista ya se ha descubierto y comentado a lo largo de toda la obra oteriana, pero el poema que proponemos a continuación presentará una serie de peculiaridades respecto al molde habitual de esta estrofa.

"LA HISTORIA DE MIS LIBROS ESTA ESCRITA" (Mientras-3)

Resulta interesante además este poema por su contenido, puesto que en él Otero hace referencia a toda su producción literaria. Aunque no es demasiado concreto lo que comenta sobre sus libros, sí nos sirve para saber que con anterioridad a CE escribió "cientos y cientos de poemas / a borbotones" que desgraciadamente no se conservan porque el mismo poeta los destruyó.

"La historia de mis libros está escrita	11(7+4) HEROICO
claramente en mis libros. El comienzo	11(7+4) MELÓDICO
fueron cientos y cientos de poemas	11(7+4) MELÓDICO
a borbotones.	5 TROCAICO

⁶⁰⁴ El verso libre hispánico, Op.cit, p. 395.

Luego,	2	TROCAICO
cántico espiritual o mejor dicho.	11(6+5)	ENFÁTICO
un entretenimiento en una fábrica.	11(7+4)	SÁFICO
Y ¿para qué seguir? Mis libros fluyen	11(6+5)	SÁFICO
a compás de mi vida. Mi palabra	11(7+4)	MELÓDICO
a compás de los años: va variando	11(7+4)	MELÓDICO
por sí misma, sucediéndose	8	TROCAICO
y revolucionándose. He llegado	11(8+3)	HEROICO
hasta aquí: estas hojas	6	TROCAICO
en que hablé con entera libertad	11	MELÓDICO
de todo, de todo al mismo tiempo,	10/11	
liberando	4	TROCAICO
el pensamiento, la imaginación	11(5+6)	HEROICO
y la palabra.	5	TROCAICO

Esta silva libre es bastante atípica respecto a los ejemplos que Isabel Paraíso propone como muestra de esta modalidad; si lo normal es que la silva libre se compusiera fundamentalmente de endecasílabos y heptasílabos mezclados con otros metros, en este caso no aparece ningún heptasílabo, únicamente un elevado número de endecasílabos. No se trata de un ejemplo aislado, en muchas de las composiciones oterianas que hemos denominado "silvas libres" sucede exactamente lo mismo; es evidente la predilección oteriana por las medidas endecasílabicas, pero no se puede decir algo semejante del heptasílabo. Esta circunstancia advierte una vez más la imposibilidad de generalizar o de

establecer una tipología definitiva del verso libre. En cada poeta, incluso en cada etapa determinada de un mismo poeta, se encuentran composiciones que no pueden encuadrarse sencillamente en los límites de una modalidad preestablecida; por ello, se ha tratado en todo momento de acercarse lo más posible a la tipología del versolibrismo establecida por Isabel Paraíso por considerarla la única completa y adecuada, pero no se han querido forzar las situaciones para que todos los ejemplos cuadren en estos tipos. En el caso de las silvas libres, hemos tomado la terminología que nos ha parecido adecuada para estos ejemplos oterianos, matizando las diferencias y peculiaridades concretas de estos casos.

En cuanto a los ritmos fónicos de esta composición, hay que destacar un tratamiento de los endecasílabos muy similar al que se podía encontrar en los sonetos de AFH o de RC. Todos ellos aparecen divididos por una pausa interna en dos hemistiquios, generalmente simétrica en la mayoría de los versos. De los doce endecasílabos que hay en el poema, siete de ellos se dividen en un heptasílabo y un tetrasílabo, 11(7+4), y los restantes en un hexasílabo y un pentasílabo, 11(6+5); excepto uno que sufre una división menos común: 11(8+3), un octosílabo y un trisílabo. Vamos a comentar independientemente este último caso porque vuelve a mostrarse en él la refinada intuición oteriana hacia el ritmo. Es el único endecasílabo que se inicia con un hemistiquio más largo, un octosílabo de terminación esdrújula que, en posición final, tiende a descontar una sílaba del verso correspondiente y, por tanto, asimila rítmicamente este hemistiquio más extenso a los heptasílabos preponderantes en el resto de la composición. En el análisis de los endecasílabos de la primera etapa oteriana comentábamos un fenómeno semejante que aparecía con mucha frecuencia en AFH y RC y que denominábamos "*compensación*

*métrica*⁶⁰⁵, dando lugar a una posible doble lectura del ritmo cuantitativo.

En cuanto al resto de los ritmos fónicos, no son muy importantes en este poema. Carece, por ejemplo, de rima; si bien la rima era corriente en las silvas tradicionales y en los primeros ejemplos de silva libre que aporta Isabel Paraíso, comienza a desaparecer sobre todo a partir del desarrollo de esta modalidad en el poeta Juan Ramón Jiménez, uno de los maestros reconocidos por Blas de Otero.

El ritmo de pensamiento tampoco presenta una trascendencia muy especial en el presente poema; solamente aparecen algunos paralelismos esporádicos:

"...cientos y cientos..."

"a compás de mi vida..."

a compás de los años..."

" de todo, de todo al mismo tiempo "

Y se concluye por medio de una enumeración que abarca los dos últimos versos completos: "el pensamiento, la imaginación

y la palabra."

Aunque la silva libre no es una forma prioritaria en HMclG, sí que es frecuente⁶⁰⁶ su aparición en esta última etapa.

⁶⁰⁵ Para la profundización en el fenómeno de la "Compensación métrica", consúltese el apartado así titulado en el III capítulo, pp. 230-235.

⁶⁰⁶ Para comprobar los porcentajes de las diferentes formas rítmicas en HMclG consúltese el apéndice en el que se incluye el listado de todos los poemas oterianos con el comentario de la forma a la que pertenecen. Sin embargo, no se trata de un estudio estadístico completo en este caso, esperamos ampliarlo cuando se editen el resto de sus composiciones.

4.3.4.- POEMAS "DE PIE QUEBRADO"

Entre los poemas de HMclG se vuelve a encontrar una forma métrica que había sido frecuente en los libros de la segunda etapa poética oteriana (en PPP y EC); se trata de un tipo especial de poema heterométrico que por su rígida conformación recuerda las estrofas "*de pie quebrado*":

"VIVIR" (POEMA DE PdA)

"Entre vientos y lluvias transversales,	11 MELÓDICO
y laberintos fríos del espíritu;	11 SÁFICO
entre tormentas y cuando bonanzas:	11 DACTÍLICO
vivir contigo.	5 TROCAICO
Entre luchas sociales incesantes,	11 MELÓDICO
encendiendo la pluma por testigo;	11 MELÓDICO
entre guerrillas y panfletos y ...:	11 SÁFICO
vivir contigo.	5 TROCAICO
Entre papeles que patinan, suben	11 SÁFICO
al techo, entre cuadernos y entre libros;	11 SÁFICO
entre palabras y poemas, siempre:	11 SÁFICO
vivir contigo.	5 TROCAICO

Entre ferrocarriles y entre aviones,	11 HEROICO
entre bosques, montañas y caminos;	11 MELÓDICO
entre el invierno, hacia la primavera:	11 HEROICO
vivir contigo.	5 TROCAICO
Entre catástrofes y serenidades,	12/11
entre nieves y balas y palomas;	11 MELÓDICO
bajo la luz azul, sobre la sombra:	11 ANTIRRÍTMICO
vivir contigo.	5 TROCAICO

Las estrofas de cuatro versos formadas por tres endecasílabos y un pentasílabo se aproximan tanto a las tradicionales coplas de pie quebrado como a las estrofas que Navarro Tomás denomina de "*La Torre*"⁶⁰⁷. Ya hemos explicado los orígenes y evolución de este tipo de formas al estudiar sus primeras apariciones en Pido la paz y la palabra⁶⁰⁸.

En esta tercera etapa poética oteriana continúan surgiendo ocasionalmente composiciones de forma estrófica quebrada. Publicado en el mismo libro PdA hay otro poema de métrica muy similar al que analizamos: "En una vida única"⁶⁰⁹, donde las

⁶⁰⁷ Cfr. Métrica, Op.cit., pp. 261, 314, 359, 410 y 474.

⁶⁰⁸ Vid. cap. IV, pp. 304 y stes.

⁶⁰⁹ Veamos la primera estrofa de "En una vida única" como ejemplo comparativo:

"Estas palabras que te hablo, amor,	11	MELODICO
son mi vida volcándose en la tuya.	11	MELODICO
Acógelas entre tus brazos, éntralas	11	SAFICO
al fondo de tu alma.	6	DACTILO

estrofas son de tres endecasílabos y un hexasílabo (en vez de los pentasílabos de "Vivir").

El estilo popular de estos poemas se plasma en el ritmo reiterativo y sobre todo en los **estribillos**: "vivir contigo". Ritornelo pentasilábico que cierra cada una de las estrofas del poema, destacando así la idea nuclear de éste. La expresividad del estribillo se va intensificando a medida que se repite, las estrofas intermedias lo van cargando de significación. Efectivamente en "Vivir", cada vez que reaparece el mencionado estribillo va adquiriendo nuevas connotaciones, se va comprendiendo que "vivir contigo" es un acto complejo y duradero, que conlleva tanto momentos felices como problemáticos, la vida entera con lo sufrido y lo gozado, pero que en definitiva resulta muy satisfactorio.

Esta composición es muy cercana tanto temática como formalmente a "Lo fatal"⁶¹⁰, también perteneciente a esta última etapa oteriana. Este otro poema no se estructura en estrofas de pie quebrado sino en versículos libres, pero gira sobre el mismo tema de la convivencia con la mujer amada e inicia la mayor parte de sus versos anafóricamente con la preposición "entre":

"Entre enfermedades y catástrofes
entre torres turbias y sangre entre los labios
así te veo así te encuentro
mi pequeña paloma desguarnecida..."

Y no son solamente los comienzos versales los que se asemejan al poema "Vivir"

⁶¹⁰ Publicada por primera vez en VyP, así como en EyR (p. 252). Composición que ha sido objeto de un magnífico estudio por parte de Emilio ALARCOS LLORACH, que yo he escuchado en una conferencia en Madrid, en 1992.

que estamos comentando, sino que incluso se producen préstamos de ciertos términos; así en ambas se hará referencia a las "catástrofes" o a la "paloma" que en "Lo fatal" simbolizaba a la mujer amada.

Temáticamente el poema sigue una línea recurrente entre las composiciones de HMclG, las referencias a la vida junto a su amada, que aparecen también por ejemplo en "En par"⁶¹¹:

"Contigo, el aire entreabre línea a línea los labios...

Contigo, las ciudades se llenan de compañía y de silencio y de miradores..."

Volviendo al poema "Vivir", aparte del ritmo de cantidad presenta otros ritmos fónicos, como por ejemplo el recurso de la rima. Se trata de una rima asonante en -io- entre los versos pares del poema, pero, como sucede frecuentemente en la poesía oteriana, surgen ciertas esporádicas rupturas de la norma, ya que los versos segundo y antepenúltimo del poema esquivan esta rima; hay que destacar que estas modificaciones se producen precisamente al comienzo y al final de la composición, siguiendo una vez más la tendencia oteriana a destacar los inicios y las terminaciones de los poemas, en este caso mediante dos excepciones al ritmo general.

Asimismo se produce otra modificación en el ritmo cuantitativo de uno de los versos, el primero de la última estrofa:

"Entre catástrofes y serenidades" 12 / 11

Que no es un endecasílabo como correspondería, sino un dodecasílabo, excepto si restamos

⁶¹¹ Poema publicado en PdA, p. 129.

una sílaba por la esdrújula en que termina la primera parte del verso; solución más coherente con la *doble métrica* o métrica alternativa de los hemistiquios que suele aparecer en la poesía oteriana.

En el penúltimo verso de la composición, un endecasílabo en el que se produce el choque entre dos acentos, es decir, una **acentuación antirrítmica**, recurso que hemos estudiado en profundidad en el tercer capítulo de presente estudio⁶¹²:

"bajo la luz azul, sobre la sombra"

Este enfrentamiento de acentos contiguos pone de relieve a nivel conceptual el contraste que presentan ambos hemistiquios, la oposición entre la "luz" y la "sombra". Y, como comentábamos en el tercer capítulo, observamos que la acentuación antirrítmica se produce acompañada de una secuencia aliterativa ("sobre la sombra"), a cuya expresividad poética también contribuye.

Finalmente, tiene relevancia rítmica la mantenida **esticomitia** del poema: todos los versos, excepto uno, terminan en pausa sintáctica, haciendo coincidir las unidades gramaticales con las unidades métricas. El único verso que presenta un encabalgamiento es el siguiente:

"Entre papeles que patinan, suben
al techo,..."

Se puede establecer una relación entre el recurso formal del encabalgamiento y el sentido de estos versos, una coincidencia entre los planos rítmico y conceptual; puesto que el encabalgamiento, dejando que permanezca momentáneamente en el aire el término "suben...", resalta el significado de este verbo, mimetiza los papeles que suben al techo.

⁶¹² Vid. pp. 245 y stes.

4.3.5.- "VERSO LIBRE EN METRO BREVE"

Este tipo de versolibrismo que en la segunda etapa poética oteriana era mayoritario, en sus obras finales sin embargo va a aparecer sólo esporádicamente, pero no desaparece, puesto que en esta última época Blas de Otero retoma la mayoría de las formas métricas que ha experimentado a lo largo de toda su producción. Incluso aparece con cierta frecuencia en los últimos poemas conocidos, los de PdA, entre los que seleccionamos un ejemplo.

"MI SILENCIO" (POEMA DE PdA)

Como en el verso libre de arte menor de PPP, EC y QTE, se va a comprobar aquí que esta modalidad versolibrista supone una aproximación a la lírica tradicional; el neopopularismo es patente sobre todo en los heptasílabos y en las anáforas iniciales:

"Tú amas el silencio,	7	TROCAICO
cuando todo está acorde	7	ANTIRRÍTMICO
y ordenado.	4	TROCAICO
Tú temas mi silencio,	7	TROCAICO
te ahoga mi silencio,	7	TROCAICO
te da miedo.	4	ANTIRRÍTMICO

No.	2	
Mi silencio está hecho de aire. .	8	TROCAICO
Mi silencio es transparente.	8	TROCAICO
Mi silencio dice todas las palabras en una sola:	17	
te amo	2	
en silencio."	4	TROCAICO

A pesar de la heterometría del poema, se observa una clara tendencia al predominio de los versos heptasilábicos; de hecho, las dos primeras estrofas presentan un esquema completamente simétrico, recordando una vez más el de los poemas de "pie quebrado": 7 / 7 / 7 / 4. Ambas se inician con un verso paralelístico que se aproxima a un estribillo pero invierte la significación mediante una variante: "Tú amas el silencio" / "Tú temes mi silencio".

Sin embargo, a partir del escueto verso "No", la métrica de la composición cambia y se hace más libre, introduciendo incluso versos extensos; podríamos decir que la negación supone un corte, una separación que divide el poema en dos partes diferentes, tanto rítmica como conceptualmente. Precisamente esta diferencia en los metros viene a destacar las dos ideas opuestas del poema: en la primera parte se expresa el temor al silencio por su inquietante misterio, mientras que en la segunda, con versos de mayor extensión se trata de explicar que no hay ningún motivo para ese miedo. La métrica escueta y contundente del apartado inicial, llegando a su máxima expresión en la negación "No", es muy representativa de la sensación que desea transmitir: "el silencio"; por lo que los metros se extienden y se hacen más explícitos en la apartado final, tranquilizador y expresivo. En el penúltimo verso volvemos a encontrar un verso muy breve, y destacado

además por su posición ligeramente sangrada, y de nuevo la concisión corresponde a la idea que se está transmitiendo y contribuye a poner de relieve las palabras-clave, el amor:

"Mi silencio dice todas las palabras en una sola:
te amo"

Como en todas las composiciones que vamos analizando, el ritmo paralelístico cobra en ésta también un papel importante, y subraya asimismo la separación entre las dos partes que se han destacado. En la primera las estrofas se inician anafóricamente con el pronombre "Tú...", dirigido al interlocutor temeroso; y en la segunda todos los versos comienzan también con una anáfora, pero de otro término, el que constituye el tema nuclear del poema, y cuyo protagonista es ahora el "yo":

"Mi silencio..."

En cuanto al ritmo de intensidad, hemos de destacar dos versos que aparecen en la primera parte:

"cuando todo está acorde"
"te da miedo"

Dos versos portadores de sendos **acentos antirrítmicos**, que con la colisión acentual producen una sensación violenta, una dificultad en la recitación que aumenta la brusquedad y por tanto la sensación de malestar que produce esta parte inicial del poema.

5.- CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS DE LA TERCERA ETAPA POÉTICA

5.1.- LA PROSA POÉTICA DE HFyV

Todas las composiciones de HFyV están escritas en *prosa poética*, terminología que se ha explicado ya en la introducción del capítulo⁶¹³, junto a otras puntualizaciones en torno a este género de escritura. A pesar de la brevedad y condensación de los fragmentos que más bien conduciría hacia la denominación más estricta de "poemas en prosa", hemos optado por el término de "prosa poética" debido a los deseos explícitos del propio poeta, que, según Sabina de la Cruz⁶¹⁴, siempre se opuso tajantemente a la denominación de "poemas en prosa". Este género, que supone una innovación de los últimos siglos, resulta todavía conflictivo y poco estudiado en profundidad, dada la problemática de su delimitación y su diferenciación respecto a los géneros colindantes de la prosa y sobre todo del también moderno verso libre. Lo que parece sin embargo evidente es que tanto la prosa poética como el versolibrismo son una consecuencia de la modernidad que busca por encima de todo una progresiva liberación de los moldes tradicionales, una supresión de

⁶¹³ Vid. pp. 456-462. Para la bibliografía al respecto remitimos a las notas 548, 549 y 550.

⁶¹⁴ En la introducción de HFyV, fragmento ya citado.

las leyes y las normas generalizadoras y por tanto restrictivas de la libertad expresiva del artista.

Por esta razón no he querido estudiar la "prosa" oteriana en un capítulo aparte, como había pensado en un primer momento, sino integrada dentro de esa tercera etapa de su poesía que le conduce de una manera cada vez más evidente hacia la ruptura de los límites preestablecidos, hacia un versolibrismo cada vez más distendido⁶¹⁵, próximo al libérrimo versículo, con el que estas prosas establecen en nuestra opinión un todo complejo y unitario. Además, el hecho de conceptualizar las prosas como una entidad apartada del conjunto de su poesía ha conducido desgraciadamente a una grave situación, el que la crítica se ha ocupado mucho menos de las composiciones de HFyV que resto de la obra de Blas de Otero.

Es fundamental en este sentido la obra de Isabel Paraíso Teoría del ritmo de la prosa en la que, frente a gran parte de los estudios anteriores, se establece la imbricación ineludible de los ritmos versales en la prosa poética: "En la prosa, según A. Alonso y Muka[^]rovsky, el ritmo lingüístico es el único existente. Sobre este último punto lamento disentir de estos eminentes críticos: en la prosa poética se encuentran todos los ritmos constitutivos del verso."⁶¹⁶

A estas alturas de nuestro estudio, resulta evidente la presencia de diferentes tipos de ritmos fónicos en las prosas oterianas. Por todo lo cual y dada la escasez de referencias

⁶¹⁵ Esta ruptura de los límites establecidos no supone sin embargo que el artista se limite únicamente al verso libre, lo cual supondría asimismo un empobrecimiento y una restricción de las posibilidades, sino que, como se ha visto, en esta etapa de liberación se cultivarán intensamente los sonetos, tanto los tradicionales como los modificados; la libertad conduce precisamente a la aceptación de todas las opciones, a una recapitulación de todas las experiencias posibles cultivadas a lo largo de su variada producción poética.

⁶¹⁶ Isabel Paraíso: Teoría del ritmo de la prosa, Op.cit., p. 88.

a este nuevo género ambiguo, se ha comenzado este capítulo con una brevísima referencia a los orígenes y fuentes del "poema en prosa" y de la "prosa poética".

Vamos a abrir a continuación un breve paréntesis para aproximarnos a los posibles antecedentes concretos de la prosa poética oteriana, tratando de analizar algunos ejemplos para comparar las características estilísticas con las composiciones de HFyV. Es evidente la relevancia en este sentido del *versolibrisme* francés, sobre todo de Rimbaud y de los pequeños poemas en prosa de Baudelaire, autores que Otero menciona explícitamente en esta obra como hemos visto en los análisis rítmicos. Pero nos centraremos ahora en los poemas en prosa de Juan Ramón, lo que nos parece imprescindible sobre todo teniendo en cuenta la marcada presencia de este poeta en la obra de Blas de Otero⁶¹⁷.

A través de una reducida selección de prosas juanramonianas que he analizado, observo ciertos rasgos formales similares a los de las composiciones oterianas. La semejanza es ostensible fundamentalmente en lo tocante a la regularidad de los ritmos cuantitativos, es decir en cuanto a la presencia de los metricismos que se van a comentar seguidamente. En ambos poetas es frecuentísima la recurrencia a medidas endecasilábicas en sus prosas poéticas; el caso de Otero lo tratamos en profundidad, respecto a Juan Ramón Jiménez, sólo vamos a aportar un par de ejemplos. Estos metricismos endecasilábicos aparecen continuamente, pero son todavía más destacados en las posiciones de apertura o cierre de las prosas, destacando estos momentos claves; así por ejemplo, dos de las prosas de Juan Ramón en Dios deseado y deseante, la primera se inicia con un endecasílabo y la segunda se concluye con dos, respectivamente:

⁶¹⁷ Se puede consultar al respecto el artículo de Lucía MONTEJO GURRUCHAGA: "La huella de Juan Ramón Jiménez en la obra de Blas de Otero", en Anuario de Letras, vol. XXVIII, UNAM, México, 1990, pp. 307-325.

"Eres lo limitado de mi órbita..."	11	ENFÁTICO ⁶¹⁸
"En gozar de cien rayas confundidas,	11	MELÓDICO
yo fui y vine contigo, dios, contigo."	11	HEROICO ⁶¹⁹

Escogemos sólo estas dos para no exceder demasiado los límites de nuestro tema de investigación; pero, para dar una idea más adecuada de las prosas juanramonianas, añadimos en nota una de ellas completa, con el análisis del ritmo cuantitativo de sus unidades, destacando la constante recurrencia a metricismos endecasilábicos y heptasilábicos⁶²⁰.

En los comentarios de las prosas oterianas del apartado anterior hemos tenido la oportunidad de comprobar que, en el caso de este poeta, el tratamiento del lenguaje, así como de los diferentes recursos rítmico-estilísticos no es muy distinto del que encontrábamos en sus composiciones en verso. De hecho, su separación respecto a las

⁶¹⁸ Juan Ramón JIMÉNEZ: Libros de poesía, Madrid, Aguilar, 1959, p. 1352.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 1353.

⁶²⁰ "ESTAS CAYENDO SIEMPRE HASTA MI IMAN" (11)

"En mar pasas, (4)/ en mar acumulado con todas las bellezas, (14)/ tú, conseguido dios de la mar, (10)/ de mi mar.(4)/

Tú eres el sucesivo, (7)/ lo sucesivo eres; (7)/ lo que siempre vendrá, (7)/ el que siempre vendrá; (7)/ que eres el ansia abstracta, (7)/ la que nunca se fina, (7)/ porque el recuerdo tuyo (9)/ es vida tanto como tú (9)/.

Sí;/ en masa de verdad reveladora, (11)/ de sucesión perpetua pasas, (9)/ en masa de color, de luz, de ritmo; (11)/ en densidad de amor estás pasando, (11)/ estás viniendo, estás presente siempre, (11)/ pasando estás en mí; (7)/ eres lo ilimitado de mi órbita.(11)/

Y me detengo en mi alijeración, (11)/ porque en el horizonte del espacio eterno (13)/ estás cayendo siempre hasta mi imán. (11)/ Tu sucesión no es fuga de lo mío, (11)/ es venida impetuosa de lo tuyo, (11)/ del todo que eres tú, (7) eterno vividor del todo; (9)/ caminante y camino (7)/ a fuerza de pasado, (7)/ a fuerza de presente, (7)/ a fuerza de futuro (7):" (*Ibidem*, p. 1356).

La acumulación de metricismos con endecasílabos y heptasílabos es tan llamativa en esta prosa juanramoniana que fácilmente se podría confundir oralmente con una silva libre.

composiciones versolibristas no es en absoluto un abismo, sino en todo caso una diferenciación cuantitativa, y más bien nos atreveríamos a afirmar que en algunas ocasiones no se trata más que de una distinción gráfica, que indica la intencionalidad del poeta de demostrar que la liberación de la poesía puede llevar hasta el complejo mundo de la prosa, lo que en ningún caso tiene que suponer un empobrecimiento formal. Por lo que consideramos que la práctica poética de Blas de Otero avala la opinión de Juan Ramón Jiménez sobre la inexistencia de una separación entre la prosa y la poesía; y, en cuanto a las composiciones de HFyV, creemos que sería un título muy significativo el mismo que Juan Ramón preparaba para sus prosas: Versos para ciegos.

Recapitulamos a continuación de manera global los diferentes tipos de ritmos, tanto fónicos como de pensamiento, que cobran un papel trascendente en la mayoría de las prosas oterianas de este libro, explicando cada una de estas características rítmicas a través de una revisión exhaustiva de los ejemplos.

5.1.1.- El ritmo de cantidad en las prosas poéticas

La aparición de *metricismos*, o sea, de versos con medidas silábicas frecuentes en la poesía, es algo común y conocido a lo largo de toda la tradición literaria. En los estudios que se han llevado a cabo sobre esta peculiaridad en el lenguaje de Cervantes⁶²¹ se han descubierto extensos párrafos del mismo Quijote compuestos en octosílabos, uno de los metros, por lo que parece, favoritos de Cervantes, al mismo tiempo que uno de los

⁶²¹ Véase el trabajo de Ricardo ROJAS: Cervantes, Buenos Aires, 1935, pp. 27- 81.

grupos fónicos más frecuentes en castellano.

Pero el caso de estas prosas poéticas oterianas es uno de los más llamativos que he tenido oportunidad de conocer, por la intensísima frecuencia de aparición de metricismos y destaca también porque las medidas repetidas más a menudo no son grupos corrientes en la lengua castellana como en Cervantes, sino que reaparecen continuamente "versos" tan llamativos como los **endecasílabos** o incluso los **alejandrinos**.

Además reencontramos en estas prosas poéticas un recurso peculiar que ya se hallaba en la poesía de la primera etapa oteriana, el **distingo rítmico de los versos iniciales y finales**. En las prosas, estos puntos culminantes se subrayarán mediante la presencia casi constante de metricismos en estas posiciones, concretamente del **endecasílabo** (su verso predilecto a lo largo de toda su producción) y del **alejandrino** (que si bien no era nada frecuente en su poesía, en las prosas cobrará un papel muy especial).

Después de un análisis estadístico exhaustivo, podemos aportar las cifras concretas de la aparición de estos metros como apertura y conclusión de las prosas. Entre las 99 composiciones de **HFyV**, nada menos que 76 (el 83%) incluyen estos metricismos liminares y/o finales, sumando un total de:

- 43 ENDECASÍLABOS
- 33 ALEJANDRINOS

Un porcentaje muy elevado desde luego (sin contar las apariciones de estos metros en el interior de las prosas) que pone de manifiesto cómo la preocupación rítmica continúa en el ámbito de la prosa. El **alejandrino** adquiere protagonismo, junto al endecasílabo, Blas de Otero comienza a experimentar con este metro que había sido tan cultivado por

los poetas modernistas o en la poesía francesa. Esta innovación probablemente se debe a la necesidad de medidas de mayor extensión para la expresión de la prosa, aunque eso no quiere decir que desaparezcan los metros breves y, como se ha visto en el análisis de los ejemplos seleccionados, son también muy recurridos los versos heptasílabos u octosílabos.

Aparte de la considerable frecuencia de los alejandrinos en los comienzos o finales de las prosas (33), estos hemistiquios reaparecen en el interior de las composiciones; en la titulada "El verso", por ejemplo, las cuatro primeras unidades fónicas son otros tantos alejandrinos:

"Entre la realidad y la prosa se alza el verso,(14)/ con todas las ventajas del jugador de ajedrez (14+1)/ y ninguno de sus extravagantes cuadros.(14)/ Ni siquiera el soneto,/ tan recogido él,(14), tan cruzado de brazos.(7)/..."

Aportamos este ejemplo únicamente como modelo recordatorio del papel crucial que juega el metro alejandrino en el ritmo de este libro, pero las muestras son constantes y no existe una sola prosa en la que no aparezca un alejandrino, como se ha mostrado a través de los análisis concretos de los poemas en el apartado anterior. En este momento nuestra intención sólo era ofrecer un panorama general y un estudio estadístico de los metricismo que aparecen en HFyV.

5.1.2.- Rima interna:

En las prosas de HFyV cobra enorme trascendencia este procedimiento fónico, que ya había aparecido en la poesía oteriana, pero que nunca, hasta este momento⁶²², había alcanzado tanta relevancia cuantitativa y por tanto constitutiva de la musicalidad de las composiciones. Remitimos en primer lugar a uno de los ejemplos que se han comentado anteriormente, el de la prosa "Tres", en la que se ha analizado cómo todos los hemistiquios rimaban en asonante⁶²³.

Después de una revisión de toda la obra se observa que estas persistentes rimas internas en muchas prosas no se ubican arbitrariamente sino que aparecen en los finales de cada uno de los grupos rítmicos señalados, por lo que contribuyen a destacar el carácter de "versos" de estas unidades, aproximándose a los poemas versolibristas.

Así, desde la perspectiva rítmica, y basándonos sobre todo en la manipulación de las rimas internas, se pueden diferenciar varias clases de prosas. Habría que mencionar

⁶²² Hay que comentar que precisamente en otra de las obras de esta etapa final oteriana, entre las más versolibristas composiciones de HMclG, será donde el recurso de la rima interna adquiera también una trascendencia bastante similar a la que cobra en sus prosas poéticas; parece ser que es uno de los recursos que más se han asentado en el procedimiento constructivo de la madurez del poeta, quizá porque considera que las esporádicas rimas libres no suponen una restricción normativa para la poesía y sin embargo presentan gran capacidad expresiva. Además el continuado uso de este procedimiento sirve una vez más para poner en estrecha relación los poemas más versolibristas oterianos, es decir los compuestos en versos libres de gran extensión o versículos, con sus prosas poéticas.

⁶²³ Vid. pp. 470 y stes. Recordemos un pequeño fragmento de la prosa en cuestión:

"Una era blanca,	5	A
otra morada,	5	A
y otra encarnada.	5	A
La blanca se estaba quieta,	8	
la encarnada, oscilaba;	8	A
y la morada, apenas si temblaba.	11	A

en primer lugar aquellas prosas que se encuentran muy cercanas al prototipo del verso. En ellas la rima interna es muy recurrente y aparece al final de cada uno de los hemistiquios organizando una estructura. Entre estas prosas marcadamente "poéticas" destacan las siguientes:

- "Con acento en la í" (HFyV-33), en la que el recurso de la reiteración anafórica, combinado con la rima y la expresiva aliteración, otorga una gran intensidad fonosimbólica a toda la prosa.

- "Otras veces voy al cine" (HFyV-50), prosa basada en una estrofa popular que se va parafraseando y convirtiéndose en estribillo ("Dicen que el agua divierte...")

- El mismo caso es el de la prosa "r.m.r" (HFyV-53) que hereda el estribillo de Rilke, "de vez en cuando, un elefante blanco".

- A veces las composiciones llegan a adquirir completamente el formato propio del verso, como es el caso de "Labor" (HFyV-96) o de "Todo" (HFyV-99), donde todos los prodecimientos poéticos se intensifican y se respeta incluso la pausa final que origina versículos:

"Paz para la pluma y para el aire.

Paz para el papel y para el fuego

Paz para la palabra y para la tierra..."

- En otros ejemplos (al igual que en "Labor" y "Todo pero con "versículos" mucho más extensos) cada una de las estrofas se inicia anafóricamente con los mismos términos, recurriendo a un claro ritmo paralelístico, como en "El aire" (HFyV-66), en "Solidaria isla" (HFyV-67), en "Finito"⁶²⁴ (HFyV-52) o en "Vivir" (HFyV-86):

⁶²⁴ Vid. pp. 489 y stes.

"Alegría en el gesto..."

Alegría en la capa rosada...

Alegría en el trepidar del tren..."

Son más frecuentes los casos en que la rima interna aparece no de manera tan organizada, sino simplemente formando pareados esporádicos. Veamos algunos ejemplos:

"...jadeantes de nocturno marfil,...en una angosta callejuela de Pekín"⁶²⁵

"...cambió el tiempo y vino un viento"⁶²⁶

"...con beatas confiterías y olorosas sacristías"⁶²⁷

"Calla. No mires a la pantalla negra y blanca"⁶²⁸

"Campo de soledad, éxodo hacia la ciudad"⁶²⁹

"...la atmósfera se enrarece y el ciudadano se entontece"⁶³⁰

"...girando siempre, girando...blanco"⁶³¹

"Alegría en el trepidar...la estación terminal

...tropezando en mitad del trapecio de metal"⁶³²

625 De la prosa "El mar".

626 De la prosa "Nordeste".

627 De la prosa "La lejanía".

628 De la prosa "r.m.r".

629 De la prosa "Reforma agraria".

630 De la prosa "El aire".

631 De la prosa "Tiempo de mirar".

632 De la prosa "Vivir".

Blas de Otero tiende a combinar el recurso de la rima interna con otro tipo de fenómenos rítmicos, en todos los casos seleccionados destacan los paralelismos y sobre todo las bimetraciones. En algunas otras prosas el ritmo paralelístico reforzado por los juegos con la rima es todavía más complejos, como en "Tiempo de mirar" (HFyV-77), en el que aparece una trimetración, donde cada uno de cuyos miembros se divide a su vez en dos partes:

"entre el decir y el callar, el huir y el obrar, el pasar y el seguir..."

Ejemplo en el que, además, la rima interna entre los diferentes infinitivos presenta una distribución especular o quiásmica: los dos primeros casos rima según el esquema: -IR/-AR, mientras que el tercero invierte el orden de aparición de las rimas hasta la posición contraria: -AR/-IR. Todo lo cual contribuye a reforzar el juego de oposiciones semánticas que se introduce en esta pluralidad.

En definitiva, el recurso de la rima interna pone en conexión a nivel oral estas prosas con el verso, por lo que, en varios de los ejemplos que se han analizado, hemos realizado la experiencia de transformarlas al formato versal, observando que en la mayoría de las ocasiones estas prosas presentan tantos ritmos fónicos que se podrían considerar como poesías más "merecidamente", desde un punto de vista tradicional, que algunos de los poemas versolibristas, cuyo carácter poético nadie pone en duda. Lo que demuestra que el criterio más aceptado para la distinción metodológica entre prosa y verso es el de la disposición tipográfica, o sea, la existencia de pausa final.

5.1.3.- Aliteraciones y onomatopeyas:

La expresividad del material fónico, que Dámaso Alonso ha integrado dentro de las denominadas "imágenes del significante"⁶³³ y Carlos Bousoño denomina fonosimbolismo, es uno de los recursos más funcionales en la obra oteriana. Este tipo de fenómenos no se conceptúan tradicionalmente dentro de los cuatro tipos de ritmos fónicos, que como sabemos son sólo los ritmos de cantidad, intensidad, tono y timbre, sino que generalmente han sido estudiados de una manera marginal, Navarro Tomás por ejemplo les dedica poco espacio en su métrica, englobándolas bajo el significativo nombre de "complementos rítmicos"⁶³⁴.

Sin embargo, en las prosas de Blas de Otero las diferentes modalidades de la aliteración y la paronomasia cobran tanta importancia que en algunos casos llega a constituir el esqueleto rítmico y conceptual de una composición. Así por ejemplo, "Con acento en la í"⁶³⁵, resulta muy significativa para el estudio de este recurso fónico, ya que, desde el mismo título, el poeta declara explícitamente su deliberada intención de producir efectos expresivos mediante el uso del material fónico: "Con acento en la í". En este título el poeta nos da la clave para comprender el fenómeno en torno al que se estructura la expresividad de la composición, la aliteración de la vocal -i- y concretamente de la vocal -í- acentuada que cobra mayor relieve.

Revisando toda la composición, observábamos que esta vocal se repite en este

⁶³³ ALONSO, Dámaso: Poesía española, Madrid, Gredos, 1966, pp. 321-323.

⁶³⁴ Métrica, Op.cit., pp. 109, 394, y 464.

⁶³⁵ Vid. pp. 483 y stes.

pequeño fragmento nada menos que cincuenta y dos veces. La finalidad expresiva de esa í- tónica es sencilla, en esta composición está contribuyendo a transmitir la sensación de frío penetrante, agudo que se describe. Se trata de una asociación simbólica irracional entre dos conceptos que no tienen de por sí una relación directa pero que el poeta hábilmente pone en colaboración. Este ejemplo pone de relieve una vez más la capacidad oteriana de jugar con la expresividad del lenguaje, ya que, si bien las aliteraciones son frecuentísimas a lo largo de toda la tradición literaria, generalmente su simbolismo apunta en el campo de los fenómenos sonoros nada más. Así, cierto sector de la crítica⁶³⁶ no considera como aliteraciones más que las que hacen referencia a la sonoridad y no a otro tipo de conceptos mucho más abstractos y menos demostrables, como sería en nuestro caso la sensación de frío penetrante.

Pero revisemos otros ejemplos de aliteraciones que no analizábamos antes, como escueta demostración de la amplia presencia de este fenómeno en estas prosas oterianas. Así, en la composición titulada "El valle" (HFyV-39), las aliteraciones son continuas y se conjugan maravillosamente con el intenso tratamiento cromático del paisaje, constituyendo un poema profundamente visual o pictórico. Primero la acumulación de sonidos laterales que tan adecuadamente imita la caída de la lluvia con la grafía de las "l", junto a los fonemas "v": :

"la lluvia liviana velaba los prados, la nave..."

En el párrafo siguiente se observa la rotundidad de las vibrantes; que probablemente se debe al recuerdo del País Vasco, que ha trasladado la mente del poeta

⁶³⁶ Recordemos la cita de Domingo Yndurain mencionada en el análisis específico de este poema.

hacia el idioma de su tierra, el Euskera, en el que es evidente la brusca sonoridad de las "rr" múltiples:

"Pero lo que yo más quería era caminar por la carretera de Ibarra, hasta alcanzar las cortaduras grisáceas del Gorbea."

A renglón seguido, en la misma prosa, se abandona la dureza de las vibrantes, para pasar a la lenta y suave aliteración de laterales junto a la vocal abierta "a", llegando a constituirse un juego paronomásico:

"Un aldeano alzaba pausadamente la azada..."

En esta breve exposición ni siquiera hemos agotado las posibilidades aliterativas de esta única composición, "El valle" es efectivamente una de las prosas en que más se explota la expresividad fónico-simbólica de los sonidos y las grafías. Este tipo de fenómenos se extienden por toda la obra, conformando una de sus bases rítmicas, y, además, se trata de un recurso del que es plenamente consciente el poeta, como ya se ha podido comprobar en "Con acento en la í", o como se puede observar en estas frases de "Otras veces voy al cine", en las que destaca el valor de la vocal "e", utilizando un fragmento en el que acumula claramente este fonema:

"Dicen que el agua divierte, podríamos decir también entretiene, ese frescor que dan las ee entre arboledas verdes, débiles a veces, dicen que el agua viene o va de la nieve a la nieve, que allí se vierte y aquí se invierte..."⁶³⁷

⁶³⁷ El subrayado es mío, para destacar el momento en que hace referencia a la capacidad expresiva del fonema "e".

5.1.4.- Ritmo tonal: Entonación:

En el análisis de la prosa poética se ha profundizado en este ritmo fónico que había sido poco desarrollado para el estudio del verso, ya que la entonación será, según varios expertos, precisamente la piedra de toque que diferencia el verso de la prosa. Así por ejemplo para Amado Alonso mientras "el verso, el nuestro, acentual y silábico, basa su ritmo en una organización de acentos de intensidad, como condición permanente... El ritmo de toda prosa consiste en una sucesión de movimientos orgánicos, dispuestos en tensiones y distensiones...y como estas tensiones y distensiones orgánicas son paralelas a fases características del pensamiento idiomático, en el pensamiento formulado hemos de buscar el origen del ritmo de la prosa: alternancia de atenciones o sus pensiones despertadas, y de su satisfacción...Las alternancias de suspensión y satisfacción del pensamiento provocan en nuestro organismo corporal paralelas tensiones y distensiones. Y estas tensiones y distensiones, al afectar también -y principalmente- a los órganos vocales, determinan a su vez alternancias melódicas en la voz... la figura melódica desempeña en la prosa el básico papel rítmico"⁶³⁸.

Para el análisis del papel rítmico de la entonación en las prosas poéticas oterianas se han seguido las metodologías experimentadas por el propio Amado Alonso, y por Isabel Paraíso. Resultan al respecto muy acertadas las explicaciones de esta última estudiosa, al observar que "la melodía es un factor rítmico, pero no por su esencia, sino por su capacidad de organizarse en esquemas que aparezcan reiterados en un texto."⁶³⁹

⁶³⁸ ALONSO, Amado: Materia y forma en poesía, Op.cit., pp. 261 y 245.

⁶³⁹ Teoría del ritmo de la prosa, Op.cit., p. 51.

Seguiremos el modelo de estudio utilizado por Amado Alonso para revisar el ritmo tonal en la prosa de Valle Inclán; éste señalaba la sucesión de inflexiones ascendentes o descendentes en algunos párrafos, descubriendo que, en algunos casos esta sucesión se producía de una manera regular y alternante⁶⁴⁰.

Utilizando el mismo método se han obtenido resultados muy llamativos en algunas de las prosas oterianas. Con vistas a facilitar la expresión gráfica de los resultados, hemos denominado a los miembros tonalmente ascendentes con el signo: +, y a los miembros descendentes de la frase con el signo: -.

En la prosa "Tres"⁶⁴¹, por ejemplo, se mantenía de una manera constante a lo largo de toda la composición una alternancia muy regular: un miembro ascendente y el siguiente descendente⁶⁴²; sólo destacan del conjunto dos grupos tonales, el que comienza la prosa y el que la concluye. Una vez más, en varias de las composiciones, se repite la tendencia oteriana a destacar los inicios y los finales de sus composiciones mediante algún tipo de ritmo fónico poco frecuente a lo largo del fragmento, en este caso a través de la entonación.

⁶⁴⁰ *Ibidem* p. 263.

⁶⁴¹ Vid. pp. 470 y stes.

⁶⁴² No se trata de un caso suelto el de la reiteración de los esquemas tonales en esta prosa, sino que se ha encontrado la misma alternancia constante de miembros ascendentes y descendentes en otros análisis; véase por ejemplo el comentario de la composición titulada "Finito".

5.1.5.- Ritmo de intensidad o acentual:

En las prosas oterianas se puede decir que este tipo de ritmo es el que menos destaca, no llega de una manera independiente hasta el oyente porque, como explica Isabel Paraíso, el ritmo de intensidad suele aparecer entreverado con otros parámetros diferentes: "El ritmo acentual...suele acompañar estrechamente al cuantitativo...Casi la totalidad de los versos llevan acento en 7ª sílaba...revelando así la base cuantitativa octosílaba"⁶⁴³

Así, no sólo en las prosas poéticas oterianas sino en la mayoría de los ejemplos del género, el ritmo de intensidad suele ser menos significativo; en el estudio de Isabel Paraíso, cuando se analizan ejemplos de prosas concretas⁶⁴⁴, están centrados prioritariamente en los ritmos lingüístico y cuantitativo y no en los esquemas acentuales.

En las prosas seleccionadas de HFyV se han hecho varias menciones al ritmo de intensidad de los metricismos (casi siempre imbricadas con el ritmo cuantitativo). Vamos a dedicar ahora este apartado a comentar la trascendencia del parámetro acentual ejemplificándolo en la prosa titulada "Zortziko" que, desde su mismo título de arraigo musical, sugiere la presencia de un marcado compás rítmico. Anotaremos los dos fragmentos más significativos de esta composición, el primero y el último, convirtiéndola al formato versal para indicar con mayor claridad las medidas y los esquemas acentuales de cada una de las unidades:

⁶⁴³ Teoría de ritmo de la prosa, Op.cit., p. 84.

⁶⁴⁴ Véase el capítulo III de Teoría del ritmo de la prosa, dedicado a la "Prosa poética", en el que comenta un poema en prosa del padre Miguel Melendres, en el que estudia fundamentalmente los ritmos lingüístico y cuantitativo, y sólo dentro de éste último concede unas palabras al ritmo de intensidad, cuya existencia, desde luego, ratifica, pero no desarrolla.

"Lo que yo no comprendo	7	DACTILO
o o ó o o ó o		
es como hay tantos <u>poetas</u> en el mundo.	11	SAFICO ⁶⁴⁵
o ó o ó o ó o ò o ó o		
Pero dejemos esto.	7	TROCAICO
o o o ó o ó o		
(Te hiciste cómplice, amigo	9	MIXTO
o ó o ó o o ó o		
y llamaste poetas	7	DACTILO
o o ó o o ó o		
a los que escriben versos	7	TROCAICO
o ò o ó o ó o		
(...)		
pues no hay otro camino	7	TROCAICO
o ó o ò o ó o		
por donde mis razones vayan fuera	11	SAFICO
o ó o ò o ó o ó o ó o		
que el camino de mi aldea,	8	TROCAICO
o o ó o ò o ó o		
donde me salen siempre a recibir	11	HEROICO
o o o ó o ó o ò o ó (o)		

⁶⁴⁵ La sinéresis, como la que se ha indicado en "poetas", es frecuente en la poesía oteriana y se puede atribuir quizá al contacto con la lengua vasca, ya que en Bilbao muchos hiatos se pronuncian diptongados ("bilbaino" en vez de "bilbaíno").

(cito de memoria)	6	TROCAICO
ó o ò o ó o		
el aire de mis campos	7	TROCAICO
o ó o ò o ó o		
y el son del tamboril."	7	TROCAICO
o ó o ò o ó (o)		

Creo que el ritmo acentual de este fragmento del "Zortziko" resulta suficientemente significativo para demostrar que también este tipo de ritmo tiene su trascendencia en algunas prosas oterianas. De hecho, si revisamos el último párrafo de esta composición que acabamos de plasmar, observaremos que su intensa musicalidad se debe a la **monorritmia de base trocaica**. Esta prosa, que en su formato versal se acerca considerablemente a la estructura de una silva libre, presenta un claro predominio de metricismos heptasílabos y endecasílabos; y, entre ellos, se establece un esquema rítmico binario. Una vez más, el plano formal de este último fragmento se pone en relación directa con el concepto musical que se está describiendo:

"el aire de mis campos y el son del tamboril"

Queda por estudiar si el ritmo predominante en esta prosa podría relacionarse con el de la forma musical que la da título: el zortziko. Esta composición, popular en el País Vasco, consiste en un compás de cinco por ocho que si, salvando las diferencias, se trata de transcribir a un esquema acentual poético (lo que nunca resulta del todo exacto) sería más o menos así:

ó o o ó o ó o o ó o ó o o ó o

Por lo tanto, no podemos decir que esta forma responda al esquema rítmico

trocaico predominante en la prosa oteriana. El "verso" más similar sería "Te hiciste cómplice amigo", con su esquema acentual mixto: o ó o ó o o ó o. Sin embargo, desde una perspectiva más amplia, la mezcla de esquemas rítmicos trocaicos y dactílicos en la prosa; teniendo en cuenta por ejemplo el heptasílabo dactílico que inicia la composición, y el fragmento final trocaico, daría como resultado un conjunto de formas acentualmente bimembres y trimembres, que se puede considerar cercano a la estructura musical del "Zortziko".

