

sociales y grupos sociales”, en *Grupos humanos y categorías sociales: estudios de psicología social*. Barcelona, Herder, 1984, pp. 171-190).

TRAIMOND, Bernard (2004): “Prólogo” a Caro Baroja, Julio, *El mito del carácter nacional*. Madrid, Editorial Caro Raggio, pp. 11-29.

EMILIO ALARCOS LEYENDO A BLAS DE OTERO: HACIA UNA TEORÍA DE LA LÍRICA

David Viñas Piquer
Universitat de Barcelona

Me tomaré la licencia de empezar recordando una parte del chotis que Pedro Salinas dedicó a José Manuel Blecua después de haberle dedicado también unas simpáticas aleluyas que se inician con estos versos:

Llorando de erudición
nace Blecua en Aragón.
Aún andar no se le ve
y ya pone notas al pie.
Que con la pelota, antes,
juega con las variantes...

Lo que se dice en el chotis es esto:

Blecua
con su sordera y su labia
tiene a las chicas en Babia.
Si echa mano a la estilística
no hay una que se *resística*
a su verbo arrollador.

No es cosa de entrar ahora en la cuestión de si era difícil o no resistirse al verbo arrollador del profesor Blecua, pero sí me gustaría recordar la casi completa imposibilidad de resistirse a la estilística a mediados del siglo XX en España. El impulso que Dámaso Alonso dio a este método crítico sobre todo a partir de la publicación, en mayo de 1950, de su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* resultó decisivo para convencer al mundo académico de la necesidad de acercarse a los textos literarios con las armas proporcionadas por el enfoque estilístico. Así las cosas, difícilmente iba a resistirse a los encantos de la estilística un catedrático de Gramática Histórica de la Lengua Española como Emilio Alarcos Llorach al acercarse a la poesía de Blas de Otero para elaborar el discurso de apertura del curso académico 1955-1956 en la universidad de Oviedo. Y, en efecto, no hubo resistencia. Emilio Alarcos dedica la parte más extensa de su estudio a analizar las imágenes que con mayor eficacia traducen la concepción que de la vida y del mundo se desprende de la poesía de Blas de Otero, a analizar también el uso tan peculiar que hace el poeta de los adverbios acabados en *-mente* y de las frases hechas, a indicar los préstamos tomados de otros poetas (o poemas) y las alusiones a la tradición literaria, a comentar ciertos fenómenos relacionados con el ritmo poético, con el verso y con la sintaxis, fenómenos como la dislocación provocada por el encabalgamiento, la abundancia de reiteraciones y contrastes, la presencia de paralelismos sintácticos, el marcado uso de incisos reflexivos y apelaciones, o el hábil manejo de juegos de palabras, de aliteraciones e incluso de un “cierto tartamudeo silábico”. El resultado de tan exhaustivo análisis es, desde luego, impecable y, si pensamos en los fundamentos estilísticos en los que se sostiene todo el ejercicio, hay que hablar de una total ortodoxia o de un absoluto respeto al método. Con la peculiaridad de que hablamos de un método en buena parte a-metódico, si se me permite la expresión. Quiero decir que la estilística puede mostrarse en funcionamiento pero no enseñarse porque, en rigor, no hay nada que aprender si no se sabe ya. El propio Dámaso Alonso –y antes que él Karl Vossler y Leo Spitzer– reconoció siempre el importantísimo papel que jugaba la intuición del crítico en el momento de llevar a cabo un análisis estilístico –de hecho, Spitzer reconocía basarse en una vaga “sacudida interna” para la localización de desvíos pertinentes, lo que explica que la intuición fuese vista como la “única vía de penetración estilística”¹–, y de ahí que hoy resulte relativamente sencillo distinguir entre los grandes maestros de la estilística, lectores indiscutiblemente intuitivos, y sus epígonos, que –digámoslo de una forma elegante– muchas veces no consiguen estar a la altura de las circunstancias.

1.- Alicia Yllera: *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1986, p. 20.

El famoso dístico de *Piedra y Cielo* con el que Juan Ramón Jiménez quería explicar la necesidad de trabajar a fondo en la elaboración de un poema hasta alcanzar la máxima perfección, la máxima belleza –“¡No le toques ya más / que así es la rosa!”– debería funcionar como advertencia especialmente para los críticos literarios, dado que estos entran en escena cuando el poema ya ha sido tocado hasta la rosa. Seguro que tenía toda la razón Roman Jakobson cuando justificaba el papel de la crítica literaria diciendo que por el mero hecho de que a alguien le gustara un poema ya tenía sentido que viniera un crítico y le explicara a ese lector por qué le ha gustado ese poema, pero lo que la estilística vino a demostrar es que ese crítico no podía ser cualquiera y que si el poema se equivocaba de crítico se podía acabar escuchando auténticas barbaridades o, en el mejor de los casos, vaguedades sin interés y, por tanto, de nulo valor crítico.

¿Estaría pensando en algo parecido a esto Blas de Otero cuando escribió en *Historias fingidas y verdaderas* estas palabras?:

Yo quisiera salir, pero ¿adónde? Ni siquiera sé si se escribe junto o separado. Peor para la gramática, que no acaba de convencerme por mucho que insista. Y ¿qué me dices del estructuralismo, la estilística y los siete sabios de Grecia? Con todo eso, imposible construir ni leer un verso, trazar una línea paralela al horizonte; imposible dormir despierto.²

Pero Emilio Alarcos no es un crítico cualquiera. Su lectura de la poesía de Blas de Otero es una clara muestra de lo útil que podía ser la estilística en manos de un crítico literario que sumaba a una gran sensibilidad lectora imponentes conocimientos de lingüística. “El análisis lingüístico del texto es imprescindible para la comprensión de la obra literaria”, escribía Alarcos en 1989, justo después de haberse referido a la esencia de la estilística en estos términos:

La descripción particular de cada producción literaria concreta, buscando en ella su unicidad, lo que la hace diferente de todas las demás, y tratando de poner en claro cómo ciertos procedimientos lingüísticos se convierten en indicios característicos de los contenidos particulares que trata de comunicar.³

Se dice que la estilística europea y el *New Criticism* norteamericano son primos hermanos, pero está claro que los representantes de la estilística mostraron siempre un mayor dominio de las teorías lingüísticas que los *new critics*, y el caso de Emilio

2.- Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1970, p. 35.