En todo caso, lo importante no es si se asemeja a esta forma musical o no, lo que al fin y al cabo no sería más que un juego especial, sino demostrar la presencia del ritmo de intensidad en esta prosa oteriana. El estudio del ritmo acentual puede desarrollarse extensamente en otros trabajos posteriores, pero en estos análisis han quedado ya apuntadas las bases para esta investigación.

5.1.6.- Trascendencia de la disposición gráfica:

La organización tipográfica del texto presenta una considerable relevancia, dado que manifiesta la intención rítmica del autor, sobre todo en cuanto a los conflictivos intentos de diferenciación entre verso y prosa⁶⁴⁶. En el caso de las composiciones que forman parte de HFyV, el lector dispone de otro punto de referencia muy claro ya que el propio Blas de Otero declaró explícitamente que esta obra estaba constituida por prosas. Y, efectivamente, la mayor parte del libro presenta la disposición gráfica común al

646

La disposición gráfica como muestra principal de la intencionalidad del autor ha sido ya mencionada, en el primer capítulo del presente estudio, al tratar de establecer las diferencias entre ritmo del verso y ritmo de la prosa.

formato en prosa⁶⁴⁷; es decir, consta de pequeñas unidades, cada una de las cuales con su propio título independiente, con una disposición material ininterrumpida, sin cortes versales, y , cada párrafo diferente se inicia con la sangría habitual.

Sin embargo, si no fuera por estos dos claros indicios de la voluntad expresa del autor de escribir en prosa, muchas de las composiciones de HFyV podrían interpretarse perfectamente como poemas versolibristas. Entre ellas, los ejemplos más destacados son dos de los que aparecen al final de la obra: "Labor" y "Todo", que responden al tipo de **verso libre paralelístico** que se ha tenido ocasión de ver frecuentemente a lo largo de toda la producción oteriana. La disposición gráfica de "Labor" es idéntica a la de muchos poemas versolibristas, y, de hecho, tiene un carácter más marcadamente rítmico y reiterativo que el de la mayoría de los poemas:

"Paz para la pluma y para el aire.

Paz para el papel y para el fuego.

Paz para la palabra y para la tierra.

Paz para el pan y para el agua..."

En cuanto a la composición que cierra el libro, "Todo", sus características son prácticamente iguales a las de "Labor", pero, el segundo verso de mayor extensión, ofrece un indicio de la voluntad oteriana de escribirlo conforme al formato de la prosa, ya que presenta la sangría habitual en los comienzos de los párrafos en prosa:

"Gracias doy a la vida por haberme nacido.

⁶⁴⁷ Esporádicamente introduce fragmentos en verso, pero se trata de casos especiales, ya que no son poemas de Otero, sino citas textuales de otros autores; el procedimiento de la disposición gráfica se usa en esta ocasión para resaltar los intertextos introducidos.

Gracias doy a la vida porque vi los árboles, y los
ríos, y el mar.

Gracias en la bonanza y en la procela..."

Hay otra serie de composiciones que se encuentran en lo que podríamos llamar una "fase intermedia" entre la prosa y el verso o incluso más próximas a este último; como son "Finito", "Solidaria isla" y "Vivir", como ejemplos más significativos. Los tres mantienen un ritmo paralelístico muy marcado, en el que todas las unidades se inician anafóricamente; veamos un ejemplo extraído de "Vivir":

"Alegría en el gesto del telegrafista al transmitir a
una isla lejana.

Alegría en la capa rosada de una lánguida verónica.

Alegría en el trepidar del tren al ir acercándose a
la estación terminal..."

A pesar de que esta composición presenta un destacado ritmo paralelístico a través de los comienzos anafóricos (aparte de numerosos metricismos e incluso rimas internas), sin embargo, el poeta ha decidido una vez más escribirla siguiendo el formato de la prosa, sangrando cada comienzo de párrafo, y exactamente lo mismo sucede en todos los otros ejemplos mencionados de los textos más próximos al verso.

La deliberada utilización, por parte de Blas de Otero, de determinadas disposiciones gráficas es ya evidente en estas prosas que, de haberse organizado de otra forma, podrían ser consideradas dentro de los registros versales. Sin embargo, la expresividad que el autor de HFyV concede a este recurso material es todavía más relevante en algunas de las prosas menos poéticas del libro. Me refiero a tres

composiciones cuya peculiaridad gráfica no ha sido todavía comentada por los estudiosos del tema: "Vida-Isla" (HFyV-71), "El capital" (HFyV-72) y "Hacia las azores" (HFyV-76). Las tres comparten la misma disposición visual, en vez de sangrarse el comienzo de cada párrafo como en la prosa, en ellas se utiliza el procedimiento inverso, es decir, se sangran todas las líneas de cada fragmento excepto la inicial. De esta forma, se obtiene un resultado similar al que se usa para escribir los versículos extensos; observemos un ejemplo de "El capital":

"Ya se me ha borrado España. Todo lo que queda son tres maletas, dos
trajes, cuatro camisas y cincuenta y ocho libros.

Las maletas son de París, Polonia y otra vez París; a esto hay que añadir
una jaba y una hispano-olivetti portatil.

La ropa y los libros son de distintos tamaños, en parte debido al tiempo y
un poco también al espacio..."

Esta disposición gráfica puede crear cierta confusión en el lector, que, en un primer momento, pensaría que la intención rítmica del autor era escribir no una prosa sino un poema en versículos; sin embargo, si se examinan las apariciones de este peculiar recurso, se observa que sólo se da las tres prosas mencionadas, y, lo que es más significativo, que precisamente esas composiciones son de las menos poéticas de todo el libro. De hecho, se trata de tres ejemplos de carácter claramente narrativo, que relatan acontecimientos e, incluso, diálogos coloquiales, sucedidos al poeta durante su estancia en Cuba, y, carecen casi por completo de ningún tipo de recursos rítmicos (excepto algún metricismo esporádico).

Resulta inevitable plantearse el significado expresivo de este sencillo pero original

procedimiento gráfico, sobre todo teniendo en cuenta que se ha comprobado que prácticamente todos los recursos formales en la poesía oteriana se utilizan con una deliberada finalidad expresiva. La hipótesis a la que nos llevan en este caso todos los indicios es que Blas de Otero recurre a una disposición gráfica opuesta a la que cabía esperar en cada caso; o sea, que destaca el carácter rítmico de las composiciones más poéticas mediante el formato visual de la prosa, mientras que subraya paradójicamente el tono narrativo de estos últimos tres ejemplos con el formato propio del versículo.

5.1.7.- Ritmo paralelístico de pensamiento:

Tratándose de composiciones en prosa, a pesar de la cantidad de recursos generalmente privativos del verso que se han ido descubriendo, sin embargo el ritmo basado en los diferentes tipos de paralelismos no podía dejar de tener un papel muy importante.

Uno de los problemas a la hora de enfrentarse al estudio del ritmo de pensamiento en todas sus facetas es que engloba una serie de procedimientos que han sido analizados muy someramente por retórica tradicional, como apunta José Antonio Mayoral: "...los fenómenos que van a ser objeto de atención en este capítulo hallan difícil ubicación en la doctrina retórica tradicional. Salvo en algún caso aislado, no suelen ser objeto de una atención sistemática y pormenorizada, apenas si existe una terminología específica que permita diferenciarlos".⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ Véase Figuras retóricas, Op.cit, p. 206.

Entre las modalidades paralelísticas de la prosa oteriana es especialmente llamativa la que se basa en los **estribillos** de ascendencia popular. En la composición titulada "Finito", por ejemplo, el núcleo es el estribillo⁶⁴⁹ que se repite anafóricamente al inicio de cada una de las cuatro "estrofas": "Cuando yo muera,..."

El ritmo paralelístico genera en las prosas de Otero reiteraciones tanto fónicas, como morfosintácticas y semánticas. Los paralelismos no se limitan a estos comienzos con anáforas sino que aparecen de manera proteiforme a lo largo de todo HFyV. En algunas prosas se organiza una estructura paralelística global y, en otras, fenómenos puntuales como se va a ver a continuación a través de algunos ejemplos. Para este análisis trataremos de clasificar los diversos procedimientos basados en la repetición.

Las composiciones oterianas son riquísimas en todo tipo de "sintagmas no progresivos", por utilizar la terminología de Dámaso Alonso⁶⁵⁰, como las **bimembraciones** y los **pluralidades**:

"Por todas partes, libros. Literatura, literatura. Libros de historia, libros de viajes. Por todas partes, paredes de papel, mesas de papel, flores de papel. Libros de filosofía, libros de economía. Y literatura, literatura. Crítica. Física. O sobre cine, sobre el mar, acerca de los pájaros. Y poesía, poesía primitiva y de la Eda Media, poesía del siglo de oro, de qué siglo; poesía de mañana"

Este fragmento que da inicio a la prosa titulada "Escrutinio" puede dar una idea

⁶⁴⁹ Junto al papel también importante de la entonación.

⁶⁵⁰ En todo lo referente a este apartado se puede consultar la obra conjunta de Dámaso Alonso y Carlos Bousoffo: Seis calas en la expresión literaria española, (Madrid, Gredos, 1979 (4ª edición), concretamente para esta terminología de los "sintagmas no progresivos, véase la p. 25 y siguientes.

aproximada del grado de complejidad que pueden alcanzar los recursos oterianos basados en los juegos paralelísticos

Dentro de las bimembraciones, hay en HFyV un gran abanico de posibilidades, entre las que surgirán bimembraciones tautológicas o geminaciones, las que agrupan terminos más o menos sinónimos, o bimembraciones que enfrentan contrarios e incluso bimembraciones ligadas a juegos paronomásicos, o simples bimembraciones enriquecedoras del matiz poético de las descripciones:

Bimembraciones tautológicas:

"no es tan simple ni zonza como yo" ⁶⁵¹

"Llorábamos y reíamos a la misma vez, otras veces llorábamos y nos besábamos a la misma boca" ⁶⁵²

"su ir gestándose, madurando..." ⁶⁵³

"nuestro más noble, nuestro más querido poeta..." ⁶⁵⁴

"distráido y pensativo..." ⁶⁵⁵

"Bilbao, ciudad adusta y beatona..." ⁶⁵⁶

⁶⁵¹ De la prosa "Vivir para ver".

⁶⁵² De la prosa "Está lloviendo de memoria".

⁶⁵³ De la prosa "El demonio y sus cómplices".

⁶⁵⁴ De la prosa "Colliure".

⁶⁵⁵ De la prosa "Seguir siguiendo".

⁶⁵⁶ De la prosa "Ciudades".

"de otro modo o manera..."⁶⁵⁷

Bimembraciones antitéticas:

"quita pena y da alegría"⁶⁵⁸

"Zamora, vieja y remozada, ciudad de doble historia"⁶⁵⁹

"con clara - o torva- conciencia impulsan - o tratan de abolir- el tiempo y sus leyes, sus relevos"⁶⁶⁰

"blanca por la mañana y a la tarde parda..."⁶⁶¹

"mirando sin ver y , a veces, viendo sin mirar..."⁶⁶²

"entre el decir y el callar, el huir y el obrar..."⁶⁶³

"por culpa del frío, o de la calor, cualquiera sabe."⁶⁶⁴

"algunos seguirán muriendo, se engendrarán otros..."⁶⁶⁵

"del exceso y de la falta,...del perdón y del castigo..."⁶⁶⁶

⁶⁵⁷ De la prosa "El peso de la Revolución".

⁶⁵⁸ De la prosa "Otras veces voy al cine".

⁶⁵⁹ De la prosa "Ciudades".

⁶⁶⁰ De la prosa "A estos hemos llegado (1966)".

⁶⁶¹ De la prosa "Reidora".

⁶⁶² De la prosa "Al azar".

⁶⁶³ De la prosa "Tiempo de mirar".

⁶⁶⁴ De la prosa "La calor".

⁶⁶⁵ De la prosa "El vagamundo".

⁶⁶⁶ De la prosa "El mundo".

Bimembraciones combinadas con paronomasias, o más frecuentemente con rimas internas⁶⁶⁷:

"pasan fechas, sucesos se suceden..."⁶⁶⁸

"veía visiones y oía voces"⁶⁶⁹

"la atmósfera se enrarece y el ciudadano se entontece."⁶⁷⁰

Pero, después de esta revisión, podemos concluir que las bimembraciones más frecuentes y destacadas en esta obra son, junto a las antitéticas, aquellas otras que juntan dos términos heterogéneos e inesperados, produciendo por tanto un efecto de sorpresa en el lector, que generalmente contribuye a crear un intenso clima poético; veamos algunos ejemplos:

"cortar un azulejo o una amapola..."⁶⁷¹

"más y mejor que un muro o un corazón..."⁶⁷²

"países y sofismas que no merecen nuestra palabra..."⁶⁷³

"Yo tacto con los labios y escucho con los ojos"⁶⁷⁴

⁶⁶⁷ Para consultar éstas últimas, véase el apartado anterior.

⁶⁶⁸ De la prosa "Está lloviendo de memoria".

⁶⁶⁹ De la prosa "Secuencia".

⁶⁷⁰ De la prosa "El aire".

⁶⁷¹ De la prosa "Tan callando".

⁶⁷² De la prosa "Las rosa".

⁶⁷³ De la prosa "El demonio y sus cómplices".

⁶⁷⁴ De la prosa "La compañía".

"la aldea entornaba sus párpados de piedra gris y pinos sonámbulos"⁶⁷⁵

"Estos hombres terrosos, roídos de amarillo..."⁶⁷⁶

"un hombre azul y grasiento..."⁶⁷⁷

"osciló su verso como un sendero o una aguja..."⁶⁷⁸

Las bimeembraciones pueden complicarse incluso mediante juegos de palabras en los que se intercambian los términos de cada una de las partes, como si se tratase de una correlación invertida, es el caso que también se ha comentado al hablar de la rima interna:

"beatas confiterías y olorosas sacristías"⁶⁷⁹

En cuanto a las pluralidades de mayor extensión, se podría desarrollar un amplio panorama de ejemplos, pero vamos a seleccionar únicamente un par de ellos como muestra significativa. Entre estas pluralidades surgen tanto las trimembres como otras compuestas por gran número de elementos consecutivos, veamos algún ejemplo de estas diversas modalidades:

Pluralidades trimembres:

"papeles de color - azul, crema, verde-..."⁶⁸⁰

⁶⁷⁵ De la prosa "El valle".

⁶⁷⁶ De la prosa "La mina".

⁶⁷⁷ De la prosa "Medio siglo".

⁶⁷⁸ De la prosa "Libertad".

⁶⁷⁹ De la prosa "La lejanía".

⁶⁸⁰ Trimembración de la prosa titulada "Papel".

"bien sea con nuestro afán, con nuestro poema, con nuestras armas..."⁶⁸¹

"Los días se suceden, quedan, pasan..."⁶⁸²

Pluralidades múltiples y paralelismos:

"El hombre entró en un café, abrió el periódico, colocó el vaso...sacó del bolsillo un sobre y releyó la carta vagamente, fumó dos o tres cigarrillos y salió a la calle...esperó que pasara un taxi y llegó a la estación..."⁶⁸³

"Aquí están también Gorki, y Babel, y Julio Verne junto a Paul Valéry, y este niño de Rubén Darío..."⁶⁸⁴

"Pueden pasar las horas, los aviones, los ríos, pueden en una guerra derribar los derechos humanos, hospitales, aviones y demás reglas del juego, pueden lanzar inmensas campañas de propaganda, cortinas de humo, miles de paracaídas con armamento, medicinas, chocolate..."⁶⁸⁵

El estudio del ritmo paralelístico en esta obra oteriana, así como en HMClG, podría continuarse de una manera mucho más exhaustiva, añadiéndose una revisión estadística del número de bimetraciones, pero nos parece más adecuada esta aproximación, en la que

⁶⁸¹ De la prosa "Libertad".

⁶⁸² De la prosa "Diario".

⁶⁸³ De la prosa "Vía cuarta".

⁶⁸⁴ De la prosa "Años, libros, vida".

⁶⁸⁵ De la prosa "Realizarse no es un juego de palabras".

se han estudiado estos recursos, describiendo sus características, y apuntando los que predominan aproximadamente. Además, un estudio estadístico, resultaría complejo y simplificador, ya que, en la mayoría de los casos, como se acaba de observar en los ejemplos anteriores, los fenómenos se unen y confunden, apareciendo varias bimetraciones dentro de una pluralidad o de un fragmento paralelístico. Por lo tanto, consideramos que el análisis que se ha llevado a cabo es suficiente para presentar las peculiaridades estilísticas del ritmo de pensamiento oteriano, y, en todo caso, esperamos que sea útil para cualquier profundización posterior en el tema.

5.2.- EL SONETISMO DE TMS

Blas de Otero en esta tercera etapa no elimina ninguno de los ritmos que ha ido experimentando a lo largo de toda su obra, sino que esta fase última supone la "madurez" total del poeta, en el sentido de que recopila, engloba y desarrolla todas las formas métricas practicadas anteriormente.

En el estudio de TMS, son de gran utilidad los datos estadísticos reunidos por Gianni Sapallone en "Para un Inventario Rítmico de los Sonetos de Blas de Otero"⁶⁸⁶. En ese artículo se analizan los sonetos de este libro, más otros cinco que ha encontrado el autor⁶⁸⁷, sobre todo desde el punto de vista de la rima, es decir, los diferentes

⁶⁸⁶ SPALLONE, Gianni: "Para un Inventario Rítmico de los Sonetos de Blas de Otero", en Al amor de Blas de Otero, Op.cit., pp. 205-223.

⁶⁸⁷ Se trata de los siguientes que no se incluyen en este libro: "Entre papeles y realidades" y "No quiero acordarme" de OTE, "El recuerdo del mar", en Cisneros, y "Catedral" y "Soledad" de "Poesía en Burgos". La lista se podría haber ampliado mucho más, ya que, como comentábamos en la introducción, TMS no es su producción sonetil completa, ya que en HMclG va escribiendo muchísimos más sonetos.

modelos del ritmo timbral en los cuartetos y en los tercetos; así las conclusiones serán los esquemas que predominan en los sonetos por orden de preferencia y simplificándolos a los más frecuentes son los siguientes:

	Nº	%
ABBA ABBA CDC EDE	26	21.66
ABBA ABBA CDE CDE	20	16.66
ABBA ABBA CDC DCD	15	12.50
ABBA ABBA CCD EED	15	12.50
ABBA ABBA CCD EDE	8	6.66
ASONANTADOS: (ABAB...)	5	4.16
ABBA ABBA CDC CDC	2	1.66
ABBA ABBA CDC ADA	2	1.66
VARIOS	27	22.54

En definitiva, Spallone observa entre los sonetos oterianos de este libro "39 esquemas" diferentes en las rimas⁶⁸⁸, lo que sin duda deja clara la gran variedad rítmica con que trata Blas de Otero esta forma tradicionalmente cerrada. Por lo tanto, este artículo ofrece un buen panorama estadístico de los esquemas de la rima en estos sonetos; sin embargo, no se detiene en el estudio de los demás ritmos fónicos y además no aporta ninguna idea cronológica, es decir, evolutiva, en cuanto al tratamiento oteriano de los sonetos.

⁶⁸⁸ Además Spallone aporta como ejemplo comparativo sus estudios estadísticos de los sonetistas italianos como Dante o Petrarca, en los que las variedades en los esquemas de la rima no suelen superar la cifra de seis o siete esquemas.

Esquema de los 13 sonetos modificados de TMS:

- "El Bolero" (Un eneasílabo y un tridecasílabo)
- "Historia de mi vida" (Un alejandrino final)
- "Mar" (Un tridecasílabo)
- "A la resurrección de Cristo" (Añade pasajes bíblicos)
- "Tercer movimiento" (Un dodecasílabo)
- "El aire" (Un tridecasílabo)
- "El grito" (Un tridecasílabo)
- "Por sabia mano gobernada" (Un eneasílabo)
- "Cardo amarillo" (Un dodecasílabo)
- "Con la espalda" (Un tetrasílabo y un heptasílabo: 7+4=11)
- "Este pueblo final en
este raro hoy" (Un dodecasílabo)
- "Contesten" (Un dodecasílabo y decasílabo)
- "Hagamos que el soneto
se extienda" (V.L extenso o versículo)

Las modificaciones son muy suaves, se suele añadir un único metro diferente del preceptivo endecasílabo y este "intruso" tiende a ser un tridecasílabo.

La excepción es el último de los sonetos, el titulado precisamente "hagamos que el soneto se extienda" que está escrito en verso libre extenso o versículo y es difícilmente reconocible como soneto. De esta forma, volvemos a descubrir que Blas de Otero tiene siempre en mente la estructura total de sus libros, puesto que cierra el volumen con una

composición completamente diferente a todas las anteriores. Se iniciaba la obra de la misma manera con un soneto bastante atípico: "Cántico espiritual", que pertenecía a la obra del mismo título publicada en 1942, y que estaba escrito en alejandrinos, como una premonición de todas las modificaciones que irían viniendo con el transcurrir de los años.

Este análisis de las características rítmicas de TMS se ha desarrollado de una manera muy sintética debido a la considerable extensión que se había dedicado al estudio del sonetismo oteriano en capítulos anteriores, sobre todo en la primera etapa de poesía existencial y asimismo en el comentario de los sonetos rupturistas de OTE. Los recursos estilísticos utilizados por Otero en los sonetos de esta última etapa son muy semejantes a los de AFH o RC, y; en cuanto a los sonetos modificados, ya se ha profundizado en su conocimiento a través de los poemas de OTE.

5.3.- EL VERSO LIBRE EXTENSO O VERSÍCULO⁶⁹⁰ (HMclG)

No es conveniente generalizar sobre el carácter del ritmo en la tercera etapa oteriana, no sólo por la complejidad del panorama textual, sino también por el amplísimo abanico de posibilidades rítmicas que se introduce en esta época. Las composiciones van desde los clásicos sonetos hasta los poemas más libérrimos de tipo "versículo" o las prosas poéticas, pasando por "silvas libres" o verso libre cercano al esquema de "pie quebrado" o los versos libres en metro breve que se habían iniciado a partir de PPP. Métricamente, los poemas de etapa final suponen una recopilación afirmativa de todos los diferentes moldes rítmicos que Blas de Otero ha ido experimentando a lo largo de su producción.

En Hojas de Madrid con la galerna concretamente, el poeta pensó reunir todos los poemas que él mismo definió como escritos "en verso libre o versículo"⁶⁹¹, hemos comentado una selección de estos en el apartado anterior. A continuación vamos a realizar una revisión global con nuevos ejemplos del ritmo paralelístico, la aliteración o las rimas

⁶⁹⁰ La utilización del término "versículo" para este tipo de verso libre muy extenso que predomina en HMclG es muy extendida, no sólo en España sino también en la crítica internacional: "L'usage s'est établi d'appeler "versets" les vers libres un peu longs composés par certains poètes, notamment Paul Claudel qui a lui-même d'ailleurs suggéré de manière pressante cette appellation. L'origine du mot est bien connue: le texte de la Bible..." (Daniel LEUWERS, Op.cit, p. 162.). Y en el caso de la poesía oteriana resulta aún más justificado el uso de esta nomenclatura ya que el mismo poeta la escoge para definir sus poemas de este tipo: "...un poema titulado "Mundo", en RC, que es totalmente de verso libre o versículo..." (Entrevista citada en Insula, p. 2)

⁶⁹¹ Cfr. Nota preliminar del libro TMS: "Durante estos últimos años he estado escribiendo mi nuevo libro Hojas de Madrid con La galerna, todo él en verso libre o versículo. Pero de vez en cuando se me cayeron de las manos algunos sonetos, que no forman parte de dicho libro e incluyo aquí".

internas, que son los tres pilares rítmicos más destacados en las composiciones conocidas de este proyecto de libro.

El ritmo paralelístico⁶⁹² es dominante en los poemas en versículos que son mayoritarios. "Cantar de amigo" de EyR es el caso más representativo de la organización simétrica llevada a su extremo, con once versículos cada uno de los cuales se inicia anafóricamente por la frase ("¿Dónde está Blas de Otero? Está...") y toda una serie de complejos paralelismos tanto a nivel fónico, como morfosintáctico, semántico e incluso estructural. Pero este poema no será un caso aislado en la importancia de los ritmos de pensamiento, aparecen múltiples ejemplos, como "Serenen", "Morir en Bilbao" o "Ergo sum" en M, de los que extraemos las siguientes series iterativas con anáfora inicial (corresponden respectivamente a cada una de las tres composiciones mencionadas):

"Dejo unas líneas...

Líneas que quiero quiebren...

Líneas que quiero despejen...

Líneas que balanceen...

Líneas sobrias..."

"Porque la verdad es que yo a París...

Porque la verdad es que yo a Madrid...

Porque la verdad es que amo Moscú...

⁶⁹² Para una profundización en el campo del ritmo paralelístico conviene remitirse al apartado anterior, en el que se estudian en HFyV las distintas modalidades de recursos basados en la repetición, como las bimebraciones antitéticas, paronomásticas, geminaciones, pluralidades trimembres y múltiples y paralelismos morfológicos, sintácticos o semánticos.

Porque la verdad es que Pekín es ..."

"A los 52 años sigo pensando lo mismo...

A los 52 años sigo pensando lo mismo...

A los 52 años, me planto...

A los 52 años, escribo...

A los 52 años sigo enamorado de...

A los 52 años, Málaga...

A los 52 años, ni tengo bicicleta...

A los 52 años chufas..."

O bien otros ejemplos: del libro VyP el poema titulado "Tiempo", o de los publicados en revistas "Jadeando"⁶⁹³:

"Hoy es domingo y por eso...

pero hoy es domingo y por eso...

pero hoy es domingo y por eso...

porque hoy es domingo y por eso..."

"Un mundo raro para trizar...

un mundo raro para colgar...

693

He tomado sin embargo todos los ejemplos de estos paralelismos de los poemas de distintas procedencias, pero todos ellos recopilados en EyR, con el fin de que puedan ser consultadas las composiciones completas con más facilidad.

un mundo raro con hoteles...
 un mundo raro con farmacias...
 un mundo raro con aguas...
 un mundo raro con poetas..."

Junto a estos ejemplos de extensos paralelismos plurimembres, también son frecuentes en los poemas de HFyV las **bimembraciones** y las **trimembraciones**, que clasificamos a continuación:

Bimembraciones antitéticas:

"Ancho el amor y el dolor largo" ⁶⁹⁴ _____

"Y estás triste cuando estás contento,
 y contento cuando te sientes triste" ⁶⁹⁵

"no me pesa el amor, pésame el mosnte
 del desamor..." ⁶⁹⁶ _____

⁶⁹⁴ De "Penúltima palabra", EyR.

⁶⁹⁵ De "Medialba", EyR.

⁶⁹⁶ De "Que nadie me vea", M.

Bimembraciones poéticas por el efecto sorpresa:

"entre diputaciones y farmacias...

entre todas las catástrofes y escuelas...

vestida de violeta y pájaro entrevistado..." ⁶⁹⁷

"una tarde de enero deshilvanada y húmeda..." ⁶⁹⁸

"esquinas de madrid y profundidad de la sorpresa..." ⁶⁹⁹

"diviso la galerna

sus aspas marrones y su percal de nubes..." ⁷⁰⁰

En cuanto a las trimembraciones es muy significativo el poema titulado "Indemne", en el que se producen tres pluralidades muy especiales, ya que cada uno de los miembros de la pluralidad ocupa un verso íntegro y además terminan todos ellos de una manera simétrica:

"Una vez más, amanece.

jugoso como el alba,

⁶⁹⁷ De "Lo fatal", EyR.

⁶⁹⁸ De "La palmatoria de cobre", EyR.

⁶⁹⁹ De "El semáforo", en EyR.

⁷⁰⁰ De "Sol redondo sólo", en EyR.

abierto como el alba,

suave como el alba.

...

plateada como la luna,

redonda como la luna,

hollada como la luna.

...

invulnerable como el alba,

pálida como el alba,

indemne como el alba.

Una vez más, amanece."

Además de las significativas pluralidades trimembres, en este poema se ha tenido oportunidad de observar otro fenómeno basado en la reiteración de elementos: la "*epanalepsis textual*"⁷⁰¹. Aprovechamos esta referencia para resaltar que Blas de Otero hace uso, no sólo de los recursos paralelísticos más corrientes, sino de una amplísima gama de las posibilidades estilísticas que ofrece este campo.

Creo que en esta selección es patente el carácter marcadamente paralelístico de algunas composiciones de este libro, pero, además, hay que tener en cuenta que en todos los poemas aparecen paralelismos esporádicos, que pueden ir desde las simples

⁷⁰¹ Siguiendo la terminología retórica de José Antonio Mayoral en *Figuras retóricas*, OP.cit, p. 213.

bimembraciones, hasta las enumeraciones extensas, pasando por pluralidades o correlaciones más complejas. El caso es que este tipo de ritmo cobra una trascendencia muy especial en HMclG, y si había aparecido a lo largo de toda la producción oteriana, aquí será donde se incrementa debido sin duda al decidido lanzamiento hacia el versolibrismo en esta producción final, en la que las composiciones de métrica tradicional casi desaparecen y los ritmos fónicos ocupan por lo general un puesto secundario. Sin embargo el ritmo de pensamiento se complementa casi siempre con otros ritmos tradicionales.

Vuelven a ser utilizados recursos que han aparecido en todas las obras oterianas, sobre todo **la aliteración y la rima interna**. Al tratarse de un tema que se ha abordado frecuentemente a lo largo de estas páginas va a resultar difícil que añadamos generalidades nuevas sobre este recurso, sin embargo es imprescindible volver a tocarlo, ya que será precisamente en HMclG donde estas dos técnicas adquirirán una mayor relevancia y una presencia casi continua.

Sabemos que Blas de Otero era consciente de la capacidad expresiva de este tipo de recursos fonosimbólicos, por sus referencias explícitas desde una perspectiva metatextual en alguna de las prosas poéticas ya estudiadas⁷⁰². Las sugerencias de los fonemas tienen siempre un índice de subjetividad, pero en colaboración con el plano conceptual de las palabras portadoras pueden intensificar notablemente las connotaciones de estas.

Sería excesivamente extensa una enumeración exhaustiva de los casos en que Otero

⁷⁰² "Con acento en la f" y "La lluvia" por ejemplo.

recurre a la aliteración en HMclG, limitémonos a una selección adecuada de algunos de ellos. Los más frecuentes son los que utilizan las sibilantes:

"... Y ſigo,
ſigo, ſigo, ſubiendo" ⁷⁰³

"ſiéntate. ſuspira apenas. (No te despiertes.)" ⁷⁰⁴

"ſilencio
 a veces
 solo
ſilencio" ⁷⁰⁵

La rima interna está muy presente en HMclG, recordemos el caso de la composición paralelística titulada "Cantar de amigo", en la que se produce una rima asonante en -eo- constante en la posición final de todos los versos, y esta misma rima se retoma como un eco rítmico en la terminación de cada uno de los tres fragmentos que componen cada unidad versal o hemistiquio: "Otero...sueño...abiertos", "Otero...viento...abiertos", "Otero...miedo...abiertos", "Otero...fuego...abiertosetc.

El resultado de esta triple rima en cada verso es que se destaca la distinción entre los tres fragmentos que componen cada verso, de forma que quedan divididos en una

⁷⁰³ Del soneto "Que nadie me vea", en PdA.

⁷⁰⁴ De "Juncos", PdA.

⁷⁰⁵ De "A veces", EyR.

unidad trimembre clara, que, si se toma el poema desde la perspectiva de la oralidad, se convierte en una composición en heptasílabos con algunas heterometrías

Añadimos algunos ejemplos de fragmentos con rima interna tomados de poemas que no han sido comentados en la selección, para que la visión de conjunto sea más amplia. Por ejemplo en el titulado "El obús de 1937" de M, que es una composición versolibrista en versos extensos o versículos, en el que subrayaremos las diferentes rimas internas:

"La coçina es lo más surrealista de la casa.

(Claro que me refiero a las cocinas con fogón de carbón.)

Una bombilla amarilla ilumina la dostoievskiana coçina."

Veamos asimismo el uso de la rima interna en algunos de los sonetos de este libro, que, por cierto, en este caso es el titulado "Vieja historia", con las rimas internas también subrayadas:

"Había un albañil enjalbegado.

Un torrente de luna transparente.

Ladrillo tras ladrillo, lentamente,

el edificio izó su ramo alzado.

El albañil pensó pondré el tejado,

cuatro ventanas y una luz enfrente,

La plaza se llenó de turbia gente,

el radiante albañil fue masacrado."

En estos dos cuartetos hay nada menos que cuatro rimas internas diferentes: en primer lugar la que se establece cada vez que reaparece la palabra "albañil", luego la de "ladrillo", y la de "torrente" que se une a las rimas externas de los cuartetos, y por último, la más interesante, las rimas verbales de los tiempos pasados: "izó", "pensó" y "llenó", cuyo mayor interés reside en que aparecen simétricamente en la sílaba sexta de cada endecasílabo, dividiendo los hemistiquios respectivos.

Pero, no se trata de un caso aislado, sino que es muy frecuente en HMclG que la mayoría de los sonetos presenten casos de rima interna, que, generalmente, tienden a destacar la separación entre los hemistiquios. Veamos el caso de la composición titulada "Que nadie me veía" de PdA:

"Ultima noche en Cuba, brava suerte
la mía...

Vida brava la mía, cierzo fuerte...
no me pesa el amor, pésame el monte
del desamor, alrededor la muerte."

De forma que Blas de Otero recurre al uso de la aliteración y de la rima interna en HMclG con una constante asiduidad, y además puede "jugar" con sus diferentes efectos y modalidades con una maestría de profesional, como el que ha practicado estos recursos durante toda su larga trayectoria poética.

En su última producción hemos encontrado por otra parte numerosos poemas que no se basan ni en el ritmo paralelístico ni en los ritmos fónicos que se acaban de estudiar. Después de esta serie de descubrimientos "negativos", es decir del análisis de los diferentes tipos de ritmos fónicos, observando su falta de pertinencia en este poema, y finalmente del estudio de un también inexistente ritmo de pensamiento paralelístico, tendremos que plantearnos realmente en qué se basa el carácter poético de este tipo de composiciones. Es lo que se ha hecho en el análisis del poema "Imberbe mago" por ejemplo, concluyendo que la base se encuentra en el lenguaje utilizado, en ese clima absurdo o surrealista que se crea gracias a una larga serie de imágenes inesperadas y portadoras de una increíble fuerza poética.

Antes de terminar estas conclusiones hay que hacer referencia a otra interesante técnica que Blas de Otero practica en algunos poemas de esta época, **la eliminación de la puntuación**, recurso que ya había utilizado esporádicamente en EC y QTE. Para hallar los principales antecedentes de esta técnica rupturista habría que acudir hasta los poetas simbolistas franceses para encontrar las primeras muestras de poemas sin puntuación⁷⁰⁶. En el caso de Otero, resulta significativo uno de los sonetos de TMS, el titulado "Al volver la ola", comentado en la selección, en el que el recurso de la total ausencia de puntuación es importante para la lectura del poema, cuyo ritmo y pausas internas resultan así un poco confusas, llegando incluso a producirse ambigüedades y cierto hermetismo en el significado del poema.

Blas de Otero es en todo momento consciente del carácter rupturista o propio de la vanguardia de este tipo de recurso; así, en uno de los poemas de M, el titulado "Poesía

⁷⁰⁶ "Il est fréquent qu'un poème, depuis Apollinaire, s'écrive sans ponctuation aucune" (Daniel LEUWERS, Op.cit., p. 171.)

señores", nos encontramos con un caso de ausencia de puntuación en un contexto en que Otero hace continuas referencias a la necesidad de modificar y dotar de mayor libertad a la poesía:

"(...) ah poesía al fin salió vistióse
simplemente de hombre
se restregó las manos escupió
al pie del papelucho
y dijo de esta manera

soy más valiente que tu
manera de hacer poemas"

Nos servimos de estas significativas palabras como cierre a las páginas anteriores sobre la tercera etapa poética oteriana, aunque quiero concluir resaltando la increíble variedad de formas métricas y recursos rítmicos que se conjugan en su poesía final, en tres libros que son un muestrario de los modelos rítmicos más opuestos: desde los sonetos recopilados de toda su producción, hasta las prosas poéticas o versículo más libérrimo de HMclG, obra póstuma en la que aparecen también esporádicamente versos breves, o esquemas de "pie quebrado" o silvas libres. En definitiva su poesía última supone una síntesis de las modalidades y técnicas experimentadas a lo largo de toda la producción oteriana, una etapa de madurez en la que el poeta no renuncia a nada de lo ya practicado e introduce una liberación cada vez mayor del ritmo.

VI.- CONCLUSIONES

La poesía de Blas de Otero está marcada por la multiplicidad y abarca las formas métricas más heterogéneas, lo cual no excluye una serie de constantes que establecen una coherencia global unitaria. Pero vayamos de lo particular a lo general y comencemos por recapitular sobre las peculiaridades distintivas que nos han llevado a establecer tres etapas poéticas en la trayectoria oteriana (aparte de la poesía inicial que se trata en apéndice). Esta división tripartita coincide con la más aceptada tradicionalmente por los estudiosos de Otero ("poesía existencial", "poesía social o histórica" y poesía última), no la hemos adoptado sin embargo en base a criterios temáticos, sino por las innovaciones rítmicas que el poeta va introduciendo en cada una de las fases.

Nuestro trabajo se iniciaba con una sucesión de objetivos complementarios, entre los que destacaba el de superar la mera descripción formal de los procedimientos rítmicos para aproximarse a una interpretación contextual y semántica. En cada etapa poética, por tanto, se ha dedicado un apartado al análisis y comentario extenso de una selección de poemas representativos, a través de los cuales se ha podido ejemplificar adecuadamente la interacción entre los distintos recursos del ritmo y el estado anímico que transmite la composición. Seguidamente se ha profundizado en las obras desde una perspectiva

integradora, revisando la totalidad de los textos y realizando estudios comparativos, para describir las características rítmicas de las diferentes épocas creativas.

Los libros de la primera etapa poética se caracterizan por un claro predominio del metro endecasílabo y del sonetismo; esta forma estrófica se extiende al 53% de Angel fieramente humano, al 59% de Redoble de Conciencia y al 32% en los poemas nuevos de Ancia. Hemos analizado detenidamente cada uno de los rasgos que aportan al endecasílabo oteriano su especial individualidad, esa violencia rítmica que crea un abismo entre las representaciones tradicionales de este metro y su utilización en la poesía existencial del AFH y RC. Si el endecasílabo por su condición dilatada suele tender a la fluidez, Blas de Otero lo transfigura mediante encabalgamientos abruptos, pausas y rimas internas, juegos paralelísticos de hemistiquios, polirritmia y acentuaciones concurrentes, hasta lograr convertirlo en un metro lleno de quiebras con un ritmo arrollador e inquietante que traduce la agitación anímica del poeta.

Entre los recursos que afectan a este tratamiento rítmico peculiar, queremos destacar algunos que no han sido estudiados o que no han recibido atención suficiente por parte de la crítica, sobre todo los acentos antirrítmicos y lo que hemos denominado "*compensación métrica*". Explorando las manifestaciones de los cuatro tipos de ritmos fónicos en la poesía oteriana, en el ritmo de cantidad sobresale una sutil equiparación silábica de los hemistiquios; se organizan en AFH y RC series simétricas de endecasílabos con la misma partición, 11(6+5) o 11(7+4), y es muy frecuente que el primer hemistiquio hexasílabo termine en palabra oxítone para prolongar su duración y "compensar" la diferencia con los endecasílabos de la otra distribución.

La relevancia del fraccionamiento endecasilábico queda, además, subrayada en numerosas ocasiones mediante rimas internas situadas precisamente ante la pausa medial;

todo lo cual contribuye a generar, como hemos explicado en su momento, una *doble métrica* o métrica alternativa de unidades versales y de hemistiquios que demuestra la refinada organización oteriana de los aspectos formales. Más importante aún es la trascendencia que alcanzan en sus poemas los acentos de intensidad contiguos que, al oponerse a la ley de la alternancia, tienen efectos altamente turbadores y elevan rítmicamente determinadas secuencias semánticas (términos en general relacionados con la religión y con la muerte).

Dada la funcionalidad expresiva de esta concurrencia acentual, hemos creado la terminología de "*endecasílabos antirrítmicos*" para subrayar la independencia de esta modalidad que en AFH ocupa el 6% y en RC el 12% de los metros endecasilábicos. El aumento de estos casos no es un hecho aislado, hemos observado que del primer al segundo poemario se produce una intensificación de la mayoría de los recursos rupturistas, así como un cambio de los esquemas acentuales dominantes. Se reducen en RC los equilibrados trocaicos y melódicos que eran mayoritarios en la obra anterior, mientras se duplican los antirrítmicos (12%), los enfáticos (8%) y los sáficos (43%), modalidades menos frecuentes en poesía que reflejan la exaltación de los endecasílabos oterianos. Por otro lado, el versolibrismo que apuntaba ya en seis composiciones de AFH asciende al 32% en RC como un indicio más de esa progresiva evolución libertadora que aleja al poeta de la métrica tradicional tanto rompiendo "desde dentro" las formas estróficas como creando formas nuevas.

Será a partir de Pido la paz y la palabra (1955) cuando se produzca un giro radical en la poesía de Blas de Otero con el lanzamiento definitivo hacia el verso libre (66% en PPP, 82% en EC y 64% en OTE) y con la aparición de una métrica versolibrista de arte menor completamente diferente a las modalidades anteriores. En estas obras de la etapa

"social" el poeta inicia una depuración retórica para aproximarse a "la inmensa mayoría" que es el nuevo destinatario de su poesía; una estilización que le lleva a experimentar con formas inspiradas en la lírica tradicional, como el uso del octosílabo, de la rima asonante, de las estrofas "*de pie quebrado*", de ese innovador verso libre en metros breves o de los dípticos que son el modelo por excelencia de la condensación lingüística.

A pesar de la extensa transformación, persisten en esta segunda época muchos rasgos rítmicos que indican una base estilística unitaria. El endecasílabo sigue siendo recurrente incluso en las composiciones versolibristas y, aunque ahora proliferan los metros reducidos y el octosílabo tradicional que antes no habían aparecido, en EC por ejemplo hay un total de 200 endecasílabos frente a 61 octosílabos. Otra de las constantes que definen la poesía oteriana es la tendencia a diferenciar rítmicamente el comienzo y el final de las composiciones, estos momentos culminantes son destacados mediante todo tipo de patrones métricos especiales, acentos antirrítmicos, estructuras paralelísticas, aliteraciones o paronomasias y sobre todo algún verso que contraste con la medida general mantenida en el poema (es frecuente encontrar un endecasílabo como conclusión de un conjunto de metros brevísimos).

El cambio formal desarrollado en estos libros es aun así muy significativo y, junto al incremento del versolibrismo, hay que destacar una serie de procedimientos puntuales con los que Otero avanza en el camino de la innovación rupturista. En algunos poemas, por ejemplo, elimina deliberadamente los signos de puntuación y combina esta técnica vanguardista con una especial disposición gráfica de las líneas poéticas (escalonadas o sangradas) siempre en aras de una mayor expresividad que alcanza una versificación imitativa muy lograda. Pero la novedad rítmica más original consiste en la "*ruptura del endecasílabo y del octosílabo*", recurso muy extendido como hemos podido comprobar en

EC. En este libro se ha realizado un recuento exhaustivo de los múltiples casos en que la unidad endecasílábica queda fragmentada en dos o más versos breves heterométricos creando un ritmo cortante e inacabado que aumenta la tensionalidad ascendente de las composiciones. El poeta ha dado un salto cualitativo en la modificación del endecasílabo, siguiendo en la misma línea de las pausas y encabalgamientos constantes que fraccionaban este metro en AFH y RC, ahora se atreve a dividirlo definitivamente en varias líneas poéticas. Los endecasílabos, sin embargo, no desaparecerán como tales en su poesía y, en este sentido, Que trata de España es una obra de transición formal en la que se reúne el verso libre de arte menor con el resurgir del sonetismo. Esta estrofa clásica que casi se había eliminado en PPP y EC vuelve a cobrar fuerza en QTE, pero no se retoma de la misma manera que en la primera etapa poética sino que se introducen variantes rítmicas revolucionarias que tienden a sobrepasar los límites de la métrica preestablecida (sonetos con octosílabos, alejandrinos u otros metros intercalados entre los endecasílabos).

El panorama bibliográfico oteriano comienza a complicarse a partir de 1963 con la aparición de numerosas antologías y revistas en las que se publican composiciones nuevas junto a las recopiladas. Después de especificar todas estas referencias y organizar un listado cronológico de los poemas (véase el tercer apéndice), hemos centrado el estudio de la tercera etapa en tres momentos muy significativos desde el punto de vista del ritmo: la prosa de Historias fingidas y verdaderas (1970), el sonetismo de Todos mis sonetos (1977) y el verso libre del proyecto de libro Hojas de Madrid con la Galerna. La unidad dentro de la diversidad: Blas de Otero en estos últimos años recoge todas las fórmulas creativas que ha ido ensayando a lo largo de su vida y, al mismo tiempo, amplía el horizonte de su poesía con una continua experimentación rítmica que le conduce hasta la prosa poética. El análisis de HFyV ha resultado especialmente fructífero por descubrir en

la prosa oteriana la intensa presencia de todos los ritmos constitutivos del verso; son constantes los *metricismos*, las aliteraciones y paronomasias, la rima interna, las anáforas y paralelismos, unidos a un uso ordenado de los esquemas tonales que con la alternancia de la entonación crea un ritmo de vaivén en varias composiciones. Se ha estudiado de manera independiente cada uno de estos aspectos rítmicos, observando que todos ellos favorecen la estructura simétrica y conforman en ellas una marcada organización musical que difumina las fronteras entre el verso y la prosa. Así, podemos decir que la liberación formal que suponían los abruptos endecasílabos de AFH y que se desarrollaba con la ruptura de este metro en EC o con los sonetos modificados de QTE, llega a su culmen en la prosa de HFyV y se continúa en los largos versículos de la obra póstuma HMclG, tal y como lo advierte el propio poeta:

"La poesía señores
se ha volteado tira al blanco(...)
todo es posible
en un poema si lo sostiene su ritmo intransferible
p o e s í a b i e r t a
a toda forma y todo fondo y todo cristo"

PILAR GARCÍA CARCEDO

EL RITMO EN LA POESÍA

DE

BLAS DE OTERO

VOL. IV

Directora: Dra. Sabina de la Cruz García

TESIS DOCTORAL

Departamento de Filología Española II

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

1995

VII.- APÉNDICES

APÉNDICE I: POEMAS INICIALES y CÁNTICO ESPIRITUAL

Teniendo en cuenta la considerable extensión del presente trabajo y el hecho de que Blas de Otero nunca llegó a aceptar plenamente estas obras iniciales que consideraba como ensayos de juventud, se ha optado por no analizar en profundidad el ritmo de los poemas de esta época. Sin embargo, no nos ha parecido tampoco adecuado silenciar por completo la producción de esta época, como si nunca hubiera existido, por lo que se va a realizar una somera revisión de algunas de sus características rítmicas en este apéndice.

Cántico espiritual⁷⁰⁷ constituye la primera recopilación importante de este autor, se trata de una antología temática, dedicada, como el mismo título ya indica, a San Juan de la Cruz, con el motivo de la celebración de su centenario. Sin embargo, antes de la publicación de esta recopilación, Blas de Otero había compuesto numerosos poemas, de los cuales desgraciadamente destruyó la mayoría, como él mismo confiesa "rompió todos sus versos"⁷⁰⁸, pero en otros momentos nos informa que había escrito "cientos y cientos

⁷⁰⁷ Publicado en los Cuadernos del grupo Atea, 1942.

⁷⁰⁸ Del poema "A la inmensa mayoría", PPP-1.

de poemas / a borbotones⁷⁰⁹.

Como es frecuente, en los comienzos de todo poeta, suele suceder que todavía no se tengan demasiado claras las ideas y el estilo, por lo que surgen composiciones deudoras de otros autores, así ocurre en el caso de Blas de Otero que se aproxima extraordinariamente en esta poesía inicial a las obras de San Juan de la Cruz y sobre todo de Fray Luis de León, uno de sus grandes maestros⁷¹⁰.

Por otro lado, hay que tener en consideración que esta creación se inscribe en una corriente importante de la posguerra española en la que la producción poética de tema religioso estaba muy difundida. Las composiciones oterianas corresponden por tanto a ciertas circunstancias particulares, pero su religiosidad no es en absoluto fingida, sino sentida muy profundamente incluso hasta extremos místicos⁷¹¹, y no será hasta después de sufrir una intensa crisis personal cuando el poeta se enfrente con la injusticia y se revuelva contra las imposiciones religiosas escribiendo AFH y RC.

⁷⁰⁹ Del poema "Liberación", de M.

⁷¹⁰ En esta época, Blas de Otero junto con un pequeño grupo de amigos (Jaime Desclaux, Pablo y Antonio Bilbao Arístegui, y Antonio Elías Martirena) formaban una hermandad literaria llamada "Nuestralia", en la que cultivaba con entusiasmo la pasión de la lectura; según nos informa José Angel ASCUNCE: "Entre sus lecturas más asiduas se hallaban los escritos místicos; y entre éstos, los de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Santa Teresa. En una línea de admiración casi idéntica a la mística castellana, caben ser mencionados por su liderazgo indiscutible dos poetas: Juan Ramón Jiménez y Rabindranath Tagore", en Como leer a Blas de Otero, Op.cit, p. 21.

⁷¹¹ En palabras de Evelyne MARTIN-HERNANDEZ "L'être que parle dans Cántico Espiritual est un sujet (un actant) que semble dépourvu d'identité. Ni sa volonté, ni son savoir ne se manifestent en dehors de ceux d'un Destinateur tout puissant. Le livre énonce le désir de ne faire qu'un avec celui-ci" (Tesis Doctoral, Op.cit., p. 25). Por otro lado en cuanto a las características religiosas de Otero como persona es interesante el testimonio de Eugenio GARCIA DE NORA: "Blas...era entonces, en el año 43, un ser, un hombre profundamente religioso, de una piedad extraordinaria, casi rígida, casi puritana; muy en concreto, un hombre de comunión real muy frecuente" ("Recuerdos y secretos oterianos", en Al amor de Blas de Otero, Op. cit., p. 85.

A pesar de este clima espiritual tan diferente al que va a constituir los logros posteriores del poeta, a pesar de esta temática piadosa y mística, formalmente ya se pueden encontrar en los poemas iniciales oterianos o en el Cantico Espiritual, atisbos de algunas de las características rítmicas o de las formas métricas que van a ser primordiales en su producción.

Así, en CE, junto a las **liras** más propias de la tradición mística, ya aparecen unas **series endecasilábicas** y sobre todo un **soneto** como representación de esta estrofa que va a adquirir un papel tan importante a lo largo de toda su obra; y, además, no se trata de un soneto tradicional, sino que está escrito en alejandrinos en vez de en endecasílabos, iniciando de esta forma la tendencia rupturista oteriana que hemos tenido oportunidad de estudiar en el presente trabajo. Vamos a incluir el soneto alejandrino en cuestión como muestra de esa poesía inicial oteriana más desconocida por los lectores:

"Todo el amor divino, con el amor humano,	14 A MIXTOS
me tiembla en el costado, seguro como flecha.	14 B TROCAICOS
La flecha vino pura, dulcísima y derecha:	14 B TROCAICOS
el blanco estaba abierto, redondo y muy cercano.	14 A TROCAICOS
Al presentir el golpe de Dios, llevé la mano,	<u>14 (9+5)</u>
con gesto doloroso, hacia la abierta brecha.	14 B TROCAICOS
Mas nunca, aunque doliéndole, la tierra le desecha	14 B TROCAICOS
al sembrado, la herida donde encerrar el grano.	14 A DACT / TROC

¡Oh Sembrador del ansia; oh Sembrador de anhelo,	14 C TROCAICOS
que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!	14 D DACTILOS
Aquí tenéis, en haza de horizontes, mi suelo	14 C TROC / DACT
para la vid hermosa, para la espiga pura.	14 D TROCAICOS
El surco es como un árbol donde tender el vuelo,	14 C TROCAICOS
con ramas infinitas, doliéndose de altura.	14 D TROC / DACT

Este soneto, que se cuenta entre las composiciones iniciales de Blas de Otero, introduce ya modificaciones importantes; en primer lugar, como ya se ha dicho, el metro que no es el que se utiliza normalmente para los sonetos españoles, es decir, no está compuesto en endecasílabos, sino en alejandrinos. Esta medida conocida desde antiguo en la literatura castellana, ya desde su gran desarrollo con el mester de clerecía en el siglo XIV, sin embargo durante los siglos de oro el alejandrino ha sufrido un oscurecimiento casi total, para no ser rescatado hasta el auge de la poesía romántica y sobre todo con el Modernismo. Sin embargo, a lo largo de la producción oteriana, como se ha podido comprobar en este trabajo, los alejandrinos no van a ser nada frecuentes; por lo que la utilización de este metro en una etapa formativa del poeta podría llevarnos a pensar en la posibilidad de alguna influencia externa y, aunque no es esa la finalidad de nuestro estudio, no queremos dejar de mencionar la concomitancia con la poesía de Rubén Darío. En las obras rubenianas los alejandrinos cobran proporciones muy elevadas, contamos por ejemplo con un análisis estadístico de su obra Prosas profanas, que descubre que en este poemario veintitrés de las composiciones están escritas en este metro (lo que suma nada

menos que seiscientos setentaicuatro versos), según E.F. Lonné⁷¹². A su vez se supone que Rubén Darío conocía y aspiraba profundamente los influjos de la poesía francesa⁷¹³, de la que ha podido recibir el auge del soneto alejandrino, ya que en Francia era el metro más frecuente para esta forma estrófica.

Una serie de peculiaridades rítmicas de este temprano poema oteriano muestran ya claras concomitancias con las tendencias rupturistas del Modernismo. La ruptura métrica más clara la encontramos en el verso siguiente:

"Al presentir el golpe de Dios, / llevé la mano," 14(9+5)

Alejandrino atípico puesto que no presenta la tradicional partición en dos hemistiquios simétricos heptasilábicos, sino que la cesura aparece después de la novena sílaba, dividiendo el verso en dos unidades heterogéneas: un eneasílabo y un pentasílabo. Esta peculiaridad métrica desde luego destaca este verso, que es el que abre el segundo cuarteto, entre todos los demás, y además aproxima una vez más la poesía oteriana, ya desde sus más tempranas muestras, a las experimentaciones rítmicas introducidas por los poetas modernistas con Rubén Darío a la cabeza; ya que la partición irregular de los alejandrinos fue una de las innovaciones métricas más practicadas por el modernismo. Además, este alejandrino presenta todavía una ruptura más con la tradición, ya que en la

⁷¹² Se puede consultar al respecto el artículo de Enrique Francisco LONNÉ: "Aspectos de la versificación de "Prosas Profanas", Op. cit., p. 268.

⁷¹³ Consúltense por ejemplo los trabajos de :
 - FERRERO, José María: "Darío y Baudelaire: un esbozo de aproximación" en Rubén Darío. Estudios reunidos en conmemoración del centenario. 1867-1967, Univ. Nacional de La Plata, 1968, pp. 339-352.
 - PUCCIARELLI, Elsa Tabering de: "Dos olvidados modelos franceses de los modernistas" (Ibidem, pp. 329-339.)

pausa no se cumple la ley de la adición de una sílaba por tratarse de una palabra oxítona.

Asimismo algunas otras modalidades del alejandrino típicamente modernistas también se reflejan en el presente poema oteriano, así por ejemplo, la aparición del alejandrino ternario⁷¹⁴:

"Mas nunca,/ aunque doliéndole, / la tierra le deshecha"

en el que, a pesar de aparecer una cesura después de la séptima sílaba en la que se descuenta por tratarse de vocablo proparoxítono, sin embargo, la pausa anterior divide el verso en tres partes alejándose del tradicional alejandrino 7 + 7.

También la aparición de alejandrinos polirrítmicos o dactílicos es propia del Modernismo⁷¹⁵, y en el poema oteriano encontramos varios ejemplos:

"que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura! 14 DACTILOS.

Aquí tenéis, en haza de horizontes, mi suelo 14 TROC / DACT

El segundo es un alejandrino polirrítmico, puesto que combina un heptasílabo trocaico con otro dactílico, y presenta como el que acabamos de analizar una original

⁷¹⁴ Incluimos, sólo a manera de ejemplo, alguno de los alejandrinos ternarios rubenianos, pertenecientes todos ellos a un sólo poema titulado "El reino interior":

"y entre las ramas/ encantadas,/ papemore"

"Al lado izquierdo/ del camino/ y paralela."

"llenan el aire / de hechiceros/ beneficios"

"en su blancura/ de palomas/ y de estrellas"

⁷¹⁵ Así en el estudio de E.F LONNÉ se resumen las innovaciones rubenianas para los alejandrinos: "El modernismo toma el alejandrino romántico y lo inflexiona con nuevas posibilidades. Las principales innovaciones que se advierten en Prosas profanas son: 1. Encabalgamiento de los hemistiquios...2. Alejandrino a la francesa: final de hemistiquio agudo, con sinaleja posible (pero que en castellano no se realiza) 3. Alejandrino ternario: división del verso en tres grupos rítmicos, en lugar de la pausa medial única 4. Acentuación dáctica: acentos en tercera y sexta de cada hemistiquio" (Op.cit., pp. 269-270.

partición ternaria. Mientras que el primero es un ejemplo de alejandrino dactílico⁷¹⁶, con acentos en tercera y sexta sílaba de cada hemistiquio; esquema rítmico novedoso sobre el que Navarro Tomás comenta que "contra la ordinaria impresión de rapidez y energía de esta clase de ritmo (dácilo), el alejandrino de tal tipo, al equilibrar la duración de su período trisílabo con la que presentan los de cuatro y cinco sílabas en los demás tipos adquiere carácter especialmente lento, suave y musical"⁷¹⁷. Y, una vez más, la suavidad y equilibrio de este esquema acentual se corresponde con el plano sintáctico y con el conceptual de este verso; puesto que cada hemistiquio presenta una equilibrada bimetración en sus términos: "que nos duele y es dulce,/ que adolece y nos cura", bimetración que destaca las contradicciones paradójicas; y a su vez la suavidad rítmica entronca bien con la palabra "dulce" que se encuentra resaltada al final del primer hemistiquio.

Con el comentario de este temprano soneto de Cántico Espiritual sólo se ha pretendido apuntar una serie de notas que indican la similitud entre algunos de los procedimientos rítmicos utilizados por Blas de Otero en su poesía inicial y los que irá desarrollando en las etapas posteriores de su obra. El análisis de esta fase precursora no entraba en los objetivos de esta tesis, pero es un trabajo necesario que esperamos sea llevado a cabo posteriormente.

⁷¹⁶ Rubén Darío empleaba por ejemplo el alejandrino dactílico en "La sonatina" con profundo éxito rítmico.

⁷¹⁷ NAVARRO TOMAS: Estudios de fonología española, Op.cit., p. 61.

APÉNDICE II: ANÁLISIS RÍTMICO DE TODOS LOS POEMAS DE AFH Y RC

Como se ha explicado en la introducción, para realizar los estudios estadísticos pertinentes hemos analizado verso por verso la totalidad de los poemas de estas dos obras de la etapa existencial oteriana. Sin embargo, en el corpus del trabajo, se ha incluido solamente una selección de las composiciones más significativas de cada modalidad, por lo que el resto de los poemas estudiados se presenta en este apéndice con el fin de que puedan ser consultados de manera independiente.

Los poemas que se incluyen a continuación son por tanto el complemento de los que se han escogido previamente y se numeran según su orden de aparición en los respectivos poemarios (primero AFH y después RC). En cada uno de ellos se especifica verso por verso el esquema de sus distintos ritmos fónicos (metro, acentos y rima) y van precedidos, además, de un somero comentario sobre sus rasgos rítmicos más relevantes. La terminología y la metodología de análisis son las mismas que se han utilizado en el corpus de la tesis, pero el estudio es más sintético en este caso para no resultar reiterativo.

ANGEL FIERAMENTE HUMANO

Las tres primeras composiciones de este poemario han sido seleccionadas para los comentarios extensos anteriores⁷¹⁸, por lo que este apéndice comienza con el análisis rítmico del cuarto poema de AFH.

POEMA 4º : MUSICA TUYA,(A-50): (SONETO)

El título de este soneto es un indicio de la pasión musical oteriana y establece una relación con uno de los pocos poemas conservados de la época inicial: "A la música"⁷¹⁹; en ambos casos la música se identifica con una mujer, con el mar y con la luz. El homenaje a la musicalidad se refleja en el ritmo de este poema, donde predominan los endecasílabos melódicos junto a los heroicos, siendo ambos los esquemas rítmicos más equilibrados (frente a los dactílicos o enfáticos). Además se mantiene regularmente, en casi todos los casos, el acento en 6ª sílaba, ausente sólo en el sexto verso del poema. La rima consonante también contribuye a la sonoridad y el esquema de los tercetos es muy simétrico: CCD EED.

⁷¹⁸ Vid. pp. 95 y stes.

⁷¹⁹ "Música, mujer que espero como un sueño"
("A la música", poemas iniciales)

Editado en la antología Expresión y reunión, Op. cit., p. 51.

¿Es verdad que te gusta verte hundida	11	A	
en el mar de la música; dejarte	11	B	
llevar por esas alas; abismarte	11	B	
en esa luz tan honda y escondida?	11	A	
o o ó o o ó o o o ó o	3,6		MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6		MELODICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6		HEROICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6		HEROICO
Si es así, no ames más ⁷²⁰ , dame tu vida,	11	A	
que ella es la esencia y el clamor del arte	11	B	
herida estás de Dios de parte a parte,	11	B	
y yo quiero escuchar sólo esa herida	11	A	
o o ó o o ó o o o ó o	3,6		MELODICO
o o o ó o o o ó o ó o	4,8		SAFICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6		HEROICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6		MELODICO
Mares, alas, intensas luces libres,	11	C	
sonarán en mi alma cuando vibres,	11	C	
ciega de amor, tañida entre mis brazos	11	D	

⁷²⁰ Pero en este nuevo libro, Ancia, el texto se modificará en el verso quinto, "Música celestial" sustituye a "si es así, no ames más". Variante definitiva, que resulta más rotunda rítmicamente que la anterior, el vocativo encerrado entre dos cumbres acentuales.

ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	HEROICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	SAFICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	MELODICO
Y yo sabré la música ardorosa	11	E
de unas alas de Dios, de una luz rosa,	11	E
de un mar total con olas como abrazos.	11	D
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	MELODICO
o o ó o o ó o o ó ó o	3,6,9	HEROICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	MELODICO

POEMA 5º:(A-51): (SONETO)

Son varias las peculiaridades rítmicas a destacar en este soneto. En primer lugar las reiteraciones, casi a modo de estribillo, del primer verso:

"Cuerpo de la mujer, río de oro"

Con variantes en el segundo hemistiquio del endecasílabo, aunque siempre girando en torno al mismo grupo semántico del agua, río, mar, fuente:

"Cuerpo de la mujer, o mar de oro"

"Cuerpo de la mujer, fuente de llanto"

Otro momento climático versa en torno al vocablo "oro", palabra-clave procedente del epígrafe de Quevedo que se subraya mediante varios procedimientos en el soneto oteriano. Destaca en primer lugar por aparecer cuatro veces en posición de rima, el ser

consonante una palabra de sí misma produce efectos muy llamativos y rupturistas. Además, una libertad métrica contribuye a resaltar este término, en casi todas las apariciones se debe romper la sinalefa en "de / oro" para que el cómputo total resulte un endecasílabo. Esta relevancia del término "oro" ha de entenderse como un voluntario homenaje al verso quevedesco. Blas de Otero casi nunca mantiene idénticas las citas que recoge sino que las modifica poéticamente. En este caso cuando por fin parece que va a copiar el texto de Quevedo("fuente de oro") que ha estado parafraseando en todo el soneto, en el verso nueve tampoco lo toma al pie de la letra, sino que sustituye la segunda parte "oro" por "fuente de llanto".

Por último, la rima de los tercetos no corresponde al esquema clásico de los tercetos encadenados (ni siquiera son simétricos). Es el único soneto del libro que responde a esta rima excepcional (CCD EDE). Son, como siempre, las libertades métricas que adopta Blas de Otero en el tratamiento de una forma clásica y cerrada como es el soneto.

"...Tántalo en fugitiva fuente de oro." **QUEVEDO:**

Cuerpo de la mujer, río de/ oro	11(6+5) A
donde, hundidos los brazos, recibimos	11(7+4) B
un relámpago azul, unos racimos	11(6+5) B
de luz rasgada en un frondor de/ oro.	11 A
ó o o o o ó ó o o ó o	1,6,7 ENFATICO
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6 MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6 MELODICO

o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8 SAFICO
Cuerpo de la mujer o mar de/ oro	11(6+5) A
donde, amando las vanos, no sabemos	11(7+4) C
(si los senos son olas) si son remos	11(7+4) C
los brazos, si son alas solas de oro	11(3+8) A
ó o o o o ó o ó o ó o	1,6,8 ENFATICO
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6 MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6 MELODICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8 HEROICO
Cuerpo de la mujer, fuente de llanto	11(6+5) D
donde, después de tanta luz, de tanto	11(2+6+3)D
tacto sutil, de Tántalo es la pena	11(4+7) E
ó o o o o ó ó o o ó o	1,6,7 ENFATICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6 SAFICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6 SAFICO
Suena la soledad de Dios, Sentimos	11(8+3) B
la soledad de dos. Y una cadena	11(6+5) E
que no suena, ancla en Dios almas y limos.	11 B
ó o o o o ó o ó o ó o	1,6,8 ENFATICO
o o o ó o ó o o o ó o	4,6 HEROICO
o o ó o o ó ó o o ó o	3,6,7 HEROICO

POEMA 6º(A-52): UN RELAMPAGO APENAS : (SONETO)

En primer lugar destacar la trascendencia del ritmo de pensamiento manifestado a través de todo tipo de paralelismos en este magnífico soneto. Se inician ya desde los primeros versos, con los comienzos anafóricos, que se repetirán de manera esporádica más adelante (en el verso séptimo):

"Besas como si...
Besas besos de mar...
Besas besos de Dios..."

Se puede observar que el paralelismo no se limita únicamente a las anáforas, sino que en dos de los casos se amplía a una semejanza estructural y semántica del sintagma: "Besas besos de...". Además destaca la aliteración, casi paronomasia absoluta, entre las formas del verbo y del sustantivo ("Besas besos"), que extiende su sonoridad en una aliteración menos marcada de fonemas sibilantes y bilabiales oclusivos:

"Besas besos de Dios. A bocanadas
bebes mi vida. Sorbes. Sin dolerme"

La reiteración trimembre del vocativo que llama a Dios, en el último terceto, pone de relieve la angustia del que llama sin ser oído:

"Oh Dios, oh Dios, oh Dios..."

Se debe tener en cuenta esta repetición que subraya la importancia del concepto "Dios" y de ese lenguaje en que Blas de Otero lleva a cabo una "Vuelta a lo profano" similar a las "vueltas a lo divino" tan características del siglo de oro español.

Por otro lado, es interesante la fuerza con que distingue el poeta los versos iniciales y finales de las estrofas y sobre todo de los poemas. En este soneto, frente al predominio de endecasílabos melódicos y heroicos, destacan los versos finales de los cuartetos, y el primero y el último de los tercetos, que son respectivamente: Enfático, sáfico, enfático y sáfico (marcando además una simetría estructural entre los cuartetos y los tercetos). Estos versos diferentes, sobre todo los enfáticos, sobresalen por encima del resto, no sólo como excepciones, sino además por el carácter sonoro de los enfáticos acentuados en la primera sílaba.

Besas como si fueses a comerme.	11	A	
Besas besos de mar, a dentelladas.	11(6+5)	B	
Las manos en mis sienes y abismadas	11	B	
nuestras miradas. Yo sin lucha, inerme,	11(5+6)	A	
ó o o o o ó o o o ó o	1,6		MELODICO
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6		MELODICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6		HEROICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8		ENFATICO
me declaro vencido, si vencerme	11(7+4)	A	
es ver en ti mis manos maniatadas.	11	B	
Besas besos de Dios. A bocanadas	11(6+5)	B	
bebes mi vida. Sorbes. Sin dolerme,	11(5+2+4)	A	
o o ó o o ó o o o ó o	3,6		MELODICO

o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6	MELODICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SAFICO
tiras de mi raíz, subes mi muerte	11(6+5) C	
a flor de labio.Y luego, mimadora	11(5+6) D	
la brizas y la rozas con tu beso.	11 E	
ó o o o o ó ó o o ó o	1,6,7	ENFATICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
Oh Dios, oh Dios, oh Dios, si para verte	11(2+2+2+5)C	
bastara un beso, un beso que se llora	11(5+6) D	
después , porque, ¡oh, por qué!, no basta eso.	11(2+2+2+5)E	
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	SAFICO

POEMA 11: IGUAL QUE VOSOTROS⁷¹⁹ (A-28):(CUARTETOS ENDECASILABOS)

Emilio Alarcos Llorach comenta este poema, en torno al original uso de adverbios en "mente" por parte de Otero:

"Abundan en los versos de Otero los adverbios en -mente, palabras largas y macizas que a primera vista parecerían dar pesadez a la expresión. Y lo que es más típico, Otero comienza algunos de sus poemas con este tipo de vocablos...El adverbio reaparece como leit-motiv a lo largo de sus versos, contagiando a todos de sus especiales resonancias..."⁷²⁰

Efectivamente, este tipo de adverbios resultan especialmente sonoros, ralentizan el ritmo cargandolo con sus acentos secundarios y su impresión se prolonga sobre el resto del poema. En el caso presente, el adverbio: "Desesperadamente..." adelanta el tono anímico de toda la composición, será esa desesperación la que contribuirán a aumentar o a subrayar el resto de los versos con todos sus recursos expresivos.

Es un poema intensamente reiterativo, cargado de paralelismos que van marcando la progresiva desmoralización del poeta, el abatimiento al no poder descubrir lo que busca a pesar de los repetidos intentos.

Las reiteraciones más significativas son, en primer lugar, la del adverbio "desesperadamente", que se produce en cinco ocasiones, y, por otro lado, lo que indica la causa de esa desesperación los sintagmas interrogativos o de duda que se repiten de una

⁷¹⁹ Compuesto en Bilbao en agosto de 1948, según el autógrafo; dato aportado por Sabina de la Cruz.

⁷²⁰ ALARCOS LLORACH. La poesía de..., Op.cit, p.84.

manera exasperante en sus distintas variaciones:

"qué sé yo qué" (tres veces)

"no sé con qué"

"qué sé yo dónde"

"si supiéseis cómo"

"no sé en qué"

"sin saber por qué"

"no sé de qué"

"¡por qué, oh Dios!"

"entre quién sabe"

"qué sé yo en qué, sin qué"

Esta serie de isotopías, además de su constante reiteración, resulta llamativa de una manera especial por tratarse de unos sintagmas propios del lenguaje "coloquial" que nos sorprenden y alejan del ritmo poético, hundiéndose en la realidad, de forma que se hace más violenta la impresión de desesperación, real, no poética solamente⁷²¹.

Pero las funciones de este tipo de fórmulas coloquiales en la poesía oteriana son más complejas de lo que parece, según ha estudiado ya la Dra. Sabina de la Cruz:

"Pero no por ello va a desaparecer la fórmula del "no sé qué" en su poesía...con intención existencial unas veces...otras es el misterio de la

⁷²¹ Sin embargo, este tipo de sintagmas, en la poesía oteriana de esta época sí que son frecuentes, por ejemplo:

- "no sabemos de dónde, para qué" ("Vértigo", A-XXXI)

- "No sé qué luz, ..., de quién" ("Sumida sed", A-LIV)

- "Sin saber por qué, mataban

¿quién?- cualquiera. Otro.

¿Quién sabe...?" ("Canto Primero", A-LXXXV)

presencia femenina...La originalidad de Blas de Otero es haberla utilizado como señal de la intimidad, del yo intrasferible, último reducto insalvable pero también digno de ser salvado en medio del caos de la vida"⁷²².

Pero las series de paralelismos no terminan ahí, surgen también bimetraciones, a su vez reiteradas, como por ejemplo, el caso de "busco y busco", "sigo y sigo", "de nada ya y de todo", "sombras que yacen, muertos que conozco", "sombra y miedo...etc

O bien casos de aliteración fónica que contribuye a resaltar las reiteraciones:

"Desesperadamente, despertando"

Este ejemplo es importante porque intensifica precisamente el valor del adverbio leit-motiv del poema, al repetir aliterativamente el comienzo de aquel se produce la sensación de que se alarga el adverbio.

En cuanto a los ritmos fónicos, la rima asonante en los versos pares, también contribuye a la desolación general por tratarse de vocales graves, oscuras (-oo-), precisamente las de la palabra "misterioso" que inicia la rima. En las estrofas segunda, tercera y cuarta, la rima ya no se produce sólo en los versos pares, sino en todos. Evidentemente se produce un cambio en el ritmo de timbres o rima.

En cuanto al ritmo de intensidad o acentual lo más peculiar es la enorme profusión de acentos, endecasílabos poliacentuados que cargan rítmicamente el poema, haciéndolo más violento y cortado. La mayoría de los acentos se deben a esos sintagmas interrogativos de duda formados por monosílabos, todos con acento: "qué sé yo qué", que dan lugar a endecasílabos incluso antirrítmicos por la confluencia acentual.

722

Sabina de la CRUZ: "El "no saber" existencial en la poesía de Blas de Otero", en Zurgai: Los poetas vascos, Bilbao, Diciembre, 1990, pp. 49-53.

Desesperadamente busco y busco	11	()	6 ^a ,8 ^a	HEROICO
un algo, qué sé yo qué, misterioso,	11(7+4)	A	2 ^a ,4 ^a ,5 ^a ,7 ^a	ANTIRRITMICO
capaz de comprender esta agonía	11	()	2 ^a ,6 ^a	HEROICO
que me hiela, no sé con qué, los ojos.	11	A	3 ^a ,6 ^a ,8 ^a	MELODICO
Desesperadamente, despertando	11(7+4)	B	2 ^a ,6 ^a	HEROICO
sombras que yacen, muertos que conozco,	11(5+6)	A	1 ^a ,4 ^a ,6 ^a	SAFICO
simas de sueño, busco y busco un algo,	11(5+6)	B	1 ^a ,4 ^o ,6 ^a ,8 ^a	ENFATICO
qué sé yo dónde, si supieseis cómo.	11(5+6)	A	1 ^a ,2 ^a ,4 ^a ,8 ^a	SAFICO
A veces, me figuro que ya siento,	11	C	2 ^a ,6 ^a	HEROICO
qué sé yo qué, que lo alzo ya y lo toco,	11(4+7)	A	1 ^a ,2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	HEROICO
que tiene corazón y que está vivo,	11(6+5)	D	2 ^a ,6 ^a ,9 ^a	HEROICO
no sé en qué sangre o red, como un pez rojo.	11(6+5)		4 ^a ,6 ^a ,9 ^a	HEROICO
Desesperadamente, le retengo,	11(7+4)	C	2 ^a ,6 ^o	HEROICO
cierro el puño, apretando el aire sólo...	11(4+7)	A	1 ^a ,3 ^a ,6 ^a ,8 ^a	MELODICO
Desesperadamente, sigo y sigo	11(7+4)	D	2 ^a ,6 ^a ,8 ^o	HEROICO
buscando, sin saber por qué, en lo hondo.	11(3+5+3)	A	2 ^a ,6 ^a ,8 ^a	HEROICO
He levantado piedras frías, faldas	11	()	4 ^a ,6 ^a ,8 ^a	HEROICO
tibias, rosas, azules, de otros tonos,	11(7+4)	A	1 ^a ,3 ^a ,6 ^a ,8 ^a	MELODICO
y allí no había más que sombra y miedo,	11	()	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a ,8 ^a	HEROICO
no sé de qué, y un hueco silencioso.	11(4+7)	A	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	HEROICO

Alcé la frente al cielo: lo miré	11(7+4)() 2 ^o ,4 ^a ,8 ^a	SAFICO
y me quedé, ¡por qué, oh Dios!, dudoso:	11(4+7) A 4 ^a ,6 ^a ,8 ^a	HEROICO
dudando entre quién sabe, si supiera.	11(7+4)() 2 ^a ,5 ^a ,6 ^o	HEROICO
qué sé yo qué, de nada ya y de todo.	11(4+7) A 1 ^a ,2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	SAFICO
Desesperadamente, ésa es la cosa.	11(7+4)() 2 ^a ,6 ^a ,7 ^a	HEROICO
Cada vez más sin causa y más absorto	11(7+4) A 4 ^a ,6 ^a ,8 ^a	HEROICO
qué sé yo en qué, sin qué,oh Dios,buscando	11 () 1 ^a ,2 ^a ,4 ^o ,6 ^a ,8 ^a	SAFICO
lo mismo, igual, oh hombres, que vosotros.	11(7+4) A 2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	HEROICO

POEMA 12: "VERTIGO" (A-31): (ENDECASILABOS)

El título de este poema no tiene sólo el valor denotativo de la sensación física de caída, sino que conlleva además una serie de connotaciones. Así, Sabina de la Cruz comenta que este título⁷²³: "se puede entender como sinónimo de angustia, siguiendo a Kierkegaard ("le vèrtige est angoisse"), es decir, "Expresión de la inseguridad del yo."⁷²⁴ Poema que expresa el problema existencial como una inmensa soledad, el vértigo

⁷²³ Sabina de la Cruz tiene una hipótesis sobre la procedencia de este influjo:

"Opino que no a través de Unamuno (cuya influencia negé reiteradamente Blas de Otero, y no hay por qué dudar de la sinceridad de un escritor que con tanto entusiasmo declaraba sus adhesiones literarias e ideológicas), sino del pensamiento filosófico europeo que llenaba las conversaciones y lecturas del pequeño grupo de jóvenes vascos vinculados a la revista Egan, del que formó parte el poeta durante los años cuarenta.

Y desde luego de la Biblia. ¿Cómo no recordar el peso de la mano de Dios sobre la miseria de Job?..."
En Expresión y reunión, Madrid, Alianza, 1988, pp. 13-14.

⁷²⁴ CRUZ, Sabina de la: Tesis Doctoral inédita..., p. 612.

de una angustiada caída en el vacío afectivo.

Desde el punto de vista rítmico, es interesante la rima asonante en -é- en los versos pares. Esta rima aguda y penetrante aumenta la sensación de vértigo, de caída punzante, eco de la "é" acentuada del título, la palabra "vértigo" también lleva esta "é" aguda, y la rima del poema se inicia con el vocablo "caer".

Los dos primeros versos del poema constituyen una especie de estribillo que se repite al comienzo de varias de las estrofas:

"Desolación y vértigo se juntan.

Parece que nos vamos a caer"

Cuando se produce la repetición, se ha dado cierto cambio, el estribillo aumenta su sentido; sigue así las normas poéticas estudiadas por Carlos Bousoño⁷²⁵, según la que un estribillo, para que sea expresivo, debe ir añadiendo connotaciones a su significado inicial, no puede permanecer invariable. En este caso, en la primera aparición del estribillo, el lector no conocía el referente del pronombre "nos", lo lógico era pensar que era el genérico todos los hombres; mientras que en la segunda estrofa, ya se sabe que se está refiriendo a dos personas concretas, porque acaba de introducir el adjetivo posesivo de segunda persona. La historia ahora se transforma en una relación amorosa frustrada que crea el llanto y la desolación.

⁷²⁵

BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1985.

Desolación y vértigo se juntan.	11	() 4 ⁰ 6 ^a HEROICO
Parece que nos vamos a caer,	11	A 2 ⁰ 6 ^a HEROICO
que nos ahogan por dentro. Nos sentimos	11(7+4)	() 3 ⁰ 6 ⁰ MELODICO
solos, y nuestra sombra en la pared	11	A 1 ^a 4 ^a 6 ^a SAFICO
no ses nuestra, es una sobra que no sabe,	11	() 2 ^a 6 ⁰ HEROICO
que no puede acordarse de quién es.	11	A 3 ^a 6 ⁰ MELODICO
Desolación y vértigo se agolpan	11	() 4 ^a 6 ^a HEROICO
en el pecho, se escurren como un pez,	11(4+7)	A 3 ⁰ 6 ⁰ MELODICO
parece que patina nuestra sangre,	11	() 2 ⁰ 6 ⁰ HEROICO
sentimos que vacilan nuestros pies.	11	A 2 ⁰ 6 ⁰ HEROICO
El aire viene lleno de recuerdos	11	C/() 2 ⁰ 4 ^a 6 ^a HEROICO
y nos duele en el alama su vaivén,	11	A 3 ^a 6 ^a MELODICO
divisamos azules mares, dentro	11	C/() 3 ^a 6 ^a 8 ⁰ MELODICO
de la niebla infinita del ayer.	11	A 3 ^a 6 ⁰ MELODICO
Desolación y vértigo se meten	11	() 4 ^a 6 ^a HEROICO
por los ojos y no nos dejan ver.	11	A 3 ^a 8 ⁰ MELODICO
Un pañuelo en el viento anda perdido,	11	() 3 ^a 6 ^a MELODICO
viene y va, como un trozo de papel,	11(3+6)	A 1 ^a 3 ⁰ 6 ⁰ MELODICO
y lo lavan tus manos con las lágrimas	11	() 3 ^a 6 ⁰ MELODICO
que nuestros ojos han vertido en él.	11	A 2 ^a 4 ^a 8 ⁰ HEROICO
Desolación y vértigo se juntan.	11	() 4 ^a 6 ⁰ HEROICO
Parece que nos vamos a caer,	11	A 2 ^a 6 ^a HEROICO

que nos ahogan por dentro. Nos quedamos	11	()	3 ^a 6 ^o	MELODICO
mirando fijamente a la pared,	11	A	2 ^a 6 ^a	HEROICO
no podemos llorar y se nos queda	11	()	3 ^a 6 ^o	MELODICO
el llanto amontonado, de través,	11	A	2 ^a 6 ^o	HEROICO
nos tapamos los ojos con las manos,	11	()	3 ^o 6 ^o	MELODICO
apretamos los dedos en la sien,	11	A	3 ^a 6 ^a	MELODICO
sentimos que nos llaman desde lejos,	11	()	2 ^a 6 ^a	HEROICO
no sabemos de dónde, para qué...	11(7+49	A	3 ^a 6 ^o	MELODICO

POEMA 13: "HOMBRE" (A-7): (SONETO)

Nos encontramos ante uno de los sonetos más logrados y representativos de la poesía oteriana. Su último verso entra en conexión con el título del libro, prestamo gongorino: "¡Angel con grandes alas de cadenas".

Expresa el trágico enfrentamiento entre Dios y el hombre, más concretamente el hombre debatiéndose angustiosamente entre dos contrarios, su ansia de eternidad (angel) y su condición humana, que implica la muerte.

Esta oposición se expresa con una eficacia poética memorable en el primer terceto, donde, paralelísticamente, cada uno de los endecasílabos presenta una bimembración contrastante: en el primer hemistiquio las ansias humanas y en el segundo el enfrentamiento con Dios que impide la consecución de estos deseos del hombre:

"Alzo la mano,/ y tú me la cercenas.

Abro los ojos:/ me los sajas vivos.

Sed tengo,/ y sal se vuelven tus arenas"

Estos tres versos paralelísticos, rítmicamente se plasman en tres endecasílabos semejantes de esquema sáfico, que refuerza las simetrías sintáctico-semánticas.

En la estructura general del soneto se descubre una separación en dos partes que coincide con los cuartetos por un lado y los tercetos por otro.

En los primeros, el poeta todavía clama a Dios, necesita su ayuda, la implora:

"Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto..."

Esta angustiada espera de una respuesta marca una diferencia rítmica con respecto a los tercetos, en los cuartetos domina el encabalgamiento (en cinco casos), mientras que después se cambia hacia la esticomitia. En los tercetos, como se ha visto, el enfrentamiento es más tajante, lo que hace que las frases sintácticas sean más contundentes y coincidan con los finales de verso.

Además, en los cuartetos predominan los endecasílabos heroicos (en seis de los ocho versos) guardando la simetría de iniciar los tres primeros versos de cada cuarteto. Un ritmo reiterado, estable, que mantiene siempre el acento en 6ª sílaba. Mientras que en los tercetos dominan los sáficos, más ricos en acentos, más duros, y con acento en 1ª sílaba en todos los casos. Esta acentuación inicial que se acerca al esquema enfático, es mucho más violenta, incriminativa, aumenta la tensión rítmica del soneto, revelando el enfrentamiento con Dios.

De acuerdo con este tono de violencia, en el nivel morfológico del poema se advierte la ausencia de adjetivos casi absoluta. Es una composición claramente nominal y verbal; lo que implica un carácter directo, fuerte, que no se detiene ni ralentiza con la presencia descriptiva de los adjetivos, sino que lanza desnudas las apelaciones e impresiones del poeta. Es una lucha "cuerpo a cuerpo", en la que sería vano detenerse en adjetivaciones ni embellecimientos descriptivos.

Por último, una peculiaridad fónica a la que recurre frecuentemente Otero, las paronomasias de intensa expresividad, en este caso ponen de relieve dos términos en una imagen de violencia muy significativa del tono general del poema:

"...los ojos / los sajas..."

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte, 11(3+4+4) A
 al borde del abismo, estoy clamando 11(7+4) B
 a Dios. Y su silencio, retumbando, 11(2+5+4) B
 ahoga mi voz en el vacío inerte. 11 A

o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SAFICO

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte 11(2+4+5) A
 despierto. Y, noche a noche, no sé cuánto 11(3+4+4) B

oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando 11(4+2+5) B

solo. Arañando sombras para verte. 11(2+9) A

o ó o o o ó ó o o ó o 2,6,7 HEROICO

o ó o ó o ó o o o ó o 2,4,6 HEROICO

o ó o ó o ó o o o ó o 2,4,6 HEROICO

ó o o ó o ó o o o ó o 1,4,6 ENFATICO

Alzo la mano, y tú me la cercenas. 11(5+6) C

Abro los ojos: me los sajas vivos. 11(5+6) D

sed tengo, y sal se vuelven tus arenas. 11(3+8) C

ó o o ó o ó o o o ó o 1,4,6 SAFICO

ó o o ó o o o ó o ó o 1,4,8 SAFICO

ó ó o ó o ó o o o ó o 1,2,4,6 SAFICO

Esto es ser hombre horror a manos llenas. 11 C

Ser -y no ser- eternos, fugitivos. 11(7+4) D

¡Angel con grandes alas de cadenas! 11 C

o o o ó o ó o ó o ó o 4,6,8 HEROICO

ó o o ó o ó o o o ó o 1,4,6 SAFICO

ó o o ó o ó o o o ó o 1,4,6 SAFICO

POEMA 14. "VIVO Y MORTAL" (A-3): (SONETO)

Este soneto pertenece a una larga serie en la que el poeta se enfrenta a la desesperante dicotomía "vida/muerte" o en este caso "naturaleza eterna/hombre mortal" (como en los poemas "La tierra", AFH I, "Excede", A XIII, o "Tabla Rasa", entre otros muchos.)

El poeta, el hombre se hace la eterna pregunta sobre el sentido de la vida y "sabe" su inutilidad, su fugacidad, por ello es este conocimiento la base del poema y así se plasma en el plano del significante mediante la reiteración y la diseminación fónica del verbo de conocimiento "sé" y de las angustiadas interrogaciones:

"Sé que.../ Sé que...

Pero sé que se muere si se nace

y se nace, ¿por qué?, ¿por quién que quiso?"

El paradójico contraste de la dicotomía que ya apunta el título "Vivo y mortal", se pone de relieve mediante los opuestos y los paralelismos antitéticos del primer terceto:

"Nadie quiso nacer. Ni nadie quiere

morir. ¿Por qué matar lo que prefiere

vivir? ¿Por qué nacer lo que se ignora?"

He subrayado los dos términos clave para destacar otro procedimiento rítmico que contribuye a aumentar su choque antagónico, el encabalgamiento que sitúa a ambos vocablos en comienzo de verso, apareados en la misma posición resaltada.

Es interesante el original tratamiento de la rima en este soneto. Introduce nada menos que siete rimas distintas en un solo soneto, los dos cuartetos presentan rimas diferentes: ABBA CDDC. Pero, si en vez de tener en consideración la rima consonante, nos fijamos en la asonante, sí que riman entre sí los cuartetos con rimas invertidas: ABBA BAAB. Acaso no haya que buscar trascendencias expresivas a este tipo de recurso, sino que más bien opino que se trata de un deliberado intento por parte de Otero de romper y jugar con las estrictas normas del soneto clásico.

Sé que hay estrellas, luminosos mares	11(5+6)	A
de fuego, inhabitados paraísos,	11(3+8)	B
cadenas de planetas, cielos lisos,	11(7+4)	B
montañas que se yerguen como altares.	11	A

ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO

Sé que el mundo, la Tierra que yo piso,	11(4+7)	C/B
tiene vida, la misma que me hace.	11(4+7)	D/A
Pero sé que se muere si se nace,	11	D/A
y se nace, ¿por qué?, ¿por quién que quiso?	11(6+5)	C/B

ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6	MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO

Nadie quiso nacer. Ni nadie quiere	11(6+5)	D
morir. ¿Por qué matar lo que prefiere	11(2+9)	D
vivir? ¿Por qué nacer lo que se ignora?	11(2+9)	E

o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO

Solo está el hombre. El mundo, inmenso, gira	11(5+6)	F
Sobre su gozne virginal, suspira	11(8+3)	F
lo que, vivo y mortal, el hombre llora.	11(6+5)	E

o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SAFICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO

POEMA 15: "ALDEA" (A-6): (SONETO)

Este es el poema más antiguo de Angel fieramente humano, publicado en el año 1942 en la revista Luisés⁷²⁶, se destaca de todos los demás, compuestos entre 1947 y 1949. Aquel número de la revista estuvo dedicado a los muertos de la guerra civil, sin embargo, el poema oteriano había sido escrito en 1940, según Sabina de la Cruz, y no se dedica a esos muertos, sino a los antepasados de Otero enterrados en el cementerio de Orozco⁷²⁷.

Realmente se puede observar en el plano formal, la diferencia cronológica de este poema, ya que presenta un tono mucho más suavizado, un ritmo menos violento y cortado que los otros, que son posteriores a su crisis personal y religiosa. A pesar del tema del poema "los muertos", el resultado es tranquilo y delicado, el léxico bello en la descripción idílica de la paz de una aldea.

Hay ciertas similitudes entre esta descripción y varios poemas de las Pastorales de Juan Ramón, como ya las ha apuntado Sabina de la Cruz⁷²⁸ a cuyo estudio me remito en este caso.

⁷²⁶ Luisés (organo de la Congregación de María Inmaculada y San Luis Gonzaga), n° IV, 1942. En esta primera edición, bajo el título hay un epígrafe:

"...su muerte aún tiene parado nuestro corazón"

En alguna ocasión modificó el título, cambiándolo por el de "Los muertos", pero el definitivo es el de "Aldea". Estos datos se han tomado de la Tesis de Sabina de la Cruz, Op.cit.

⁷²⁷ Una de las prosas de Historias fingidas y verdaderas, la titulada "El valle" nos da quizá la clave de este poema: "la aldea...donde la luna derrama una luz compasiva sobre la muerte soñada de mis antepasados". (Véase Sabina de la Cruz: Contribución..., Op.cit.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 633-634.

La sangre -nuestros muertos- se levanta 11(3+4+4) A
 con el humo del pueblo silencioso; 11 B
 en la sombra del río, aún más hermoso, 11(7+4) B
 el chopo antiguo, al contemplarse, canta. 11(5+6) A

o ó o o o ó o o o ó o 2,6 HEROICO
 o o ó o o ó o o o ó o 3,6 MELODICO
 o o ó o o ó ó o o ó o 3,6,7 MELODICO
 o ó o ó o o o ó o ó o 2,4,8 SAFICO

Archivando la luz en la garganta, 11 A
 vuela, libre, el insecto laborioso. 11 B
 Alto cielo tallado: luminoso 11(7+4) B
 cristal donde la rosa se quebranta. 11 A

o o ó o o ó o o o ó o 3,6 MELODICO
 ó o ó o o ó o o o ó o 1,3,6 MELODICO
 o o ó o o ó o o o ó o 3,6 MELODICO
 o ó o o o ó o o o ó o 2,6 HEROICO

Es nuestro ayer, nuestro dolor sin nombre, 11(4+7) C
 retornando, de nuevo, su camino; 11(4+3+4) D
 futuro en desazón, presente incierto, 11(6+5) E

o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SAFICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
sobre el hermoso corazón del hombre.	11	C
Como una vieja piedra de molino	11	D
que mueve, todavía, el cauce muerto.	11(3+4+4)	E
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SAFICO
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO

POEMA 16. "NO PUEDE"⁷²⁹: (SONETO)

Para el estudio rítmico de este soneto hay que destacar fundamentalmente una diferencia estructural entre los cuartetos y los tercetos que afecta tanto al plano conceptual como al plano formal.

Los cuartetos presentan la ascensión del poeta hacia un punto deseado desde donde descubre "por qué la Tierra gira, tan hermosa." En correspondencia con esta ascensión positiva, el ritmo de estos cuartetos es fluido, ligero, facilitado por unos encabalgamientos

⁷²⁹ El título de este poema lo cambió Otero en **A** por el de "Excede", por lo que este último se puede considerar el definitivo.

muy suaves y, sobre todo, por endecasílabos sin pausas, cosa muy poco frecuente en la poesía oteriana de los dos primeros libros.

Sin embargo, los tercetos suponen un cambio radical, una decepción, introducida ya desde el primer verso:

"Pero mortal, el hombre nunca puede"

Y este giro se refleja en la aparición de endecasílabos polipausados, que rompen la anterior fluidez rítmica, ya se avanza lentamente, a trompicones. Y todo ello se refuerza con las continuas repeticiones que se introducen ahora: "nunca...nunca...nunca...jamás...".