3.- Emilio Alarcos: “Literatura y comentario de textos”, en *Eternidad en vilo. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 44.

Alarcos resulta paradigmático al respecto. Porque este crítico sí sabe explicar con argumentos de peso, con pruebas evidentes, dónde reside la fuerza expresiva de un poema, cómo ha sido configurado a conciencia por su autor, qué recursos o procedimientos constructivos han entrado en juego para que el resultado final pueda ser reconocido como un verdadero logro estético. Y hace todo esto desde una estilística que bien podría llamarse pre-estructural, muy cercana ya a los planteamientos del estructuralismo literario, pues a diferencia de lo que se hacía desde otros enfoques formalistas, que analizaban los recursos expresivos aisladamente, como si no tuvieran nada que ver entre sí, Alarcos defiende una visión totalmente orgánica de las obras literarias. En la primera fase del Formalismo ruso, por ejemplo, Viktor Shklovski definía la obra literaria como la suma total de sus procedimientos constructivos, definición que entendía los textos literarios como máquinas y la crítica literaria como una especie de mecánica encargada de desmontar una a una todas las piezas. El formalismo sobre el que se sustentaba la mejor estilística partía de una concepción distinta de la obra literaria, una concepción que formula con toda precisión Emilio Alarcos cuando escribe:

La intuición poética es unitaria, y la gestación del poema se desarrolla a partir de aquélla orgánicamente en todos sus aspectos, que crecen y se van manifestando en armónica trabazón y no cada uno independientemente, igual que en un ser vivo normal las células se van diferenciando también en proceso concorde y no dispar.⁴

En lo que sí coincide de lleno Emilio Alarcos con el Formalismo ruso es en su defensa de la absoluta inseparabilidad de los aspectos formales y de los aspectos de contenido (la forma y el fondo, en términos tradicionales), es decir, en dejar claro que, en literatura, hay que hablar siempre de *contenido formalizado* o de que la forma literaria ya engloba un contenido, de modo que los elementos prefigurativos –como diría Paul Ricoeur– no pueden ser considerados artísticos hasta que se entra en el proceso de la configuración literaria y son sometidos a una manipulación con fines estéticos. En un ensayo de 1976, titulado “Poesía y estratos de la lengua”, el propio Alarcos lo explicaba con palabras que, de hecho, venían a señalar la importancia de un análisis estilístico de la poesía:

El contenido que siente bullir el poeta no es todavía poesía, es un magma indiferenciado, un caos que sólo se ordenará y será comunicable mediante la lengua.

4.- Emilio Alarcos Llorach: “La poesía de Blas de Otero”, en *Blas de Otero*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1997, p. 118. En este volumen recogió Emilio Alarcos todo lo que había escrito sobre Blas de Otero.

Entonces, si lo poético no reside en esas vivencias del poeta, tendrá que consistir en el modo lingüístico como se comunican, es decir, en la lengua.⁵

Poco después, en este mismo ensayo, afirma Emilio Alarcos con toda convicción: “Es en el texto, en la manifestación lingüística concreta, donde debemos esforzarnos por descubrir las propiedades que constituyen la poesía”⁶. Pero la justificación de un enfoque formalista se hace de acuerdo con esa noción de la forma como *contenido formalizado*, y lo dejaba claro ya en 1955 Emilio Alarcos al decir que la poesía “tiende a que todo lo que constituye el poema sea expresivo, sea espíritu formado y no materia bruta y silente”⁷. Y, tras estas palabras, insiste el crítico en su concepción de la forma literaria:

De la intuición inicial del poema, por asociaciones oportunas e iluminadoras, van naciendo, en concordancia, los elementos del contenido y de expresión: la una y la otra no se producen separadas, sino en íntima simbiosis. Así, los juegos fónicos no son caprichosos ni arbitrarios, sino motivados por la marcha paralela de las asociaciones de contenido.⁸

Subyace en esta explicación una idea central de la estilística, la de que, a diferencia de lo que ocurre en la lengua de comunicación cotidiana, en la lengua poética el significante y el significado no se unen arbitrariamente, sino que existe un lazo de unión totalmente motivado, buscado a conciencia por el poeta⁹. Precisamente buena parte del trabajo de la estilística consiste en encontrar ese lazo de unión no arbitrario entre el significante y el significado en el signo literario. Y desde ese convencimiento de que, en literatura, nada es caprichoso o arbitrario, sino motivado –o, si se prefiere, de que una de las leyes de lo literario es la *semantización de los rasgos formales*, como con el tiempo se encargaría de explicar Yuri Lotman–, Emilio Alarcos se lanza a la aventura de explicitar la íntima trabazón que existe en la poesía de Blas de Otero entre los elementos de contenido y los de expresión. Sirvan como ejemplo los comentarios que realiza al analizar el uso que hace el poeta de los adverbios acabados en *–mente*. La abundancia de esos adverbios vendría a ser el desvío que llama la atención y merece comentario, de acuerdo con los principios fundamentales de la estilística¹⁰. De hecho,

5.- Emilio Alarcos Llorach: “Poesía y estratos de la lengua”, en *Eternidad en vilo*, op.cit., 16.

6.- *Ibid.*, p. 16.

7.- Emilio Alarcos Llorach: “La poesía de Blas de Otero”, p. 110.

8.- *Ibid.*, p. 118.

9.- Véase el “Prólogo” de Dámaso Alonso a su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950.

10.- Para una visión de conjunto de los distintos enfoques de la estilística, véase: José M^o Paz Gago, *La estilística*, Madrid, Síntesis, 1993.

lo primero que dice Emilio Alarcos es que ese tipo de adverbios son “palabras largas y macizas que a primera vista parecerían dar pesadez a la expresión” y, por tanto, su uso tan frecuente tiene que tener por fuerza una significación motivada¹¹. Tras mostrar algunos ejemplos extraídos de distintos poemas de Otero, concluye Alarcos que los adverbios en *-mente* alargan y refuerzan el sentimiento comunicado en cada caso, haciendo que todos los versos del poema se impregnen de ese sentimiento –desesperación, piedad, humanidad, o lo que sea– que queda entonces resonando con especial eficacia, como una especie de poderoso eco. Merece la pena escuchar al propio Emilio Alarcos:

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.¹²

Comentarios como éste vienen a demostrar con rigor cómo un rasgo expresivo estilísticamente marcado puede estar en estrecha relación con el contenido psíquico que se quiere comunicar en el poema. Por otra parte, queda siempre claro que, en su análisis, Emilio Alarcos sigue los pasos de una estilística del *desvío* y de la *elección*. Lo primero lo hemos visto ya, y sobre lo segundo el propio Alarcos se encarga de llamar la atención continuamente con reflexiones como ésta:

Cada poeta selecciona las voces más idóneas, por sus particulares resonancias, para expresar sus vibraciones sentimentales. Por eso cada poeta, con sus sentimientos particulares y la temperatura típica de sus vivencias, suele tener predilección por determinados grupos de palabras.¹³

No es difícil advertir en éste y otros comentarios parecidos ciertos vestigios idealistas procedentes sin duda del influjo de la estilística practicada por Leo Spitzer y, desde luego, de la practicada por Amado Alonso y por Dámaso Alonso, pues Emilio Alarcos se refiere continuamente a los sentimientos y estados anímicos del poeta, como si el análisis formal tuviera por objetivo último sacar a la luz la vivencia íntima –recuérdese que la teoría de la *Erlebnis*, en la línea de Dilthey, fue esencial en la estilística idealista– que motivó el nacimiento del poema. En su “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, Amado Alonso deja muy claro que el principio fundamental

11.- Emilio Alarcos: “La poesía de Blas de Otero”, *op. cit.*, p. 66.

12.- *Ibid.*, p. 68.

13.- *Ibid.*, p. 49.

en el que se basa esta disciplina “es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica”, y es fácil caer entonces en interpretaciones biográficas, pese a que el propio Amado Alonso advertía que el objetivo último del análisis estilístico era reconstruir una visión del mundo que no tenía por qué ser la real del autor, sino que podía tratarse de una cosmovisión poéticamente elaborada¹⁴. “El hombre está solo, rodeado de ruinas. Este sentimiento del poeta, como vimos antes, empañá toda su poesía”, escribe por ejemplo Alarcos¹⁵. Y al analizar poemas concretos, es frecuente encontrar expresiones del tipo: “Vemos que en los cuartetos el sentimiento del poeta...”, o “el poeta lucha, clama, quiere, alza, abre...”¹⁶. La referencia directa a los sentimientos o a los estados anímicos de Blas de Otero, a las “vivencias que alimentan sus creaciones”¹⁷, quizá ponga al descubierto una ingenua manera de afrontar el fenómeno de la ficcionalidad, pero más que destacar un defecto que es en definitiva imputable a los abusos del biografismo característicos de la época, debería destacarse la fuerza de una poesía que parece intransferiblemente pegada a su autor. De hecho, ya Antonio Vilanova seguía el mismo camino que Emilio Alarcos cuando en 1950 dedicó un artículo en la revista *Destino* a celebrar la publicación de *Ángel fieramente humano*, poemario con el que Blas de Otero ganó ese año el Premio Boscán, concedido por un jurado formado por Francisco Galí, Néstor Luján, José María Castro Calvo, Alfonso Costafreda y el propio Antonio Vilanova. Decía éste último en su artículo cosas como ésta: “El ímpetu agónico, la torturada congoja que exhalan sus versos, revelan desde un principio la primordial obsesión que atenaza el alma del poeta”¹⁸. El alma del poeta, ésa es la cosa, como diría el propio Blas de Otero.

Está claro que la crítica literaria así ejercida no duda en poder diagnosticar, a partir de los rasgos textuales –vistos siempre como síntoma de algo–, el tipo de emoción que afecta al poeta mientras escribe su poesía. Y aquí no estará de más recordar a aquellos críticos del Renacimiento que se esforzaron en dignificar la lírica haciéndola compatible con la mimesis aristotélica, tarea de difícil ejecución teniendo en cuenta que la mimesis de acciones humanas de la que había hablado Aristóteles parecía a todas luces indisociable de la construcción lógica de una historia, con su planteamiento, su nudo y su desenlace, algo que no parecía en principio aplicable a la

14.- Amado Alonso: “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 78-86.

15.- *Ibid.*, p. 50.

16.- *Ibid.*, pp. 52 y 54.

17.- *Ibid.*, p. 26.