El juego de palabras introducido por la paronomasia amplia y cambia totalmente el mismo verso que ya había aparecido en la primera parte:

"Un pájaro divino va y se posa" (cuartetos)

"el pájaro se posa, y pasa y hiede" (tercetos)

Querer ser bueno es una fuente rosa	11	A
que fluye entre las ruinas del pecado,	11	B
un celeste rumor desamarrado,	11	B
latiendo entre la sombra misteriosa.	11	A

o óo óo óo óo óo	2,4,6,8	HEROICO
o óooo óooo óo	2,6	HEROICO
oo óo óoooo óo	3,5	MELODICO
o óooo óooo óo	2,6	HEROICO

Un pájaro divino va y se posa 11 A
 sobre el inmóvil corazón cansado; 11 B
 y entiendo por qué el mundo está inclinado, 11 B
 por qué la Tierra gira, tan hermosa. 11(7+4)A

o ó o o o ó o ó o ó o 2,6,8 HEROICO
 o o o ó o o o ó o ó o 4,8 SAFICO
 o ó o o ó ó o ó o ó o 2,5,6,8 HEROICO
 o ó o ó o ó o o o ó o 2,4,6 HEROICO

Pero mortal, el hombre nunca puede, 11(4+7)C
 nunca logra ascender adonde el cielo 11 D
 la torre esbelta del anhelo excede. 11 C

o o o ó o ó o o o ó o 4,6 HEROICO
 o o ó o o ó o o o ó o 3,6 SAFICO
 o ó o ó o o o ó o ó o 2,4,8 SAFICO

Nunca, jamás, el hombre. Sobre el suelo, 11(7+4)D
 el pájaro se posa, y pasa y hiede 11(7+4)C
 la fuente del humano desconsuelo. 11 D

ó o o ó o ó o o o ó o 1,4,6 SAFICO
 o ó o o o ó o ó o ó o 2,6,8 HEROICO

o ó o o o ó o o o ó o

2,6

HEROICO

POEMA 17: "MORTAL" (A-12): (SONETO)

Este soneto expresa la rebeldía del hombre ante el silencio de Dios, como lo demuestra el cambio de título que sufrió en A, "No". Y, acorde con esta rebeldía, lo que formalmente más destaca es el ritmo acelerado de estos versos.

Veamos los motivos de esta agilidad rítmica. En primer lugar las enumeraciones plurimembres que aumentan el ritmo de lectura buscando el fin de la enumeración:

"...qué voz o qué latido/ qué corazón..."

"yo soy, me siento, me compruebo."

"...mi luz. Mi sed, mi hondura..."

"Pero mortal, mortal, rayo partido"

Por otro lado, también conforma la velocidad del ritmo una evidente abundancia de formas verbales (en catorce versos, quince verbos). Los verbos poseen, desde luego, un carácter mucho más dinámico que las otras formas morfológicas, es decir los nombres y los adjetivos. En este apartado habría que detenerse a exponer el interesante estudio de Carlos Bousoño sobre el "dinamismo expresivo":

"Parece como si esas expresiones poseyesen dinamismo por sí mismas...el dinamismo positivo del lenguaje(que acelera el período) ha de estar encomendado a las partes de la oración que transportan nociones nuevas (verbos principales y nombres)...al revés, el dinamismo negativo (retardan-

te de la expresión) será cosa, por razones opuestas, de aquellas palabras que sirven únicamente para matizar (adjetivos, adverbios...) ⁷³⁰

Por otro lado, también acrecientan la velocidad rítmica de este poema los encabalgamientos, y concretamente uno muy poco frecuente entre los cuartetos y los tercetos del soneto, que generalmente suelen quedar separados en esta forma poética:

"...Señor: la vida es ese ruido /
del rayo al crepitar..."

Se descubre en este soneto un recurso estilístico escasísimo en la poesía contemporánea, el hipérbaton, o desorganización sintáctica de las frases. Esta estructura, si bien era muy común en la poesía clásica, sobre todo en el Barroco, en el siglo XX prácticamente no se utiliza.

El caso más evidente es el del comienzo del segundo cuarteto, que se inicia con la conjunción adversativa: "Pero...", mientras que el sujeto y el verbo de la frase principal no se aclaran hasta el verso siguiente: "Yo soy, me siento, me compruebo".

Para explicar este tipo de construcciones se podría recurrir, como apunta Sabina de la Cruz ⁷³¹, a la sintaxis del euskera ⁷³², la lengua del País Vasco, que, si bien Otero escribía sus poemas en castellano, el idioma de su país tuvo que influirle profundamente

⁷³⁰ BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la ..., Op.cit, p. 432.

⁷³¹ Sabina de la CRUZ: "Ante un soneto", en Filología Moderna, nº 77, Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1985, p. 32.

⁷³² Puede consultarse, entre otras obras, la Morfología vasca de Resurrección María Azkue (Bilbao, La gran enciclopedia vasca, 1969). O bien Lo "vizcaíno" en la Literatura castellana, de A. de Legarda (San Sebastian, Biblioteca vascongada de los amigos del país, 1953.)

porque sigue influyendo en el español hablado por los bilbaínos. De hecho, en unos versos el poeta declaró al respecto:

"Y sigo traduciendo del euskera
cada vez que hablo, cada vez que escribo"

Pues bien, en euskera las oraciones siempre se organizan según aparece el hiperbaton de este poema, es decir:

C.Circunstanciales + Verbo principal

El ejemplo que analizamos se ordenaría en euskera exactamente igual que lo ha hecho Blas de Otero; comenzando por la adversativa: "pero" ("baina") y terminando por el sujeto y el verbo: Yo soy ("ni naiz").

Además, esta utilización del hiperbaton por parte de Otero influye directamente en el ritmo, puesto que contribuye a acelerar la lectura en busca de los elementos principales que rigen los circunstanciales colocados en posición inicial. De hecho esta es una de las grandes diferencias entre las dos lenguas que comentamos, no solo variantes superficiales, sino estructurales, que afectan a la estructura misma del pensamiento de los hablantes de cada lengua.⁷³³

Sobre esta probabilidad de la influencia del euskera en la poesía oteriana tendremos que profundizar más adelante, puesto que puede ser fundamental para la comprensión del

⁷³³ Como hablante nativa de español, cuando me he enfrentado al aprendizaje de la lengua vasca esa ha sido precisamente la mayor dificultad con la que me he encontrado; creo que los "euskaldunes", o hablantes de euskera, confieren una superior importancia a los elementos circunstanciales, y pueden por tanto dar todos los pormenores antes de explicar la oración principal, pueden por ejemplo decir:

"Gorria den hemen dagoen liburuarekin ikastolara egunero joango naiz"

("que es rojo, que está aquí, con el libro, todos los días a la escuela yo iré")

Mientras que los castellano parlantes requieren directamente los datos esenciales antes de adelantar los elementos "superfluos" (que quizá un hablante de la otra lengua no denominaría "superfluos"): "Iré todos los días a la escuela con este libro rojo2.

especial ritmo de Blas de Otero; ya que cualquier estudioso de la poesía puede, a primera vista, advertir ciertas concomitancias en la lengua de los distintos autores vascos, por ejemplo entre Otero y Unamuno, una especial rudeza, violencia, un lenguaje directo, que elimina la adjetivación...etc

No se sabe qué voz o qué latido,	11	A
qué corazon sembrado de amargura,	11	B
rompe en el centro de la sombra pura	11	B
mi deseo de Dios eternecido.	11	A

o o ó o ó ó o ó o	3,5,6,8	ANTIRRITMICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SAFICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO

Pero mortal, mortal, rayo partido	11(6+5)	A
yo soy, me siento, me compruebo. Dura	11(2+3+4+2)	B
lo que el rayo mi luz. Mi sed, mi hondura	11(6+5)	B
rasgo. Señor: la vida es ese ruido	11(4+7)	A

o o o ó o ó ó o o ó o	4,6,7	ANTIRRITMICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SAFICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6,8	MELODICO

ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	SAFICO
del rayo al crepitar. Así, repite	11(6+5) C	
el corazón, furioso, su chasquido,	11(7+4) A	
se revuelve en tu sombra, te flagela	11(7+4) D	
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
tu silencio inmortal; quiere que grite	11(6+5) C	
a plena noche..., y luego, consumido,	11(5+6) A	
no queda ni el desastre de su estela.	11 D	
o o ó o o ó ó o o ó o	3,6,7	ANTIRRITMICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO

POEMA 18: "IMPETU" (A-14): (SONETO)

Uno de los poemas más optimistas del libro, un remanso de paz y de esperanza para el poeta. Casualmente, o, más bien, probablemente por ello, es uno de los pocos en los que no se nombra a Dios, no se entra en conflicto con él. Esta visión positiva es

deliberada por parte del poeta, que, al tomar conciencia de la desesperación, ensalza la hermosura de la lucha por la vida:

"Mas no todo ha de ser ruina y vacío"

Ya Sabina de la Cruz⁷³⁴ llamó la atención sobre el título del poema "Impetu", que según el DRA significa "movimiento acelerado y violento" y sin embargo, el plano rítmico no responde en absoluto a ese concepto introducido por título, sino que es más bien un poema equilibrado y estático, no "acelerado y violento". Es una composición de carácter más bien nominal, con escasa presencia de verbos, poco dinámico por tanto. Lo que hace suponer que es precisamente la desesperación la que concibe poemas violentos, veloces, y bruscos en la poesía de Otero.

Sólo los encabalgamientos corresponden a ese impulso imparable hacia delante que supone el "ímpetu" funcionando como símbolos rítmicos. Así, se producen encabalgamientos entre las estrofas (entre los cuartetos y entre los tercetos) poco frecuentes en un soneto:

"...un ancho río / de entusiasmo..."

"...si no alcanzo / con la mano..."

Además, el sentido de los vocablos que aparecen alargados por los encabalgamientos es muy significativo de ese "avance" producido por el ímpetu, como en los dos ya mencionados, o en los siguientes:

"...Pero avanzo / sin dudar..."

"...y así, me lanzo / al mar..."

⁷³⁴ Op.cit., p. 654.

Si observamos los esquemas acentuales del ritmo de intensidad, se verá que los endecasílabos en los que se hace mención a esa desesperación frecuente en los otros poemas presentan patrones rítmicos más violentos. Concretamente, nos referimos a los tres versos con acentuación antirrítmica:

"Mas no todo a de ser ruina y vacío" 11 ANTIRRITMICO
 "Y, entre raíz mortal, fronda de anhelo, 11 ANTIRRITMICO
 mi corazón en pie, rayo sombrío" 11 ANTIRRITMICO

Los tres endecasílabos presentan acentos contiguos en las sílabas 6ª y 7ª, que, evidentemente, los destacan rítmicamente en el conjunto de un poema en general equilibrado y dominado por los esquemas melódicos y heroicos.

Mas no todo ha de ser ruina y vacío. 11 A
 No todo desescombros ni deshielo. 11(7+4) B
 Encima de este hombro llevo el cielo, 11 B
 y encima de este otro, un ancho río 11(7+4) A

o o ó o o ó ó o o ó o 3,6,7 ANTIRRITMICO
 o ó o o o ó o o o ó o 2,6 HEROICO
 o ó o ó o ó o ó o ó o 2,4,6,8 HEROICO
 o ó o ó o ó o ó o ó o 2,4,6,8 HEROICO

de entusiasmo. Y, en medio, el cuerpo mío, 11(4+7) A
 árbol de luz gritando desde el suelo. 11 B

Y, entre raíz mortal, fronda de anhelo, 11(6+5) B

mi corazón en pie, rayo sombrío. 11(6+5) A

o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o ó ó o o o ó o	1,4,6,7	ANTIRRITMICO
o o o ó o ó ó o o o ó o	4,6,7	ANTIRRITMICO

Sólo el ansía me vence. Pero avanzo 11(7+4) C

sin dudar, sobre abismos infinitos, 11(3+8) D

con la mano tendida: si no alcanzo 11(7+4) C

ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO

con la mano, ¡ya alcanzaré con gritos! 11(4+7) D

Y sigo, siempre, en pie, y así, me lanzo 11(6+5) C

al mar, desde una fronda de apetitos. 11(2+9) D

o o ó o o o o ó o ó o	3,8	MELODICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	HEROICO
o ó ó o o ó o o o ó o	2,3,6	HEROICO

POEMA 19: "HOMBRE EN DESGRACIA" (A-38): (ROMANCE ALEJANDRINO)

Este es el único poema en alejandrinos de todo Angel fieramente humano, alejandrinos completamente tradicionales en cuanto a la métrica, compuestos siempre por dos hemistiquios heptasilábicos, que, en algunos casos, presentan adiciones o supresiones de sílabas por tratarse de palabra aguda o esdrújula; es decir, siguen las normas propias de la cesura fuerte, que se asimila a la pausa final de verso. Respetando todo lo tradicional en los alejandrinos, sin incluir las novedades introducidas en este verso por los poetas modernistas (en obras posteriores de Otero ya introduce este tipo de modificaciones).

En los dos casos en que se utilizan las normas de adición propias de la cesura, las palabras finales del hemistiquio son palabras-clave que resultan así puestas de relieve por esta peculiaridad rítmica.

Al final de la tercera estrofa aparece la palabra aguda "Dios", concepto trascendental en esta poesía existencial, angustiada por el enfrentamiento religioso.

Por otro lado, en el último verso de la quinta estrofa, la palabra esdrújula que obliga a sustraer una sílaba en el cómputo final es "vértigo"; término equiparable para el poeta a la "angustia", tan importante que Otero lo toma como título de una composición.

El esquema rítmico acentual de este poema es simétrico hasta tal punto que he preferido representar el análisis de forma exenta, para que quede patente la monotonía acentual. Salvo contadas excepciones, todos los alejandrinos del poema están compuestos por dos heptasílabos dactílicos, con acentos siempre en 3ª y 6ª sílaba. Se trata de un esquema especialmente musical, que en el caso de pertenecer a versos endecasílabos,

formaría ritmos melódicos, pero la terminología para los heptasílabos es la de dactílicos, ritmo mucho más llamativo, menos equilibrado y sereno que los trocaicos.

En cuanto a la rima, también es absolutamente regular en toda la composición, una rima asonante en -oo- en los versos pares, siguiendo el esquema de los tradicionales romances. El carácter fónico de esta rima favorece el tono general de la composición, las vocales graves -oo- resultan adecuadas para el ambiente lúgubre y oscuro del poema, de muerte y desesperación.

Me cogiera las manos en la puerta del ansia, 14 ()

sin remedio me uniesen para siempre a lo solo, 14 A

me sacara de dentro mi corazón, yo mismo 14 ()

lo pusiese, despacio, delante de los ojos. 14 A

O si hablase a la noche con el labio enfundado 14 ()

y detrás de la nuca me tocasen de pronto 14 A

unas manos no humanas, hasta hacerme de nieve, 14 ()

una nieve que el aire aventase, hecha polvo... 14 A

Soy un hombre sin brazos, y sin cejas, y acaso 14 ()

una sábana extiende su palor desde el hombro; 14 A

voy y vengo en silencio por la haz de la tierra, 14 ()

tengo miedo de Dios, de los hombres me escond 14 A

Doy señales de vida con pedazos de muerte 14 ()
 que mastico en la boca, como un hielo sonar; 14 A
 voy y vengo en silencio por las sendas del sueño, 14 ()
 mientras baten las aguas y dan golpes los olmos 14 A

¿Hasta cuándo este cáliz en las manos crispadas 14 ()
 y este denso silencio que se arrolla a los codos; 14 A
 hasta cuándo esta sima y su silbo de víboras 14 ()
 que rubrican el vertigo de ser hombre hasta el fondo? 14 A

¿Hasta cuándo la carne cabalgando en el alma; 14 ()
 hasta heñirla en las sombras, hasta caer del todo? 14 A
 Oh, debajo del hambre Dios bramea y me llama, 14 ()
 acaso como un muerto -dios de cal- llama a otro. 14 A

o o ó o o ó o / o o ó o o ó o DACT/DACT.
 o o ó o o ó o / o o ó o o ó o "
 o o ó o o ó o / o o o ó o ó o "
 o o ó o o ó o / o o ó o o ó o DACT/DACT

o o ó o o ó o / o o ó o o ó o "
 o o ó o o ó o / o o ó o o ó o "
 o o ó o o ó o / o o ó o o ó o "

00	000	00_000	00	00	DACT/TROC	
00	000	00/00	000	00	DACT/DACT	
00	000	00/00	000	00	"	
00	000	00/00	000	00	"	
00	000	0(0)/00	000	00	"	
00	000	00/00	000	00	DACT/DACT	
00	000	00/00	000	00	"	
00	000	00/00	000	00	"	
00	000	00/0 <u>0</u>	000	00	"	
00	000	00/00	000	00	DACT/DACT	
00	000	00/00	000	00	"	
00	000	00/00	000	00	"	
00	000	00/00	000	00	"	
00	000	00/00	000	00	DACT/DACT	
00	000	00/000	00	00	" / TROC	
00	000	00/00	000	00	DACT/DACT	
0	00	00	00/00	000	00	TROC/ "

POEMA 20: "MIENTRAS TANTO" (A-29): (VERSO LIBRE)

Poema breve y de variada heterometría, sus versos van desde las dos sílabas hasta las dieciocho. Rítmicamente presenta una peculiaridad muy especial, ya que, al tratarse de una composición versolibrista, sería de esperar que se basará en el ritmo de pensamiento, y, sin embargo, está casi exento de repeticiones, sólo destaca una en los últimos versos:

"y seguimos
y seguimos subiendo..."

Resulta extraña la poca trascendencia concedida al ritmo reiterativo, sobre todo si se toma en cuenta el contexto del resto de la poesía oteriana, desde luego los otros versos libres de este libro por ejemplo, presentan un claro ritmo de pensamiento basado en el paralelismo (vid. "Canción", "Crecida", "Final"...etc)

Respecto a los ritmos fónicos se observa una predilección por el metro endecasílabo y los metros impares en general. No existe la rima, excepto, esporádicamente en los últimos versos, donde destaca el único paralelismo que hemos comentado: "seguimos", "seguimos" y "mismos".

Por último, es importante en este caso el papel de la alternancia heterométrica, que contribuye al movimiento del ritmo. Se trata de un recurso gráfico, de los que fueron desarrollados fundamentalmente por la poesía vanguardista. Destacan sobre todo en el poema algunos versos muy breves, en un contexto formado por extensos versículos:

"viene"

"y, cerrando los ojos,"

"y seguimos"

"colocada"

Estos contrastes métricos, no sólo ponen de relieve determinados términos sino que, en general, crean una impresión rítmica de movimiento.

Para un dibujo de Picasso.⁷³⁵

Mientras tanto subimos la escalera	11+7	3 ^a 6 ^a	MELODICO
(de vez en cuando se oye			
a los que caen de espaldas), nos paramos	11(7+4)	4 ^a 6 ^a	HEROICO
un poco, alguna vez (vacilamos, como una hoja	15(3+4+4+5)		
en el instante de arrojarse al aire),	11	4 ^a 8 ^a	SAFICO
viene	2		
el vértigo a todo correr desde el vacío	13		
y, cerrando los ojos,	7		
nos asimos a nuestro ser más íntimo,	11	3 ^a 6 ^a 8 ^o	MELODICO
y seguimos	4		
y seguimos subiendo la trágica escalera	14		
colocada,	4		
creada, por nosotros mismos.	9		

⁷³⁵

Poema basado en un estudio para el Guernika, del 9 de mayo de 1937, donde hay una escena como la que describe en estos versos.

POEMA 21: "CANTO PRIMERO" (A-74): (CUARTETAS ENDECASILABICAS Y ALEJANDRINO INICIAL)

Es muy relevante el cambio de perspectiva que indica este poema, pues, saliendo de los límites de su personal problemática existencial Otero decide dirigirse a "los otros" ("cantaré para el hombre") y adelanta ya el viraje temático que se producirá en los libros de lo que hemos llamado su segunda etapa, "poesía histórica o social", cuando se dirige definitivamente "a la inmensa mayoría".

Esta nueva preocupación y el desprendimiento de toda trascendencia religiosa obligaron al poeta, en la edición primera de AFH, a añadir un epígrafe para tranquilizar a la censura:

"Este poema es una llamada a la sinceridad. No excluye la trascendencia".

No vamos a adentrarnos en el estudio rítmico de esta composición, remitimos al concienzudo trabajo de Marina Mayoral⁷³⁶, que comenta magníficamente el plano del significante. Sólo vamos a comentar una vez más la tendencia oteriana al distingo rítmico de los versos iniciales y finales; en este caso la composición se inicia con un verso heterogéneo métricamente, un alejandrino, y, en cuanto a la terminación, es un endecasílabo, pero "antirrítmico".

⁷³⁶ MAYORAL, Marina: "Blas de Otero. Canto primero", en Poesía española contemporánea, Madrid, Gredos, 1973, pp. 231-142.

- Definitivamente, cantaré para el hombre. 14(7+7) A
- Algún día -después-, alguna noche, 11(6+5) A 3^a6^o8^a MELODICO
- me oirán. Hoy van -vamos- sin rumbo, 11 B 2^a4^a5^a ANTIRRIT.
- sordos de sed, famélicos de oscuro. 11(4+7) B 1^a4^a6^a SAFICO
- Yo os traigo un alba, hermanos. Surto un agua, 11(7+4) C 2^a4^a6^a8^a HEROICO
- eterna no, parada ante la casa, 11(4+7) C 2^a4^a6^a HEROICO
- Salid a ver. Venid, bebed. Dejadme 11(4+4+3)D2^o4^o6^a8^a HEROICO
- que os unja de agua y luz, bajo la carne. 11(6+5) D 2^a4^o6^a HEROICO
- de golpe, han muerto veintitrés millones 11(3+8) A 2^a4^o8^o SAFICO
- de cuerpos. Sobre Dios saltan de golpe 11(3+8) A 2^a4^o6^a7^a ANTIRRIT.
- sorda, sola trinchera de la muerte- 11(2+9) E 1^a3^a6^o MELODICO
- con el alma en la mano, entre los dientes 11(7+4) E 3^a6^a MELODICO
- el ansia. Sin saber por qué, mataban; 11(3+5+3)C 2^a6^a8^a HEROICO
- muerte son, sólo muerte. Entre alambradas 11(3+4+5)C 1^a3^a4^a SAFICO
- de infinito, sin sangre. Son hermanos 11(4+3+4)F 3^a6^a MELODICO
- nuestros. Vengadlos, sin piedad, ¿vengadlos! 11(2+3+3+3)1^a4^a8^a SAFICO
- Solo está el hombre. ¿Es esto lo que os hace 11(5+6)? G 3^a4^o6^o MELODICO
- gemir? Oh si supieseis que es bastante. 11(2+99) G 2^a6^o HEROICO
- Si supieseis bastaros, ensamblaros. 11(7+4) F 3^a6^a MELODICO

- Si supierais ser hombres, sólo humanos. 11(7+4) F 3^a6^a MELODICO
- ¿Os da miedo, verdad? Sé que es más cómodo 11(6+5) H 3^a6^a7^a9^a MELODICO
- esperar que Otro -¿quién?-cualquiera, Otro, 11(5+1+5) H3^a4^a6^a8^a SAFICO
- os ayude a ser. Soy. Luego es bastante 11(5+1+5) G3^a5^a6^a7^a ANTIRRIT.
- ser, si procuro ser quien soy. ¡Quién sabe 11(8+3) G 1^a4^a6^a8^o ENFATICO
- hay más! En cambio, hay menos: sois sentinas 11(2+3+3+4)2^a4^a6^a8^a HEROICO
- de hipocresía. ¿Oh, sed, salid al día! 11(5+6)? I 4^a6^a8^o HEROICO
- No sigáis siendo bestias disfradas 11 C 3^a4^a6^a MELODICO
- de ansia de Dios. Con ser hombres os basta. 11(5+6) C 1^a4^a6^a7^a ANTIRRIT.

POEMA 22: A EUGENIO DE NORA⁷³⁷ (A-80): (ENDECASILABOS)

Rítmicamente llama la atención la ruptura de la isometría dominante por un único verso eneasílabo. Evidentemente Blas de Otero consideraba cualquier irregularidad⁷³⁸

⁷³⁷

Se publicó por primera vez en la revista *España*, nº 37, finales de 1949, y está dedicado precisamente a uno de los directores de esta revista que era amigo de Otero, Eugenio de Nora.

⁷³⁸

Entre las irregularidades no se puede dejar de comentar, aunque no pertenezca al campo del ritmo, algunas otras rupturas esporádicas, concretamente la ruptura de una frase hecha en la estrofa penúltima:

"cogidos de la muerte", en vez de:

"cogidos de la mano", que es lo que espera el lector.

Este ejemplo ha sido ya comentado por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* ya citada. Este tipo de recurso, tan frecuente en la poesía oteriana, busca fundamentalmente la originalidad partiendo de la tradición, la ruptura desde los mismos moldes preformados.

Por último, otra ruptura, esta vez no de una frase hecha, sino simplemente de lo que el lector espera que se va a decir a continuación, también en la penúltima estrofa; cuando se está haciendo una comparación entre el tú y el yo, un verso describe al tú, y cuando es lógico que el siguiente, que imita paralelísticamente el esquema del anterior, cuando se espera que describa al yo, se rompe y se introduce un elemento nuevo: "el monte":

"un manto rojo, en pleamar, el tuyo

aceptable si aumentaba la expresividad del poema, los cauces herméticos tradicionales se le quedan cortos y necesita romperlos en ocasiones. Efectivamente, este único verso eneasílabo es muy expresivo, corresponde a un verso de tono exclamativo e imperativo que corta el hilo narrativo del poema para llamar la atención sobre su referente Eugenio de Nora:

"Apóyate. ¡Ay! Apoyémonos."

Otros dos versos destacables desde el punto de vista del ritmo de intensidad es el tercero de la composición:

"y de ti mismo y de mí mismo. Nada" 11 ANTIRRITMICO

"limosna: manos no, garras insomnes!" 11 ANTIRRITMICO

El primero es un endecasílabo llamativo por la acumulación acentual de varios acentos antirrítmicos, así como por terminar en un encabalgamiento que pone de relieve de forma contundente el término "Nada". Asimismo destacan en él las reiteraciones y la aliteración de la vocal "i".

En cuanto al segundo, se trata de otro de los endecasílabos que hemos denominado "antirrítmicos" por la contigüidad de algunos de sus acentos. En este caso la acentuación "conflictiva" recae sobre las sílabas sexta y séptima ("no, garras..."), poniendo de relieve la violencia de la negación y la metáfora zoomorfica que califica las manos humanas. Una vez más el verso entero destaca por comenzar mediante un encabalgamiento abrupto y por ser intensamente polipausado, lo que rompe el usual ritmo fluído de los endecasílabos.

un manto verde, como el mar, el monte"

- Hay una rabia dentro de los ojos, 11 () 1°4°6° SAFICO
- una rabia de Dios y de los hombres, 11 A 3ª6ª MELODICO
- y de ti mismo y de mí mismo. Nada 11(9+2)() 3ª4ª7ª8ª ANTIRRITMICO
- es comparable a un amar que ya se rompe. 11 A 4ª6ª8ª HEROICO
- Que ya no puede más. Pero nosotros 11(6+5)() 2ª4°6ª HEROICO
- insistimos, entramos por la noche 11(4+7) A 3ª6ª MELODICO
- no con las manos, no, tendidas, nunca: 11(5+6)() 4ª6ª8° HEROICO
- gritando a voces y llamando a golpes. 11(5+6) A 2ª4ª8ª SAFICO
- ¡A fuerza de querer que se despierten, 11 () 2ª6° HEROICO
- palios de luz, penumbra de rincones, 11(4+7) A 1ª4ª6° SAFICO
- todo, lo desgarramos, no queremos 11(7+4)() 1ª6ª ENFATICO
- límosna: manos no, garras insomnes! 11(3+3+5)A 2ª4ª6ª7ª ANTIRRITMICO
- Amigo mío, mi cansancio es bello. 11(5+6)() 2ª4ª8ª SAFICO
- Se parece a ese ruido de los bosques. 11 A 3ª6° MELODICO
- Cualquier día sabrás que me he callado, 11(6+59)() 3ª6ª MELODICO
- como hice ayer, para inventar más nombres. 11(4+7)A 2ª4ª8ª SAFICO
- Tú y yo, cogidos de la muerte, alegres, 11(2+7+2)() 1ª2ª4ª8ª SAFICO
- vamos subiendo por las mismas flores: 11 A 1ª4ª8ª SAFICO

un manto rojo, en pleamar, el tuyo; 11(5+3+3)() 2^a4^o8^o SAFICO

un manto verde, como el mar, el monte. 11(5+3+3)A 2^a4^a8^a SAFICO

Apóyate. ¡Ay! Apoyémonos. 9 ()

No te importe ser mástil. Que se ahonde 11(7+4) A 3^a6^o MELODICO

más, y que, hendiendo por el fondo, falte 11(1+8+29)() 1^a4^a8^a SAFICO

arriba poco para hender los soles. 11 A 1^a4^a8^a SAFICO

POEMA 23: PUERTAS CERRADAS⁷³⁹ (A-81): (SILVA TRADICIONAL)

El título corresponde a un poema albertiano, "Puertas cerradas", del libro que se menciona en el epígrafe, con el que establece relaciones estrechas de intertextualidad como homenaje al poeta exiliado y a su obra⁷⁴⁰.

⁷³⁹ Este poema está dedicado a Rafael Alberti, bajo el epígrafe de sus iniciales y de una de sus obras: Pleamar. No se declara el nombre completo en la edición de 1950 por imposición de la censura franquista.

⁷⁴⁰ Veamos algunos fragmentos del poema albertiano en cuestión a fin de poder destacar las relaciones de intertextualidad:

"No son ángeles ya, no son aquellos
de los siete relámpagos asidos
entre las siete albas plumadas velas.
Son velados de historia, pedregosos
de corazón, sin lagrimal ni fuente
que le susurre el ala de un recuerdo.
No son ángeles ya, son pobres hombres."

(Pleamar, 1942-1944, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 106)

Todo el tema del poema toma su base del motivo albertiano de los "ángeles caídos", pero no sólo son éstas las referencias, también se mencionan otros títulos de Alberti, como por ejemplo el poema "Carmenes" (cuarta parte de Pleamar), en los siguientes versos de Otero, que de otra forma no se comprenderían:

"...si carmen, pescadores
de carmines ponientes..."

Así como el motivo de los cuatro puntos cardinales, que aparece en un poema de Marinero en tierra titulado "Cruz de viento", o la referencia ya evidente en los versos finales a este mismo libro de Alberti:

"Un marinero en tierra

Y un golpe, no de mar, sino de guerra

Pero no es sólo el tema y determinados intertextos (como puede observarse en la nota anterior) lo que imita Blas de Otero, sino que también el estilo, y concretamente la sintaxis compleja son semejantes a las del poema de Alberti mencionado. Compruébese la cercanía sintáctica entre el hipérbaton utilizado por Otero y el que usaba Alberti. Este extenso hiperbaton que ocupa la mayor parte de la primera estrofa consigue una lograda funcionalidad expresiva. Comienza a partir del encabalgamiento paronomásico: "desfloradas / flores", y desde entonces se expande creando un simulacro del remolino producido por el "viento":

"un viento viene y giran desaladas..."

Por otro lado, destacan otra serie de recursos rítmicos característicos del estilo oteriano que vamos revisando. En primer lugar, y aunque en este caso no es demasiado marcado, sí que aparecen vestigios del ritmo de pensamiento, como por ejemplo la *reiteración paralelística en posición anafórica del verso que inicia el poema, que vuelve a aparecer en la línea nueve*:

"¿No son ángeles ya..."

O bien la repetición del término "flores" que se estructura de forma quiásmica en el verso cuarto, intensificada por el encabalgamiento precedente:

"
...desfloradas
flores que, abiertas, vengador de flores"

que destierra los ángeles mejores"

Para terminar podemos comentar un ejemplo de utilización de los ritmos fónicos, a través de la aliteración de vibrantes en el poema, por ejemplo en el verso siguiente de lograda fuerza rítmica:

"carnes, trizas del alma, tramo a tramo
ardidas..."

O bien la rima interna que se produce entre dos términos de los versos finales de la silva, resaltando de nuevo la tendencia oteriana a distinguir las conclusiones poemáticas:

"Y un golpe, no de mar, sino de guerra,
que destierra los ángeles mejores."

La contundencia de esta rima interna, así como de la aliteración de la vibrante múltiple, contribuye a acentuar la brusca sensación del "golpe de guerra" descrito.

¿No son Angeles ya, no voladores,	11(6+5)	A	3 ^a 6 ^o	MELODICO
ni tampoco relámpagos suspensos,	11	B	3 ^a 6 ^o	MELODICO
son errantes espumas, desfloradas	11(7+4)	C	3 ^a 6 ^o	MELODICO
flores que, abiertas, vengador de flores,	11(5+6)	A	1 ^a 4 ^a 8 ^a	SAFICO
un viento viene y giran desaladas,	11	C	2 ^a 4 ^a 6 ^o	HEROICO
como ayer, en la tierra que era cielo,	11(3+8)	B?	3 ^a 6 ^a	MELODICO
al vuelo y levantadas	7			
a las hermanas de la luz vio en ramo;	11	A	4 ^a 8 ^o 9 ^a	ANTIRRITMICO
no son ángeles ya, sino quemadas	11(6+5)	B	3 ^a 6 ^o	MELODICO
carnes, trizas del alma, tramo a tramo	11(7+4)	A	1 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^o	MELODICO

ardidas, consumidas,	7	C	
como, siendo mortales,	7	D	
arde, consume Dios y quema vidas?	11(2+4+5)	C	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a ENFATICO
¿Sólo siguen, reales,	7	A	
rabiando y sin poder desorientarse,	11	B	2 ^a 6 ^a HEROICO
los cuatro puntos vivos cardinales,	11	A	2 ^a 4 ^a 6 ^a HEROICO
cuatro estrellas y un mar tan marinero,	11	C	1 ^a 3 ^a 6 ^a MELODICO
éste o éste, dejadme, el que yo quiero	11(4+3+4)	C	1 ^a 3 ^a 6 ^o MELODICO
es el sur, que, si cuatro, miro iguales?	11(3+4+4)	A	3 ^a 6 ^a 8 ^a MELODICO
Las aguas maternales.	7	A	
Blanco y azul, si carmen, pescadores	11(4+7)	B	1 ^a 4 ^a 6 ^a SAFICO
de caminos ponientes enredados.	11	C	3 ^a 6 ^o MELODICO
Las manos, redes. y los peces, flores	11(5+6)	B	2 ^a 4 ^a 8 ^o SAFICO
submarinas. Los peces de colores.	11(4+7)	B	3 ^a 6 ^a MELODICO
Un marinero en tierra.	7	A	
Y un golpe, no de mar, sino de guerra,	11(3+3+5)	B	2 ^a 6 ^a HEROICO
que destierra los ángeles mejores.	11	C	3 ^a 6 ^a MELODICO

POEMA 24: CANCION (A-85): (VERSO LIBRE)

El epígrafe es la clave para comprender el sentido de este críptico poema, la fecha se refiere al bombardeo de la ciudad de Amiens durante la Segunda Guerra Mundial. Blas de Otero acaso leyó este dato en un viejo periódico (porque está compuesto en 1948-49) y le impresionó tanto que dedicó el poema a un personaje ficticio, una niña de quince años, como otras tantas que había en Amiens, pero ésta tuvo la suerte de salir ilesa del bombardeo⁷⁴¹.

El poema versolibrista es de una total heterometría, con versos entre 22 y 4 sílabas. Sin embargo, surgen algunos metros reiterados, concretamente el heptasílabo en el estribillo y en algún hemistiquio.

En cuanto a su estructura general, triunfa claramente el ritmo paralelístico. Está compuesto por cuatro estrofas, cada una de ellas de tres versos, de los cuales sólo uno varía, el segundo, mientras que el primero y el tercero son estribillos que se mantienen idénticos (simplemente en la última estrofa invierten su orden de aparición). Veamos los dos estribillos, con sus valores simbólicos:

"Tú, incólume"

"alrededor, la noche"

El primero se refiere a la niña que se ha salvado del bombardeo, el segundo al resto, a todo lo que la circunda, donde "la noche" es un claro símbolo de "la muerte".

La estructuración simétrica del poema se perfecciona al invertirse el orden de los estribillos en la última estrofa, de esta forma, el poema comienza y termina con el mismo

⁷⁴¹ Datos que me han sido aportados por la Dra. Sabina de la Cruz verbalmente.

verso, es un poema cerrado.

Los segundos versos, que son los que introducen la variación, métricamente son los más extensos del poema (con 16, 22, 18, y 22 sílabas) frente a la brevedad de los estribillos que recuerdan así el tono popular. Esta alternancia heterométrica destaca gráficamente la estructura semántica de la composición que se está comentando, por lo que, una vez más, el papel del ritmo es trascendente en relación con el plano conceptual.

En las tres primeras estrofas este verso hace referencia a la niña "incólume", su descripción, aunque en la tercera se puede considerar ya como una transición, porque sigue hablando de la niña pero ya relacionándola con el resto de los afectados por el bombardeo:

"Escogida entre muchas..."

Mientras que en la última estrofa, el verso que varía ya no se refiere a la niña sino a algo mucho más amplio, al Universo, simbólicamente relacionado con el destino terrible de las guerras:

"En la ruleta del cielo ruedan, giran los astros (vertiginosamente)"

En estos versos centrales llama la atención también la simetría gráfica por la introducción de un parentesis en cada uno de los casos. Ya se ha comentado frecuentemente la importancia de los recursos visuales en el ritmo oteriano, procedimiento ampliamente difundido por la poesía vanguardista con el que nuestro poeta enriquece su acervo técnico.

Para Georgette Beauclair,

de Amiens, 1943.

Tú, incólume.	4	
Tus quince años, torre de esbeltas, ágiles agujilles:	(4+5+6)	
alrededor, la noche.	7	
Tú, incólume.	4	
Mecida por una brisa que viene del centro de tu corazón		
(va y viene):	(8+10+3)	
alrededor, la noche.	7	
Tú, incólume.	4	
Escogida entre muchas (así un cabello en las púas de un peine):	(7+11)	
alrededor, la noche.	7	
Alrededor, la noche.	7	
En la ruleta del cielo ruedan, giran los astros	(11+11)	
(vertiginosamente):		
Tú incólume.	4	

POEMA 25: CRECIDA⁷⁴² (A-76): (VERSO LIBRE)

Este poema pertenece a los de la serie dedicada a los horrores de la Guerra Mundial, y es uno de los más expresivos y angustiosos, donde el poeta se ve a sí mismo avanzando dificultosamente por entre la sangre que cubre a Europa.

En estos poemas de la segunda parte de AFH se lanza Otero acoge con mayor frecuencia los ritmos versolibristas; hasta ahora había compuesto varios poemas en verso libre pero con menor arbitrariedad métrica, siempre se acercaban al esquema de la silva tradicional (de endecasílabos y heptasílabos).

"Crecida", en su heterometría oscila bruscamente desde los versos de dos sílabas a los de veintidós; aunque ciertos metros se repitan esporádicamente en los "hemistiquios" que hemos marcado(como los heptasílabos y los endecasílabos), o la reaparezcan frecuentemente los breves versos bisílabos, no podemos decir que la base rítmica del poema sea la métrica únicamente.

Su musicalidad se origina en un ritmo de pensamiento paralelístico, plasmado en el poema mediante reiteraciones de los mismos temas y subtemas, organizadas en torno a una serie de palabras-clave. Fundamentalmente el término "sangre", que se repite diecisiete veces en este poema y en muchas ocasiones él sólo forma un brevísimo verso a manera de estribillo.

⁷⁴² Poema posterior a la mayoría de los sonetos, fechado verbalmente por el autor en 1949 (Cfr. CRUZ, Sabina de la: BO.CEC).

Hay otra serie de palabras-clave, que, aunque no de una manera tan patente como "sangre", también se reiteran en el poema, así la segunda serie temática, aquella que expresa como el poeta trata de pasar a través de la sangre pastosa:

"avanzando lentamente"

"voy"

En ocasiones estas palabras-clave también constituyen versos independientes, actuando como una especie de "subestribillo", o de estribillos secundarios.

Alarcos Llorach analiza este poema estableciendo un largo esquema de estas isotopías, de cómo "varían los temas, entre reiteración y contraste de elementos"⁷⁴³, así como haciéndonos observar:

"...cómo no hay ni una sola pausa de cadencia hasta casi el final, y sólo las inevitables pausas o silencios de suspensión, dando la impresión del continuo, de la "crecida"; movimiento continuo e incesante:

Asímismo, Alarcos compara este poema con la poesía de Pablo Neruda, dato que *consignamos puesto que Neruda es uno de los poetas que hemos seleccionado para desarrollar su análisis rítmico y ponerlo en relación con el oteriano:*

"El desarrollo del poema recuerda algunos del mismo tipo de Neruda (como "Barcarola")"⁷⁴⁴

Veremos más adelante, en un estudio comparativo que se introduce en la

⁷⁴³ La poesía de Blas de Otero. Op. cit., p. 119.

⁷⁴⁴ *Ibíd.*, p. 119.

introducción del siguiente capítulo, que algunos de los ritmos oterianos, como este poema, se asemejan a los de Neruda, pero en mi opinión, no a los de "Barcarola" (versos libres de "Cláusulas acentuales") sino a los de las Odas elementales, en las que Neruda ensayaba un nuevo tipo de verso libre basado en metros brevísimos mezclados con otros muy extensos. Tal vez el chileno pudo influir en la evolución oteriana hacia su segunda etapa poética, la de "poesía histórica", en la que reduce los metros y lleva a cabo una eliminación retórica.

Esa sensación rítmica de "crecida" imparable, se refleja, tanto por la ausencia de pausas, como por los continuos encabalgamientos que tiran hacia delante del lector. Además, hay que añadir una característica fónica que se suma a los otros recursos del poema, la aliteración que aumenta la sonoridad; concretamente la de los fonemas nasales en sílaba trabada que alargan su retumbar, prolongándose como obsesionantes golpes de tambor ("sangre, cintura, avanzando, lentamente, hundida, hundiendo, tragando, desmantelado, mirando, hombres, corazón, ensangrentadas", etc.)

Con la sangre hasta la cintura, algunas veces	14(9+5)
con la sangre hasta el borde de la boca,	11 M.
voy	2
avanzando	4
lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios	15(4+11)
algunas veces	5
voy	2

avanzando sobre este viejo suelo, sobre	13(11+2)
la tierra hundida en sangre,	7
voy	2
avanzando lentamente, hundiendo los brazos	14(8+6)
en sangre	3
algunas	3
veces tragando sangre,	7
voy sobre Europa	5
como en la proa de un barco desmantelado	13
que hace sangre,	4
voy	2
mirando, algunas veces,	8(3+5)
al cielo	3
bajo,	2
que refleja	4
la luz de la sangre roja derramada,	12
avanzo	3
muy	2
penosamente, hundidos los brazos en espesa	14(5+9)
sangre,	2
es	2
como una esperma roja represada,	11 H.
mis pies	3
pisan sangre de hombres vivos	8

muertos	2
cortados de repente, heridos súbitos,	11(7+5) A.
niños	2
con el pequeño corazón volcado, voy	13(11+2)
sumido en sangre	5
salida,	3
algunas veces	5
sube hasta los ojos y no me deja ver,	13
no	2
veo más que sangre,	6
siempre	2
sangre,	2
sobre Europa no hay más que	7
sangre.	2
Traigo una rosa en sangre entre las manos	11 E.
ensangrentadas. Porque es que no hay más	11 H.
que sangre,	3
y una horrorosa sed	7
dando gritos en medio de la sangre.	11 M.

POEMA 26: "ESTOS SONETOS" (A-4): (SONETO)

Este soneto constituye la llamada del poeta a un Dios "sordo", cuyo silencio intenta sustituir por el grito de su alma, su canto poético. Este carácter vocativo, de llamada, que toma el soneto, se plasma rítmicamente en los acentos de intensidad del poema, donde predominan los más llamativos con acentuación en primera sílaba. De los catorce endecasílabos nueve llevan esta acentuación, y la mayoría son enfáticos, lo que aumenta el choque rítmico de estos versos y los convierte en más expresivos para su finalidad vocativa de gritar a Dios⁷⁴⁵. Hay que tener en cuenta que semejante acumulación de esquemas acentuales enfáticos, cuatro en este soneto, no es frecuente ni siquiera en la poesía oteriana. Asimismo destaca en cuanto al ritmo de intensidad el verso penúltimo por su acentuación antirrítmica:

"del ansia, ciega luz. Quiero tenerte," 11(6+5) ANTIRRITMICO

Endecasílabo de intensa violencia rítmica, no sólo por los acentos contiguos en las sílabas 6ª y 7ª sino también por otra serie de recursos especiales que se reúnen en él, como es el inicio por medio de un encabalgamiento abrupto, las múltiples pausas que quiebran su fluidez y finalmente la paradójica antítesis "ciega luz", que es precisamente la que queda subrayada mediante el choque acentual que se acaba de explicar.

También está presente en el soneto el ritmo paralelístico, en este caso a través de los paralelismos entre diversos sintagmas con la misma función semántica: definir a modo

⁷⁴⁵ "Uno de los poetas que más ha luchado con Dios ha sido, sin lugar a dudas, Blas de Otero hasta su final decepción que le hizo volverse hacia lo social. Su Redoble de conciencia va dedicado a los que luchan con Dios, adelante del tema general del libro." (F.J PEÑAS BERMEJO: Poesía existencial española del siglo XX, Op.cit., p. 108.)

de apóstrofe "estos sonetos". Todos estos apóstrofes establecen una serie enumerativa de metáforas a lo largo de todo el poema:

- "plumas de luz..."
- "Cárceles de mi sueño..."
- "...ardiente río"
- "Lenguas de Dios,..."
- "...preguntas son de fuego"
- "Vacío / silencio"
- "Yerto mar. Soneto mío"
- "Manos de Dios..."
- "Carne son donde el alma..."

Esta llamativa acumulación de metáforas creadas en torno al mismo referente, "estos sonetos", recuerda a uno de los tipos versolibristas estudiados por Isabel Paraíso de Leal que tendremos ocasión de reencontrar en composiciones posteriores oterianas, el verso libre de imágenes⁷⁴⁶.

Estos sonetos son las que yo entrego	11	A	4 ^a 6 ^a	H.
plumas de luz al aire en desvarío;	11	B	1 ^a 4 ^a 6 ^a	E.
cárceles de mi sueño; ardiente río	11(4+7)	B	1 ^a 6 ^a 8 ^a	E.
donde la angustia de ser hombre anego.	11	A	1 ^a 4 ^a 8 ^a	S.

⁷⁴⁶ "...su ritmo no radica en la forma versal, ni en la estructura sintáctico-semántica, sino en la red de imágenes afectivamente equivalentes, que traducen un especial estado anímico del poeta" (El verso libre hispánico..., Op.cit., p. 400.)

- Lenguas de Dios, preguntas son de fuego 11(4+7) A 1^a4^a8^a S.
 que nadie supo responder. Vacío 11(8+3) B 1^a4^a8^a S.
 silencio. Yerto mar. Soneto mío, 11(6+5) B 2^a4^a6^a8 S.
 que así acompañas mi palpar de ciego. 11 A 2^a4^a8^a S.
- Manos de Dios hundidas en mi muerte. 11 C 1^a4^a6^a E.
 Carne son donde el alma se hace llanto. 11 D 1^a3^a6^a M.
 Verte un momento, oh Dios, después no verte. 11(6+5)C 1^a4^a6^a8^o E.
- Llambría y cantil de soledad. Quebranto 11(8+3) D 1^a4^a8^a S.
 del ansia, ciega luz Quiero tenerte, 11(6+5) C 2^a4^a6^a7^a ANTIRRIT.
 y no sé dónde estás. Por eso canto.. 11(6+5) D 3^a4^a6^a8^a S.

POEMA 27: "PODEROSO SILENCIO" (A-15): SONETO

Este soneto se organiza en torno a una oposición semántica, entre el silencio de Dios, al que comienza implorando el poeta que se calle:

"Oh, callate, Señor, calla tu boca"

Y el deseo, la necesidad, de escuchar a ese mismo Dios, que lleva a Otero en el mismo cuarteto inicial a rogar exactamente lo contrario:

"...oh Señor, tu voz se abra,
 estalle como un mar, como una roca"

Esta oposición se plasma a nivel del significante en el valor fónico de las vocales⁷⁴⁷, un contraste entre la vocal abierta "a" y la vocal cerrada "o", que además se resalta precisamente en las rimas del soneto:

"o": "boca, roca, loca, toca, poderoso, silencioso"

"a": "palabra, abra, abra, labra, ahogarnos, arrancarnos"

Estos contrastes se producen en cada una de las estrofas, donde, en todos los casos, tanto en los cuartetos como en los tercetos, una de las rimas es con la vocal abierta y otra con la vocal cerrada.