18.- Antonio Vilanova, “Ángel fieramente humano, de Blas de Otero”, en *Destino*, 8 de julio de 1950, p. 15.

esencia del lirismo¹⁹. Sin embargo, pensando en lo que hacían en su obra poetas como Píndaro, Anacreonte u Horacio, preceptistas como Sebastiano Minturno interpretaron por *acción humana* también la realización de ciertos actos de habla propios del género lírico, actos como implorar, exhortar, lamentarse, etc., todos ellos abundantes en el *Canzoniere* de Petrarca, el poemario más comentado e imitado de la época. Otros preceptistas sencillamente abogaron por una ampliación de los objetos de imitación posibles para la poesía. Sea como fuere, pronto la base de la mimesis lírica la formarán los actos de habla que expresan “los afectos del alma”, como los denominó Minturno²⁰. Del alma, ésa es la cosa. Nótese: no del alma del poeta, sino del alma en general, del alma humana. Es así como “la representación de afectos” –por usar la expresión de Cristóbal Suárez de Figueroa– se convierte en el objeto de imitación de la poesía lírica. En su *Trattato della poesia lirica* (1594), Pomponio Torelli afirma ya con toda convicción que el poeta lírico tiene como principal objeto de imitación los afectos, y justo antes ha dejado claro que entiende por *afectos* “las pasiones y el carácter de los apasionados”. Fijado el objeto de imitación de la lírica, salta a la vista de inmediato que el poeta lírico no expresa sus sentimientos, sino que imita sentimientos o, como precisa Martínez Bonati, “*simboliza interioridad*”²¹. En otras palabras: el poema es la suma de actos de habla de un sujeto ficticio que expresa unos sentimientos ficticios. Lo decía Luis Carrillo y Sotomayor hablando de los poetas: “si en el fingir, todos fingen”. Y, como se sabe, mucho tiempo después Pessoa insistía en lo mismo: “El poeta es un fingidor, etc.” O sea, que el sujeto lírico es siempre un enunciador enunciado, fruto directo de una enunciación previa, que es la del poeta.

Sin embargo, sobre todo a partir de Petrarca –no en vano considerado el inventor de la intimidad para la poesía–, se dio por convención poética la coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, lo que sin duda favorecía la verosimilitud del poema, pues todo resulta más verosímil cuando quien cuenta una historia es la misma persona que la ha vivido. Como ha explicado Antonio García Berrio, esta coincidencia “caracterizó sin duda el entendimiento contemporáneo del género lírica amorosa, donde el poeta formulador del enunciado textual se propone invariablemente como sujeto de la pasión amorosa”²². Y quizá por influencia de la lírica amorosa toda la lírica en su conjunto se ve abocada a la interpretación en

19.- Véase: Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, México, FCE, 1998, pp. 130-138.

20.- *Ibid.*, p. 141.

21.- Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 163.

22.- Antonio García Berrio, “Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)”, en *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 90-91.

clave autobiográfica, es decir, se produce una vinculación directa de lo que dicen los versos a la experiencia del poeta. De este modo se completa el esquema de las clasificaciones genéricas heredado de la Antigüedad clásica, y si la epopeya ilustraba el modo de enunciación de la *narración mixta*, y la tragedia y la comedia el de la *imitación dramática*, la lírica para a ser la representante del modo de enunciación de la *narración simple*, según la cual el poeta habla por voz propia. Estos planteamientos, que se mantienen vigentes en el Barroco y en el Neoclasicismo, provocarán que con la transición de las teorías imitativas a las expresivas que culmina en el Romanticismo la lírica encuentre unas condiciones de existencia inmejorables y domine claramente el sistema literario. Al hablar de las *formas naturales* de la poesía, Goethe se referirá a la lírica como la forma que se caracteriza por estar inflamada por el entusiasmo, y en el “Prefacio” a la segunda edición de las *Baladas líricas*, Wordsworth deslizará su idea de que la esencia de la poesía es “la libre efusión de sentimientos espontáneos” (*the spontaneous overflow of powerful feelings*). También Hegel, al establecer su esquema dialéctico de los géneros literarios, hará que la lírica aparezca vinculada siempre a lo subjetivo, a lo íntimo, a lo autobiográfico, al desborde emocional. Como era de prever, estos planteamientos convertirán la sinceridad y la espontaneidad en importantes valores poéticos y, en definitiva, provocarán que lo lírico sea visto como la esencia de los poemas del estado anímico²³.

Por supuesto que la antirretórica del Romanticismo es en sí misma una retórica que, en todo caso, ha aprendido muy bien la lección dada por Longino en *Sobre lo sublime*: la mejor figura es la que no se nota. O sea: que el artificio más logrado es el que consigue disimular que es un artificio. Y por ahí se entiende mejor el sentido del arrebatado de emociones que los románticos esgrimían contra la poesía excesivamente artificiosa del Neoclasicismo. Si Wordsworth hablaba de “la libre efusión de sentimientos espontáneos”, hay que recordar que también hablaba, y en el mismo sitio, de “la emoción recordada en tranquilidad” para referirse al momento exacto de la creación poética. Y, obviamente, una emoción serenamente recordada matiza cualquier idea de espontaneidad y destierra la imagen cómica de unos poetas espasmódicos. En este sentido hay que entender por qué en el ensayo *La poesía de la experiencia* decía Robert Langbaum que “el sentimentalismo es el fracaso de la poesía romántica, no su rasgo característico”²⁴. Una cosa es presentar el sentimiento o la emoción en estado bruto, tal y como es vivida, y otra muy distinta trabajar a

23.- Véase: René Wellek, “La teoría de los géneros, la lírica y el Erlebnis”, en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 25-54.

24.- Robert Langbaum: *La poesía de la experiencia*, Granada, de Guante Blanco, 1996, p. 90.

fondo un poema para lograr de forma eficaz un efecto de sinceridad. En el segundo caso media ya la configuración artística, la articulación de la experiencia vivida o imaginada. Vivida o imaginada, diferencia que a efectos estéticos presenta una importancia nula, no sólo porque ambos casos quedan abrazados por el concepto de vivencia, como explicó Gadamer, sino también porque la cuestión de si lo contado en un poema remite a una experiencia realmente vivida por el poeta o no carece de pertinencia en un nivel configurativo; remite al nivel de la prefiguración y, por tanto, a un material pre-artístico, es decir, pre-literario. Ignorar el paso crucial que va de lo prefigurativo a lo configurativo es inducir a una especie de desficcionalización de la lírica, expulsar este tipo de poesía del campo de la ficción. Y, por supuesto, es también ignorar todas las manifestaciones históricas de la lírica –y son muchas– que quedan fuera del ámbito expresivo-subjetivo-sentimental. De todos modos, la insistencia en lo biográfico-subjetivo provocó un cansancio del que surgirán todas las maniobras de despersonalización poética características de gran parte de la poesía moderna, desde Baudelaire en adelante, como la teoría del correlato objetivo formulada por T. S. Eliot, o la idea de la *máscara* de Yeats, o el monólogo dramático en la línea de Browning y de Tennyson, o incluso el uso de heterónimos a lo Pessoa²⁵. Pero la insistencia en estas maniobras viene a demostrar precisamente lo arraigada que estaba ya la idea de que el objeto de imitación de la poesía lírica eran las emociones, los estados anímicos, y lo fácil que era entonces establecer una vinculación directa entre el estado de ánimo comunicado y los sentimientos del poeta.

No puede negarse que, al leer a Blas de Otero, Emilio Alarcos cae a veces en la tentación de formular esa misma conexión, pero en un crítico de su inteligencia eso tiene que tener alguna significación importante, no puede obedecer tan sólo a una inercia heredada de la tradición. De hecho, cada cierto tiempo Alarcos se encarga de dejar claro que, cuando habla de vivencias, se refiere a vivencias poetizadas a través del empleo de determinados procedimientos, de manera que lo verdaderamente ingenuo sería suponerle ingenuidad a un crítico de esta talla²⁶. El problema es, tiene que ser, otro. Y parece relacionado con una clara intención de destacar algo en los versos del poeta que un análisis estilístico no puede explicar de ninguna manera, pero que no puede obviarse porque probablemente en ese algo misterioso resida gran parte del poder de seducción

25.- Véase: Pere Ballart, *El contorno del poema*, Barcelona, El Acantilado, 2005.

26.- Emilio Alarcos: "La poesía de Blas de Otero", *op. cit.*, p. 31. Son muchas las veces que advierte Emilio Alarcos, en distintos artículos y ensayos, que "lo esencial de la poesía no consiste en las internas emociones del poeta" ("Poesía y estratos de la lengua", *op. cit.*, p. 16). Uno de los pasajes más interesantes al respecto se encuentra en "Literatura y comentario de textos", *op. cit.*, pp. 44-45.

de la poesía de Blas de Otero. Se diría que, como antes Dámaso Alonso, Emilio Alarcos sintió los límites de la estilística. Por eso es justo antes del análisis estilístico cuando se permite deslizar algunos de los comentarios más interesantes de su estudio, los que más claramente perfilan la auténtica imagen del poeta Blas de Otero y ayudan a comprender mejor por qué esa poesía es tan suya y, a la vez, tan nuestra. De hecho, tarda muy poco Emilio Alarcos en avisar de que se propone analizar una voz personalísima, alejada de las principales tendencias poéticas de la posguerra. Blas de Otero, afirma el crítico, "sigue un camino muy personal y apartadizo"²⁷. El poeta se aparta sobre todo del garcilasismo formalista, una tendencia poética caracterizada, en opinión de Alarcos, por "la primacía de lo musical externo" y "el uso de melodías en que lo de menos fuese la carne de las palabras y lo más el canturreo que pudiera dar sopor a los ojos fatigados por tres años de lucha y reblandecidos por la luz hiriente de una realidad cruda"²⁸. Frente a este protagonismo de la musicalidad, Blas de Otero reacciona –dice Alarcos– con una poesía en la que "el valor musical del verso" resulta secundario porque, en este caso, "la melodía es interna, de pensamientos sentidos o sentimientos pensados, más que halagadora al oído"²⁹. También se aleja Blas de Otero del tremendismo de tono religioso basado en una hiperbólica retórica de la desesperación y la angustia. En todo caso, se acerca a la poesía desarraigada que inauguraba en la posguerra Dámaso Alonso con *Hijos de la ira* (1944), pero incluso dentro de esta corriente muestra un camino muy personal. Un camino también cercano a la poesía social, aunque sin caer en la denominada literatura comprometida. Compromiso sintió sin duda Otero, pero de otro tipo, y de eso quiere hablar Emilio Alarcos en su estudio. Con la estilística, sí, pero también sin ella.

Antonio Vilanova consideraba a Blas de Otero un poeta existencial cuyo pensamiento estaba teñido "de una verdadera trascendencia metafísica" y aplaudía sobre todo su capacidad para lograr la "fusión de la más exquisita belleza formal con la más profunda madurez meditativa"³⁰. Pues bien, en gran medida, lo que hace Emilio Alarcos es mostrar, con las armas de la estilística, cómo se lleva a cabo esa fusión. Sin embargo, se da cuenta de que, por mucho que se insista en la capacidad expresiva de la poesía de Blas de Otero, hay algo que se queda siempre en el tintero si el acercamiento a los versos de este poeta se hace desde un enfoque formalista, por mucho que se entienda la forma literaria como portadora de un contenido artísticamente

27.- *Ibid.*, p. 25.

28.- *Ibid.*, p. 23.

29.- *Ibid.*, p. 26.