Remitimos a un análisis del plano del significante que lleva a cabo Macola Cingano⁷⁴⁸, en el que comenta las homofonías, homometrías, y sinonimias que organizan este poema. Además, pone en relación el presente soneto con la poesía del siglo XVII, por la presencia de rimas gramaticales en los tercetos, frecuentes en aquella lírica.

Es interesante destacar también el encabalgamiento sirremático que se produce entre los dos cuartetos: "...como una roca / gigante.", dada la extrañeza de este recurso entre las diferentes estrofas de un soneto que generalmente suelen terminar de modo esticomítico; sin embargo, reforzando una vez más la larga lista de innovaciones rupturistas oterianas, se ha encontrado con cierta frecuencia este tipo de encabalgamientos "estróficos" en AFH. Además, este encabalgamiento no se presenta aislado en el poema, sino que prácticamente toda la composición está marcada por este violento recurso. Encabalgamientos sirremáticos, siguiendo la terminología de Antonio Quilis, aparecen en

⁷⁴⁷ Este fenómeno ha sido advertido en este soneto por Sabina de la Cruz, en su Tesis Doctoral..., Op.cit., p. 705.

⁷⁴⁸ MACOLA CINGANO: "Segni in gabbia", Op.cit., p.364.

este soneto nada menos que seis: "boca / cerrada", "palabra / de silencio", "roca / gigante", "el abra / abierta", "poderoso / silencio", y "lucho / a voz en grito"; a los que se unen otros cuatro encabalgamientos oracionales: "vuelve loca / al alma", "se labra / una espuma", "ahogarnos / en su", y "arrancarnos / la lengua". Resultando un total de diez versos encabalgados, que, en el conjunto de 14 versos del soneto, suponen una proporción evidentemente importante.

Son llamativas las reiteraciones, sobre todo del sintagma que conforma el título del poema, "Poderoso silencio", que se repite tres veces en los tercetos. Expresión evidentemente muy significativa para el poeta, puesto que lo utiliza para dar título a toda esta tercera parte de AFH.

Oh, cállate, Señor, calla tu boca	11(6+5) A 2 ^a 6 ^a 7 ^a H.
cerrada, no me digas tu 'palabra	11(3+8) B 2 ^a 6 ^a H.
de silencio; oh Señor, tu voz se abra,	11(4+7) B 3 ^a 6 ^a /7 ^a M.
estalle como un mar, como una roca	11(6+5) A 2 ^a 6 ^a H.
gigante. Ay, tu silencio vuelve loca	11(3+8) A 2 ^a 6 ^a H.
al alma: ella ve el mar, mas nunca el abra	11(6+5) B 2 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^o H.
abierta; ve el cantil, y allí se labra	11(3+8) B 2 ^a 6 ^a 8 ^o H.
una espuma de fe que no se toca.	11 A 3 ^a 6 ^a M.
¡Poderoso silencio, poderoso	11(7+4) C 3 ^a 6 ^a M.
silencio! Sube el mar hasta ya ahogarnos	11(3+8) D 2 ^a 4 ^a 6 ^a H.

en tu terrible estruendo silencioso. 11 C 4^a6^o H.

¡Poderoso silencio con quien lucho 11 E 3^a6^a M.

a voz en grito: ¿grita hasta arrancarnos 11(5+6) D 2^a4^a6^o H.

la lengua, mudo Dios al que yo escucho! 11(3+8) E 2^a4^a6^a H.

POEMA 28: "TU, QUE HIERES"⁷⁴⁹(A-8): (SONETO)

El soneto gira en torno a la fuerza expresiva y sonora del adverbio en -mente "arrebataadamente", que se repite anafóricamente cuatro veces, dos en los dos versos iniciales, otra en el segundo cuarteto y la última en el verso final. Así este adverbio abre y cierra el soneto y crea el tono del poema, la angustia desesperada con que se desarrollan todas sus acciones, la persecución arrebatada que lleva a cabo el poeta, pudiéndose suponer una persecución de Dios, aunque como no se menciona su nombre, subsiste la ambigüedad.

El ritmo contribuye a la expresión de una alta dosis de violencia, con endecasílabos polipausados, rotos, quebrados. Esta brusca partición representa gráficamente, mediante los signos de puntuación, el sentido de uno de los sintagmas que se reiteran en el poema:

"a golpes de silencio"

⁷⁴⁹ Un interesante estudio sobre el ritmo y otros aspectos de este poema se puede encontrar en el artículo de RANGEL GUERRA, Alfonso: "La poesía de Blas de Otero" en Humanitas. Anuario del centro de Estudios Humanísticos. Universidad de Nuevo León, II, Monterrey, agosto de 1960, p. 276 y ss.

"a golpes de agonía"

Golpes que se reflejan en ese ritmo entrecortado, como a trompicones, que es tan característico de la poesía oteriana de esta época.

Ese tono tenaz y persistente del soneto se plasma asimismo en la monorrítmia acentual de este poema. Todos los endecasílabos mantienen el esquema rítmico de intensidad heroico, excepto un sólo verso melódico que da inicio al segundo cuarteto. Como se va observando a través del presente estudio de la poesía oteriana, esta monorrítmia no es en absoluto corriente en los endecasílabos de AFH y RC, sino, todo lo contrario, lo que predomina en ellos como regla general es una clara tendencia polirrítmica, que ya ha sido apuntada por Sabina de la Cruz⁷⁵⁰.

Siguiendo con lo referente al ritmo de intensidad, aparecen dos versos que dan lugar a cierta ambigüedad interpretativa en la colocación de sus acentos:

"Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo" 2,4,6,7 HEROICO

"Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo" 2,4,6,7 HEROICO

Podrían haberse considerado como endecasílabos antirrítmicos por la presencia de un acento prosódico en la séptima sílaba "Pero", sin embargo, se ha optado por interpretarlos como heroicos a pesar de esta acentuación, ya que, rítmicamente, este acento no tiene la relevancia que presenta el de sexta sílaba "pie", y, además, teniendo en cuenta

⁷⁵⁰ "Estudiando el endecasílabo en los sonetos de Blas de Otero, podemos señalar una tendencia muy acusada a la polirrítmia, que se intensifica a partir, sobre todo, de Que trata de España (1964). En sus primeros libros predominan las diversas variedades del ritmo trocaico, con apoyo principal en sexta (enfáticos, melódicos y heroicos). También los sáficos (en cuarta y octava, y los italianos sin acento en octava). Desde 1964 se observa una utilización cada vez mayor del dactílico que, en los sonetos últimos, da una inquietud especial al ritmo. Esto y la aparición de endecasílabos no normativos nos dan la visión de un poeta que ejerce la libérrima voluntad de hacer del soneto no una norma de sujeción, sino un instrumento de la expresividad." (Sabina de la CRUZ: "Los sonetos de Blas de Otero", en Alaluz, Op.cit, p. 15.)

la tendencia monorrítmica heroica de la composición. A pesar de esta decisión, no se puede dejar de comentar el efecto violento de este acento, que pone de relieve dos versos de intensa fuerza poética y que, también destacan mediante el paralelismo casi absoluto. En esta reiteración sólo se modifica la última palabra de cada endecasílabo: "te llamo" en el primer caso y "te amo" en el segundo; lo que, evidentemente subraya el valor semántico de la segunda aparición mediante la sorpresa del lector que esperaba otra palabra.

Arrebatadamente te persigo. 11 A 4^a6^a H.

Arrebatadamente, desgarrando 11(7+4) B 4^a6^a H.

mi soledad mortal, te voy llamando 11(6+5)?B 4^a6^a H.

a golpes de silencio. Ven, te digo 11(7+4) A 2^a6^a8^a H.

como un muerto furioso. Ven. Conmigo 11(7+4) A 3^a6^a8^a M.

has de morir. Contigo estoy creando 11(4+7) B 4^a6^a H.

mi eternidad. (De qué. De quién.) De cuando 11(4+7)B 4^a6^a8^a H.

arrebatadamente esté contigo. 11 A 4^a6^a8^a H.

Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo 11(6+5) C 2^a4^a6^a7^a H.

a golpes de agonía. Ven. No quieres. 11(7+4) D 2^a6^a8^a H.

Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo 11(6+5) C 2^a4^a6^a7^a H.

a besos de ansiedad y de agonía. 11 E 2^a6^a H.

No quieres. Tú, que vives. Tú, que hieres 11(3+4+4)D 2^a4^a6^a8^a H.

arrebatadamente el ansia mía. 11 E 4^a6^a8^a H.

POEMA 29: "MORTALES"⁷⁵¹: (SONETO)

En el estudio ya mencionado de Macola Cingano⁷⁵², se lleva a cabo un análisis del significante en el que se observan las oposiciones entre dos series de endecasílabos, los enfáticos y los heroicos.

Siguiendo las indicaciones de Navarro Tomás, nosotros no consideramos enfáticos los endecasílabos con acentuación en 1ª, 4ª y 8ª, sino sáficos, pero, aún así, se pueden seguir defendiendo las hipótesis de Macola Cingano, ya que todos los endecasílabos con acentuación en 1ª sílaba destacan frente al resto.

En este soneto destacan sobre todo una serie de oposiciones que ponen de manifiesto el enfrentamiento o la diferenciación entre los dos protagonistas del poema, Dios y el yo poético; el ejemplo más evidente es el del paralelismo quiásmico entre las siguientes metáforas que dan fin a los versos primero y tercero:

"llama oscura "

"oscura llama "

La desesperación y confusión en la que se halla el poeta se plasma especialmente en el último terceto. Estrofa de gran violencia rítmica por sus endecasílabos polipausados, rotos y complejos:

⁷⁵¹ El título se transforma en "Soledad" en la edición de Ancia de 1958.

⁷⁵² Op.cit, pp. 367-370.

"Mira, Señor, qué solos. Qué mortales.

Mira que, dentro; desde ahora, luego,

somos, no somos soledad- iguales"

Es también llamativa la enumeración referente a la relación entre Dios y el hombre en el segundo cuarteto:

"...mortal, eterna, clama,

reclama, sueña, eternidad y altura"

Y, por último, destacar la presencia de los llamativos endecasílabos enfáticos al comienzo de todas y cada una de las estrofas del soneto, **la tendencia oteriana** a conceder relevancia rítmica a los inicios y finales para llamar la atención del lector.

Cuerpo de Dios ardido en llama oscura	11	A	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a	E.
por los espacios solos se derrama,	11	B	4 ^a 6 ^a	H.
y yo también, oh Dios, oscura llama	11(4+7)	B	4 ^a 6 ^a 8 ^a	H.
soy, en el árbol de tu sombra pura.	11(1+10)	A	1 ^a 4 ^a 8 ^a	S.
Arbol de Dios, oh sí, arboladura	11(4+7)	A	1 ^a 4 ^a 6 ^a	E.
hundida al fondo donde el hombre ama;	11	B	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a	H.
y, desde allí, mortal, eterna, clama,	11(4+7)	B	4 ^a 6 ^a 8 ^a	H.
reclama, sueña, eternidad y altura.	11	A	2 ^a 4 ^a 8 ^a	S.
Mira, Señor, si puedes comprendernos,	11(4+7)	C	1 ^a 4 ^a 6 ^a	E.

esta angustia de ser y de sabernos	11	C	3 ^a 6 ^a	M.
a un tiempo sombra, soledad y fuego.	11(5+6)	D	2 ^a 4 ^a 8 ^a	S.
Mira, Señor, qué solos. Qué mortales.	11(4+3+4)	E	1 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 8 ^a	E.
Mira que, dentro, desde ahora, luego,	11(5+6)	D	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a	E.
somos, no somos -soledad- iguales.	11(2+3+3+3)	E	1 ^a 4 ^a 8 ^a	S.

POEMA 30: "LA TIERRA" (A-2).

Rítmicamente es sobre todo remarcable en este soneto el endecasílabo inicial, esta vez no por su esquema acentual, sino por la enumeración paralelística, que conforma en primer lugar una bimetración, cuyas dos partes se dividen a su vez en otras dos. Todas estas subdivisiones son semejantes a nivel semántico, como elementos básicos constitutivos del planeta tierra, introduciendo una modificación poética en el último, cuando se esperaba el cuarto elemento que faltaba, el agua, el poeta nos sorprende con uno inventado: "sombra pura", sintagma que ya introduce visiones pesimistas sobre el destino del poema y del hombre, la muerte:

"De tierra y mar, / de fuego y sombra pura"

Advertimos que también el ritmo acentual pone de relieve este primer endecasílabo, no se trata de un llamativo enfático como en otros poemas y, sin embargo, presenta diferencias respecto al resto de los versos. Se trata de un endecasílabo sáfico, con una gran profusión de acentos (en 2^a, 4^a, 6^a, y 8^a) lo que le confiere intensidad rítmica; frente a los

versos que le siguen, que son melódicos o heroicos, con sólo dos acentos cada uno (3ª y 6ª, o 4ª y 6ª), mucho más suaves que el primero. De una forma u otra, Otero siempre consigue destacar los versos iniciales o finales mediante el ritmo.

En el primer cuarteto existe otro recurso formal rítmico que está actuando como símbolo de lo expresado a nivel semántico en esos versos. Nos referimos a los versos segundo y tercero:

"esta rosa redonda, reclinada
 en el espacio, rosa volteada"

La reiteración del término "rosa" junto a un adjetivo, forma en este caso un paralelismo invertido; inversión que imita gráficamente la "rosa volteada" que se menciona en los versos.

Por último, hacer referencia a Gregorio Salvador⁷⁵³ que ha llevado a cabo un grandioso estudio de este soneto desde la perspectiva estructuralista, analizando tanto el plano formal como el conceptual del poema. Es sobre todo interesante el seguimiento que hace de la transformación de la metáfora manriqueña: "nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar/ que es el morir", en este soneto oteriano.

De Tierra y mar, de fuego y sombra pura,	11(4+7)	A	2ª4ª6ª8ª	S.
esta rosa redonda, reclinada	11(7+4)	B	3ª6º	M.
en el espacio, rosa volteada	11(5+6)	B	4ª6º	H.

⁷⁵³ SALVADOR, Gregorio: "Cuarto tiempo de una metáfora (En torno a un soneto de Blas de Otero)", en Homenaje al profesor Alarcos, II, Univ. de Valladolid, 1966, pp. 431-442.

por las manos de Dios, ¡cómo procura	11(6+5)	A	3 ^a 6 ^a	M.
sostenernos en pie y en hermosura	11	A	3 ^a 6 ^a	M.
de cielo abierto, oh, inmortalizada	11(5+6)	B	2 ^a 4 ^a 6 ^a	H.
luz de la muerte hiriendo nuestra nada!	11	B	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a	E.
La Tierra: girasol; poma madura.	11(3+3+5)	A	2 ^a 6 ^a 7 ^a	A.
Pero viene un mal viento, un golpe frío	11(6+5)	C	3 ^a 6 ^a 8 ^a	M.
de las manos de Dios, y nos derriba.	11(6+5)	D	3 ^a 6 ^a	M.
Y el hombre, que era un árbol, ya es un río.	11(3+4+4)	C	2 ^a 4 ^a 6 ^a	H.
Un río echado, sin rumor, vacío,	11(5+6)	C	2 ^a 4 ^a 8 ^a	S.
mientras la Tierra sigue a la deriva,	11	D	1 ^a 4 ^a 6 ^o	S.
oh Capitán, oh Capitán ⁷⁵⁴ , Dios mío!	11(4+4+3)	C	4 ^a 8 ^a	S.

POEMA 31: "SALMO POR EL HOMBRE DE HOY"⁷⁵⁵: (SONETO)

Hemos plasmado separadamente el gráfico acentual de este último soneto, con el fin de destacar en él una serie de características del estilo rítmico oteriano, ya que, según Sabina de la Cruz, es uno de los sonetos más tempranos de AFH, de 1947, y por ello, es

⁷⁵⁴ Verso de Walt Whitman de la "Elegía a Lincoln" (en Hojas de Hierba: Memorias de Lincoln, en Obras escogidas, Madrid, Aguilar, 1946, p. 507.

⁷⁵⁵ Blas de Otero eliminó este soneto de la recopilación de Ancia, de hecho, fue el único que no reprodujo.

de los más tradicionales⁷⁵⁶.

El recurso más destacable es su tendencia a resaltar los versos iniciales o los finales de las estrofas, valiéndose para ello de los diferentes ritmos fónicos acumulados.

En primer lugar, si observamos el ritmo de intensidad o acentual, nos llama la atención el primer verso de cada uno de los cuartetos y de los tercetos. Todos estos versos iniciales presentan acento de intensidad en la primera sílaba (tres esquemas enfáticos, y uno melódico), acentuación muy poco frecuente que resulta enormemente enfatizadora al iniciarse el verso con un golpe para despertar la atención de los lectores. Estos inicios no son propios de una poesía tranquila, de tono narrativo o descriptivo, sino de una poesía exaltada como la de Blas de Otero en esta etapa de su producción.

Las estrofas de este poema comienzan con imperativos vehementes, apelaciones todas ellas al Señor para que salve al hombre. Y este tono imperativo se corresponde con los esquemas rítmicos enfáticos que acabamos de descubrir en los versos iniciales; mientras que la mayoría de los versos finales de cada estrofa se apartan de los demás rítmicamente, al ser sáficos con acento en cuarta y octava, son endecasílabos sáficos, y destacan sobre todo porque el poema completo mantiene la acentuación en sexta. Estos finales estróficos producen así una impresión casi antirrítmica.

En cuanto al ritmo de cantidad o métrica, este soneto, como casi toda la poesía de Otero, presenta sus versos troceados por continuas pausas mediales y encabalgamientos

⁷⁵⁶ Sabina de la CRUZ, Tesis Doctoral..., Op.cit, p. 723.

abruptos, de modo que nos obliga a recitarlo a trompicones, con brusquedad, creando un clima inarmónico, muy apropiado para expresar el estado de ánimo desesperado e insatisfecho de Otero en esta etapa de su poesía espejo de una crisis existencial.

Solamente se encuentran dos endecasílabos sin pausas internas, que, de acuerdo con el perfeccionismo formal oteriano, no están situados arbitrariamente, sino que destacan una vez más dos finales de estrofa, de forma que el impacto inicial de la siguiente sea más fuerte.

Salva al hombre, Señor, en esta hora	11(6+5) A
horrorosa, de trágico destino;	11(4+7) B
no sabe adónde va, de dónde vino	11(6+5) B
tanto dolor, que en sauce roto llora.	11(4+7) A
Ponlo de pie, Señor, clava tu aurora	11(6+5) A
en su costado, y sepa que es divino	11(5+6) B
despojo, polvo errante en el camino:	11(3+8) B
mas que Tu luz lo immortaliza y dora.	11 A
Mira, Señor, que tanto llanto, arriba,	11(4+7) C
en pleamar, oleando a la deriva,	11(4+7) C
aminaza cubrirnos con la Nada.	11 D
¡Ponnos, Señor, encima de la muerte!	11(4+7) E

¡Agiganta, sostén nuestra mirada 11(4+7) D

para que aprenda, desde ahora, a verte! 11(5+6) E

ó o ó o o ó o o o ó o 1^a3^a6^a M.

o o ó o o ó o o o ó o 3^a6^a M.

o ó o ó o ó o ó o ó o 2^a4^a6^a8^a H.

ó o o ó o ó o ó o ó o 1^a4^a6^a S.

ó o o ó o ó ó o o ó o 1^a4^a6^a7^a A.

o o o ó o ó o o o ó o 4^a6^a H.

o ó o ó o ó o o o ó o 2^a4^a6^a H.

o o o ó o o o ó o ó o 4^a8^a S.

ó o o ó o ó o ó o ó o 1^a4^a6^a8^a E.

o o o ó o ó o o o ó o 4^a6^o H.

o o ó o o ó o o o ó o 3^a6^a M.

ó o o ó o ó o o o ó o 1^a4^a6^a E.

o o ó o o ó o o o ó o 3^a6^a M.

o o o ó o o o ó o ó o 4^a8^a

POEMA 32: "SERENA VERDAD"⁷⁵⁷ (A-32): (SERIES ENDECASILABICAS)

La interpretación del presente poema es muy compleja. Relata un movimiento de vaivén entre diferentes situaciones: primero una ascensión cuasimística hacia Dios, después "todo fue en vano: Te evadiste", y , en la última estrofa, parece que se restablece la fe, "gozan la paz, parece que te miran,/ oh serena Verdad, con mis dos ojos". Según Sabina de la Cruz⁷⁵⁸, aunque afirmándolo con reservas, se trata de un poema autobiográfico, en el que Otero narra su propia evolución íntima, religiosa y amorosa. Si se concibe como autobiográfico la interpretación, en mi opinión, más plausible sería que Otero llega a una nueva paz, que consiste, no en la creencia en Dios, sino en aceptar que éste no existe, en el conocimiento de la "serena Verdad" (que por ello en otra de las versiones se escribe con minúsculas, que no lleven a relacionar esta verdad con la trascendencia).

En cuanto al ritmo, es interesante la alternancia de esquemas acentuales diferentes, que, en ocasiones, tiene una función expresiva, y representa las evoluciones contradictorias del sentimiento del poeta. Tenemos algunos ejemplos en la estrofa cuarta, en la que se pasa de un sáfico, a un heroico, a un enfático, y a un melódico, resultando el verso más exacerbadamente el tercero que sigue el esquema enfático:

"nace el amor, irrumpe, nos levanta" ENFATICO

⁷⁵⁷ Las versiones de AFH (1950) y de Ancia (1958) aparecieron fuertemente censuradas, de hecho, se suprimía una estrofa entera, la sexta:

"Ah, ya el cuerpo, la alcoba rosa y cálida,
cuerpo de la mujer, alma de oro,
en evidencia pone a Dios: le veo
encarnado, hecho dulce criatura."

⁷⁵⁸ Tesis Doctoral, Op.cit., pp. 730 y siguientes.

O bien en la estrofa tercera comenzando por el final, en la que se suceden melódico, heroico, enfático y sáfico, en los que el odio hacia Dios va aumentando, y en el momento en que se hace "mayor", se utiliza un endecasílabo enfático:

"se hizo mayor. Mi sed ardía sola." ENFATICO

Destacan asimismo algunos casos esporádicos de juegos fónicos, como por ejemplo la rima interna, como la rima en "-ola" de esta estrofa:

"...Mi se ardía sola

Como una ola..."

O bien, en la estrofa penúltima, la rima interna en "-or", en los finales de los hemistiquios, rima aguda y por tanto más llamativa, que de manera esporádica se puede rastrear por toda la composición: "amor, horror, dolor, mayor, Dios...":

"Y fui llama en furor...

viento de amor..."

Asimismo múltiples ejemplos de aliteraciones y paronomasias, como los siguientes:

" ...Llama que van

vibrando, en el vaiyen de un viento inmenso;

viento que sube..."

"es como tú, dolor de Dios: león

del hombre: hambre inmortal; sed siempre en vilo"

Recursos que dan muestra una vez más de la riqueza de elementos sonoros que Blas de Otero emplea ya desde su primer libro AFH.

El último endecasílabo que acabamos de apuntar incluye también otra de las peculiaridades rítmicas más frecuentes, la acentuación antirrítmica, en este caso no sólo en las sílabas sexta y séptima sino también en la segunda y la tercera, reforzando acentualmente la paronomasia.

Hay un momento, un rayo en rabia viva,	11(5+6) 4 ^a 6 ^a 8 ^a HEROICO
entre abismos del ser que se desgarran,	11 3 ^a 6 ^a MELODICO
en que Dios se hace amor, y el cuerpo siente	11(6+5) 3 ^a 6 ^a MELODICO
su delicada mano como un peso.	11 4 ^a 6 ^a 8 ^a HEROICO
Hemos sufrido ya tanto silencio,	11 1 ^a 4 ^a 6 ^a 7 ^a ANTIRRIT.
hemos buscado, a tientas, tanto; estamos	11(7+2+2)1 ^o 4 ^a 6 ^a 8 ^a ENFATICO
tan cubiertos de horror y de vacío,	11 3 ^a 6 ^a MELODICO
que, entre la sombra, Su presencia quema.	11(5+6) 4 ^a 8 ^a SAFICO
Grandes dolores, con su hambre inmensa,	11(5+6) 1 ^a 4 ^a 8 ^a SAFICO
nos comieron las ansias; mas ninguno	11(7+4) 3 ^a 6 ^a 8 ^a MELODICO
es como tú, dolor de Dios: león	11(4+5+2)4 ^a 6 ^a 8 ^a HEROICO
del hombre; hambre inmortal; sed	11(6+5) 2 ^a 3 ^a 6 ^a 7 ^a 8 ^a ANTIRRIT.
siempre en vilo.	
Pero, de pronto, en un desmayo íntimo,	11(5+6)? 1 ^a 4 ^a 8 ^a SAFICO
en un instante interno, eternizado,	11(7+4) 4 ^a 6 ^o HEROICO
nace el amor, irrumpe, nos levanta,	11(4+3+4) 1 ^a 4 ^a 6 ^a SAFICO
nos arroja en el cielo, como un mar.	11(7+4) 3 ^a 6 ^a MELODICO

Somos pasto de luz. Llama que van	11(6+5) 1 ^a 3 ^a 6 ^a 7 ^a ANTIRRIT.
vibrando, en el vaivén de un viento inmenso;	11 2 ^a 6 ^a 8 ^a HEROICO
viento que sube, arrebatadamente,	11(5+6) 1 ^a 4 ^a 8 ^a SAFICO
entre frondas de amor que se desgarran.	11 3 ^a 6 ^a MELODICO
Ah, ya el cuerpo, la alcoba rosa y cálida,	11(4+7) 3 ^a 6 ^a 8 ^a MELODICO
cuerpo de la mujer, alma de oro,	11(6+5) 1 ^a 6 ^a 7 ^a ANTIRRIT.
en evidencia pone a Dios: le veo	11(8+3) 4 ^a 6 ^a 8 ^a HEROICO
encarnado, hecho dulce criatura.	11(4+7) 3 ^a 4 ^a 6 ^o *
Y este río que pasa siempre y nunca,	11 3 ^a 6 ^a 8 ^o MELODICO
y esta selva ignorada que me acoge,	11 3 ^a 6 ^a MELODICO
son sobre abismos milagrosos, sueños	11(8+3) 2 ^a 4 ^a 8 ^a SAFICO
de Dios: eternidad que fluye y queda.	11(2+9) 2 ^a 6 ^a 8 ^a HEROICO
Busqué y busqué. Mis manos sangran niebla,	11(4+7) 2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a HEROICO
tropezaron en llambrias y galayos,	11 3 ^a 6 ^a MELODICO
se me abrieron. llagaron de infinito,	11(4+7) 3 ^a 6 ^a MELODICO
pero todo fue en vano: Te evadiste.	11(7+4) 3 ^a 6 ^o MELODICO
Llegué a odiar tu presencia. Odiemos, dije,	11(7+4)? 2 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^a MELODICO
al inasible. ¡Ah,sí! Pero el suplicio	11(5+6) 4 ^a 6 ^a HEROICO
se hizo mayor. Mi sed ardía sola.	11(5+6) 1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a ENFATICO
Como una ola, me anegaste Tú.	11(5+6) 4 ^a 8 ^a SAFICO

Y fui llama en furor. Pasto de luz,	11(6+5) 2 ^a 3 ^a 6 ^a 7 ^a	ANTIRRITMICO
viento de amor que, arrebatadamente,	11(5+6) 1 ^a 4 ^a 8 ^a	SAFICO
arrancaba las frondas y las iba	11 3 ^a 6 ^a	MELODICO
subiendo, sí, subiendo hasta tu cielo.	11(4+7) 2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a	HEROICO
Allí, mecidas, en vaivén de céfiro,	11(5+6) 2 ^a 4 ^a 8 ^a	SAFICO
en finísima luz, y aguas de oro,	11(6+5) 3 ^a 6 ^a 7 ^o	ANTIRRIT.
gozan la paz, parece que te miran,	11(4+7) 1 ^a 4 ^a 6 ^a	ENFATICO
oh serena Verdad, con mis dos ojos...	11(6+5) 3 ^a 6 ^a	MELODICO

POEMA 33: "FINAL"⁷⁵⁹ (A-42): (VERSO LIBRE)

Este poema sufre un cambio de título importante en Ancia, al convertirse en "¿Termina? Nace", modificación trascendental que indica el viraje de mentalidad oteriano. Antes, el título "Final" implicaba el fin, la imposibilidad de encontrar una solución, algo en lo que creer. El nuevo título asegura una esperanza después de la duda. Lo que "nace" es una nueva fe, la confianza en los otros, en "la inmensa mayoría" que se desarrollará en sus obras posteriores, sobre todo a partir de PPP.

Es claramente heterométrico, aunque surgen algunos endecasílabos y heptasílabos esporádicos, se puede afirmar que se basa en lo que hemos llamado "ritmo de pensamiento". Las repeticiones y paralelismos llegan a crear un clima obsesivo, balbuceos que

⁷⁵⁹ Como la mayoría de los poemas en verso libre de este libro es bastante tardío, según Sabina de la Cruz, de enero o febrero de 1949.

representan el mar de dudas en el que se halla inmerso el poeta⁷⁶⁰. Uno de los sintagmas más reiterados es precisamente el que expresa esa duda:

"Puede ser que estemos ya al cabo de la calle"

que en sus diferentes variantes se reproduce siete veces a lo largo de estos versos, resaltándose así, mediante procedimientos rítmicos uno de los sentimientos centrales de la composición.

Otro de los sintagmas más reiterados y significativos puesto que expresa otro de los temas claves es: "...al cabo de la calle", que solamente en esa primera estrofa de cinco versos se repite tres veces. Misterioso significado, que requiere una interpretación, esa búsqueda del saber, del estar "al cabo de la calle", inicia el poema dotándolo de una gran fuerza poética. Este final simbolizado se representa gráficamente, mediante recursos rítmicos, en el quinto verso, donde visualmente se acaba el cabo, al dejar en suspenso el verso:

"se acabe el cabo
de la calle"

Utiliza Otero lo que Francisco López Estrada ha definido como "Líneas poéticas diseminadas o escalonadas", tipo de escritura que se desarrolló con las vanguardias y alcanzó su punto más álgido con el caligrama y las audacias ultraístas, y, para este estudioso "estos casos son una clara prueba de la doble condición de esta poesía, en que

⁷⁶⁰

La "Duda" es precisamente una de las piezas claves del existencialismo: "En el existencialismo, uno de los términos usados con mayor asiduidad es el de "angustia"...Jean-Paul Sartre asocia la "angustia" con la toma de responsabilidad ante la libertad a la que el ser humano está condenado como proyecto...También Pedro Salinas, en su poema "Hombre en la orilla":..."Elegir es una muerte" (Véase la obra de Francisco J. PEÑAS BERMEJO: Poesía existencial española del siglo XX, Op.cit., pp. 56-57.

el ritmo de la lengua y el visual (de sentido pictórico se reúnen"⁷⁶¹.

También se deben tener en cuenta las resonancias de ciertos términos, puestas en relieve por la presencia de una rima esporádica, sobre todo la del vocablo "Nadie", que se convierte en "palabra-clave" del poema, destacada en una especie de estribillos compuestos por una sola palabra:

"Nadie
alguien?
aire
castillos en el aire."

Puede ser que estemos ya al cabo de la calle.	14	A
Que esto precisamente fuese el fin	11	HEROICO
o el cabo de la calle.	7	A
Puede suceder que aquí precisamente	12	
se acabe el cabo	5	
de la calle.	4	A
Puede ser que estemos ahora llegando,	11	DACTILICO
que hayamos estado aquí antes,	9	
y todo puede ser,	7	
y puede ser que no sea esta calle.	11	D.

⁷⁶¹

Francisco LOPEZ ESTRADA: Métrica española del siglo XX, Op.cit., pp. 140-141.

Nadie.	2	B
¿Es que no hay nadie, es que aquí no ha quedado alguien?	12	
	2	B
Puede ser que esto sea una sombra,	10	
eso unos árboles,	5	
y todo lo demás	7	
y todo lo demás puede ser	10	
aire,	2	B
castillos en el aire.	7	B
Alcanzadme la mano, ay, alcanzádmela	11	A.
la mano.	3	
Madre.	2	
Puede ser que mi calle esté más arriba,	12	
más	2	
adelante.	4	

POEMA 34: "EL SER" (A-45): (VERSO LIBRE)

Este poema es una muestra de la atracción que sentía Blas de Otero por los prestamos literarios⁷⁶², al elegir para cerrar su libro precisamente una glosa. Los siete primeros versos son la transcripción de un texto de los Upanisad⁷⁶³, traducido directamente del sánscrito por un amigo del poeta, Federico Krutwig, a quien dedica el poema, mientras que la última estrofa es la glosa elaborada por Otero. El epígrafe, tomado de San Juan de la Cruz⁷⁶⁴, resulta importante para la estructura general del poemario, puesto que el libro se abría con otra cita del místico:

"...pensando que los ha dejado Dios"

Y expresa la evolución del propio poeta, desde la desesperación del abandono de Dios, hasta la calma que se alcanzará plenamente en su siguiente etapa poética, con la identificación con la "inmensa mayoría".

Rítmicamente el poema está basado en los paralelismos, tanto el texto transcrito del sánscrito como la glosa oteriana, ambos iniciados anafóricamente con la pregunta: "¿Cómo podríamos...", introduciendo una ligera variante antitética en la terminación del verso: "...respirar y vivir" / "...reposar y morir".

Ambos versos son idénticos métricamente, tridecasílabos con los acentos

⁷⁶² Se dedicará un apartado al estudio de la intertextualidad en el capítulo IV del presente trabajo.

⁷⁶³ Vid. Sabina de la Cruz: BO,CEC, p. 821, nota 383.

⁷⁶⁴ De la "Subida al Monte Carmelo" de San Juan de la Cruz:

"En una noche oscura
con ansias en amores inflamada,
¡Oh dichosa ventura!
salf sin ser notada
estando ya mi casa sosegada"

exactamente en las mismas posiciones: 1ª, 4ª, 9ª y 12ª. Esta identidad se aprovecha para destacar la paradójica relación entre el contenido que expresa el poema original y el que añade la glosa oteriana. En el primero se trata de "vida, alegría y amor", mientras que en los versos oterianos se introducen precisamente términos antagónicos, ya desde el comienzo resalta la oposición manteniendo la bimetración original pero variando los conceptos ("...respirar y vivir" / "...reposar y morir").

Sin embargo, a continuación se descubre que no se trata de una antítesis "vida / muerte", sino que el poeta concibe la segunda, la muerte, como "otro modo de amor y de alegría". Concepción que ya se encontraba apuntada en el final del poema de base: "Y con alegría desaparecen/ cuando nos abandonan", pero que Otero ha intensificado mediante el uso de paralelismos y bimetraciones.

...estando ya mi casa sosegada.

SAN JUAN DE LA CRUZ

"¿Cómo podríamos respirar y vivir,	13
si el espacio no estuviese	8
lleno de alegría y amor?	9
De la alegría nacen todos los seres,	12
a través de la alegría son mantenidos,	13
y con alegría desaparecen	11
cuando nos abandonan."	7
¿Cómo podríamos reposar y morir,	13
si la muerte no fuese	7
otro modo de amor y de alegría?	10

REDOBLE DE CONCIENCIA**POEMA 2: "VOZ DE LO NEGRO" (A-16): (SONETO)**

Este estremecedor soneto presenta la angustia del hombre que se siente, desde su mismo nacimiento, irrevocablemente lanzado hacia la muerte:

"muerto vivo"

"muerto prematuro"

La obsesiva presencia de la muerte, establece una relación temática con la poesía del Barroco⁷⁶⁵ (concretamente con los sonetos de Quevedo⁷⁶⁶).

Para analizar rítmicamente este soneto comencemos por destacar la expresividad fónica de los sonidos, es decir, la trascendencia del **fonosimbolismo**. En este poema donde casi todos los componentes connotan la muerte⁷⁶⁷, es significativo que los sonidos

⁷⁶⁵ Hemos comentado ya en este trabajo algunas otras concomitancias con la poesía barroca. Véase, por ejemplo, el análisis de la primera composición de **RC** en el capítulo III, en el que destacábamos la trascendencia del hipérbaton e, incluso, la posible relación directa con un verso gongorino.

⁷⁶⁶ Esta relación con la poesía de Quevedo ha sido comentada por la mayor parte de la crítica. Vid. por ejemplo: FERNANDEZ ALONSO, R: Una visión de la muerte en la lírica española. Madrid, Gredos, 1971, p. 351-52.

⁷⁶⁷ Resulta interesante observar la concomitancia de este poema con una de las Rimas de Becquer: "Porque no brota sangre de la herida
¡Porque el muerto está en pie!"
Señalada por Sabina de la Cruz en BO.CEC (Op.cit., p. 831).

predominantes e intensificados por los acentos sean las vocales graves, o y u. Sobre todo en la primera estrofa: "Voz, ahoga, hombre, contra, muro, sordo, són, oscuro, oye, corazón,...muerto".

Hay que detenerse en un dato concreto analizado por Sabina de la Cruz en la preparación de la edición crítica de las Obras Completas⁷⁶⁸, el acento gráfico no normativo "són", defendido por el poeta, frente al uso regular, para apoyar la expresividad del golpe rítmico (que precisamente coincide en una vocal grave).

Otros detalles contribuyen a la musicalidad, como por ejemplo, la rima interna en el segundo cuarteto, entre "apuñalado" y "apuntalado" o bien el acento antirrítmico del verso décimo:

"dentro del corazón cava su nido"

Esta rima interna cumple una finalidad expresiva muy similar a la que hemos señalado en el soneto anterior, destacando en este caso el estridente dolor del corazón horadado.

"Voz de lo negro en ámbito cerrado	11	A
ahoga al hombre por dentro contra un muro	11	B
de soledad, y el sordo són oscuro	11(4+7)	B
se oye del corazón casi parado.	11	A

⁷⁶⁸ CRUZ, Sabina de la: BO.CEC, Op.cit. p.828.

ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SAFICO
ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6	MELODICO
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
ó o o ò o ó o o o ó o	1,4,6	SAFICO
Dobla el silencio a muerto vivo, airado,	11	A
furioso de ser muerto prematuro,	11	B
en pie en lo negro apuñalado, puro	11	B
cadáver interior apuntalado.	11	A
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
o ó o o o ó o ò o ó o	2,6,8	HEROICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SAFICO
o ó o ò o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
Voz de la muerte en llanto estremecido	11	C
dentro del corazón cava su nido	11	C
de siempre silenciosa, resbalada.	11(7+4)	D
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SAFICO
ó o o ò o <u>ó ó</u> o o ó o	1,6,7	ANTIRRIT
o ó o ò o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
En pie en lo negro apuñalado, hendido.	11	C
Y el muerto sigue en él, como si nada	11	D
más que nacer hubiese sucedido.	11	C

o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8 SAFICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6 HEROICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6 SAFICO

POEMA 3. "BASTA" (A-11): (SONETO)

La expresividad de este soneto viene dada fundamentalmente por la fuerza poética de sus imágenes, como la identificación de "la muerte" con "el hueco sin luz de una escalera".

Sin embargo, también a nivel rítmico presenta interesantes recursos. En el cuarto verso, por ejemplo, destaca una intensa **pluralidad enumerativa**:

"en tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento."

Enumeración ascendente que va de los elementos materiales a los más etéreos recordando otros versos famosos de la poesía barroca, de Quevedo, de Góngora o bien aquel soneto de Sor Juana Inés de la Cruz que termina de manera casi idéntica al de Otero:

"es cadáver, es polvo, es sombra, es nada"⁷⁶⁹

También la **aliteración** contribuye a la expresividad de algunos fragmentos del

⁷⁶⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, en Antología del soneto clásico español (siglos XV-XVII), Madrid, Aguilar, 1963, p.125.

soneto. Destaca especialmente a este respecto el segundo cuarteto en el que se produce una acumulación de fonemas laterales y termina en un insólito adjetivo:

"un co|losa| vacío...
 en un si|lencio deso|lado, |liento"

Como en los sonetos anteriormente analizados, rompen también la norma algunos **acentos antirrítmicos** que resaltan momentos intensos y violentos del poema:

"Y todo lo demás? Basta la muerte"
 "sobre T_i - ronco río que revierte."

Resultan especialmente significativos los acentos del último terceto, que se concentran en las sílabas iniciales de cada verso, dejando inacentuadas las partes finales:

"O si no, déjanos precipitarnos	11	E
sobre Ti- ronco río que revierte.	11	D
o o <u>ó ó</u> o o o o o o ó o	3,4	ANTIRRITMICO
ó o <u>ó ó</u> o ó o o o o ó o	3,4,6	ANTIRRITMICO

En estos dos versos finales los acentos se aglutinan en las primeras sílabas, incluso en posiciones contiguas y por lo tanto antirrítmicas, mientras que la segunda parte de cada verso no presenta prácticamente ninguna acentuación y el resultado es que se acelera o se "precipita" el ritmo. De esta forma la representación rítmica se corresponde con el plano conceptual expresado en este fragmento ("déjanos precipitarnos").

Destaca, por último, en este soneto el **encabalgamiento** del primer terceto, que

contribuye a la **ruptura de una frase hecha** (recurso característico de Otero, que ha sido analizado por Alarcos Llorach). En este caso ("oh hijos / de madre") el cliché que se ha roto era una palabra malsonante que se evita pero que queda claramente sugerida.

Imagine mi horror por un momento	11	A
que Dios, el solo vivo, no existiera	11(7+4)	B
o que, existiendo, sólo consistiera	11(5+6)	B
en tierra, en agua, en fuego, en sombra en viento.	11	A
o o ó o o ó o ò o ó o	3,6,8	MELODICO
o ó o ó o ó o ò o ó o	2,4,6	SAFICO
o o o ó o ó o ò o ó o	4,6,8	HEROICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
Y que la muerte, oh estremecimiento,	11	A
fuese el hueco sin luz de una escalera,	11	B
un colosal vacío que se hundiera	11	B
en un silencio desolado, liento.	11	A
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	SAFICO
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6	MELODICO
o o o ó o ó o ò o ó o	4,6,8	HEROICO
o ò o ó o ò o ó o ò o	2,4,6,8	SAFICO
Entonces ¿para qué vivir, oh hijos	11	C

de madre; a qué vidrieras, crucifijos	11	C
y todo lo demás? Basta la muerte.	11(6+5)	D
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
o ó o ó o ó o ò o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o o o <u>ó ó</u> o o ó o	2,6,7	ANTIRRITMICO
Basta. Termina, oh Dios, de malmatarnos.	11	E
O si no, déjanos precipitarnos	11	E
sobre Ti- ronco río que revierte.	11	D
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SAFICO
o o <u>ó ó</u> o o o o o ò ó o	3,4	ANTIRRITMICO
ó o <u>ó ó</u> o ó o o o ó o	3,4	ANTIRRITMICO

POEMA 4. "MAR ADENTRO" (A-9): (SONETO)⁷⁷⁰

La reiteración de idénticos esquemas rítmico-acentuales, desde el verso tercero hasta el noveno, introduce una **monorritmia** infrecuente en la poesía oteriana. Este soneto mantiene los endecasílabos sáficos durante esos siete versos (con acentos simétricos en 2^a, 4^a, 6^a, y 8^a) creando un equilibrado y obsesivo ritmo trocaico.

⁷⁷⁰ Carlos Blanco Aguinaga ha desarrollado un estudio extenso de este poema en "El mundo entre ceja y ceja: relejendo a Blas de Otero", en *Papeles de Son Armadans*, Op.cit, pp. 147-151. En él se analizan las metáforas, así como las relaciones intertextuales de este poema con las Coplas de Jorge Manrique (el motivo de "el río que va a dar a la mar"), con Fray Luis de León ("a remo y vela" en la Oda XVIII), etc.

Surgen esporádicamente algunas rimas internas (como "frío"- "río"), junto a los habituales **acentos antirrítmicos** en 6ª y 7ª sílaba:

"corazón, cargas"

"mortal, río"

En cuanto al ritmo reiterativo, cabe destacar una serie de paralelismos muy especiales basados en el **contraste**, que dominan todo el primer terceto: "ardientemente helado", "llama fría", "nieve quemante", y "friísimo fuego". Estas oposiciones, dado su elemento sorpresa, producen una evidente intensificación de las complejas sensaciones que se intenta transmitir.

Interesante es el entramado de **citas intertextuales** que Otero intercala en este soneto. Como comentábamos en la nota inicial, Carlos Blanco Aguinaga ya ha desarrollado una aproximación a esta red de interrelaciones literarias, centrándose sobre todo en la afinidad con las Coplas de Jorge Manrique en cuanto al motivo de "el río que va a dar a la mar"). Es también fundamental para la comprensión del poema oteriano la relación temática con la poesía barroca, y concretamente con los sonetos sobre la muerte de Quevedo.

Oh, montones de frío acumulado	11	A
dentro del corazón, cargas de nieve	11(6+5)	B
en vez de río, sangre que se mueve,	11(5+6)	B
me llevan a la muerte ya enterrado.	11	A
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6	MELODICO
ó o ò o o <u>ó</u> ó o o ó o	1,6,7	ANTIRRITMICO
o ó o ó o ó o ò o ó o	2,4,6,8	SAFICO

o ó o ò o ó o ò o ó o	2,4,6,8	SAFICO
A remo y vela voy, tan ladeado	11(6+5)	A
que Dios se anubla cuanto el mar se atreve;	11	B
orzado el car, le dejo que me lleve...	11(4+7)	B
Oh llambrias: recibid a un descarriado.	11(3+8)	A
o ó o ó o ó o ò o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ó o ó o ò o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ò o ó o ò o ó o	2,4,6,8	SAFICO
Ardientemente helado en llama fría,	11	C
una nieve quemante me desvela	11	D
y un friísimo fuego se desvía...	11	C
o ó o ò o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
Oh, témpano mortal, río que vuela,	11(6+5)	D
mástil, bauprés, arboladura mía	11(4+7)	C
halando hacia la muerte a remo y vela.	11	D
o ó o o o <u>ó</u> ó o o ó o	2,6,7	ANTIRRITMICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO

POEMA 6: "TIERRA" (A-39):(CUARTETOS ENDECASILABICOS)

El efecto rítmico más llamativo es la reiteración anafórica hasta cinco veces en este soneto del adverbio "humanamente". Alarcos Llorach estudió ya la trascendencia de los adverbios en -mente dentro de la obra oteriana, por la capacidad musical y ralentizadora de estos elementos:

"Estos adverbios tan largos, que parecen llevar un peso muerto de nula significación en -mente, son, sin embargo, muy expresivos del sentimiento del poeta. En una poesía tan condensada y comprimida como la de Otero, un vocablo tan largo hace que la significación- poética, claro- de su radical se prolongue resonando a través de la materia casi vacía del -mente, y que en conjunto el sentimiento sugerido ocupe más espacio y sea, por tanto, más eficiente."⁷⁷¹

Asímismo, destacan algunos juegos de palabras basados en la paronomasia:

"en medio de los dos, el miedo crece"

Resulta sorprendente encontrar estos cuatro cuartetos con rima asonante entre la serie de sonetos que forman la primera parte de RC. "Tierra" y "Tabla rasa" son las dos únicas series endecasilábicas en cuartetos de este poemario (frente al peso que tenía este

⁷⁷¹ ALARCOS LLORACH, Emilio: La poesía de..., Op.cit., p. 86.

tipo de estrofa en AFH).

Quia non conclusit ostia ventris

Job III, 10⁷⁷²

Humanamente hablando, es un suplicio	11(7+4)	A
ser hombre y soportarlo hasta las heces,	11	B
saber que somos luz, y sufrir frío,	11(6+5)	A
humanamente esclavos de la muerte.	11	B
o ó o ò o ó o o o ó o	2,4,6	SAFICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
o ó o ó o ó o o <u>ó ó o</u>	2,4,6,9	HEROICO
o ó o ò o ó o o o ó o	2,4,6	SAFICO
Detrás del hombre viene dando gritos	11	A
el abismo, delante abre sus hélices	11(4+7)	B
el vértigo, y ahogándose en sí mismo,	11(4+7)	A
en medio de los dos, el miedo crece.	11(6+5)	B
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o o ó o o <u>ó ó o o</u> ó o (o)	3,6,7	MELODICO
o ó o o o ó o o ó ó o	2,6,9	HEROICO

⁷⁷² Este epígrafe del Libro de Job, forma parte de un texto de este supuesto "santo de la paciencia" en el que Job se desespera y denuncia a un Dios injusto que le permitió nacer en este mundo cruel. Influye en Otero, que lo retoma en los últimos versos:
 "... no haber nacido
 humanamente nunca en ningún vientre".

o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
Humanamente hablando, es lo que digo,	11(7+4)	A
no hay forma de morir que no se hiele.	11	B
La sombra es brava y vivo es el cuchillo.	11(5+6)	A
Qué hacer, hombre de Dios, sino caerte.	11(6+5)	B
o ó o ò o ó o ò o ó o	2,4,6	SAFICO
o ó o o o ó o ò o ó o	2,6	HEROICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	SAFICO
o <u>ó</u> <u>ó</u> o o ó o o o ó o	<u>2,3,6</u>	HEROICO
Humanamente en tierra, es lo que elijo.	11(7+4)	A
Caerme horriblemente, para siempre.	11(7+4)	B
Caerme, revertir, no haber nacido	11(6+5)	A
humanamente nunca en ningún vientre	<u>11</u>	<u>B</u>
o ó o ò o ó o ò o ó o	2,4,6	SAFICO
o ó o ò o ó o ò o ó o	2,6,8	HEROICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
o ó o ò o ó o o <u>ó</u> <u>ó</u> o	4,6,9	HEROICO

POEMA 9: "POSTRER RUIDO" (A-21).(SONETO)

No se puede comentar este poema sin hacer referencia a los intertextos que incluye, empezando por la presencia de Quevedo, que ya se reconoce explícitamente en el epígrafe; es importante la cercanía conceptual de Otero y el poeta barroco en su sentir dramático de la existencia. Pero, además, se retoma el "viento hombrón" del romance "Preciosa y el aire" de Lorca⁷⁷³; así como los pensamientos de Hamlet y de La vida es sueño⁷⁷⁴.

Este poema presenta menos recursos rítmicos llamativos que la generalidad, sus musicalidad es más suave, menos violenta, hecho que quizá se deba al contenido profundamente conceptista y elucubrativo, menos emotivo. Se trata de un proceso de eliminación de la figura de Dios⁷⁷⁵, esa presencia superior en la que el hombre se sentía atrapado o "sepultado":

"A toda luz, el cielo se derrumba"

No desaparecen, aún así, muchos juegos de palabras que toman su base de la paronomasia y en la aliteración:

⁷⁷³ GARCIA LORCA: Romancero gitano, Madrid, Alianza, 1981, p. 52.

⁷⁷⁴ SHAKESPEARE: Hamlet, Escena I, Acto III:
 "¡Morir...Dormir,..! ¡Nada más!"
 CALDERON DE LA BARCA: La vida es sueño, Escena XIX:
 "La experiencia me enseña
 que el hombre que vive, sueña
 lo que es, hasta despertar"

⁷⁷⁵ Tema tratado en profundidad en el artículo de:
 FERNANDEZ ALONSO, M^a del Rosario: "La poesía de Blas de Otero o el sentimiento de la muerte en carne viva" en Una visión de la muerte en la lírica española, Madrid, Gredos, 1971, pp. 348-358.

"...acoso/ -no sé, acaso-"

"Tramo a tramo, tremando, se deshace"

Métricamente, llama la atención como en algún verso, para que el computo total sea el de un endecasílabo en vez de un decasílabo, no hay que realizar la natural sinalefa, como por ejemplo en el verso 11.

Homenaje a Francisco de Quevedo

Ya escucho a solas, el derrumbamiento	11(5+6)	A
<i>de mundos interiores espantosos;</i>	11	B
bate mi vida el viento hombrón, borroso	11(8+3)	B
el claustro ensimismal del pensamiento.	11	A
o ó o ó o o o ò o ó o	2,4	SAFICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
 Morir, soñar...Un desvanecimiento	11(4+7)	A
verdadero desvae el alma: acoso	11	B
-no sé, acaso- de un ser tan misterioso	11(4+7)	B
como este hombre que yo soy y siento.	11	A
o ó o ó o o o ò o ó o	2,4	SAFICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO

o ó óoo óooo óo

2,3,6 MELODICO

o óo óooo óo óo

2,4,8 SAFICO

A toda la luz, el cielo se derrumba,

11(4+7) C

arriado de raíz, sobre la tumba

11(6+5) C

donde mi / alma vive sepultada.

10/11 D

o óo óo óooo óo

2,4,6 SAFICO

o óooo ó óoo óo

2,6,7 HEROICO

óoo óo óooo óo

1,4,6 ENFATICO

Tramo a tramo, tremando, se deshace

11(4+7) E

el cerco de lo eterno. A son de azada

11(7+4) D

llama Dios en mi alma. Y, aquí yace.

11 E

óo óoo óo óo óo

1,3,6,8 MELODICO

óo óoo óo òo óo

1,3,6 MELODICO

óo óoooo óo óo

1,3,8 MELODICO

POEMA 10: "GRITANDO NO MORIR"⁷⁷⁶ (A-23).(SONETO)

Un acelerado y cortante ritmo, completamente opuesto a la "serenidad" del soneto anterior; los versos polipausados y los encabalgamientos aceleran vertiginosamente la cadencia, pero no en un fluir continuado, sino brusco, roto. Sobre todo al comienzo, la profunda ansiedad se plasma en esa velocidad y en las repeticiones: "¡Quiero vivir, vivir, vivir!".

Las reiteraciones se presentan sobre todo en forma de bimetración, que también contribuye a la aceleración: "furiosa y obstinada", "de mar o de enramada", "tierra de Dios, sombra fatal ardida", "un abismo y otro"...etc

Es logradísima la aliteración, casi paronomásica, del segundo cuarteto, (entre los vocablos subrayados por mí):

"la sangre, y por las venas se derrama
como un viento de mar o de enramada
tras tu llamada se hace llamarada"

Varias series aliterativas, primero la "r" múltiple, junto con la vocal abierta "a", y en el último verso la "ll" y continúa la vocal "a", introduciendo además rimas interiores en "ada".

776

Poema comentado específicamente en el plano formal por David L. Stixrude en Papeles de Son Armadans, Op.cit., p. 279. Así como en el artículo de E. Macola Cingano que estudia las rimas del soneto en "Segni in gabbia (Blas de Otero, Todos mis sonetos)" en Strumenti Critici, 39-40, Turín octubre de 1979, p.283.

En estos versos se puede observar además el peculiar efecto de un encabalgamiento, su valor imitativo del concepto semántico que expresa (como las onomatopeyas a nivel fónico): "se derrama...", este verbo queda cortado por el final de verso, y por tanto tiene que alargar o "derramar" su significado hasta el verso siguiente; se representa así, visualmente el derramamiento de la sangre.

¡Quiero vivir, vivir, vivir! La llama	11(8+3)	A
de mi cuerpo, furiosa y obstinada,	11(4+7)	B
salte, Yavé, contra tu cielo, airada	11(4+5+2)	B
pluma de luz. En el costado, brama	11(4+5+2)	A
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
ó o o <u>ó</u> ó o o ó o ó o	1,4,5,8	SAFICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
la sangre, y por las venas se derrama	11(3+8)	A
como un viento de mar o de enramada:	11(6+5)	B
tras tu llamada se hace llamarada,	11(5+6)	B
oh Dios, y el pecho, desolado, clama.	11(2+7+2))	A
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
o ó o ó o ò o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO

Vivir. Saber que soy piedra encendida,	11(2+9)	C
tierra de Dios, sombra fatal ardida,	11(4+7)	C
cantil, con un abismo y otro, en medio:	11(2+7+2)	D
o ó o ó o <u>ó</u> ó o o ó o	2,4,6,7	ANTIRRIT
ó o o <u>ó</u> ó o o ó o ó o	1,4,5,8	SAFICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO

y yo de pie, tenaz, brazos abiertos,	11(4+7)	E
gritando no morir. Porque los muertos	11(6+5)	E
se mueren, se acabó, ya no hay remedio.	11(3+3+5)	D
o ó o ó o <u>ó</u> ó o o ó o	2,4,6,7	ANTIRRIT
o ó o ó o <u>ó</u> ó o o ó o	2,4,6,7	ANTIRRIT
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO

POEMA 11: "A PUNTO DE CAER" (A-33):(VERSO LIBRE)

Verso libre intensamente rítmico, su musicalidad se debe a los ritmos fónicos, porque entro de la heterometría de sus versos, se divide en hemistiquios de metros regulares y tradicionales.

Predominan claramente los heptasílabos, sumándose catorce en un poema de sólo quince versos. Pero además estos hemistiquios semejantes se combinan también simétricamente, dando lugar a sonoros alejandrinos, o bien, a un metro muy original pero que no es casual, sino que se repite insistentemente en el poema: 16(9+7).

No es únicamente este ritmo de cantidad el que mantiene el poema, sino que, además, el ritmo de intensidad es también claramente reiterativo, como podemos comprobar en el análisis, con un absoluto dominio de las clausulas trocáicas.

Nada es tan necesario al hombre/ como un trozo de mar	16(9+7)	
y un margen de esperanza/ más allá de la muerte,	14(7+7)	
es todo lo que necesito,/ y acaso un par de alas	16(9+7)	
abiertas en el capítulo/ primero de la carne.	16(9+7)	
o ó o ò o ó o / ó o ó o o ó (o)	TROCAICO/ DACTILO	
o ó o ò o ó o / ó o ó o o ó o	TROCAICO/ DACTILO	
o ó o ò o ò o / o ó o ó o ó o	TROCAICO/ TROCAICO	
o ó o ò o o ó o o / o ó o ó o ó o	DACTILO/ TROCAICO	
No sé cómo decirlo,/ con qué cara	11(7+4)	ANTIRRIT
cambiarme por un ángel/ de los de antes de la tierra,	16(7+9)	
se me han roto los brazos/ de tanto darles cuerda,	14(7+7)	
decidme qué haré ahora,/ decidme qué hora es y		
si aún hay tiempo,		18(7+11)
es preciso que suba a cambiarme,/ que me arrepienta sin		
perder una lágrima,		(10+11)
una sólo,/ una lágrima huérfana,		11(4+7)
por favor,/ decidme qué hora es la de las lágrimas,		14(3+11)
sobre todo la de las lágrimas/ sin más ni más que llanto	17(10+7)	
y llanto todavía y para siempre	11	SAFICO

Nada es tan necesario al hombre/ como un par de lágrimas 15(9+6)
 a punto de caer en la desesperación. 14

POEMA 12: "EL CLAUSTRO DE LAS SOMBRAS" (A-36):(VERSO LIBRE)

Verso libre basado en el "ritmo de pensamiento", es decir, fundamentalmente en las reiteraciones, que expresan las obsesivas ideas y sensaciones que va sintiendo el poeta.

Sin embargo, hay fragmentos que presentan una profunda musicalidad a nivel fónico, intuitivamente descubro ese logradísimo ritmo en los últimos versos de la primera estrofa, y trato de analizar su ritmo de intensidad o acentual:

"He preguntado a mis hermanas / si saben quién es este

hombre

o ò o ó o ò o ó o / o ó o ó o ó o ó o

que viene, entre mi hombro y mi hombro, adonde yo vengo,

o ó o o ó o ó o ó o o o

y vuelve

o ó o

el rostro si yo lo torno..."

o ó o o ó o ó o

Efectivamente, el ritmo acentual de este fragmento es bastante organizado, se mantiene, a pesar de la fuerte heterometría, un recurrente ritmo trocaico.

Pero creo que la impresión musical que producen estos versos no puede limitarse sólo a eso, sino que va más allá. Por ejemplo, deben influir también las repeticiones y sobre todo la aliteración de la "o" acentuada en las siguientes parejas de vocablos: "mi hombro y mi hombro", y "el rostro si yo lo torno".

Sin embargo, no puedo dejar de reconocer que siempre hay algo que se nos escapa en ese misterio de la poesía, misterio que reside, precisamente, en esas imperceptibles imbricaciones entre el contenido y la forma de los poemas.

Como ya adelantábamos, el ritmo general de este verso libre se basa en las repeticiones, así la segunda estrofa, está constituida en su totalidad por un extenso paralelismo, cuatro sintagmas semejantes, en función de subordinadas de complemento directo, dependiendo todas ellas de la principal: "Siento frío, y no sé qué...":

- "qué ponerme por dentro/ de la muerte"
- "qué trozo de tierra es el mío"
- "qué noche es la noche de echrme a morir"
- "qué látigo verde me heñirá bajo el mar"

Se trata de un sistema para ir haciéndose comprender por el lector, por medio de la acumulación de sensaciones, cada una reitera la anterior y a su vez añade un dato nuevo.

La estrofa siguiente, también presenta una enumeración, en este caso de tres miembros unidos por yuxtaposición: "y quisiera ser...servirles el silencio...y meditar en un rincón".

Es precisamente en esta tercera estrofa donde la relación intertextual con Francis

Thompson se hace más patente, Otero traduce idéntico el epígrafe que ha escogido:

"...en la orden antigua de los muertos"

El verso libre basado en el ritmo de pensamiento tiene hondas raíces en la poesía inglesa, que se ha visto influida a este respecto por los paralelismos hebráicos de la Biblia. Dámaso Alonso lo ha estudiado en Hopkins, relacionándolo a su vez con Otero.

...to the antique order of the dead.

FRANCIS THOMPSON⁷⁷⁷

En este momento, tengo treinta y tres años encima de la
 mesa del despacho
 y un pequeño residuo de meses sobre el cenicero de plata.
 He preguntado a mis hermanas si saben quién es este
 hombre
 que viene, entre mi hombro y mi hombro, adonde yo vengo,
 y vuelve
 el rostro si yo lo torno...
 Siento frío, y no sé qué ponerme por dentro

⁷⁷⁷ Epígrafe tomado del poeta victoriano en su himno "An Anthem of Hearth". Sabina de la Cruz nos informa de que el poeta no leía inglés, y opino que conocería esta poesía en la antología La poesía inglesa. Románticos y victorianos, Barcelona, Lauro, 1945, pp. 426-427. (Tesis Doctoral, Op.cit., p. 890.

de la muerte, qué trozo de tierra es el mío,
 qué noche es la noche de echarme a morir,
 qué látigo verde me heñirá bajo el mar.

A veces me acomete un largo vértigo
 y quisiera ser nada más un humoso lego en la orden antigua
 de los muertos,
 servirles el silencio con mis propias manos
 y meditar en un rincón del claustro de las sombras...

Del claustro de las sombras, allí
 donde los sueños exaltan sus luces cándidas, humosas⁷⁷⁸.

POEMA 13: "CUERPO TUYO"⁷⁷⁹ (A-49).(SONETO)

Este poema presenta una serie de paralelismos rítmicos a nivel acentual, endecasílabos contiguos con acentos colocados simétricamente: los versos 6º y 7º, por ejemplo, son heroicos con acentos en 2,6,8; los versos 9º y 10º, así como todo el último terceto, son melódicos, con acentos en 1,3,6,8.

⁷⁷⁸ En este último verso elegimos la versión dada en Ancia: "humosas", por ajustarse a la última voluntad del autor, más que la lectura anterior de RC: "o pálidas".

⁷⁷⁹ Este título sufrió modificaciones, y la variante definitiva para el poeta fue "BRISA SUMIDA". Según he podido comprobar en la Tesis Doctoral..., de Sabina de la Cruz, Op.cit.

A esta simetría acentual se une el paralelismo a nivel morfosintáctico, con anáfora y una distribución idéntica:

"Ahora, brisa en la brisa. Seda suave.

Ahora puerta plegada, frágil llave"

Por último, hay que añadir, la diferenciación rítmica de los versos inicial y final, pues son los únicos de todo el soneto que no presentan pausas, sino una fluidez sin precedentes, frente al ritmo cortante de los endecasílabos pausados; sobre todo contrasta el último con el penúltimo, que es el más entrecortado de todo el poema: "Ahora. Luego. Por tanto. Sí, por eso", para terminar después el soneto con suavidad.

Esa tierra con luz es cielo mío.	11	A
Alba de Dios, estremecidamente	11(4+7)	B
subirá por mi sangre. Y un relente	11(7+4)	B
de llama, me dará tu escalofrío.	11(3+8)	A
ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	MELODICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO
Puente de dos columnas, y yo río.	11(7+4)	A
Tú, río derrumbado, y yo su puente	11(7+4)	B
abrazando, cercando su corriente	11(4+7)	B
de luz, de amor, de sangre en desvarío.	11(4+7)	A

ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	ENFATICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	SAFICO
Ahora, brisa en la brisa. Seda suave.	11(7+4)	C
Ahora, puerta plagada, frágil llave.	11(7+4)	C
Muro de luz. Leve, sellado, ileso.	11(4+7)	D
ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	MELODICO
ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	MELODICO
ó o o <u>ó</u> <u>ó</u> o o ó o ó o	1,4,5,8	SAFICO
Luego, fronda de Dios y sima mía.	11(2+9)	E
Ahora. Luego. Por tanto. Sí, por eso	11(2+2+3+4)	D
deseada y sin sombra todavía.	11	E
ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	MELODICO
ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	MELODICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO

POEMA 14: "SOMBRAS LE AVISARON"⁷⁸⁰ (A-55). (SONETO)

Este soneto, que toma su título definitivo del tema del Caballero de Olmedo en Lope de Vega, es un bellissimo ejemplo del modo en que Otero fundía el amor humano con su ansia de amor divino, "hambre de Dios".

A pesar de que excede nuestro tema de atención, no se puede dejar de comentar ante este soneto la fuerza de sus imágenes y metáforas, "besos como zarpazos", "senos las olas son"...etc

En cuanto al ritmo, sólo vamos a destacar la presencia de acentos antirrítmicos, nada menos que tres en este caso, rupturas de la norma que ponen de relieve determinadas palabras trascendentes, haciendo que el lector "tropiece" con ellas:

"hambre de Dios, sed abrasada"

"trago trozos de mar y agua rosada"

"senos las olas son, suave el bandazo"

Cada beso que doy, como un zarpazo	11(6+5)	A
en el vacío, es carne olfateada	11(5+7)	B
de Dios, hambre de Dios, sed abrasada	11(2+4+5)	B
en la trenzada hoguera de un abrazo.	11	A

⁷⁸⁰

Soneto analizado por numerosos estudiosos:

- Jose Luis Cano en Poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 27.
- Dámaso Alonso en Poetas españoles contemporáneos, Op.cit. p.18.
- René Cotrait en "L'évolution idéologique de Blas de otero" en Les Langues Neo-Latines, París, 181, 1967, p.31.
- Victor García de la Concha, Op.cit, p. 453.

ó o ó o o <u>ó</u> ó o o ó o	1,3,6,7	MELODICO
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
o <u>ó</u> ó o o <u>ó</u> ó o o ó o	2,3,6,7	ANTIRRIT
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
Me pego a ti, me tiendo en tu regazo	11(4+7)	A
como un náufrago atroz que gime y nada,	11	B
trago trozos de mar y agua rosada:	11(6+5)	B
senos las olas son, suave el bandazo.	11(6+5)	A
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	SAFICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO
ó o ó o o <u>ó</u> ó o o ó o	1,3,6,7	ANTIRRIT
ó o o ó o <u>ó</u> ó o o ó o	1,4,6,7	ANTIRRIT
Se te quiebran los ojos y la vida.	11	C
Lloras sangre de Dios por una herida	11	C
que hace nacer, para el amor, la muerte.	11(4+7)	D
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELODICO
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6	MELODICO
o o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
Y es inútil soñar que nos unimos.	11	E
Es locura creer que puedes verte,	11	D
oh Dios, abriendo, entre la sombra, limos.	11(5+6)	E

ó o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8 MELODICO
ó o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8 MELODICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8 SAFICO

POEMA 15: "NI EL NI TU" (A-56). (SONETO)

Nos encontramos de nuevo ante un desesperanzado soneto, que según Sabina de la Cruz constituye el primer poema de amor, después de los angustiados de la segunda quincena de agosto de 1950⁷⁸¹. Se trata de un poema que muestra un estado de ánimo hundido en el miedo y en la desesperación.

Sin embargo, mantiene leves chispazos humorísticos, que son más bien producto del escepticismo que lleva al poeta a reírse de sí mismo:

"...A ver qué pasa. / Qué va a pasar"

Rítmicamente, volvemos a encontrar el recurso de la compensación rítmica, terminando en palabra aguda los hemistiquios breves; peculiaridad que, como en otras ocasiones, se combina con una serie de rimas internas agudas en "á": "cristal", "mar", "cambiar", "pasar" y "mar".

En el primer caso, esta rima aguda, sonora y estridente, se compenetra con el sentido del hemistiquio, imitando el golpe producido por el martillo:

• "A martillazos de cristal..."

⁷⁸¹ CRUZ, Sabina de la: Tesis Doctoral..., Op.cit., p. 863.

A martillazos de cristal, el pecho	11(8+3)	A
espera que el dolor le alumbre un llanto	11	B
de música esperanza. Y mientras tanto,	11(7+4)	B
silbo en silencio, contemplando el techo.	11(5+6)	A
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SAFICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
Sábanas son el mar, navío el lecho,	11(6+5)	A
sedas hinchadas a favor de espanto,	11	B
y para qué cambiar: si me levanto	11(6+5)	B
surco la misma sed que si me echo.	11	A
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SAFICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
Silbo en silencio. Sin salir de casa,	11(5+6)	C
silbo a los cuatros vientos del olvido,	11	D
a ver si vuelve Dios. A ver qué pasa.	11(6+5)	C
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO

Qué va a pasar. Silencio a martillazos.	11(4+7)	E
Un navío en el mar, y otro perdido	11(6+5)	D
que iba y venía al puerto de mis brazos.	11	E
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SAFICO
o o ó o o <u>ó</u> ó o o ó o	3,6,7	ANTIRRIT
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SAFICO

POEMA 16: "TABLA RASA"⁷⁸² (A-84). (CUARTETOS ENDECASILABICOS)

Esta composición inicia en Redoble de conciencia la preocupación por el tema de Europa destruída por la guerra; este nuevo apartado temático abarca toda la tercera parte del libro. Y se retomará en poemas muy tardíos, como en algunos de Todos mis sonetos, donde se cita a sí mismo:

"Aquí no canta nadie lo perdido
desvanecido, ido...Tabla rasa⁷⁸³

Métricamente es un poema isométrico en endecasílabos que, en cuanto al ritmo de intensidad, presenta una evidente saturación acentual. Sus versos polipausados dan cabida a todos los acentos posibles, recortando violentamente un ritmo a trompicones:

"Aquí. Jamás. El Cuervo. Aquí. La Nada.
Dame la mano. Mira al cielo. Suelta"

⁷⁸² Según Sabina de la Cruz (Op.cit. p. 865), en las copias mecanografiadas para Ancia, se dedica este poema a Irenka N.K., que era una joven polaca refugiada en Bilbao a causa de la Segunda Guerra Mundial.

⁷⁸³ Todos mis sonetos, p. 103. El subrayado es mío.

o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	ENFATICO
 ¿Oyes, Irenka? Trance de abanico.	11(5+6)	E
Destino como pluma apenas blanca.	11	F
Miles de estrellas por el suelo. Pico	11(9+2)	E
de senos, sin piedad el Cuervo arranca.	11(3+8)	F
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	ENFATICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
 Aquí. Jamás. El Cuervo. Aquí. La Nada.	11(4+4+3)	A
Dame la mano. Mira al cielo. Suelta	11(5+4+2)	B
esa lágrima recién desenterrada.	12	A
Remos del sueño. Río azul, sin delta.	11(5+6)	B
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
o o ó o o o ó o o o ó o	3,7	DACTILO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
 Pon fin, finge la muerte un alba hermosa.	11(2+9)	C

Yo sé. Silencio. Sopla. Se termina.	(2+3+2+4)	D
(Aquí el poeta se volvió a la rosa:	11	C
mas no la miréis más, se difumina ⁷⁸⁴ .)	11(6+5)	D
o <u>ó</u> o o o o o o o o	2,3,6,8	ANTIRRIT
o o o o o o o o o o	2,4,6	SAFICO
o o o o o o o o o o	2,4,8	SAFICO
o o o o <u>ó</u> o o o o o o	5,6	ANTIRRIT
Posteriormente. Irenka, Irenka. El caso	11(5+6)	E
es grave. Vamos, sopla esta pelusa	11(3+8)	F
de la muerte, este hilo del fracaso;	11(4+7)	E
esa alga, esa nada, esa medusa...	11(3+8)	F
o o o o o o o o o o	4,6,8	HEROICO
o o o o o o o o o o	2,4,6	SAFICO
o o o o o o o o o o	3,6	MELODICO
o o o o o o o o o o	2,6	HEROICO
¿Sientes? La sangre sale al sol. Lagarto	11(2+6+3)	A
rojo. Divina juventud. Tesoro ⁷⁸⁵	11(2+6+3)	B
vivo. ¿Te apartas? Oh Rubén. Me aparto.	11(2+6+3)	A

⁷⁸⁴ La "rosa" como símbolo de la fugacidad de la vida, en un intertexto tomado, con modificaciones, del conocido díptico de Juan Ramón Jiménez: "¡No le toques ya más,/ que así es la rosa!" (Piedra y cielo).

⁷⁸⁵ Las referencias intertextuales son frecuentes en este poema, en este caso a Rubén Darío lo menciona explícitamente después de tomar sus versos.

Besas y lloras. ¿Ves? Yo beso, lloro.	11(5+6)	B
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
Es el final, el fin. La apocalipsis.	11(6+5)	C
"Al principio creó Dios cielo y tierra."	11	D
Posteriormente... Construiré una elipsis:	11(5+6)	C
omitiré "dolor" y "muerte" y "guerra".	11	D
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	HEROICO
o o ó o o <u>ó ó ó o</u> ó o	3,6,7,8	
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SAFICO
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
Aquí, la sangre abel corrió a montones.	11(2+9)	E
Aquí, Jesús cayó de cara al suelo.	11(2+9)	F
¿Sangre, decís? ¡Oh, sangre a borbotones,	11(4+7)	E
a todo trance, hasta tocar el cielo!	11(5+6)	F
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SAFICO

Pasa. La sangre, pasa. Boca arriba.	(2+5+4)	A
Como los muertos. Como todo. Pasa.	(5+4+2)	B
(Aquí el poeta, blanco, sin saliva,	(5+2+4)	A
se vio perdido. Muerto. Y tabla rasa.)	(5+2+4)	B
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO

POEMA 17: "QUE CADA UNO APORTE LO QUE SEPA"(A-75) (VERSO LIBRE)

Comienzan en Redoble de conciencia las referencias a las circunstancias sociales que caracterizarán su "poesía histórica" posterior, en este caso la preocupación ante la Segunda Guerra Mundial.

En este heterométrico poema surgen esporádicamente endecasílabos y alejandrinos, sobre todo en el inicio, que es más regular, prácticamente endecasilábico; después la métrica se va liberando y , quizá arrastrado por las impresiones de la guerra, el poeta rompe con la regularidad inicial.

Es destacable el léxico del poema por su aparente coloquialismo, un lenguaje coloquial pero dotado de gran habilidad transfiguradora, mediante la utilización de logradas rupturas de frases hechas: "hendido a quemarropa"(por "herido"), "como (se

suele decir) si tal cosa" (él mismo comenta la frase hecha), "lo he visto con mis propios medios" (por "ojos"), "hubo fuegos japoneses en la bahía" (por "fuegos artificiales")...etc

Acontece querer a una persona,	11	MELODICO
a un sapito, por favor, no lo piséis,	11/12	
también a un continente como Europa,	11	SAFICO
continuamente	5	
hendido, herido a quemarropa ⁷⁸⁶ ,	9	
y, simultáneamente, a voz en grito,	11	SAFICO
otras palabras nos estorban,	9	
tales como "armisticio", "teatro",	10	
"suspensión de hostilidades",		
"Todo era una broma", y otras.	16(8+8)	
Pero la gente	5	
lo cree así, y cuelga colgaduras	11	SAFICO
y echa por la ventana banderas y una alfombra,	14(7+7)	
como si fuera verdad,	8	
como (se suele decir) si tal cosa...	11	DACTILO
Ocurre, lo he visto con mis propios medios.	12(3+9)	

⁷⁸⁶ Para este verso se ha escogido la versión definitiva de Ancia: "hendido, herido a quemarropa", en vez de la que figuraba en el primer RC: "herido, muerto, hendido a quemarropa".

Durante veinte años la brisa iba viento en popa,	14	
y se volvieron a ver sombreros de primavera	15	
y parecía que iba a volar la rosa.	12	
En 1939 llamaron a misa a los pobres hombres.	21	
Se desinflaron unas cuantas bombas	11	SAFICO
y por la noche hubo/fuegos japoneses en la bahía.	18(7+11)	
Estábamos -otra vez- en otra.	10	
Después oí hablar en la habitación de al lado.	14	
(Una mujer desgañitada, loca.)	11	SAFICO
Lo demás, lo aprendisteis directamente.	12	
Sabíamos de sobra.	7	

POEMA 21: "AREN EN PAZ" (A-.87). ("VERSO SEMILIBRE")

Este poema se inicia como verso libre, la primera estrofa es heterométrica (versos de 13, 16, 14 y 12 sílabas), y, sin embargo, más adelante se estabiliza y se convierte en un poema isométrico de endecasílabos. De hecho, ya la primera estrofa versolibrista se atenía a ciertos parámetros de los ritmos fónicos, se basa primordialmente en cláusulas trocaicas, como queda patente en el análisis.

Después continúan los paralelismos acentuales, predominan los endecasílabos sáficos, también de base trocaica, y, por ejemplo, en la última estrofa, todos los versos

repiten el mismo esquema acentuado en 2ª, 4ª, 6ª y 8ª.

El dramatismo del poema se pone de manifiesto rítmicamente a través de numerosos recursos: encabalgamientos, reiteraciones, y, por ejemplo, dos expresivos acentos antirrítmicos:

"el hambre de Dios vivo"

"-ellos, en son de sol; ellas de blanco"

Los contrastes bimembres de este último verso, resultan también profundamente rítmicos; destacados además por la paronomasia entre "son" y "sol".

Pensé poner mi corazón, con una cinta	13	
morada, encima de la montaña más alta del mundo,	16	
para que, al levantar la frente al cielo, los hombres	14	
viesen su dolor hecho carne, humanado.	12	
o ó o ó o ò o ó o ó o	TROCAICO	
o ó o ó o ò o o ó o o ó o o ó o	MIXTO	
o o o ò o ó o ó o ó o o ó o	TROCAICO	
ó o o o ó ó o ó o o ó o	MIXTO	
Pensé mutilarme ambas manos, desmantelarme	14	
yo mismo mis dos manos, y asentarlas	11	
sobre la losa de una casa en ruinas:	11	
así orarían por los desolados.	11	A
o ó o o ó o o ó o o ò o ó o		

o óo òo óo óo óo	2,4,6,8	SAFICO
ooo óooo óo óo	4,8	SAFICO
o óo òo óo óo óo	2,4,6,8	SAFICO
 Después, como una cadáver puesto en pie	11	
de guerra, clamaría por los campos	11	A
la paz del hombre, el hambre de Dios vivo,	11	
la represada sed de libertad.	11	
o óooo óo óo óo	2,6,8	HEROICO
o óo óo óooo óo	2,4,6	SAFICO
o óo óo óoo <u>ó_óo</u>	2,4,6,9	SAFICO
o óo óo óooo óo	2,4,6	SAFICO
 Noches y días suben a mis labios	11	
-ellos, en son de sol; ellas, de blanco-,	11	A
detrás acude la esperanza con	11	
una cinta amarilla entre las manos.	11	A
ooo óo óooo óo	1,4,6	SAFICO
ooo óo <u>ó_óoo</u> óo	1,4,6,7	?
o óo óo óo óo óo	2,4,6,8	SAFICO
oo óoo óooo óo	3,6	MELODICO
 Miradme bien, y ved que estoy dispuesto	11	
para la muerte. Queden estos hombres.	11	

Asume el sol. Desnazca sobre el mundo	11	
la noche. Echadme tierra. Arad en paz.	11	
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o o o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO

Concluimos así el análisis de la totalidad de los poemas de Angel fieramente humano y Redoble de conciencia, este apéndice es útil para consultar el texto completo de las composiciones a las que se hace referencia en el corpus de la tesis y para comprobar las revisiones estadísticas de los diferentes tipos de ritmos de identidad que hemos llevado a cabo.

APÉNDICE III:

LISTADO y DESCRIPCION RITMICA DE TODOS LOS POEMAS⁷⁸⁷

ANGEL FIERAMENTE HUMANO (1950)

- | | |
|---|--|
| 1- "Lo eterno"/ "La tierra" (A-27) | - Serie endecasílabo sin rima, con heterometrías |
| I. DESAMOR: | |
| 2- "Desamor" (Excluido en A) | - Silva, con rima consonante. |
| 3- " <u>Mademoiselle</u> Isabel" (A-46) | - Soneto |
| 4- "Música tuya" (A-50) | - Soneto |
| 5- "Cuerpo de la mujer..." (A-51) | - Soneto |
| 6- "Un relámpago apenas" (A-52) | - Soneto |
| 7- "Ciegamente" (A-53) | - Soneto |
| 8- "Luego" / "Sumida sed" (A-54) | - Soneto |
| 9- "En un charco" (A-61) | - Verso libre paralelístico (con estribillos). |
| II. HOMBRE: | |
| 10- "Entonces y además" (A-30) | - Endecasílabos en cuartetos con rima asonante:
()A()A (A)B()B (B)C()C... |
| 11- "Igual que vosotros" (A-28) | - Endecasílabos en cuartetos con rima asonante:
()A()A (B)A(B)A (C)A(D)A... |
| 12- "Vértigo" (A-31) | - Serie endecasílabo con rima asonante en los pares: ()A()A... |
| 13- "Hombre" (A-7) | - Soneto |
| 14- "Vivo y mortal" (A-3) | - Soneto (Rupturista rima en los cuartetos:
ABBA CDDC/BAAB) |
| 15- "Los muertos" /"Aldea" (A-6) | - Soneto |
| 16- "No puede" / "Excede" (A-31) | - Soneto |
| 17- "Mortal" / "No" (A-12) | - Soneto |
| 18- "Impetu" (A-14) | - Soneto |
| 19- "Hombre en desgracia" (A-38) | - Alejandrinos en cuartetos con rima asonante en los pares |
| 20- "Mientras tanto" (A-29) | - Verso libre(de 2 a 18 sílabas),con tendencia al endecasílabo. |

787

Se incluye a continuación el título de todos los poemas de Blas de Otero que hemos podido encontrar editados en revistas, antologías o libros a partir de AFH; acompañado de una breve descripción rítmica de cada uno de ellos en la columna de la derecha.

- 21- "Canto primero" (A-74) - Endecasílabos en cuartetos de rima asonante (AABB). Alejandrino inicial.
- 22- "A Eugenio de Nora" (A-80) - Endecasílabos en cuartetos de rima asonante ()A()A. Excepto un eneasílabo.
- 23- "Puertas cerradas" (A-81) - Silva, con rimas consonantes.
- 24- "Canción" (A- 85) - Verso libre paralelístico (con estribillos) (Heterometría: 3-21)
- 25- "Crecida" (A-76) - Verso libre paralelístico (Heterometría: 2-14)

III. PODEROSO SILENCIO:

- 26- "Estos sonetos" (A-4) - Soneto
- 27- "Poderoso silencio" (A-15) - Soneto
- 28- "Tú, que hieres" (A-8) - Soneto
- 29- "Mortales" / "Soledad" (A-5) - Soneto
- 30- "La tierra" (A-2) - Soneto
- 31- "Salmo por el hombre de hoy" (Excluido en A) - Soneto
- 32- "Serena verdad" (A-32) - Endecasílabos en estrofas de cuatro versos, conectadas con rima asonante sólo entre el final y el inicio de cada cuarteto.

FINAL:

- 33- "Final" / "¿Termina? Nace" (A-42) - Verso libre paralelístico (Heterometría: 2-14)
- 34- "El ser" (A-45) - Verso libre paralelístico(7-13)

REDOBLE DE CONCIENCIA (1951)

- 1- "Es a la inmensa mayoría..." (A-1) - Soneto
- 2- "Voz de lo negro" (A-16) - Soneto
- 3- "Basta" (A-11) - Soneto
- 4- "Mar adentro" (A-9) - Soneto
- 5- Muerte en el mar" (A-10) - Soneto
- 6- "Tierra" (A-39) - Cuatro Cuartetos endecasílabos
- 7- "Lástima" / "Déjame" (A-20) - Soneto
- 8- "Mudos" (A-18) - Soneto
- 9- "Postrer ruido" (A-21) - Soneto
- 10- "Gritando no morir" (A-23) - Soneto
- 11- "A punto de caer" (A-33) - Verso libre paralelístico extenso(endecasílabos)
- 12- "El claustro de las sombras" (A-36) - Verso libre paralelístico extenso
- 13- "Cuerpo tuyo" /"Brisa sumida"(A-49) - Soneto
- 14- "Sombras le avisaron" (A-55) - Soneto

- | | |
|---|--|
| 15- "Ni él ni tú" (A-56) | - Soneto |
| 16- "Tabla rasa" (A-84) | - Serie de Cuartetos endecasílabos (ABAB) |
| 17- "Que cada uno aporte
lo que sepa" (A-75) | - Silva libre |
| 18- "Plañid así" (A-79) | - Verso libre |
| 19- "Mundo" (A-78) | - Verso libre paralelístico extenso |
| 20- "Hijos de la tierra" (A-77) | - Cuartetos heterométricos (15/14) (ABAB) |
| 21- "Aren en paz" (A-87) | - Silva libre con final regular en endecasílabos |
| 22- "Digo vivir" (A-89) | - Soneto |

ANCIA (1958) (Sólo los 35 poemas nuevos):

I

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 17- "Cara a cara" | - Soneto |
| 19- "¡Eternidad, hora ensanchada" | - Soneto |
| 22- "Epitasis" | - Soneto |
| 24- "Pido vivir" | - Soneto |
| 25- "Ecce homo" | - Soneto |
| 26- "Tierra firme" | - Soneto |
| 34- "Encuesta" | - Verso libre (Extensos y endecasílabos) |
| 35- "Cap. 10 Lib. II" | - Verso libre extenso o versículo |
| 37- "Cantil" | - Verso "semilibre" heptasilábico |
| 40- "Hoja nueva" | - Verso "semilibre" (Endecasílabos con heterometrías) |
| 41- "Seguro" | - Silva libre |
| 43- "Cita al margen" | - Endecasílabos con heterometrías |
| 44- "Relato" | - Silva libre |

II

- | | |
|--|--|
| 47- "Mira" | - Soneto |
| 48- "Venus" | - Soneto |
| 57- "Otra historia de niños
para hombres" | - Prosa |
| 58- "La Monse" | - Prosa |
| 59- "Láminas" | - Silva libre |
| 60- Sin título
"Venid a ver las rosas..." | - Silva libre |
| 62- "(Un momento estoy contigo)" | - Silva libre |
| 63- "Tu reino es de este mundo" | - Cuatro Cuartetos endecasílabos (A)A |
| 64- "Dije" | - Cinco Cuartetos endecasílabos (A)A |
| 65- "Tarde es, amor" | - Verso libre de pie quebrado (11,7,9 sílabas) |

III

66- "Parábolas y deires"
14 poemas breves

- 14 poemas breves en Verso libre:
 - V.L en metro breve
 - V.L en metro breve
 - Heptasílabos
 - V.L de pie quebrado (5,11 sílabas)
 - Endecasílabos con heterometrías
 - Un endecasílabo
 - Tres endecasílabos
 - Silva libre breve
 - Silva (Un heptasílabo y un endecasílabo)
 - Silva libre breve
 - Silva libre breve
 - V.L en metro breve
 - V.L en metro breve
 - Silva libre breve

67- "Ya es tarde"

- Silva libre

68- "Ese susurro rápido"

- Silva libre con metros extensos

69- "Atestado"

- Silva libre con metros extensos

70- "Lo feo"

- Cuartetos Alejandrinos (ABAB)

71/72- "Y el verso se hizo hombre"

- 2 sonetos

IV

73- "Prefacio"

- Tres Cuartetos endecasílabos ()A()A

82- "Aquel"

- Soneto truncado

83- "15 de diciembre 1950"

- Verso libre métrico (Alejandrinos y endecasílabos)

86- "Paso a paso"

- Endecasílabos con heterometrías (ABAB)

88- "Virante"

- Endecasílabos con heterometrías ()A()A

PIDO LA PAZ Y LA PALABRA (1955)

- | | |
|--|--|
| 1- "A la inmensa mayoría" | - Cuartetos endecasílabos ABAB |
| 2- "En el principio" | - De "pie quebrado" (Endecasílabos y heptasílabos) |
| 3- ("Mis ojos hablarían...") ⁷⁸⁸ | - De "pie quebrado" (Endec. y heptas. ABBA) |
| 4- "Sobre esta piedra edificaré" | - Silva libre ()A()A |
| 5- "Hija de Yago" | - Cuartetos alejandrinos ABAB |
| 6- "Espejo de España" | - V.L. ⁷⁸⁹ en metro breve ()A()A |
| 7- "Aceñas" | - Silva libre ()A()A |
| 8- "Muy lejos" | - Cuartetos endecasílabos ()A()A |
| 9- "Gallarta" | - Soneto modificado / De "pie quebrado" (Endec. y trisílabos) |
| 10- "En el corazón y en los ojos" | - V.L (Endec. y metro breve)(Sin rima) |
| 11- "Con nosotros" | - V.L en metro breve |
| 12- "Posición" | - Cuartetos endecasílabos ABAB |
| 13- "León de noche" | - Silva libre ()A()A (Aliteraciones) |
| 14- "Yo soy aquel que ayer no más decía" | - Soneto |
| 15- "Juicio Final" | - Cuartetos endecasílabos ABAB |
| 16- "Ahora" | - V.L en metro breve ()A()A |
| 17- "Juntos" | - Silva libre (sin rima) |
| 18- ("Me llamarán...) | - Silva libre (Rimas esporádicas) |
| 19- "Proal" | - De "pie quebrado" (11/11/7/11) ()A()A |
| 20- "Ellos" | - Silva libre ()A()A |
| 21- "Vencer juntos" | - Silva libre (Rimas: ()A (Con Alejandrinos) |
| 22- "Biotz-Begietan" | - Silva semilibre |
| 23- "Un vaso en la brisa" | - Verso libre ()A()A |
| 24- "En nombre de muchos" | - De "pie quebrado" (Endec. y trisílabos) (R.consonante: ABAB) |
| 25- (" <u>Pido la paz y la palabra...</u> ") | - V.L en metro breve ()A()A (Estribillo fragmentado) |
| 26- ("Ni una palabra...") | - V.L en metro breve |
| 27- ("Pues que en esta tierra...") | - V.L en metro breve ()A()A (6/5/6/5) (Ruptura del Endecas.) |
| 28- ("Arboles abolidos...") | - V.L mixto: Silva, con metros breves ()A()A |

⁷⁸⁸ Colocamos entre paréntesis los poemas que no tienen título y se indican por su primer verso.

⁷⁸⁹ La abreviatura "V.L." se utilizará en sustitución del término "Verso libre".

- 29- ("Infatigable látigo famoso...") - V.L mixto: Silva, con metro breve
 30- ("En el nombre de España, paz...") - V.L en metro breve (Paralelo: Estribillo fragmentado)
 31- "Silben los vertices" - Cuartetos endecasílabos ()A()A
 32- "Lo traigo andado" - Silva libre (Rimas) (Copla popular)
 33- "Fidelidad" - Silva semilibre (Ritmo paralelístico) (ABABA AAABA ABABAA)
 34- "En la inmensa mayoría" - V.L en metro breve (Ritmo paralelístico)

EN CASTELLANO (1950)

- 1- ("Aquí tenéis mi voz...") - Alejandrinos y heptasílabos ()A()A
 2- "Papeles inéditos" - Prosa poética
 3- "Por-para" - V.L en metro breve (Endecasílabo final)
 4- "Poética" - V.L en metro breve (Dos endecas.finales)
 5- "Propiedad de la palabra" - V.L en metro breve (Endecasílabo final)
 6- "Poética" - Dos trisílabos
 7- "Dicen digo" - Dos endecasílabos
 8- "15 de abril" - Pareado de "pie quebrado" (8A / 4A)
 9- ("Quisiera ir a China...") - Dos heptasílabos
 10- "Parábola de doble filo" - Dos endecasílabos
 11- "Parábola en forma de rúbrica" - V.L en metro breve (11/ 2/ 11)
 12- "Esta villa se lleva la flor" - V.L en metro breve (7/ 7/ 3/ 11)
 13- "Teruel- Yonne" - De "pie quebrado" ()A()A (7/ 11/ 7/ 11)
 14- "Fuera" - Pareado "quebrado" (7/ 11)
 15- "La va buscando" - Octosílabos ()A()A (Dos tetrasílabos)
 16- "Tañer" - V.L en metro breve (Ruptura del endecas.)
 17- "Puente de la Segoviana" - V.L en metro breve (Octosílabos) ()A()A
 18- ("Anda...") - V.L en metro breve (Ruptura octosílabos y (Paralelismos)
 19- "MCMLV" - V.L en metro breve (Octosílabos finales)
 20- "Nómina" - V.L (7/6/12)/(12/12)(Ruptura dodecasílabo)
 21- "Logroño" - De "pie quebrado" ()A()A (8/ 6/ 8/ 6)
 22- "Copla del río" - Silva semilibre ABAB
 23- "Letra" - V.L en metro breve (Paralelístico: dos estrofas simétricas)
 24- "Don Quijote y san...Ignacio" - Dos endecasílabos AA
 25- "Oros son triunfos" - V.L en metro breve
 26- "No salgas, paloma, al campo" - V.L en metro breve (Endecasílabo inicial, y octosílabos) ()A()A

- 27- "Sol de justicia" - Octosílabos ABABAB
- 28- "Libertad supone o significa
igualdad de condiciones para
el desarrollo de todo hombre" - V.L en metro breve
- 29- "Soledad tengo de ti" - V.L en metro breve, (Endecasílabos) ABAB
- 30- "Patria aprendida" - V.L en metro breve (Endecasílabos) Rimas
- 31- "Condal entredicha" - V.L "mixto": 1^o- en metro breve 2^a- Silva libre (Endecasílabos)
- (32- "Bilbao") (De Hojas de Madrid)⁷⁹⁰
- 33- "Aire libre" - Silva libre ()A()A
- 34- "Anchas sílabas" - De "pie quebrado" (11/11/11/7...) ()A()A
- 35- "Pluma que cante" - V.L extenso y breve (Aliteración)
- 36- "Por caridad" - V.L en metro breve (Rimas irregulares)
- 37- "Ruando" - V.L en metro breve (Ruptura del endecas.)
- 38- ("Noches...") - V.L en metro breve (Endecasílabo final)
- 39- "No espantéis el ruiseñor" - V.L "mixto": metros breves y endecasílabos (Tercetos: A()A)
- 40- "Pato" - V.L "mixto" (Rimas) (Endec. y metro breve)
- 41- "En esta tierra" - V.L en metro breve
- 42- "Entendámonos" - V.L en metro breve (Pareados: AABCC...) (Endecasílabo final)
- 43- ("Quiero...") - V.L en metro breve (Endecasílabos)
- 44- "Cartas y poemas a Nazim Hikmet" - V.L extenso (Endecasílabo final)
- 45- "Palabras reunidas para
Antonio Machado" - V.L "mixto": Silva libre y metros breves.
- 46- "Elegía a un compañero" - V.L en metro breve (Endecasílabos)(Rimas)
- 47- "Segunda vez con Gabriel Celaya" - V.L "mixto"
- 48- "Censoria" - Verso libre extenso (Endecasílabo inicial)
- 49- "Últimas noticias" - Prosa poética
- 50- "Poema sin palabras" - V.L en metro breve (Endec.inicial y final)
- 51- "Un verso rojo alrededor
de tu muñeca" - V.L "mixto": metros breves y endecasílabos
- 52- "Litografía de la cometa" - V.L "mixto": metros breves y endecasílabos
- 53- "Guernica" - V.L "mixto"
- 54- "Abramos juntos" - V.L en metro breve
- 55- "Zurbarán 1957" - V.L en metro breve
- 56- "Yotro" - Soneto modificado
- 57- ("La soledad se abre
hambrientamente...") - Soneto
- 58- "Cantar de amigo" - V.L en metro breve (Popular: Estribillo)
- xx- "Lección de castellano"

790

Este poema aparece en la edición de EC (Barcelona, Lumen, 1982), pero no pertenecía originalmente a EC, es de HMClG.