30.- Antonio Vilanova, "Ángel fieramente humano, de Blas de Otero", en *Destino*, 8 de julio de 1950, p. 15.

manipulado. Dicho de otra manera: la poesía de Blas de Otero está, como el propio Emilio Alarcos destacó, “tan alejada de todo intento preciosista de complacencia en su propia orfebrería”³¹ que el análisis estilístico, por muy riguroso que sea, resulta insuficiente para abarcar todo lo que esa poesía puede dar de sí. Siempre queda la incómoda sensación de que algo se escapa. Y eso que se escapa es lo que Emilio Alarcos intenta atrapar al margen de la estilística, centrándose en otras cuestiones de interés que explican también, y acaso mejor, la fuerza de unos versos que, una vez leídos o escuchados, a nadie dejan indemne.

Significativamente, una de las primeras cosas que destaca Emilio Alarcos de la poesía de Blas de Otero es su calidad excepcional “de penetración en el lector”³². Y todo el mundo sabe que cuando, en 1949, Blas de Otero se presentó al premio Adonais con *Ángel fieramente humano*, encabezó el libro con la dedicatoria –o “consigna”, como él la llamó³³– “a la inmensa mayoría”, en clara contrarreferencia a la elitista “inmensa minoría” de Juan Ramón Jiménez. Si tenemos en cuenta que se trata de un poemario que, como ha escrito Sabina de la Cruz, “es, ante todo, la expresión del vacío y la soledad, inherentes a la condición humana”³⁴, está claro que los versos de Blas de Otero dan pie no sólo a un justificadísimo examen estilístico, sino también a plantear toda una teoría de la lírica. Ni más ni menos.

Y enlazo ahora con lo que veíamos antes del gran esfuerzo realizado durante el Renacimiento para otorgar a la lírica el estatus de poesía imitativa y dignificarla así al conseguir que fuera perfectamente compatible con la mimesis aristotélica. El sentido estricto que Aristóteles parece dar a este concepto implica que, a partir de la representación artística de lo singular, de lo concreto, se busque transmitir significaciones de resonancia universal, y, por tanto, la finalidad última de la imitación lírica –recuérdese la importancia que daba Aristóteles al análisis de la *causa final o teleológica* en cualquier objeto de estudio– tiene que ser mostrar verdades humanas universales. Esta figuración de lo universal a través de lo particular hace que se produzca la identificación del lector con la problemática planteada en el poema, pues si esa problemática remite a algún aspecto de la condición humana nadie puede sentirla ajena. Si la imitación se quedara anclada en lo particular, si no rebasara los límites de un caso concreto, probablemente el poema carecería de interés para sus lectores, que no encontrarían en él ninguna trascendencia. “¿Cuándo grito su ausencia en mi poema

31.- Emilio Alarcos: “La poesía de Blas de Otero”... p. 111.

32.- *Ibid.*, p. 19.

33.- Véase: “Encuentro con Blas de Otero”, por Antonio Muñoz, *Ínsula*, nº 259, junio de 1968, p. 3.

34.- Sabina de la Cruz: “Introducción” a *Blas de Otero. Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 1992, p. 13.

/ oye en mi grito el grito de todas las ausencias?” ha escrito Elena Pallarés, y estos versos muestran con toda eficacia el dolor de ausencia en su dimensión universal.

Para que la vivencia concreta de la que se nutre el poema –insisto: vivencia real, o imaginada, o soñada, o leída en alguna parte– adquiera esa dimensión universal clave en la imitación lírica es necesario que el poema se libere de lo anecdótico-biográfico, de lo circunstancial, de un contexto espacio-temporal determinado, y esto se consigue haciendo que el poema lo protagonice un sujeto lírico sin otra identidad que la puramente textual. La confusión de ese sujeto lírico con cualquier sujeto empírico revelaría una mala comprensión del funcionamiento de la poesía lírica e impediría que se alcanzara el objetivo último de la imitación. No puede negarse que existe poesía autobiográfica, con un referente para el “yo” perfectamente localizable en la realidad pero, si hablamos de poesía, por fuerza ha mediado la configuración artística y la experiencia realmente vivida, al ser ficcionalizada, se convierte en una re-descripción figurada (es decir: retórica) de la vivencia original³⁵. Y en ese estado se sirve a *quien leyere*. En el soneto de Blas de Otero titulado “Ecce Homo” aparece incluso el nombre del poeta y, sin embargo, resulta casi imposible imaginarse a un lector que no se sienta también Blas de Otero mientras lee ese poema. Recordémoslo:

En calidad de huérfano nonato,
y en condición de eterno pordiosero,
aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero,
que algunos llaman el mendigo ingrato.

Grima me da vivir, pasar el rato,
tanto valdría hacerme prisionero
de un sueño. Si es que vivo porque muero,
¿a qué viene ser hombre o garabato?

Escucha cómo estoy, Dios de las ruinas.
Hecho un cristo, gritando en el vacío,
arrancando, con rabia, las espigas.

¡Piedad para este hombre abierto en frío!
¡Retira, oh tú, tus manos asembrinas
–no sé quién eres tú, siendo Dios mío!

Ya advirtió el propio Blas de Otero que el contenido de su poesía “ha sido siempre el hombre”, y que si a veces ha escrito en un tono “estrictamente personal y

35.- Véase: Dominique Combe, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 145 y ss.

subjetivo”, lo ha hecho siempre pensando en los “temas llamados eternos y constantes del hombre”³⁶. Y por si fuera poco, recordemos aquel verso del poema “Advertencia a España (coral)” en el que se lee: “Tú, tú y tú me dais mi yo”³⁷.