QUE TRATA DE ESPAÑA (1964)

- | | |
|----------------------------|----------------------|
| 1- ("España/patria de" | - V.L en metro breve |
| 2- ("Este es el libro" | - Soneto modificado |
| 3- ("Libro, perdóname...") | - Soneto |

Capítulo I. El Forzado

- | | |
|--------------------------------|---|
| 4- ("El mar...") | - V.L en metro breve |
| 5- "Perdurando" | - V.L en metro breve |
| 6- "Por venir" | - Silva libre |
| 7- "Heroica y sombría" | - De "pie quebrado" |
| 8- "Lejos" | - Soneto |
| 9- "Orozco" | - V.L en metro breve |
| 10- "1923" | - Soneto |
| 11- ("Madrid...") | - Silva libre |
| 12- ("Canto el Cantábrico...") | - V.L mixto (metro breve y endecasílabo) |
| 13- ("(Amo el Nervión...") | - V.L mixto |
| 14- "Biografía" | - V.L en metro breve (Endecasílabo final) |
| 15- "Impreso prisionero" | - V.L mixto |
| 16- "Españaahogándose" | - V.L mixto |

Capítulo II. La palabra

- | | |
|--|-------------------------------|
| 17- ("Patria/perdida...") | - V.L en metro breve |
| 18- "La vida" | - V.L en metro breve |
| 19- "Entre papeles y realidades" | - Soneto |
| 20- "Evidentemente" | - V.L en metro breve |
| 21- "Copla" | - Silva libre |
| 22- "Cartilla (poética)" | - Silva libre |
| 23- "Belleza que yo he visto" | - Cuartetos endecasílabos |
| 24- "Palabra viva y de repente" | - Silva libre |
| 25- ("Hablamos de las cosas...") | - Silva libre |
| 26- "No quiero que le tapen la
cara con pañuelos" | - Endecasílabos y octosílabos |
| 27- "Nadando y escribiendo
en diagonal" | - V.L extenso |
| 28- "¿Yo entre álamos y ríos?" | - V.L extenso |
| 29- "Noticias de todo el mundo" | - V.L extenso |

- 30- "E.L.I.M." - Endecasílabos
 31- "Escrito con lluvia" - V.L extenso
 32- "Dadme una cinta para atar
el tiempo" - Soneto modificado
 33- "Plumas y flores" - Cuartetos endecasílabos con alguna
heterometría
 34- "Cuando digo" - Soneto
 35- "Mientras viva" - Soneto
 36- "C.L.I.M." - Dodecasílabos
 37- ("Figúrate una fuente...") - V.L en metro breve y octosílabos
 38- ("Viene de la página 1936") - Soneto con rima asonante (A)A
 39- "Voz del mar, voz del libro" - Endecasílabos con heterometrías
 40- "El mar suelta un párrafo
sobre la inmensa mayoría" - V.L extenso

Capítulo III. Cantares

- 41- ("Cuando voy por la calle...") - V.L en metro breve
 42- "Cantes. La vela de mi barca" - De "pie quebrado"
 43- "Hermanos, camaradas, amigos" - V.L en metro breve
 44- "Que no quiero yo ser famoso" - Octosílabos
 45- "Yo no digo que sea la mejor
del puerto" - V.L en metro breve
 46- "Y dijo de esta manera" - Soneto modificado
 47- "Del árbol que creció en un espejo" - Soneto modificado
 48- ("Ah mi bella amante...") - Hexasílabos (a)a
 49- "Folía popular" - Hexasílabos y octosílabos
 50- "Estríbillo tradicional" - Octosílabos con heterometrías
 51- "Avanzando, cayendo y avanzando" - Endecasílabos y octosílabos
 52- "No riñades" - De "pie quebrado"
 53- "Paso el río paso el puente" - V.L en metro breve
 54- "Cantan multiplicando" - V.L extenso
 55- "Pero los ramos son alegres" - V.L extenso
 56- "Aquí hay verbena olorosa" - V.L mixto
 57- "Campo de amor" - De "pie quebrado"

Capítulo IV. Geografía e historia

- 58- ("Patria, con quién limitas...") - V.L en metro breve
 59- "Canción primera" - Heptasílabos
 60- ("Noche de Castilla...") - V.L en metro breve (Endecasílabo final)
 61- "Delante de los ojos" - V.L en metro breve
 62- ("Tierra/de Campos...") - V.L en metro breve
 63- "Canción cinco" - Octosílabos
 64- "No te aduermas" - V.L en metro breve
 65- "Todavía" - V.L en metro breve

- 66- "Canción siete" - Heptasílabos
- 67- ("Alegría, parece...") - Heptasílabos
- 68- "Con un cuchillo brillante" - V.L en metro breve
- 69- ("Toledo...") - V.L en metro breve
- 70- ("León...") - V.L en metro breve
- 71- "Colorolor" - V.L en metro breve
- 72- ("Zamora era de oro...") - V.L en metro breve
- 73- "Canción once" - Heptasílabos con heterometrías
- 74- "Canción diecisiete" - Octosílabos
- 75- "Ruando" - Heptasílabos con heterometrías
- 76- "Canción nueve" - Heptasílabos
- 77- "Fotografías" - V.L en metro breve
- 78- ("Hace frío. El pico...") - V.L en metro breve
- 79- ("Atardece. El cielo...") - V.L en metro breve
- 80- "Narración en el mar" - V.L extenso
- 81- ("Otra vez, alegría...") - V.L en metro breve
- 82- ("Cuándo será que España...") - Heptasílabos con heterometrías
- 83- ("Dormir, para olvidar...") - De "pie quebrado"
- 84- "Descamisadamente ibérico" - Heptasílabos con heterometrías
- 85- "MCMLXII" - V.L mixto
- 86- "Un minero" - V.L extenso
- 87- "A Marcos Ana" - Octosílabos
- 88- "España" - Soneto modificado
- 89- ("Rectifico mi verso...") - Silva tradicional (7 / 11)
- 90- "No quiero acordarme" - Soneto con rima asonante
- 91- "De turbio en turbio" - Endecasílabos y dos octosílabos
- 92- "Hablo de la feria" - Octosílabos
- 93- "Canción diecinueve" - Octosílabos
- 94- "Vámonos al campo" - Soneto
- 95- ("Me llamarán, nos llamarán a todos...") - V.L mixto
- 96- "Letra" - V.L en metro breve (Ritmo paralelístico)
- 97- "Un lugar" - V.L en metro breve
- 98- "La muerte de Don Quijote" - V.L extenso
- 99- "No lo toques ya más" - V.L mixto
- 100- "Diego Velázquez" - Silva libre
- 101- "In memoriam" - Soneto modificado
- 102- "1939-1942" - Soneto
- 103- "Calle Miguel de Unamuno" - Octosílabos
- 104- "Alberto Sánchez" - De "pie quebrado"
- 105- "Avanzando" - V.L en metro breve
- 106- "Libertad real" - V.L en metro breve
- 107- "Doble llave" - V.L extenso
- 108- "Una carta" - V.L en metro breve
- 109- "Un crucero en el verano" - V.L extenso
- 110- "Inestable lluvia" - V.L extenso

- 111- "Epístola moral a mí mismo" - Endecasílabos
 112- "Campañas antiespañolas" - Endecasílabos con heterometrías
 113- "I Tierra" - Soneto
 114- "y II Inerme" - Soneto
 115- "Crónica de una juventud" - Soneto modificado
 116- "Historia de la reconquista" - Soneto
 117- "Juventud imbatida" - V.L extenso

Capítulo V. La verdad común

- 118- ("El olvido...") - Silva libre
 119- "Advertencias a España" - Soneto
 120- "Oigo, patria" - Heptasílabos
 121- "Viene hacia él" - V.L mixto y un endecasílabo final
 122- "El temor y el valor de
vivir y de morir" - V.L mixto con endecasílabos
 123- "Colliure 1959" - Prosa poética
 124- "Antedía" - Soneto
 125- "De playa a playa" - Prosa poética
 126- "En la inmensa mayoría" - V.L extenso
 127- ("Birmania...") - V.L en metro breve (Endecasílabo final)
 128- "Un 21 de mayo" - Silva libre
 129- "El ballet" - V.L en metro breve
 130- "Canción quince" - Heptasílabos
 131- "En la primera ascensión" - V.L extenso
 132- "Una casa para toda la vida" - Silva libre
 133- "Torno" - Heptasílabos y un bisílabo inicial
 134- "Cuando venga Fidel se dice
mucho" - V.L extenso
 135- "Poeta colonial (1964)" - V.L extenso
 136- "Año muerto año nuevo" - Soneto
 137- "Otoño" - V.L en metro breve (Endecasílabo final)
 138- "Canción veinte" - Heptasílabos
 139- ("España es de...") - V.L en metro breve (Endecasílabo final)

HISTORIAS FINGIDAS Y VERDADERAS (1970)

(Está compuesto íntegramente por breves prosas, en cada una de las cuales se van a especificar los recursos rítmicos más llamativos)

- | | |
|---|---|
| 1- "La apuesta" | - Metricismos/ Endecasílabo inicial y alejandrino final/ Bimembraciones |
| 2- "Realidad" | - Enumeraciones paralelísticas/ Rimas esporádicas |
| 3- "La nieve ha variado" | - Alejandrino inicial y endecasílabo final |
| 4- "El verso" | - Metricismos/ Alejandrino inicial/ Rimas |
| internas/ Bimembraciones | |
| 5- "Prosa" | - Alejandrinos inicial y final/ Bimembraciones |
| 6- "Los días y los temas" | - Enumeraciones paralelísticas |
| 7- "Del peligroso mando" | - Rimas internas/ Paronomasia/ Enumeraciones |
| 8- "Un momento" | - Endecasílabo inicial/ Ritmo paralelístico: |
| Bimembraciones | |
| 9- "Poesía y palabra" | - Endecasílabos inicial y final/ Enumeraciones |
| 10- "La plegadera" | - Endecasílabo final/ Enumeraciones |
| 11- "Carta de las naciones" | - Endecasílabo final/ Metricismos/ Enumeraciones |
| 12- "Reglas y consejos de investigación científica" | - Ritmo paralelístico: Trimembraciones |
| 13- "Creemos los nombres" | - Metricismos/ Enumeraciones paralelísticas |
| 14- "El demonio y sus cómplices" | - Endecasílabo inicial/ Rimas esporádicas |
| 15- "Como de mirada, como de reproche" | - Ritmo paralelístico/ Enumeraciones |
| 16- "Formas convenientes y necesarias" | - Endecasílabo final |
| 17- "Ocurrencias" | - Endecasílabo final/ Bimembraciones |
| 18- "La compañía" | - Endecasílabo inicial/ Bimembraciones |
| 19- "Góngora y Lermontov" | - Endecasílabo final/ Bimembraciones esporádicas |
| 20- "Años, libros, vida" | - Alejandrino final |
| 21- "Collioure" | - Endecasílabo inicial y alejandrino final |
| 22- "Zortziko" | - Metricismos/ Alejandrino final/ Rimas internas |
| 23- "En terr'allea" | - Intertextos en verso/ Endecasílabo inicial |
| 24- "Un poeta de hoy (1968)" | - Endecasílabo final/ Reiteraciones |
| 25- "Realizarse no es un juego de palabras" | - Alejandrino inicial/ Enumeración paralelística |
| 26- "El peso de la revolución" | - Endecasílabo inicial/ Bimembraciones |
| 27- "La Rosa" | - Endecasílabo inicial y alejandrino final/ Rimas internas/ Ritmo paralelístico |
| 28- "El monte y la historia" | - Rimas internas/ Ritmo paralelístico |
| 29- "Escrutinio" | - Endecasílabo final/ Ritmo reiterativo |
| 30- "Qué será de la poesía" | - Rimas internas/ Enumeraciones paralelísticas |
| II | |
| 31- "El mar" | - Alejandrino inicial/ Rimas internas |
| 32- "Ciudades" | - Endecasílabos inicial y final/ Ritmo paralelístico/ |

- Rimas internas
- 33- "Con acento en la í" - Aliteración/ Alejandrino inicial
- 34- "La lluvia" - Aliteración/ Dodecasílabo inicial y final
- 35- "Continúa la lluvia" - Aliteración/ Endecasílabo final
- 36- "Nordeste" - Endecasílabo inicial/ Paralelismos/ Rimas
- 37- "Manuel Granero" - Intertextos en verso/ Endecasílabos inicial y final/ Rimas internas
- 38- "El incendio del Novedades" - Alejandrino final (sin sinalefa)
- 39- "El valle" - Aliteración/ Endecasílabo inicial
- 40- "Seguir siguiendo" - Metricismos/ Endecasílabo final/ Rimas internas
- 41- "Mediobiografía 5-21" - Metricismos/ Octosílabo inicial/ Paralelismos
- 42- "Indescifrable 16" - Prosa sin recursos versales
- 43- "La mina" - Alejandrinos inicial y final/ Metricismos/ Enumeraciones paralelísticas/ Aliteración
- 44- "Está lloviendo de memoria" - Metricismos/ Alejandrino final/ Paralelismos
- 45- "Tan callando" - Alejandrino inicial
- 46- "La niña fingida" - Alejandrino inicial y endecasílabo final/ Reiteraciones
- 47- "La lejanía" - Endecasílabo final/ Bimembraciones/ Rimas
- 48- "Mira" - Endecasílabo final/ Reiteraciones "anafóricas"
- 49- "Vivir para ver" - Ritmo paralelístico muy marcado y poético: Estribillo anafórico (octosilábico)/ Metricismos
- 50- "Otras veces voy al cine" - Intertexto en verso (también diseminado por la prosa)/ Aliteración muy expresiva/ Paralelismos
- 51- "Secuencia" - Intertextos en verso/ Endecasílabo final/ Aliteración
- 52- "Finito" - Ritmo paralelístico muy marcado y poético: Estribillo anafórico (pentasilábico)/ Metricismos/ Rimas internas
- 53- "r.m.r." - Ritmo paralelístico marcado/ Intertextos en verso (estribillo endecasilábico)/ Alejandrino inicial y endecasílabo final
- 54- "Rotura" - Endecasílabo final (sin sinalefa)/ Rimas internas
- 55- "La salud" - Endecasílabo inicial (") / Paralelismos
- 56- "Medio siglo" - Alejandrino final/ Metricismos endecasilábicos

SEGUNDA PARTE:

III

- 57- "aunque ama y estima su patria" - Intertextos en verso/ Alejandrino inicial y endecasílabo final/ Enumeraciones y bimembraciones
- 58- "L'Espagne es très difficile pero in diferente" - Endecasílabos inicial y final
- 59- "A esto hemos llegado (1966)" - Bimembraciones
- 60- "Zaguán" - Endecasílabo final/ Metricismos alejandrinos

- 61- "Museo del Prado" - Endecasílabo inicial y octosílabo final/
Metricismos endecasilábicos/ Paralelismos
- 62- "Reforma agraria" - Metricismos endecasilábicos/ Paralelismos
- 63- "Desterrados" - Intertextos en verso/ Trimembraciones
- 64- "Reidora" - Alejandrino inicial y endecasílabo final/ Rimas
- 65- "La calor" - Alejandrino inicial(sin sinalefa)/ Paralelismos
- 66- "El aire" - Ritmo paralelístico: Inicios anafóricos

IV

- 67- "Solidaria Isla" - Ritmo paralelístico marcado: Inicios anafóricos/
Metricismos
- 68- "De playa a playa" - Dodecasílabos inicial y final/ Paralelismos
- 69- "Al azar" - Metricismos endecasilábicos/ Paralelismos
- 70- "La vidriera del consignatario" - Paralelismos
- 71- "Vida-Isla" - Disposición gráfica sangrada (semejante a los
versículos)/ Alejandrino final/ Tono narrativo
- 72- "El Capital" - Disposición gráfica sangrada (como versículos)/
Alejandrino final/ Enumeración
- 73- "La pluma en el aire" - Rimas internas/ Trimembraciones
- 74- "Adiós Cuba" - Alejandrino inicial
- 75- "This is to certify that" - Intertextos en verso/ Alejandrino final/
Trimembraciones
- 76- "Hacia las Azores" - Disposición gráfica sangrada (como versículos)/
Endecasílabo inicial/ Rimas internas

TERCERA PARTE:

V "El hombre"

- 77- "Tiempo de mirar" - Endecasílabo inicial/ Paralelismos
- 78- "Manifiesto" - Ritmo paralelístico
- 79- "El segundo libro" - Alejandrino inicial
- 80- "Vía cuarta" - Enumeraciones paralelísticas
- 81- "Diario" - Endecasílabos inicial y final/ Pluralidades
trimembres, bimembres y cuatrimembres
- 82- "Y nadie" - Alejandrino final/ Trimembraciones
- 83- "Pasar" - Intertextos en verso (no sangrados)/
Endecasílabo final/ Rimas internas
- 84- "Andar" - Bimembraciones
- 85- "Vivir" - Ritmo paralelístico muy marcado y poético/
Endecasílabo final/ Metricismos
- 86- "Papel" - Endecasílabo final/ Trimembración cromática
- 87- "El espejo" - Alejandrinos inicial y final/ Paralelismos
- 88- "Libertad" - Trimembraciones y bimembraciones
- 89- "Con un poco más" - Endecasílabo inicial

VI ("El Vagamundo")

- 90- "Las nubes" - Aliteración y Parómenon/ Trimembraciones

- | | |
|------------------------------|---|
| 91- "Brotos nuevos" | - Intertextos en verso/ Octosílabos inicial y final |
| 92- "El vagamundo" | - Intertextos en verso/ Pluralidades paralelísticas |
| 93- "Mira telescópica" | - "Collage" vanguardista/ Endecasílabos finales |
| 94- "El mundo" | - Alejandrino inicial/ Rimas internas |
| 95- "Tres" | - Ritmo paralelístico/ Alejandrino inicial y endecasílabo final/ Metricismos/ Ritmo tonal |
| 96- "Labor" | - Verso libre/ Ritmo paralelístico: Anáforas |
| 97- "Colgada desta espetera" | - Bimembraciones/ Intertexto en prosa |
| 98- "Lejana Europa" | - Alejandrino inicial(sinsinalefa)/ Trimembración |
| 99- "Todo" | - Verso libre/ Ritmo paralelístico: Anáforas |

TODOS MIS SONETOS (1977)

(Voy a incluir la totalidad de los sonetos que aparecen en este libro, aunque la mayoría, concretamente los 68 primeros, ya han sido publicados en ediciones anteriores; pero así disponemos de un listado unitario de las composiciones escritas en esta forma métrica. Sin embargo, sólo comentaré los que no habían aparecido anteriormente)

- 1.- "Cántico espiritual"
- 2.- "Amiga de la luz"
- 3.- "Cántico"
- 4.- "La tierra"
- 5.- "Vivo y mortal"
- 6.- "Estos sonetos"
- 7.- "Soledad"
- 8.- "Aldea"
- 9.- "Hombre"
- 10.- "Tú, que hieres"
- 11.- "Mar adentro"
- 12.- "Muerte en el mar"
- 13.- "Basta"
- 14.- "No"
- 15.- "Excede"
- 16.- "Impetu"
- 17.- "Poderoso silencio"
- 18.- "Voz de lo negro"
- 19.- "Cara a cara"
- 20- "Mudos"
- 21- "Lástima"
- 22- "Postrer ruido"
- 23- "Epitasis"

- 24- "Gritando no morir"
- 25- "Pido vivir"
- 26- "Ecce Homo"
- 27- "Tierra firme"
- 28- "Mademoiselle Isabel"
- 29- "Mira"
- 30- "Venus"
- 31- "Brisa sumida"
- 32- "Música tuya"
- 33- "Un relámpago apenas"
- 33- "Ciegamente"
- 34- "Sumida sed"
- 35- "Sombras le avisaron"
- 36- "Ni él ni tú"
- 37- "Y el verso se hizo hombre"
- 38- "Yo soy aquel que ayer no más decía"
- 39- "Digo vivir"
- 40- "Y otro"
- 41- "Que trata"
- 42- "Lejos"
- 43- "1923"
- 44- "No quiero que le tapen la boca con pañuelos"
- 45- "Dadme una cinta para atar el tiempo"
- 46- "(Viene de la página 1936)"
- 47- "Y dijo de esta manera"
- 48- "Del árbol que creció en el espejo"
- 49- "Cuando digo"
- 50- "Mientras viva"
- 51- "España"
- 52- "Vamonos al campo"
- 53- "In memoriam"
- 54- "1939-1942"
- 55- "Alberto sánchez" (No es un soneto, aparece en este libro por error)
- 56- "I. Tierra"
- 57- "II. Inerme"
- 58- "Crónica de una juventud"
- 59- "Historia de la Reconquista"
- 60- "Advertencia a España (coral)"
- 61- "Antedía"
- 62- "En la primera ascensión realizada por una mujer"
- 63- "Año muerto. año nuevo"
- 64- "La urdimbre"
- 65- "Vieja historia"
- 66- "Historias fingidas y verdaderas"
- 67- "Grandes almacenes"
- 68- "Ultima noche en Cuba"

Poemas nuevos de TMS: (28 sonetos tradicionales y 13 modificados)

- 69- "Libro" - Soneto
70- "Fonseca" - "
71- "Todo lo humano" - "
72- "El bolero" - Soneto modificado (un verso eneasílabo)
73- "Historia de mi vida" - Soneto modificado (Alejandrino final)
74- "Mar" - Soneto modificado (un verso tridecasílabo)
75- "Por ahí pasa la muerte" - Soneto
76- "A la resurrección de Cristo" - Soneto modificado (Versos más extensos por incluir referencias bíblicas)/ Encabalgamientos léxicos
77- "Palabras sin sentido" - Soneto
78- "Porque estoy un poco triste" - "
79- "Libro de memorias" - "
80- "Plano de la ciudad" - "
81- "Mujer" - "
82- "Esta verdad vertida" - "
83- "Tercer movimiento" - Soneto modificado (un verso dodecasílabo)
84- "El aire" - Soneto modificado (un verso tridecasílabo)
85- "Provincia de Segovia" - Soneto
86- "¿Qué ocurre?" - "
87- "El aeroplano de papel" - "
88- "El grito" - Soneto modificado (un verso tridecasílabo)
89- "Secuencia" - Soneto
90- "Por sabia mano gobernada" - Soneto modificado (un verso eneasílabo)
91- "El huerto" - Soneto
92- "Su íntimo secreto" - "
93- "Cardo amarillo" - Soneto modificado (un verso dodecasílabo)
94- "Con la espada" - Soneto modificado (Ruptura del endecasílabo)
95- "Ayer mañana" - Soneto
96- "Al volver la ola" - "
97- "1970" - "
98- "...Este pueblo final en este raro hoy" - Soneto modificado (un verso dodecasílabo)
99- "Compre o le mato" - Soneto
100- "Contesten" - Soneto modificado (un dodecasílabo y un decasílabo)
101- "El labio con que escribo" - Soneto
102- "Invasión" - "
103- "Caminos" - "
104- "De juventud, de juventudes" - "
105- "Que es el morir" - "
106- "Egloga" - "
107- "No me expliquen nada" - "
108- "El hombre que era un árbol ya es un río" - "
109- "Hagamos que el soneto se extienda" - Soneto muy modificado (Versículos)

HOJAS DE MADRID Y/CON LA GALERNA⁷⁹¹ (proyecto de libro)

Blas de Otero declaró explícitamente en varias ocasiones (como hemos explicado) que con la mayor parte de los poemas que estaba escribiendo en los últimos años iba a formar una obra titulada "Hojas de Madrid", pero fue publicando algunas de estas composiciones en distintos libros, antologías y revistas. Hemos seleccionado los poemas nuevos de cada una de esas fuentes y los anotamos a continuación por orden cronológico eliminando los que se repiten varias veces. Tratamos de ofrecer así un panorama simplificado y adecuado de los poemas conocidos de este último proyecto de libro.

De Expresión y reunión (1969)

- | | |
|---------------------------------|---------------------|
| 1- "Túmulo de gasoil" | - V.L extenso |
| 2- "Bilbao" | - V.L extenso |
| 3- "Cantar de amigo" | - V.L paralelístico |
| 4- "Invierno" | - De "pie quebrado" |
| 5- "La urdimbre" | - Soneto |
| 7- "Vieja historia" | - Soneto |
| 8- "Imberbe mago" | - V.L extenso |
| 9- "Me complace más que el mar" | - V.L extenso |
| 10- "Siete" | - Silva libre |
| 11- "Spim" | - V.L extenso |
| 12- "Medialba" | - V.L extenso |
| 13- "Verbo clandestino" | - V.L extenso |

⁷⁹¹ Los poemas que pertenecían a este proyecto de libro, cuyo título fue indicado por el propio poeta, se han ido publicando parcialmente en varias obras, antologías y revistas, aparte de un gran número de ellos que permanecen todavía inéditos. Se realizará a continuación el listado de todas las composiciones publicadas, eliminando los que se repiten en varias fuentes, para tratar de desenmarañar la complejidad textual que rodea a estos poemas póstumos.

De Mientras (1970)⁷⁹²

NO LA ESTUDIEN

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| 1- "Liberación" | - Endecasílabos con heterometrías |
| 2- "Guerrillas" | - V.L en metro breve |
| 3- "Siemprevivos" | - V.L extenso (endecasílabo inicial) |
| 4- "Jimaguas" | - V.L extenso |
| 5- "Serenen" | - Silva libre |
| 6- "Oigan la historia": | |
| 1, ("LA POESIA SEÑORES") | - Silva libre |
| 2, ("Lo mejor para la guerra...") | - V.L extenso |
| 3, ("La poesía señores") | - Silva libre breve |

...Y BARAJAR -DIJO SANCHO

- | | |
|--------------------------------------|---------------------|
| 7- "Circo de los ferrocarriles" | - Silva libre |
| 8- "Que nadie me vea" | - Soneto |
| 9- "Historias fingidas y verdaderas" | - Soneto |
| 10- "El castillo" | - Soneto modificado |

HISTORIAS Y CUENTOS

- | | |
|---|---------------------------------|
| 11- "Una luz anaranjada" | - V.L mixto (extensos y breves) |
| 12- "Cuento" | - V.L extenso |
| 13- "Ergo sum" | - V.L extenso |
| 14- "El obús de 1937" | - V.L extenso |
| 15- "O nos salvamos todos, o que se hundan ellos" | - V.L extenso |
| 16- "Indemne" | - V.L mixto (extensos y breves) |
| 17- "Morir en Bilbao" | - V.L extenso |
| 18- "Y yo me iré" | - Octosílabos con heterometrías |
| 19- "Penúltima palabra" | - Endecasílabos y eneasílabos |

MUERTYVIDA

- | | |
|----------------------|---------------|
| 20- "Materia" | - V.L extenso |
| 21- "Una especie de" | - V.L extenso |
| 22- "En par" | - V.L extenso |

792

En este libro los poemas nuevos aparecen introducidos por fragmentos de las prosas de HFyV.

De Pais. Antología (1955-1970), (1971)

(En Pais se publican 10 poemas pertenecientes a HMclG, de los cuales sólo dos no habían aparecido en libros anteriores):

- 2- "Francisco de Quevedo" - Sextetos ABAbCC endecasílabos de pie quebrado.
- 3- "Palabra permanente" - Silva libre

De Escrito para en la revista Papeles de Son Armadans⁷⁹³

- 1- "Palabra en piedra" - V.L en metro breve
- 3- "Historia de una palabra" - V.L mixto (Extenso y endecasílabos)
- 4- "Ante la pared el lienzo el aire" - V.L en metro extenso (algunos breves)
- 7- "José Menese" - V.L de "pie quebrado" (13 / 5)

(Los poemas que aparecen solamente en Escrito para son los siguientes:)

- 2- "Lo indeleble" - V.L extenso paralelístico
- 5- "Trozos de patria" - V.L extenso
- 6- "Danzas" - V.L mixto (Extensos y breves)
- 8- "León Felipe" - V.L mixto (Breves y extensos)

De Poesía con nombres (1977)

(Sólo dos poemas del proyecto HMclG que no aparecen en otros libros)

- 1- "En la muerte de mi gran amigo el poeta eúskaro Gabriel Aresti" - Silva libre
- 2- "(Recuerdo que en Bilbao)" - Silva libre y octosílabos

⁷⁹³

Papeles de Son Armadans, Madrid-Palma de Mallorca, nº CCXVI, marzo de 1974, pp. 252-263. El propio poeta otorgó a este grupo de poemas el título de Escrito para, no se sabe si pensaba en darles carácter de libro independiente o no.

De la revista El Urogallo⁷⁹⁴

(Algunos de estos poemas se incluirán en PdA, pero hay siete que sólo aparecen en esta revista)

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1- "Para toda una vida" | - V.L extenso |
| 2- "Aproximándose al borde" | - V.L extenso (con endecasílabos)(recursos gráficos vanguardistas) |
| 3- "El orden ante todo" | - V.L extenso (recursos gráficos vanguardistas) |
| 4- "Falta de información" | - V.L extenso |
| 5- "Se anuncia la edad del hierro" | - V.L extenso |
| 6- "Parece que llueve" | - V.L extenso |
| 7- "Como hice yo" | - V.L extenso paralelístico |

Del periódico Diario 16⁷⁹⁵

- | | |
|------------------------|---------------|
| 1- "Tu seno izquierdo" | - V.L extenso |
| 2- "Terminal" | - V.L extenso |
| (de otra fecha:) | |
| 3- "Nadie" | |

De Poemas de amor (1987)

(En PdA se publican 30 poemas del proyecto de libro HMclG: 9 que ya hemos mencionado porque habían aparecido en libros anteriores y los siguientes:)

- | | |
|--|------------------------------------|
| 10- "Ponte unas ajorcas" | - V.L extenso |
| 11- "Navegando" | - V.L extenso |
| 12- "Las fachadas de Río Piedras" | - V.L extenso |
| 13- "Vestida de osadía" | - V.L extenso |
| 14- "Calle de Amparo" | - V.L extenso y breve |
| 15- "Que ya Melisendra se ha olvidado" | - V.L extenso y breve |
| 16- "Soliloquio" | - Tridecasílabos con heterometrías |

⁷⁹⁴ El Urogallo, Madrid, abril de 1987, pp. 10-18.

⁷⁹⁵ Diario 16, 7 de noviembre de 1987.

- | | |
|---------------------------------|---|
| 17- "Juncos" | - V.L extenso |
| 18- "Recién salida del baño" | - V.L extenso |
| 19- "Un trébol de cuatro hojas" | - Octosílabos |
| 20- "En voz baja" | - V.L extenso paralelístico |
| 21- "Invisibles" | - V.L métrico: Heptasílabos, decasílabos y... |
| 22- "En una vida única" | - De "pie quebrado" |
| 23- "Mi silencio" | - V.L métrico: Heptasílabos... |
| 24- "Vivir" | - De "pie quebrado" |
| 25- "Potestades" | - V.L semi-métrico |
| 26- "Ritmo de ola" | - V.L extenso |
| 27- "El aire el huerto olea" | - Silva libre |
| 28- "No es un traidor" | - V.L semi-métrico |
| 29- "Siesta" | - V.L semi-métrico |
| 30- "The end" | - V.L extenso |

En el catálogo de Dionisio Blanco⁷⁹⁶

(Aparecen sólo dos poemas. Uno de ellos es "Lo indeleble", ya citado en Escrito para, y el otro es el siguiente:)

- | | |
|---------------------|---------------|
| 1- "Sobre la acera" | - V.L extenso |
|---------------------|---------------|

De la revista Zurgai⁷⁹⁷

(Aparecen dos poemas no publicados en libro)

- | | |
|------------------------------------|---------------|
| 1- "Jamás merecieron" (manuscrito) | - V.L extenso |
| 2- "El antillano" | - V.L mixto |

⁷⁹⁶ Dionisio Blanco. Oleos. (1981-1988), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1988, pp. 9 y 10.

⁷⁹⁷ Zurgai, (nº especial dedicado a Blas de Otero), Bilbao, noviembre de 1988, pp. 60 y 61.

VIII.- BIBLIOGRAFIA

1.- OBRAS DE BLAS DE OTERO⁸⁰¹

Obras iniciales:

- 1) - "Cuatro poemas", en Albor (Cuaderno de poesía), nº 6, Pamplona, marzo 1941.
 - "Rosario de Villancicos", Vértice, nº extraordinario, diciembre de 1941.
 - "Mi frailecico" y "Ruptura", Albor, nº 14, Pamplona, 1942, s.p.
 - "El recuerdo del mar", Cisneros, 1942.
 - "Poesías en Burgos", Escorial, nº 34, 1943, pp. 221-224.
- 2) - Cántico espiritual (Cuadernos del Grupo Alea), San Sebastián, Gráfico-Editora, nº2, 1942.
 - "A Vicente Aleixandre", Corcel, nº 5-6, 1943.
- 3) - "Poemas para el Hombre", Egan, nº 1, San Sebastián, 1948, pp. 3-9.

⁸⁰¹ Se citarán las primeras ediciones, añadiendo alguna reedición con cambios significativos.

Primera etapa poética: "Poesía existencial":

- Angel fieramente humano, Madrid, Insula, 1950.
- Redoble de conciencia, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951.
- Ancia, Barcelona, Alberto Puig, Editor (segunda edición de Angel fieramente humano y Redoble de conciencia, ampliados), 1958.
- (- Angel fieramente humano y Redoble de conciencia, Buenos Aires, Losada, 1960. Con cambios de títulos y variantes en algunos poemas)

Segunda etapa poética: Poesía social o histórica:

- Pido la paz y la palabra, Torrelavega (Santander), Colección Cantalapiedra, 5, 1955.
- Parler clair (En castellano), París, edición de Pierre Seghers (bilingüe), versión francesa de Claude Couffon, 1959.
- Con la inmensa mayoría, Buenos Aires, Losada (Pido la paz y la palabra y En castellano), 1960.
- Hacia la inmensa mayoría, Buenos Aires, Losada (Angel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra y En castellano), 1962.
- Esto no es un libro, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1963.
- Que trata de España, París, Ruedo Ibérico, 1964.

Tercera etapa poética: Poesía final:

- Historias fingidas y verdaderas, Madrid, Alfaguara, 1970.

- Todos mis sonetos, Madrid, Ed. Turner, 1977.

Antologías:

- Expresión y reunión, (1941-1969), Madrid, Alfaguara, 1970.
- País (1955-1970), Barcelona, Plaza y Janés, 1971.
- Verso y prosa, Madrid, Ediciones Cátedra, 1974.
- Poesía con nombres, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- Poemas de amor, Barcelona, Lumen, 1987.

- Hojas de Madrid con La galerna. Inédito, con varios poemas publicados en revistas.

2.- ESTUDIOS EN TORNO AL CAMPO DEL RITMO

ALARCOS LLORACH; Emilio:

Fonología española, Madrid, Gredos, 1986.

La poesía de Blas de Otero, Salamanca, Anaya, 1977.

ALFARO ARRIAGA, Alejandro:

Rubén Darío, precursor de la prosodia castellana autónoma, Tegucigalpa, 1964.

ALMELA PÉREZ, Ramón:

"Formas de encabalgamiento en Pedro Salinas", en Revista de Literatura, nº 43, 1981, pp. 155-165.

ALONSO, Amado: Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1960 (2ª ed.)

Poesía y estilo de Pablo Neruda, Buenos Aires, Edhasa, 1979.

ALONSO, Dámaso:

Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1968 (3ª ed. aumentada)

Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1966 (5ª ed.)

"Elogio del endecasílabo", en Ensayos de poesía española, Madrid, Revista de Occidente, 1944. (En Obras Completas II, pp. 539-542.)

Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1982 (3ª ed.)

y BOUSOÑO, Carlos: Seis calas en la expresión literaria española, Madrid, Gredos, 1963, (3ª ed.)

ALONSO, Martín Métrica y teoría literaria, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1960. (didáctico)

ALONSO SCHÖEKEL, José Luis:

Estética y estilística del ritmo poético, Barcelona, J. Flors, 1959.

ALSINA CLOTA, José:

Problemas y métodos de la literatura, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

AREAN, C.A.:

"Creación de combinaciones métricas en "Follas novas", en Cuadernos de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela, nº 11, 1956, pp. 95-116. (Innovaciones métricas de Rosalía de Castro)

ARISTOTELES:

La Poétique, Paris, Le Seuil, 1980.

ASENSIO, Eugenio:

Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media, Madrid, Gredos, 1957 (Estudia el paralelismo en el cancionero)

"Un Quevedo incógnito. Las "Silvas", en Edad de Oro, Madrid, Univ. Autónoma, nº 2, 1983, pp. 13-48.

AULLON DE HARO, Pedro:

"Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española", Analecta Malacitana, Málaga, nº 2, 1979, pp. 109-136.

"

El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la Modernidad, Madrid, Playor, 1985.

BAEHR, Rudolf:

Manual de versificación española, Madrid, Gredos, 1973. (Traducción y adaptación de F. López Estrada y K. Wagner)

BAKHTIN, Milkail:

Problems of Dostoevsky's Poetics, Ardis, Ann Arbor, 1973.

"

The Dialogic Imagination, Austin, Univ. of Texas Press, 1981.

BALAGUER, J:

Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana, Madrid, CSIC, 1954.

BALBIN, Rafael de:

Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1975 (3ª ed. aumentada).

"

"Sobre la configuración estrófica de la rima castellana", en Revista de Filología Española, Madrid, nº 47, 1964, pp. 237-246

BALLESTEROS, Rafael:

"Algunos recursos rítmicos de Hijos de la ira", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 215, Madrid, 1967, pp. 371-380.

- BANN, Stephen y BOWL, John:
Russian Formalism Criticism: Four Essays, Nebraska University Press, Lincoln, 1965. (Contiene ensayos clásicos de Shlovsky).
- BARTINA, Sebastian:
Verso y versificación. Tratado de métrica castellana. Con un apéndice de preceptiva, Barcelona, Dalmau y Jover, 1955. (Simple)
- BELIC, Oldrich:
En busca del verso español, Praha, Univerzita Karlova, 1975. (Critica las teorías de Navarro Tomás y R. de Balbín)
- BELLO, Andrés: "Arte métrica" en Obras completas, Caracas, 1955.
- BENITEZ CLAROS, Rafael:
 "Metricismos en las "Comedias barbaras" en Revista de literatura, nº 3, 1953, pp. 274-291
- BINET, A. Y COUTIER, J.:
 "Reserches graphiques sur la musique" en L'Année Psychologique, II, 1895.
- BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1985 (7ª ed.)
- " La poesía de Vicente Aleixandre, Madrid, Gredos, 1977, (3ª ed.)
- " Superrealismo poético y simbolización, Madrid, Gredos, 1979.
- " El irracionalismo poético (el símbolo), Madrid, Gredos, 1977.
- BROWN, W:
Time in English verse rhythm, Nueva York, 1908.
- BÜCHER, K:
Arbeit und Rhythmus, 1897. Traducción española: Trabajo y ritmo, Madrid, 1914.
- CABAÑAS, Pablo:
 "La aliteración de las vocales tónicas en los "Sonetos espirituales" de Juan Ramón Jiménez", en Homenaje a Samuel Gili Gaya, Barcelona, Bibliograf Vox, 1979, pp. 65-72.
- CAMURETTI, Mireya:
 "Un capítulo de versificación modernista. El poema de cláusulas rítmicas", en Bulletin Hispanique, Bordeaux, nº 76, 1974, pp. 286-315. (Ejemplos de J. Asunción Silva y Rubén Darío)
- CANELLADA DE ZAMORA; María Josefa:
 "Notas de métrica, II: La cláusula rítmica", en Filología, II, 1950.

- " "Más sobre el ritmo de los versos españoles" en Archivum, XXV, 1975, pp. 130-134.
- " y KUHLMAN MADSEN, Jhon: Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria, Madrid, Castalia, 1987.
- CANO BALLESTA, Juan:
La poesía de Miguel Hernández, Madrid, Gredos, 1978.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo:
Métrica española, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1956.
(Bibliografía de métrica muy completa hasta esta fecha)
- CARILLA, Emilio:
"La métrica romántica", en Boletín de Filología, Santiago de Chile, nº 10, 1958-59, pp. 5-37.

Una etapa decisiva de Darío. (Rubén Darío en la Argentina), Madrid, Gredos, 1967. (Valoración sobre el uso de hexámetros en castellano)
- CASARES, Julio:
"El silabismo en la escritura ibérica, Contribución a su estudio" en Boletín de la Real Academia española, XXVI, Madrid, enero-abril, 1945.
- CASO GONZALEZ, J:
"Teorías métricas de Jovellanos en dos cartas inéditas", en Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, nº 39, pp. 125-154.
(Estudio tipológico del endecasílabo)
- CELAYA, Gabriel:
Poesía y verdad, Barcelona, Planeta, 1979. (Vid. el capítulo XI: "Las buenas formas", pp. 171-188, donde establece diferencias rítmicas entre "la poesía oral" y "la poesía gráfica")
- CHASCA, Edmund de:
El arte juglaresco en el "Cantar de Mío Cid", Madrid, Gredos, 1967. (Capítulo XI: sobre la "rima interna")
- CHATMAN, Seymour: A Theory of meter, The Hague, Mouton, 1965
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté:
El poeta y la poesía. (Del romanticismo a la poesía social), Madrid, Insula, 1966.
- CLARIN, Leopoldo Alas:

- Artículos del periódico neoyorkino "Las Novedades"(1894-97), publicados en Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios nº 13/14, junio, 1994, pp. 92-106. (Sobre el endecasílabo "dactílico")
- CLARKE, Dorothy Clotelle:
Morphology of Fifteenth Century Verse, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1964.
- " Bibliografía de la versificación española, Berkely, 1937.
- COBB, C.W: "José Martí's influence on Unamuno's blank verse", Kentucky Foreign Language Quarterly, Lexington, nº 11, 1964, pp. 71-78.
- COBOS, A. de los:
 "Notas para el estudio sintagmatico del encabalgamiento", en Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, vol. I, pp. 201-212.
- COHEN, Jean: Estructura del lenguaje poético, versión española de Martín Blanco Alvarez, Madrid, Gredos 1984.
- CREMANTE, R Y PAZZAGLIA, M:
La métrica, Bologna, Il Mulino, 1972.
- CRUZ GARCIA, Sabina de la:
Contribución a la edición crítica de la obra de Blas de Otero, Madrid, Univ. Complutense, 1983. (Tesis Doctoral) (Se citará con la abreviatura CEC.BO)
- " Introducción a la edición de Blas de Otero: Todos mis sonetos, Madrid, Turner, 1977.
- " Introducción a la edición de Expresión y reunión, Madrid, Alianza, 1988.
- CUEVAS GARCIA, Cristóbal:
La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo. Estructuración y relaciones con el verso, Granada, Universidad, 1972.
- CULLER, Jonathan: Structuralist Poetics, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1975.
- CUMMINS, P.: "The sestina in the 20th century", Concerning Poetry, Bellingham, WA, nº1, 1978, pp.15-23.

DELEUZE, Gilles: Difference et repetition, París, P.U.F, 1972.

DERRIDA, Jacques:

La Dissémination, Paris, Le Seuil, 1972.

DEVOTO, Daniel:

"Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso", en Cahiers de linguistique Hispanique Médiévale, París, nº 5, 1980. pp. 67-100; nº 7, 1982, pp. 5-60.

"Prosa con faldas", en Edad de Oro, Universidad Autónoma, Madrid, nº 3, 1984. (Prosa con metricismos o rimas)

DEWEY, John: Art of experience, Nueva York, Mouton, 1974.

DIAZ PLAJA, Guillermo:

El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1956.

DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier:

La métrica de los poetas del 27, Murcia, Univ. de Murcia, 1973.

DIEZ ECHARRI, Emiliano:

Teorías métricas del Siglo de Oro, Madrid, CSIC, 1970 (reimpresión de la 1ª ed. de 1949).

"Métrica modernista: innovaciones y renovaciones", en Revista de Literatura, Madrid, nº 11, 1957, pp.102-120.

DIJT, Teun A. van. Estructuras y funciones del discurso, México, Siglo XXI, 1983.

DOMINGUEZ CAPARROS, José:

Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española, Madrid, CSIC (Instituto de Filología), 1988.

"Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX", Madrid, CSIC, Anejo de la Revista de Filología Española, 1975.

"Diccionario de métrica española", Madrid, Paraninfo, 1985.

"Métrica y poética: bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna", Madrid, UNED, 1988

ESQUER TORRES, Ramón:

"Qué bien sé yo la fuente que mana (Estudio estilístico y rítmico)", en Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón de la

Plana, nº 32, 1956, pp. 89-96. (Estudia la acentuación antirrítmica)

ESTÉVEZ, Angeles:

"La ruptura de la norma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de Julio Herrera y Reissig", Epos, Revista de Filología, UNED, Madrid, III, 1987, pp. 123-138.

FERGUSON, William:

La versificación imitativa en Fernando de Herrera, London, Támesis, 1981. (Estudia la acentuación antirrítmica; y el valor estilístico de la métrica)

FIEDRICH, Hugo:

Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días, Barcelona, 1959. (Titulo original: "Die Struktur der Modernen Lyric")

FLYS, Miguel:

La poesía existencial de Damaso Alonso, Madrid, Gredos, 1974.

FOKKEMA, D.W. y IBSCHE, Elurd:

Teorías de la literatura del siglo XX, versión española y notas de Gustavo Domínguez, Madrid, Cátedra, 1980.

FRANCESCONI, Robert / KNEUPPER, Charles W.

Visions of Rhetoric: History, Theory and Criticism, Arlington, Rhetoric Society of America, 1987. (edición de Kneupper)

FRENK ALATORRE, Margit:

Estudios sobre lírica antigua, Madrid, Castalia, 1978. (Vid. "Historia de una forma poética popular", pp. 259-266, donde analiza la canción folclórica "heteroestrófica").

FUBINI, Mario:

Métrica y poesía, Barcelona, Planeta, 1970.

GARCIA-ABRINES, Luis:

"Los acentos rítmicos endecasílabos en los Machado", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 304-307, 1975-76, pp. 1111-1117.

GARCIA BERRIO, Antonio:

Significado actual del formalismo ruso, Barcelona, Planeta, 1973.