Recordatorios y puntualizaciones al margen, lo que está claro es que nada justifica que con tanta frecuencia se haya extendido al conjunto entero de la lírica lo que es sólo una posibilidad: el poema autobiográfico. Es este abuso lo que se ha querido neutralizar con la apelación al concepto de *sujeto lírico* o *yo poético*, y con el asombroso despliegue de maniobras o estrategias de despersonalización que se ha producido en la lírica moderna. Bien analizados, todos estos artificios ponen al descubierto la esencia de la poesía lírica. A saber: el poeta utiliza como material de construcción emociones, sentimientos, estados anímicos en estado bruto (problema de prefiguración) y pone en funcionamiento distintos recursos literarios (problema de configuración) para lograr de forma eficaz que el lector se sienta interpelado, que se identifique con la emoción comunicada en el poema (problema de refiguración)³⁸. Cuando Jaime Gil de Biedma dice que el poeta es “un gran organizador de la sensibilidad” sabe muy bien lo que está diciendo³⁹. Como cuando, en el prólogo a un libro de T. S. Eliot, escribe:

[...] aunque el poeta a menudo opera con emociones de las que tiene alguna experiencia personal, esta experiencia no es el fundamento de su eficacia poética: el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones posibles y que las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas.⁴⁰

Emociones posibles, es decir, verosímiles por humanas, emociones no sentidas, sino estéticamente contempladas. Ésa es la cosa.

En *Verdad y método*, Gadamer se refiere al arte vivencial en un doble sentido: un arte cuya determinación óptica consiste en ser la expresión de una vivencia, y también un arte creado para generar una vivencia estética de carácter universal que simbólicamente represente el sentido de la vida en su totalidad⁴¹. Este segundo sentido viene a indicar que no es en la autenticidad de la vivencia, sino en la eficacia de su representación

36.- Véase: “Encuentro con Blas de Otero”, por Antonio Muñoz, *Ínsula*, n°259, junio de 1968, p. 3.

37.- “Advertencia a España (coral)”, de *Que trata de España*.

38.- Véase: José Guilherme Merquior, “Naturaleza de la lírica”, en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1999, p. 97.

39.- Jaime Gil de Biedma: *Leer poesía, escribir poesía*, Eugenio Maqueda (ed.), Madrid, Visor, 2006, p. 60.

40.- Jaime Gil de Biedma: “Prólogo” a T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 22-23.

41.- H.-G. Gadamer: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996, pp. 107-108.

simbólica donde reside el significado trascendental del arte. Obviamente, el éxito de la re-descripción artística de una experiencia vivencial depende de que la vivencia hunda sus raíces en la común experiencia de la vida humana porque es entonces cuando puede interpretarse toda referencia vivencial –por concreta que sea y anclada que esté en unas coordenadas espacio-temporales determinadas– como un paradigma de carácter universal. Gracias a la identidad básica de la condición humana puede producirse el ascenso hacia la generalidad y la vivencia comunicada se hace vinculante. Según Gadamer, en esta maniobra reside el poder cognitivo del arte vivencial.

Pues bien, desde estos postulados parece bastante evidente que la poesía lírica merece un lugar de honor dentro del arte vivencial. De hecho, en ella se realiza como en pocas manifestaciones artísticas lo que Gadamer denomina la “aplicación”, es decir, lo que en la vieja tradición hermenéutica se denominaba la *subtilitas applicandi*. Se trata del tercer gran momento dentro del proceso hermenéutico. Tras la *comprensión* (que remite a una inteligibilidad básica) y la *interpretación* (que consiste en otorgar un sentido al texto), llega la *aplicación* (que consiste en aplicar el contenido de lo leído a la situación actual del intérprete)⁴². Cada intérprete lleva lo leído a su circunstancia personal, lo lee desde su circunstancia personal, y eso explica que el contenido no pueda ser jamás idéntico para todos los lectores, que provoque respuestas divergentes. Pero lo interesante es que provoca respuestas, que el intérprete se siente interpelado y reacciona, se da cuenta de que lo que ha leído, como dice Gadamer, “no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida”⁴³. Esta misma idea lleva a afirmar a Paul Ricoeur que “el texto es la mediación por la que nos comprendemos a nosotros mismos”⁴⁴.

Es fácil acordarse de todas estas consideraciones cuando, en sus comentarios a la poesía de Blas de Otero, Emilio Alarcos afirma rotundamente que, ya en los primeros poemas de este poeta, se advierte “una voz auténtica y sincera, que no se complace en sí misma, sino que va primordialmente dirigida a los otros”, o cuando asegura que, para Otero, “la poesía cumple más una función de apelación que de simple manifestación o exteriorización del poeta”⁴⁵. Lo que con estas afirmaciones está destacando Emilio Alarcos es, en definitiva, la eficacia con la que se cumple el fenómeno de la aplicación en la poesía de Blas de Otero, cómo el “yo lírico” que aparece en los versos de este

42.- *Ibid.*, p. 379.

43.- *Ibid.*, p. 107.

44.- Paul Ricoeur: “Fenomenología y hermenéutica”, en *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid, Cuaderno gris, 1997, p. 131.

45.- Emilio Alarcos: “La poesía de Blas de Otero”..., pp. 24 y 26.

poeta se ensancha hasta convertirse en un “nosotros” totalmente inclusivo⁴⁶. En otras palabras: cómo Blas de Otero sabe usar el “yo lírico” como un mecanismo retórico que funciona liberando de cualquier anclaje concreto la experiencia vivencial comunicada en el poema y consiguiendo así elevarla a un plano universal. Otero se despoja de “todo / lo que era mío y resultó ser nada”, por decirlo con sus propios versos⁴⁷. De este modo, es el lector quien, durante la lectura, ocupa la plaza, siempre vacante, del sujeto lírico⁴⁸. Pensando no ya en el caso concreto de la poesía de Blas de Otero, sino en la poesía en general, escribió Emilio Alarcos: “sólo se realiza la poesía plenamente cuando el lector o destinatario es capaz de descubrirla y sentirla al leer o escuchar el texto”⁴⁹. Descubrirla y sentirla, es decir, aplicársela, de acuerdo con lo que veíamos. Y es desde luego difícil no sentir la poesía de Blas de Otero porque vehicula experiencias accesibles a cualquier ser humano. Véase, si no, el poema “Igual que vosotros” –el título lo dice todo–, incluido en *Ángel fieramente humano*, ejemplo perfecto –por cierto– de lo que comentaba Emilio Alarcos acerca de cómo la acusada repetición de un adverbio terminado en *-mente* prolonga el sentimiento comunicado –la desesperación, en este caso– a lo largo de todos los versos:

Desesperadamente busco y busco
un algo, qué sé yo qué, misterioso,
capaz de comprender esta agonía
que me hiela, no sé con qué, los ojos.