" "A Text typology of the Classical Sonnets", en Poetics, International Review for the Theory of Literature, The Hague-Paris, Amsterdam, nº 8, 1979, pp. 435-458.

" "Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto

amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género", en Zeitschrift für Romanische Philologie, Tübingen, 1981, pp. 146-171.

" La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén, Limoges, Université, 1985. (Nº especial de Trames sobre Guillén).

GARCIA CALVO, Agustin:

Del ritmo del lenguaje, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975.

Del lenguaje, Madrid, Lucina, 1979.

GARCIA GOMEZ, Emilio:

Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, Madrid, Alianza editorial, 1990.

GARCIA LORENZO, Luciano:

"Introducción al estudio de los sonetos de Rubén Darío", en Revista de Filología Española, Madrid, nº 51, 1968, pp. 209-228.

GARCIA PAGE, Mario:

"Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia", en Revista de Literatura, nº 96, 1986, pp. 407-431.

GARCIA SARAIVI, G:

Historia y resplandor del soneto, La Plata, Municipalidad de la Plata, 1962.

GILI GAYA, Samuel:

Estudios sobre el ritmo, ed. de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo, 1993.

Elementos de Fonética general, Madrid, Gredos, 1975 (5ª ed.)

GIROLAMO, Costanzo di:

Teoria e prassi della versificazione, Bologna, Il Mulino, 1983 (2ª ed. revisada)

GITLITZ, David M.:

"La anáfora y el verso extendido de fray Luis de León", en Nueva Revista de Filología Hispánica, México, nº 25, 1976, pp. 111-117.

GOMEZ HERMOSILLA, J:

Arte de hablar en prosa y en verso, Madrid, 1826.

GOMEZ MORENO, Angel y ALVAR, Carlos:

La poesía lírica medieval, Madrid, Taurus, 1987.

- GONZALEZ OLLE, Fernando:
"Del Naturalismo al Modernismo: Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín", Revista de Literatura, nº 25, 1964, pp. 49-67.
- GOODE, Helen Dill:
La prosa retórica de fray Luis de León en "Los Nombres de Cristo", Madrid, Gredos, 1969.
- GRAMMONT, M: Le vers français, París, Delagrave, 1954.
" Traité de Phonétique, Paris, Delagrave, 1933.
- GREIMAS, Algirdas:
Essais de sémiotique poétique, Paris, Le Seuil, 1983.
- GUEST, E: History of English rhythms, Londres, Skear, 1882.
- GUIRAUD, P: La versification, París, PUF, 1970.
- GULLON, Ricardo:
Una poética para Antonio Machado, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (1ªed.). (Teorías formalistas sobre el ritmo).
- HANSEN, Federico:
Estudios. Métrica. Gramática. Historia Literaria, Santiago de Chile, Ed. de la Universidad de Chile, 1958, 3 vols.
- HARTMAN, Charles:
Free verse. An essay on prosody, New Yersey, Princeton University, 1980.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro:
Estudios de versificación española, Buenos Aires, Universidad, Instituto de Filología "Doctor Amado Alonso", 1961.
- HERNANDEZ VISTA, V. Eugenio:
Principios y Estudios de Estilística Estructural aplicados al latín y al español, Granada, Universidad, 1982; Vid. "Ritmo, metro y sentido", pp. 225-241.
- HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio:
La métrica latinizante, México, UNAM, 1975.
- HIERRO, José: "El romance de Juan Ramón Jiménez", en Los Cuadernos del Norte, II, nº 10, 1981, pp. 58-67.

HRUSHOVSKI, Benjamín:

"On Free Rhythms in Modern Poetry", en Thomas A. Sebeok (ed.), Style in Language, pp. 173-190.

INGRIA, Robert:

"Compensatory lengthening as a metrical phenomenon", Linguistic Inquiry, II, n° 3, 1980.

JAIMES FREYRE, R.:

Leves de versificación castellana, Buenos Aires, 1912.

JAKOBSON, Roman:

Questions de poétique, Paris, Le Seuil, 1973.

" "La Poética y la Lingüística" en Estilo del lenguaje, ed. de SEbeok, Madrid, Cátedra, 1974.

" "Metrics", "On the so-called vowel alliteration in germanic verse", en Selected Writings: On verse, its masters and explorers, The Hague, Mouton, 1979.

" y WAUGH, Linda: La forma sonora de la lengua, versión española de Mónica Mansou, México, Fondo de cultura económica, 1987.

" "Gramatical paralelism and its russian facet" en Lenguaje, XLII, 1966.

JAURALDE POU, Pablo:

"Métrica española: métodos y problemas iniciales" en Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. (Tomo II: Estudios de Lengua y Literatura), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 367-389.

JAUSS, Hans R.: Toward an Aesthetic of Reception, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

JOHNSON, Barbara:

Défigurations du langage poétique, Paris, Flammarion, 1979.

KAYSER, Wolfgang:

Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1970.

KIPARSKY, Paul:

"Metrical Structure Assigment cicyle", en Linguistic Inquiry, X, n° 3, 1979.

KOCK, Josse de:

Introducción al "Cancionero" de Unamuno. Análisis de sus procedimientos métricos, lingüísticos y retóricos, Madrid, Gredos, 1982.

KRISTEVA, Julia:

La Révolution du langage poétique, Paris, Le Seuil, 1974.

LAGO DE LAPESA, Pilar:

"Una narración rítmica de Unamuno", en Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, Salamanca, 12, 1962. pp. 5-14.

LANDRY, Eugène:

La théorie du rythme et le rythme du français déclamé, París, 1911.

LANIER, S: The Science of English Verse, Baltimore, Centennial Edition, vol. 3, 1945.

LAPESA MELGAR, Rafael:

Introducción a los estudios literarios, Madrid, Cátedra, 1981 (1ª ed. Barcelona, 1947).

LAUSBERG, Heinrich:

Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1971.

" Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana, Madrid, Gredos, 1983.

LAZARO CARRETER, Fernando:

De poética y poéticas, Madrid, Cátedra, 1990.

" Estudios de Poética, Madrid, Taurus, 1986.(Un capítulo dedicado a "Poética y verso libre)

" Estudios de Lingüística, Barcelona Crítica, 1981.

" "Función poética y verso libre" en Homenaje a Francisco Ynduráin, Zaragoza, Universidad, 1972, pp. 201-216 (También en Estudios de poética pp 75-111.)

LEVIN, Samuel:

Estructuras lingüísticas en la poesía, versión española de Rodríguez Puértolas, Madrid, Cátedra, 1983.

LIBERMAN, Mark:

The intonational system of English, MIT, Indiana University Linguistics Club, 1975.

LOPEZ CASANOVA, Arcadio, y ALONSO, Eduardo:

El análisis estilístico (poesía/novela), Valencia, ed. Bello, 1975

- LOPEZ ESTRADA, Francisco:
Métrica española del s.XX, Madrid, Gredos, 1976.
- LOTMAN, Yuri: Estructura del texto literario, Madrid, Istmo, 1982.
- LOTZ, John: "Elements of versification" en Versification: Major language types, New York, New York University, 1972.
- LUZAN, I: La poética, Zaragoza, 1737.
- MACRI, Oreste:
Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del Libro de Buen Amor y del "Laberinto" de Juan de Mena), Madrid, Gredos, 1969.
-
- Fernando de Herrera, Madrid, Gredos, 1972.
- MARCOS MARIN, Francisco:
El comentario lingüístico (metodología y práctica), Madrid, Cátedra, 1988.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín.
Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARTINEZ GARCIA, Jose Antonio:
Propiedades del lenguaje poético, Oviedo, Universidad, 1975.
- "Repetición de sonidos y poesía", en Archivum, XXVI, 1976, pp. 71-102.
- MARTINEZ TORNER, Eduardo:
Ensayos sobre estilística literaria española, Oxford, Dolphin Books Co., 1953.
- MAS, S. DE: Sistema musical de la lengua castellana, Barcelona, 1832
- MELLIZO, C.: Blas de otero. Study of a poet, University of Wyoming, 1980.
- MESCHONNIC, Henri:
Critique du rythme, Lagrasse, verdier, 1982.
- MEUMANN, E.: "Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus" en Philosophische Studien, X, 1894.
- MORIER, Henry: Le rythme du vers libre symboliste, Genève, 1943.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel:

Estudios de estilística textual, Murcia, Universidad, 1986.

NAVARRO TOMAS, Tomás:

Métrica española, Barcelona, Labor, 1991 (1ª ed. Syracuse, 1956)

" Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca, Barcelona, Ariel, 1982 (1ª ed. 1973).

" Manual de entonación española, Madrid, Guadarrama, 1974.

" Manual de pronunciación española, Madrid, CSIC, 1985. (22ª ed.)

" Arte del verso, México, Compañía general de ediciones, 1965.

" "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío" en RFE, 9, 1922, pp. 1-29.

" "Apuntes sobre versificación moderna" en Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970), Madrid, Castalia, 1975, pp. 507-515.

NORBERG, Dag: Introduction à l'étude de la versification latine médiévale, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1958.

NUÑEZ RAMOS, Rafael.

La poesía, Madrid, Síntesis, 1992.

" "Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano", en Dispositio, nº 3, 1978, pp. 157-165. (Ejemplos de Góngora)

PAGNINI, Marcello:

Estructura literaria y método crítico, Madrid, Cátedra, 1982.

PARAISO DE LEAL, Isabel:

El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes, Madrid, Gredos, 1985.

" Teoría del ritmo en la prosa. Aplicada a la hispánica moderna. Barcelona, Planeta, 1976.

" Comentario de textos poéticos, Gijón, Júcar, 1988.

" "El verso libre de J.R. Jiménez en Dios deseante y deseado, en RFE, LIV, Madrid, 1971.

PATTERSON, William Morrison:

The rhythm of prose. An experimental investigation of individual

difference in the sense of rhythm, Nueva York, Columbia University Press, 1917.

PEREZ FIRMAT, Gustavo:

"Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura" en Romanic Review, nº 69, 1978, pp. 1-14.

PÉREZ LASHERAS, Antonio:

"Espadas como labios", forma y ritmo de una cosmovisión", en Revista de Literatura, nº 97, 1987, pp. 115-141.

POETICS, POETYKA,...:

International Conference of Work-in-Progress devoted to Problems of Poetics (Warsaw, August 18-27, 1960), Panstwowe Wydawnictwo naukowe- Warszawa. S-Gravenhage, Mouton, 1961.

QUILIS, Antonio:

Métrica española, Barcelona, Ariel, 1986.

" Estructura del encabalgamiento en la métrica española, Madrid, CSIC, RFE, Anejo LXXVII, 1964.

" "Los encabalgamientos léxicos en -mente de fray Luis de León y sus comentaristas", en Hispanic Review, Philadelphia, nº 31, 1963, pp. 22-39

" Fonética acústica de la lengua española, Madrid, Gredos, 1981.

" "Tendencias métricas en los sonetos de Gabriela Mistral", en Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1960-63, vol. 3, 1963, pp. 13-51.

REICHERT, G.: "Literatur und Musik" en Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, vol. II.

RENART, Juan Guillermo:

Teoría semiótica, Madrid, CSIC, 1984.

RIFATERRE, Michaël:

Sémiotique de la poésie, Paris Le Seuil, 1983.

RIVERS, Elías: "Hacia la sintaxis del soneto", en Homenaje a Dámaso Alonso, I, Madrid, Gredos, 1963.

RODRIGUEZ IZQUIERDO, Fernando:

El haikú japonés, Madrid, Guadarrama-F. Juan March, 1972.

- ROSALES, Luis: "Algunas consideraciones sobre el lenguaje", en Escorial, nº 55, XVIII, Madrid, 1974.
- SAINTSBURY, G:
A History of English Prose Rhythm, Londre, 1912.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio:
El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI, Madrid, Gredos, 1969.
- SEBEEK Thomas: Style in Language, Cambridge (Massachussets), MIT, 1966.
- SEGRE, Cesare: Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1985.
- SELDEN, Raman: La teoría literaria contemporánea, Barcelona, Ariel, 1993.
- SCHIPPER, J: History of English Versification, Oxford, 1910.
- SCHOLES, Robert:
Elements of Poetry, New York, Oxford Press, 1969.
- SELDER, Raman: La teoría literaria contemporánea, Barcelona, Ariel, 1993.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo:
Lengua y estilo de Ortega y Gasset, Salamanca, 1964. (Ritmo de la prosa).

"El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León", en Revista de Filología Española, nº 62, 1982, pp. 39-49.
- SHAPIRO, Karl: Prose deys to Modern Poetry, New York, Harper and Row, 1962.
- SIEBENMANN, Gustav:
"Sobre la musicalidad de la palabra poética. Disquisiciones aplicadas a algunos poemas de Rubén Darío" en Romanistisches Jahrbuch (Hamburg, nº 20, 1969, pp. 304-321).
- SILVA, Antonio Manuel Dos Santos:
O Soneto modernista hispânico: forma e estruturas fônicas, Sao José do Rio Preto, Faculdade de Filosofia, 1972 (Tesis Doctoral)
- SIMON, C; MELERO, A; y LOPEZ GARCIA, A:
Lecciones de Retórica y Métrica, Valencia, Lindes, 1981
- SPALLONE, Giani:

- "Para un inventario rítmico de los sonetos de Blas de Otero" en Al amor de Blas de Otero, Op.cit.
- SPANG, Kurt: Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico, Murcia, Univ. de Murcia, 1983.
- SPIRE, A: Plaisir poétique et plaisir musculaire, París, Corti, 1949.
- SPITZER, Leo: "La enumeración caótica en la poesía moderna", en Lingüística e Historia literaria, Madrid, Gredos, 1961.
- SQUIRE, C.R.: A genetic study of rhythm, Worcester, 1901.
- STAIGER, Emil: Conceptos fundamentales de poética, Madrid, Rialp, 1966.
- STERN, Samuel: Hispano-Arabic Strophic Poetry. Oxford, Clarendon Press, 1974.
- STETSON, R.H.: "Rhythm and rhyme" en Harvard University Psychological Studies, I, 1903.
- SUN CHUN, Ki: Contribución al estudio del ritmo en la poesía de Rafael Morales, Univ. Complutense de Madrid, 1989, 2 vol. (Tesis Doctoral inédita)
- TAVANI, Giuseppe :
 "Per una lettura "ritmemica" dei testi di poesia" en Teoria e critica, I, 1972, pp. 19-70.
 "
Poesia e ritmo. Proposta para una leitura do texto poético, Lisboa, Livraria Ssá de Costa Editora, 1983.
- TINIANOV, Iuri:
El problema de la lengua poética, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- TODOROV, Tzvetan:
Poétique, Paris, Le Seuil, 1973.
 "
Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par ...Paris, Seuil, 1965.
 "
¿Qué es el estructuralismo?, Buenos Aires, Losada, 1971.
- TOLEDO, Guillermo Andrés:
El ritmo en el español: EStudio fonético con base computacional, Madrid, Gredos, 1988.
- TOMACHEVSKI, B.V:

Teoría de la literatura (Textos de los formalistas rusos), Madrid, Akal, 1982.

TORRE, Esteban y VAZQUEZ, Manuel:

Fundamentos de poética española, Sevilla, Alfar, 1986.

VALENDER, James:

Cernuda y el poema en prosa, Madrid, Támesis Books, 1984.

VALENTINI, Alvaro:

La forma e la struttura, Roma, Bulzoni, 1971.

VARGA, A.: Les constantes du poème, París, Ed. Picard, 1977.

VARIOS AUTORES:

Elementos formales en la lírica actual, Madrid, Univ. de Santander, 1967. (Se remite a esta obra para consultar los excelentes trabajos que, en general, no se citarán por separado en esta bibliografía).

" Estilo del lenguaje, Madrid, Cátedra, 1974 (Ed. de Sebeok).

" Teoría de la literatura de los formalistas rusos, antología preparada por Tzvetan Todorov, versión española de Ana María Nethol, Buenos Aires, siglo XXI Argentina Editores, 1976,

VERRIER, P: Essai sur les principes de la métrique anglaise, Paris, 1909.

VILARIÑO, I.: Grupos simétricos en poesía, Montevideo, Univ. de la República, 1958.

VOSSLER, Karl: Formas poéticas de los pueblos románicos, Buenos Aires, Losada, 1960. (Traducción de J:M: Coco Ferraris)

WALTZ, R.: La création poétique, París, Flammarion, 1953.

WELLEK, René: Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1966.

YNDURAIN, Domingo:

Análisis formal de la poesía de ESpronceda, Madrid, TAurus, 1971.

" Introducción a la metodología literaria, Madrid, S.G.E.L, 1979.

YNDURAIN, Francisco:

"La rima como figura poética" en Litterae Hispanae et Lusitanae. Homenaje al Cincuentenario del Instituto Iberoamericano de Hamburgo. München, Max Hueber Verlag, 1968, pp. 501-511.

"Unamuno en su poética y como poeta", en Clásicos Modernos. Estudios de Crítica Literaria, Madrid, Gredos, 1969, pp. 59-125.

ZIRMUNSKIG, V.:

Introduction to Metrics. The Theory of Verse, The Hague, Mouton, 1966.

ZUMTHOR, Paul: Introduction à la poésie orale, Paris, Le Seuil, 1983.

3.- DICCIONARIOS ESPECIALIZADOS

ABAD NEBOT, Francisco:

Diccionario de lingüística de la escuela española, Madrid, Gredos, 1986. (Prólogo de Rafael Lapesa)

BERISTAIN, Helena:

Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1988. (1985, 1ª ed.)

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain:

Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1973.

COURTES y GREIMAS:

Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979.

DOMINGUEZ CAPARROS, José:

Diccionario de métrica española, Madrid, Paraninfo, 1985.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan:

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Le Seuil, 1972.

LAZARO CARRETER, Fernando:

Diccionario de términos filológicos, Madrid, Gredos, 1984 (1ª ed. 1953).

MARCHESE, Angelo, y FORRADELLAS, Joaquín:

Diccionario de retórica crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1986.

MORIER, Henri:

Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1989(4ªed)

PREMINGER, Alex, y BROGAN, T.V.F (Editado por...):

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, New Jersey, 1993.

Varios autores:

Diccionario de literatura española, Madrid, Revista de occidente, 1972 (4ª ed. aumentada)

4.- ESTUDIOS SOBRE BLAS DE OTERO Y LA POESIA DE POSGUERRA

ACILLONA, Mercedes:

"Poetas para salvar al mundo", en Zurgai, Bilbao, diciembre de 1990, n^o dedicado a "Los poetas vascos".

AIZARNA, Santiago:

"El poeta a gritos", El Diario Vasco, San Sebastián, 6 de Abril 1986, p. 61.

ALARCOS LLORACH, Emilio:

La poesía de Blas de Otero, Madrid, Anaya, 1973.

"Al margen de Blas de Otero", Papeles de Son ARMADANS, 254-255, Palma de Mallorca, 1977, p. 121-147.

"La poesía de Blas de Otero", en Study of a poet, Univ. of Wyoming, 1980.

ALBORNOZ, Aurora de :

"Blas de Otero hoy y mañana", en Insula, n^o 392-93, 1979, pp. 6 y 7

ALCANTARA, Manuel:

"La incorporación de la frase hecha en la poesía española", en Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, LXIII, 1, 1957, pp. 223-250.

ALIN, J. M^a:

"Blas de Otero y la poesía tradicional", en Archivum, XV, 1965, pp. 275-289.

ALONSO, Dámaso:

"Poesía arraigada y poesía desarraigada", en Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1963.

ALVAREZ, Guzman:

Lírica del siglo XX, Nebrija, 1980.

ASCUNCE, Jose Angel:

"Al amor de Blas de Otero", en la Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura, San Sebastian, Universidad de Deusto, 1986, (edición a cargo de...). (Exhaustiva bibliografía sobre Blas de Otero hasta el año 1986 a la que se remite al lector interesado).

" La poesía de Miguel de Unamuno, San Sebastian, Universidad de Deusto, 1987, (edición a cargo de...)

" "La voz de Blas de Otero en Pido la paz y la palabra", en Mundaíz, nº 30, 1985, pp. 65-90.

" "Profetismo bíblico en la poesía social" en Letras de Deusto, nº 34, 1986.

" "Blas de Otero: el calor ideológico de una doctrina" en Que trata de Blas de Otero, Zurgai, Bilbao, Noviembre, 1988, pp. 36-37.

" "Recursos poéticos frente a censura: "Hija de Yago" de Blas de Otero" en Letras de Deusto. Homenaje a Ignacio Elizalde, Univ. de Deusto, 1989.

" Como leer a Blas de Otero, Madrid, Júcar, 1990.

" "La poesía social como lenguaje poético", VIII Congreso Internacional de A.F.H, Berlín 1986

" "La poesía social española: características, validez y límites", en Hispanorama, nº 48, marzo de 1988, Münzer, pp. 98-107.

" "Etika eta estetika Blas de Oteroren poesigintzan", en Jakin, nº 68, Urtarilla-Otsaila, 1992, pp. 53-82.

" "Blas de Otero", Siete siglos de autores españoles, Edition Reichenberger, Kassel, 1991, p. 335-337.

AUB, Max:

Una nueva poesía española (1950-1955), México, Imprenta Universitaria, 1957.

AZAOLA, J. Miguel de:

"Blas de Otero: memoria de un hombre (I): Los años de la fe, El Diario Vasco, San Sebastián, 6 de abril de 1986, p.61.

" ----- (II): Tiempo de inseguridad", El

Diario Vasco, San Sebastián, 7 de abril de 1986, p.61.

"----- (III) La poesía social", El Diario Vasco, San Sebastián, 9 de abril de 1986, p.56.

"Blas de Otero, amigo fieramente humano", Pérgola, Revista Cultural, Ayuntamiento de Bilbao, N° 16, dic. 1989.

BADOSA, Enrique:

"Blas de Otero, sonetista", en Jano, n° 383, Barcelona, 20-26 de julio, 1979, pp. 99-101.

BARBOSA-TORRALBO, Carmen:

Poesía como diálogo: La voz poética de Blas de Otero y su recepción, Madrid, Ed. Libertarias, 1994.

BARROW, Geoffrey R.:

The Satiric Vision of Blas de Otero, Columbia, University of Missouri Press, 1988.

"(The primitive Rebel: Aspects of the poetry of Blas de Otero), Diss Brown University, 1971) (Tesis Doctoral).

"A hidden paradox: Blas de Otero's Historias fingidas y verdaderas", en Hispanófila, n° 54, Chapell Hill, mayo de 1975, pp. 39-50.

"Autobiography and Art in the Poetry of Blas de Otero" en Hispanic Review, n° 48, 1980, pp. 213-230.

"Notions of Nowhere: A Poet in Francoist Spain", en Monographic Review, n° 3, 1986, pp. 111-125.

BASTARDEA, Enric:

"Blas de Otero habla a la inmensa mayoría", en Diario de Barcelona, 10 de junio de 1977, p. 37. (Entrevista).

BELLIDO NAVARRO, Pilar:

"Transtextualidad en la poesía de Blas de Otero", en Investigaciones semióticas, IV, vol. II, Madrid, Visor, 1982, pp. 563-571.

BENGOECHEA, Javier:

"Blas de Otero y la poesía social", Zurgai, Diciembre 1990, p. 53-54.

BENITEZ CLAROS, Rafael:

"Lo que no se ha dicho sobre Blas de Otero", en La nueva España, Oviedo, n° 23, marzo, 1956, p. 4.

- BERGER, John: Art et révolution, Paris, Denoël, 1970.
- BERLANGA, Alfonso:
"La poesía de contenido social, Blas de Otero", en Introducción a la Literatura española a través de los textos, tomo IV, Madrid, Istmo, 1979, páginas 177-205.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos:
Historia social de la literatura española, Madrid, Castalia, 1979, pp. 180-191.
- "
"El mundo entre ceja y ceja: Releyendo a Blas de Otero" en Papeles de Son Armadans, nº 85, 1977, pp. 147-196.
- BLECUA, Alberto:
"La littérature apophtegmatique en Espagne" en L'humanisme dans les lettres espagnoles, Paris, Vrin, 1979, pp. 119-132.
- BOUSOÑO, Carlos:
"Un ensayo de estilística explicativa" (Separata del Homenaje universitario a Dámaso Alonso), Madrid, Gredos, 1970.
- "
"La poesía de Blas de Otero", en Insula, 71, 15 de noviembre de 1951, p. 3.
- "
Teoría de la expresión literaria. hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles, Madrid, Gredos, 1962.
- BRETON, André:
Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, "Idées", 1972.
- CABALLERO BONALD, J. M.:
"Vigencia de la poesía de Blas de Otero", en Papeles de Son Armadans, nº 1, abril 1952, pp. 114-118.
- CALAMAI, Natalia:
El compromiso de la poesía en la guerra civil española, Barcelona, Laia, 1979.
- CAMPA, Antonio R. de la :
La poesía española de posguerra, Madrid, Gráf. Ugnina, 1969.
- CANO, José Luis:
Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero, Madrid, Guadarrama, 1960.
- "
Lírica española de hoy, Madrid, Cátedra, 1974.

- " Prólogo a País de Blas de Otero, Barcelona, Plaza-Janés, 1971.
- " Poesía española contemporánea, las generaciones de posguerra, Madrid, Guadarrama, 1974.
- " "El tema de España en Blas de Otero" en Insula, nº 221, 1965, pp. 8-9.
- CARBALLO PICAZO, A.:
"Sobre unos versos de Blas de Otero", en Homenaje Universitario a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1970.
- CARVALHO, P. de:
La influencia del folklore en A. Machado, Madrid, Demófilo, 1975.
- CASTELLET, José María:
Un cuarto de siglo de poesía española, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio:
"Unas pocas palabras verdaderas (Sobre la poética de Blas de Otero)", La República de las letras, N° 25, Madrid, Julio 1989, p. 93-97.
- " "El autor de Angel fieramente humano visto por Celaya" Cudernos del Sur (Suplemento de Cultura del Diario de Córdoba), Córdoba, 8 de junio de 1989, p. III/25.
- " "La poética de Blas de Otero", Granada 200, Granada, 25 de junio de 1989, p. 30.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté:
El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social), Insula, Madrid, 1966.
- COHEN, J. M.:
"Spanish Poetry since the Civil War", en Since the Civil War ("Encounter", vol. XII, núm. 2, febrero de 1959, páginas 44-53).
- CONGRESO ~~Congreso Internacional de Poesía y Psicoanálisis~~, Buenos Aires, 1989.
- COTONAT, Coy: Blasfemias y obscenidades en el lenguaje, Barcelona, 1918.
- COTRAIT, René:
"L' évolution idéologique de Blas de Otero", Les Langues Neo-Latines, París, 181, julio de 1967, pp. 22-63.

COUFFON, Claude:

Prólogo a Parler clair, París, Seghers, 1959.

" "Rencontre avec Blas de Otero", en Les Lettres Nouvelles, nouvelle série nº 4, 25 de marzo de 1959, p. 20. (Entrevista)

CRUZ, Sabina de la:

"Los sonetos de Blas de Otero", en Alaluz, número 2, 1980, pp- 8-15.

" Introducción a Historias fingidas y verdaderas, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

" Blas de Otero. Contribución a una edición crítica de su obra. Madrid, Universidad Complutense, 1983.

" Epílogo a Verso y Prosa, Madrid, Cátedra. 1984, pp. 113-134.

" "Blas de Otero en su adolescencia madrileña (1927-1932)", Insula, nº 449, abril 1984, p.,4.

" "La expresividad poética del espacio gráfico" en Teoría del discurso poético, Toulouse, Universidad, 1986, pp. 91-104.

" "César Vallejo en la poesía de Blas de Otero", en A distancia, U.N.E.D, nº 1, 1988, pp. II-VI.

" "Angel Fieramente Humano" y "Redoble de Conciencia" A la luz de "Ancia", en Al amor de Blas de Otero..., Op.cit., pp. 125-144.

DAYDI-TOLSON, Santiago:

" The Post-Civil War Spanish Social Poets, Boston, Twayne Publishers, 1983.

" "Aspectos orales de la poesía social española de posguerra", en Hispanic Review, nº 53, 1985, pp. 449-466.

DUFOUR, Gérard:

"Blas de Otero: Du bon usage de la censure", en Cahiers d'études Romanes, nº 10, Aiz en Provence, 1985.

ELBERS, M.J.P: "Hacia una delimitación de la lírica popular", en Literatura y folklore, Universidad de Groningen, octubre de 1981, pp. 119-125.

ENCUENTROS: Encuentros con el 50: la voz poética de una generación, Oviedo,

mayo de 1987.

ESPINO COLLAZO, José:

"Implicaciones semánticas de la ruptura del sistema", en Archivum, n° 33, Oviedo, 1983, pp. 287-300.

" "El tema de la 'búsqueda ansiosa' en Angel fieramente humano" en Archivum, n° 31-32, 1981-1982, pp. 271-287

ESTEBAN, Claude: "Blas de Otero" en Mercure de France, n° 350, 1964, pp. 662-66.

FAGES GIRONELLA, Xavier:

"Blas de Otero: Digo vivir", en Nuevas técnicas de análisis de textos, por Benito Varela Jácome, Angeles Cardona de Gibert y Xavier Fages Gironella, Madrid, Editorial Bruño, 1980. pp. 515-542.

FALCO, José Luis y RUBIO, Fanny:

Poesía española contemporánea 1939-1980, madrid, Alhambra, 1981.

FERNANDEZ ALONSO, M. R.:

"La poesía de Blas de Otero o el sentimiento de la muerte en carne viva", en Una visión de la Muerte en la lírica española, Madrid, Gredos, 1971.

FERNANDEZ, Lidio-Jesús:

"Cuando los poetas hablan con Dios: Elementos para una semiótica de la interlocución en la poesía existencial de la posguerra, Iris, 1986, N° 1, p. 35-68.

FERNANDEZ SANTOS, Fernando:

"Con Blas de Otero, en París", en Tribuna socialista, n° 1, París, septiembre-octubre de 1960, pp. 54-56.

FORTUÑO LLORENS, Santiago:

Primera generación poética de Postguerra, Madrid, ed. Libertarias, 1992.

FRENK ALATORRE, Margit:

Lírica española de tipo popular, Madrid, Cátedra, 1978,

GABRIEL Y GALAN, J. A.:

"Blas de Otero, poeta político", en Cuadernos para el Diálogo, núm. 195, 22 de enero de 1977, pps. 48-50.

GALAN, Joaquín:

Blas de Otero. palabras para un pueblo (Tres vías de conocimiento), Barcelona, Ambito Literario, Editor Víctor Pozanco. 1978.

GARCIA DE LA CONCHA, Victor:

La poesía española de 1935 a 1975, Madrid, Cátedra, 1987 (2 volúmenes).

" La poesía española de postguerra, Madrid, Prensa Española, 1973.

GARCIA NIETO, José

"Vizcaya en la lírica española contemporánea. Tres poetas vizcaínos, Jaime Delclaux, Blas de Otero y Javier Bengoechea", Champa, Bilbao, 19-18, 1955, pp. 4-5.

GARRIDO DE GONZALEZ, Rosa M^a:

"A Propósito de un poema de Blas de Otero: Lo eterno". en Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera, año II, núm. 7, Barcelona, julio-septiembre de 1969, pp. 1 y 45.

GARROTE, Gaspar: La obra poética de Blas de Otero, Madrid, Ciclo Editorial, 1989.

GONZALEZ, Angel "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero" en "Al amor de Blas de Otero"..., Op.cit., pp. 63-79.

GONZALEZ MUELA, Joaquín:

Poesía española de posguerra. Celaya. Otero Hierro. (1950-60), Madrid, Edi-6, 1982.

" "Un hombre de nuestro tiempo: Blas de Otero", en Revista Hispánica Moderna, Nueva York, XXIX, 1963, pps. 1340-139.

GONZALEZ HERAN, Manuel:

"Blas de Otero en sus Historias fingidas y verdaderas, en Peñalabra, nº 33, 1979, pp. 27-29.

GUEREÑA, Jacinto Luis:

"La alentadora poesía de Blas de Otero", en Nueva Estafeta Literaria, 14, Madrid, 1980, pp. 90-96.

GUTIERREZ CARBAJO, Francisco:

"Presencia de Vallejo en la poesía española de posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos, abril-mayo, 1988, N° 454-455, Homenaje a Cesar Vallejo, Vol. I, p.197-213.

HARRIS, Mary Arthulene:

(Some Elements of Structure in the Poetry of Blas de Otero).

- University of Oklahoma, 1984). (Tesis sin publicar)
- IFACH, María de. Cuatro poetas de hoy, Madrid, Taurus, 1976.
- IGLESIAS, Ramón y ZAPIAIN, Domingo:
Aproximación a la poesía de Blas de Otero, Madrid, Narcea, 1983.
- IZQUIERDO ARROYO, J.M.:
"En torno al silencio de Dios en la poesía de Blas de Otero", en Estudios, núm. 94, julio-septiembre de 1971, pp. 428-452.
- JEBELEANN, Eugen:
"Blas de Otero in romineste" en Viata Romineasca, n° XIV, 1961, pp. 87-96.
- JIMENEZ MARTOS, Luis:
Mientras . Historias fingidas y verdaderas. Crítica", en Reseña de literatura, arte y espectáculos, núm. 47, julio de 1971, pp. 407-410.
- " Nuevos poetas españoles, Ediciones Agar, Madrid, 1961.
- JIMÉNEZ, José Olivio:
"La presencia de Antonio machado en la poesía española de posguerra" en Cuadernos Hispanoamericanos n° 304-307, octubre-diciembre de 1975, pp. 870-903.
- KING, Edmund L.:
"Blas de Otero: The Past and Present of The eternal", Spanish Writers of 1936, editado por Jaime Ferrán y Daniel P. Testa, Londres, Tamesis Books, 1973, pps. 312-450.
- KREUZER, James R.:
Elements of poetry, New York, 1955.
- LAMANA, Manuel:
Literatura de posguerra, Buenos Aires, Nova, 1965.
- LAMET, Pedro Miguel.
El Dios sin Dios de la poesía contemporánea, Bilbao, Ed. Mensajero, 1970.
- LANZ, Juan José:
La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual, Madrid, Siglo XXI editores, febrero 1993.
- " Ante cuatro poemas de Hojas de Madrid con la galerna, Diálogo de la lengua, 1, Cuenca, otoño 1992, p. 73-81.

- LE BIGOT, Claude:
"El lenguaje poético de Blas de Otero en Pido la paz y la palabra", en Les langues nêo-latines, nº 254, 1985, pp. 55-69.
- LECHNER, J: El compromiso en la poesía española del siglo XX, Universitaire pers, Leiden, 1968.
- LEIVA, Raúl: "Blas de Otero, conciencia poética de España", en Cuadernos Americanos, XXXI, 5, 1972, pp. 209-224.
- LEUWERS, Daniel: Introduction à la Poésie moderne et contemporaine, Paris, Bordas, 1990.
- LEVIN, Samuel R.: Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra, 1974.
- LEY, Charles: Spanish Poetry since 1939, The catholic University of America Press, Washington, 1962.
- LISSORGUES, Ivan:
"Un aspecto de la poesía española contemporánea. Análisis de tres poemas", Les Langues Neo-Latines, 246, París, segundo trimestre de 1983, pp. 137-158.
- LOPEZ, Javier:
"Reseña de "Poemas de amor", Antropos, 1988, Nº 80, p. XXI.
- LOPEZ ALONSO, Covadonga.
"La arquitectura verbal en la escritura de Blas de Otero: Análisis del poema "Parece que llueve", en Zurgai, noviembre de 1988, pp. 24-35.
- LOPEZ BERNASOCCHI, Augusta y LOPEZ DE ABIADA, José Manuel:
"Las figuras de repetición en la poesía de Blas de Otero", en Entre la cruz y la espada. Homenaje a Eugenio de Nora, Madrid, Gredos, 1984.
- LOPEZ-ANTUÑANO, José Gabriel:
"Castila en "Que trata de España" de Blas de Otero", Literatura Contemporánea en Castilla y León, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986.
- LUIS, Leopoldo de:
"Expresión y reunión (1941-1969) de Blas de Otero", en P. S. A., tomo LVI, núm. CLXVIII, marzo de 1970, pp. 363-317.

" Antología de la poesía social 1939-64, Ed. Alfaguara, Madrid, 1965.

" Poesía social, Madrid, Alfaguara, 1969.

MACOLA CINGANO, Erminia.

"Segni in gabbia (Blas de Otero, Todos mis sonetos)", en Strumenti Critici, 39-40, Turín, octubre de 1979, pp. 363-384.

"Saggio di un commento Biotz-begietan" di Blas de Otero, en Filología Moderna, 2, Pisa, Pacini, 1977, pp. 81-102.

MAIAKOVSKY, Vladimir:

Poesía y revolución, Barcelona, Península, 1974.

MANRIQUE DE LARA, Jose Gerardo:

Poetas sociales españoles, Madrid, Epesa, 1974.

MANTERO, Manuel:

poetas españoles de posguerra, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 137-152y 297-330.

MARCILLY, Charles,

"Tañer (Analyse du poème)", en Introduction à l'étude critique, S. Saillard, C. Marcilly, A. Labertit, E. Cros, París, Lib. A. Colin, 1972, pp. 144-144.

MARITAIN, Jacques:

Fronteras de la poesía y otros ensayos, Buenos Aires, 1945.

MARTIN-HERNANDEZ, Evelyne:

"Un cas de transfusion poétique: César Vallejo, Blas de Otero", Iris, núm. 1, Montpellier, 1981, pps. 7-34.

" Structures et significations de l'espace et du tems dans l'oeuvre poétique de Blas de Otero, tesis presentada en la Universidad de Clermont- Ferrand, dirigida por Ch, Marcilly, 1978.

"Blas de Otero et Machado" (Trabajo hecho en la Universidad de Clermont- Ferrand), Cahiers de poétique et de poésie ibérique et latino-américaine, Universté de París, 10 de enero de 1978, pp. 41-47.

"Notes sur le Cántico espiritual de Blas de Otero" en El Candil, Univ. de Clermont-Ferrand, 1985, pp. 75-86.

- " "Transparencias y opacidades del decir oteriano" en Teoría del discurso poético, Travaux de la Univ. de Toulouse-le-Mirail, A, 37, 1986, pp. 117-126.
- MARTINENA, Antonio Elías.
"Ética y poética en la vocación de Blas", en Zurgai, 1988, pp. 10-13.
- MARTINEZ GARCIA, j.a.:
"Repetición de sonidos y poesía", en Archivum, XXVI, Oviedo, 1976, pp. 71-102.
- MARTINEZ TORNER, Eduardo:
Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto, madrid, Castalia, 1966.
- MAYORAL, Marina:
Poesía española contemporánea, análisis de Canto Primero, Madrid, Gredos, 1973, pps. 231-242.
- MIRO, E.:
"España, tierra y palabra, en la poesía de Blas de Otero", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 356, febrero 1980.
- " "La palabra libre y creadora de Blas de Otero", en Insula, núm. 419, octubre de 1981, pp. 6-7.
- " "La poesía prohibida de Blas de Otero y Gabriel Celaya" en Insula, N° 380-81, julio-agosto, de 1978, p. 10.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía:
Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero, Tesis doctoral, Univ. Complutense de madrid, Facultad de filología, 25 de junio de 1988.
- " "La autocita en la obra de Blas de Otero", en Letras de Deusto, Vol. 18, n° 42, Bilbao, septiembre de 1988, pp. 161-169.
- " "Procedimientos intertextuales en la obra de Blas de Otero", en Epos, Revista de Filología de la UNED, Vol. V, 1989, Madrid, 1989, pp. 245-251.
- " "La huella de Juan Ramón Jiménez en la obra de Blas de Otero", Anuario de Letras, vol. XXVIII, UNAM, México, 1990, p. 307-325.
- MUÑIZ, M. L.:

- "El poeta y la patria en la trilogía de Blas de Otero Que trata de España", en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, 2, 1978, pp. 401-414.
- NEIRA, Julio: Correspondencia sobre la edición de Pido la paz y la palabra, Madrid, Hiperión, 1987.
- NUÑEZ, Antonio: "Encuentro con Blas de Otero", en Insula, núm. 259, junio de 1968, pp. 1-4. (Entrevista)
- PAULINO AYUSO, José: La poesía en el siglo XX: desde 1939, Madrid, Plauror, 1983.
- " " "La proyección de Fray Luis en la poesía española" en Fray Luis de León. IV Centenario 1591-1991, Actas, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1992, pp. 307-342.
- PEYREGNE, Françoise: "Blas de Otero, poeta de la oralidad", en Iris, n° 1, Université Paul Valery. Montpellier, marzo de 1985, pp. 115-132.
- PERSIN, Margaret H.: Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60, Madrid, Porrúa, 1986.
- PINDADO, Jesús: "Blas de Otero: No es fácil llegar a la inmensa mayoría", en El Diario Montañés, Santander, 13 de Septiembre de 1973, p. 9. (Entrevista)
- QUANCE, Roberta: "Apóstrofe y silencio en Blas de Otero", en Zurgai, junio de 1991, pp. 103-107.
- RANGEL GUERRA, A.: La poesía de Blas de Otero, México, Universidad de Nuevo León, 1960.
- RICHARD, Jean-Pierre: Onze études sur la poésie moderne, Paris, Le Seuil, 1964
- RICO, Eduardo: "Blas de Otero: Historias fingidas y verdaderas", en Triunfo, 17 de octubre de 1970, p. 47. (Entrevista)
- RIOS SANCHEZ, Patrocinio: "Dios el amor y la muerte en la poesía de Blas de Otero", en Religión y Cultura, n° 159, Madrid, julio-agosto de 1987, pp. 365-

398.

RODRIGUEZ, Manuel José:

"El camino de la incertidumbre en la poesía de Blas de Otero, Vicente Gaos, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño" en Dios en la poesía española de posguerra, Pamplona, EUNSA, 1977, pp. 239-277.

RODRIGUEZ-PUERTOLAS, J.:

"Blas de Otero o la voz de España", en Norte, 3 de mayo de 1969, pp. 45-52.

ROMERA CASTILLO, José:

"Aspectos de una gramática semiótica de la poesía "En nombre de muchos" de Pido la paz y la palabra", en Crítica Semiológica BOBES NAVES, María del Carmen, Oviedo, 1977, pp. 79-98.

RUBIO, Fanny:

"La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra", en Cuadernos Hispanoamericanos, 276, 1973.

Las revistas poéticas españolas, Madrid, Turner, 1976.

Poesía española contemporánea, Madrid, Alhambra, 1981.

SAHAGUN, Carlos:

"Introducción al libro de Blas de Otero Poemas de amor", Barcelona, Lumen, 1987, p. 7-14.

SALAUN, Jorge: La poesía de la guerra de España, Madrid, Castalia, 1985.

SALVADOR, Gregorio,:

"Cuarto tiempo de una metáfora", en Homenaje al profesor Alarcos García, Universidad de Valladolid, 1966, tomo II, pp. 431-442.

SAN JUAN, Gregorio:

"Personalidad y neurosis en Angel fieramente humano y Redoble de conciencia de Blas de Otero, Zurgai, diciembre 1990, p. 44-48.

SCARANO, Laura R.:

"La experiencia del desarraigo en Angel fieramente humano de Blas de Otero" en Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica, nº 8, Madrid, 1987, pp. 167-192.

SEMPRUM DONAHUE, M.:

Blas de Otero en su poesía. The Universty of North Carolina Press, 1977, núm. 189, 1977.

"Otero, el labrador de la palabra", en Papeles de Son Armadans, nº 254-255, 1977.

SENABRE SEMPERE, Ricardo:

"Juegos fonéticos en la poesía de Blas de Otero", en PSA, nº 125, agosto de 1966, pp. 137-151.

"Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero", en Blas de Otero, study of a poet, University of Wyoming, 1980, pp. 29-26.

SHERNO, Sylvia, R.:

"The Paradox of Poetry in Blas de Otero's Esto no es un libro", en Hispanic, Los Angeles, LXX, 1987, pp. 768-775.

"The Visual Composition of Blas de Otero's Mientras" en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, nº 1, 1987, pp. 109-123.

SIEBENMANN, Gustav:

Los estilos poéticos en España, Madrid, Gredos, 1973.

SILVER, Philips W.:

"Blas de Otero en la cruz de las palabras" en La casa de Anteo (Estudios de poética hispánica), Madrid, Taurus, 1985, pp. 191-219.

SPALLONE, Gianni:

"Un sonetto sin riberas di Blas de Otero" en Collana di testi e studi ıspanici, III, 1984, pp. 125-139.

STANTON, Edward:

"Blas de Otero desde esta orilla", Arbola, Nº 7, marzo de 1987, p. 11-12.

SUÑEN, Luis.:

"Blas de Otero con los ojos abiertos", en Reseña de literatura, arte y espectáculos, 91, Madrid, enero de 1976, pág. 17.(Entrevista)

TORREALDAI, Joan Mari:

"Celaya eta Blas de Otero: Zentsuratzailen iritsia" en Jakin, 68, Urtarilla Otsaila, 1992, pp. 83-104.

TOVAR, Antonio:

"La obra en prosa de un poeta" (sobre Historias fingidas y verdaderas), en Gaceta Ilustrada, Madrid, 14 de marzo de 1971, p. 20.

- UCEDA, Julia: "Juan Ramón Jiménez en relación con los poetas Otero, Hierro, e Hidalgo" en Anales de la Universidad Hispalense, 26, n^o 1, 1964, pp. 51-75.
- URCELAY, Lucía: "Una quiebra en la poesía religiosa de posguerra. El cántico humano de Blas de Otero", en Cuadernos de la Cultura, Vitoria, núm. 2, 1982, pp. 109-129.
- VALENTE, J. A.: "César Vallejo, desde esta orilla", en Índice, núm. 134, febrero de 1960.
- VAZQUEZ, Francisco: "Humanismo existencial y dimensión social en la poesía de Blas de Otero", en Arbor n^o 345-46, septiembre de 1974, pp. 87-93.
- VILLA PASTUR,: "Blas de Otero: "Pido la paz y la palabra", en Pliego Crítico, núms. 2-3, mayo-diciembre de 1955, Suplemento de Archivium, Universidad de Oviedo, Facultad de Letras, pp. 27-29.
- VILLAR, Arturo del: "La palabra en guerra por la paz de Blas de Otero", en La Estafeta Literaria, núm. 632, Madrid, 15 de marzo de 1978, pp. 8-12.
- VIRALLONGA, Jordi: "Hacia "En un charco" a través de la noche, el desnudo y el llanto", Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza, XXXIII, 1, Napoli, 1991, p. 263-274.
- WRIGHT, Eleanor: The Poetry of Protest under Franco, London, Tamesis Books, 1986
- ZABALA, José Ramón: Reseña "Correspondencia sobre la edición de "Pido la Paz y la palabra" de Blas de Otero", Mundaiz, N^o 34, San Sebastián, Julio-Diciembre 1987, p. 230-231.
- ZAPIAIN, Itziar / IGLESIAS, Ramón: Aproximación a la poesía de Blas de Otero, Madrid, Narcea, 1983.
- ZARDOYA, Concha: Introducción a Blas de Otero para niños, Madrid, Ed. de la Torre, 1985, pp. 7-23.

HOMENAJES. NUMEROS ESPECIALES DE REVISTAS:

ALALUZ, Año XI n° 2, Año XII n° 1, otoño de 1979, primavera de 1980, Universidad de California, Riversida, California.

ZURGAI: Que trata de Blas de Otero, Bilbao, Noviembre, 1988.

Blas de Otero, study of a poet, University of Wyoming, Edited by Carlos Mellizo y Louise Salstad, Wyoming, 1980.

Papeles de Son Armadans, n° CCLIV-V, mayo-junio de 1977, Palma de Mallorca.

Peñalabra, n° 33, Santander, otoño de 1979.

Al amor de Blas de Otero, Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986.