Desesperadamente, despertando
sombras que yacen, muertos que conozco,
simas de sueño, busco y busco un algo,
qué sé yo dónde, si supieseis cómo.

A veces, me figuro que ya siento,
qué sé yo qué, que lo alzo ya y lo toco,
que tiene corazón y que está vivo,
no sé en qué sangre o red, como un pez rojo.

Desesperadamente, le retengo,
cierro el puño, apretando el aire sólo...
Desesperadamente sigo y sigo
buscando, sin saber por qué, en lo hondo.

46.- Véase: Dominique Combe, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en *Teorías sobre la lírica*, op. cit., p. 146.

47.- “En el principio”, de *Pido la paz y la palabra*.

48.- *Ibid.*, pp. 152-153.

49.- Emilio Alarcos: “Poesía y estratos de la lengua”, op. cit., p. 16.

He levantado piedras frías, faldas
tibias, rosas, azules, de otros tonos,
y allí no había más que sombra y miedo,
no sé de qué, y un hueco silencioso.

Alcé la frente al cielo: lo miré
y me quedé ¡por qué, oh Dios! dudoso:
dudando entre quién sabe, si supiera
qué se yo qué, de nada ya y de todo.

Desesperadamente, esa es la cosa.
cada vez más sin causa y más absorto
qué sé yo en qué, sin qué, oh Dios, buscando
lo mismo, igual, oh hombres, que vosotros.

Esta búsqueda desesperada de algo que no se sabe bien qué es, y que no se encuentra, no es sólo la búsqueda de Blas de Otero; es la búsqueda de todo ser humano. “Poesía de apelación insistente es la de Otero”, afirma en su estudio Emilio Alarcos, y ya vemos cuánta razón tiene. “Labor de apostolado es para Otero la poesía”, insiste luego el crítico⁵⁰. Estas apreciaciones demuestran que en los versos de Blas de Otero se cumple con toda eficacia el fin último de la poesía lírica, un objetivo que Emilio Alarcos resume con estas palabras: “la evocación intensa, con sacudida única, de una vivencia particular pero generalizable y que se pretende eterna (es decir, repetible cada vez que el texto se lea)”⁵¹. En seguida volveremos sobre lo de la eternidad; sigamos, de momento, con lo de la “vivencia particular pero generalizable”.

El análisis estilístico puede demostrar cómo logra el poeta llegar hasta “la inmensa mayoría”, pero primero hay que señalar que ése y no otro es el objetivo marcado, que ése y no otro es el objetivo de la poesía lírica. Y Emilio Alarcos lo señala porque sabe que tiene que hacerlo, pues el propio Blas de Otero lo remarca continuamente en sus versos. Estos que proceden del soneto “Cántico”, que encabeza *Redoble de conciencia*, son perfectamente aplicables a toda la poesía de Blas de Otero, pues en toda ella se advierte –tampoco esto se le escapó a Emilio Alarcos– una misma “unidad de intención”⁵²:

50.- Emilio Alarcos: “La poesía de Blas de Otero”..., p. 29.

51.- Emilio Alarcos: “Poesía y estratos de la lengua”, op. cit., pp. 16-17.

52.- *Ibid.*, p. 31.

Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, deshechos
de un solo golpe en su tiniebla honda.

A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
de un sol con sed, famélicos barbechos,
a todos, oh sí, a todos van, derechos,
estos poemas hechos carne y ronda.

Pero no basta con apelar a los otros; hay que lograr que se sientan interpelados. La poesía de Blas de Otero lo logra porque pone el dedo en las llagas y por eso duele, y por eso nunca es ajena. “Porque escribir es viento fugitivo, / y publicar, columna arrinconada”, escribe el poeta en el soneto “Digo vivir”, pero se equivoca: si se escribe como Blas de Otero lo escrito queda, y marca, y no se olvida. Lo advirtió en seguida Emilio Alarcos, y de ahí que asegurara que la principal tarea que se auto-impuso Otero fue la de convertirse en “despertador de la conciencia humana”, apelando siempre a “la íntima verdad”⁵³. Y al analizar la poesía de Otero en un nivel temático, escribe Alarcos:

En la poesía de Otero, como en la de todo poeta esencial, los temas se reducen al *tema*: el problema del hombre. Todo lo demás está subordinado a ello y visto *sub specie aeternitatis* o *sub specie mortis*. No busquemos otros temas. La primera cuestión es el yo, luego el yo y el tú, finalmente el nosotros [...].⁵⁴

La primera cuestión es el yo, luego el yo y el tú, finalmente el nosotros. Imposible expresar mejor el proceso de ascenso a la generalidad tan determinante en la imitación lírica. Obsérvese, además, que Emilio Alarcos habla de Blas de Otero, pero también “de todo poeta esencial”. O sea, que es la esencia misma de la poesía lírica lo que está en juego aquí.

Para conseguir su propósito de erigirse en despertador de la conciencia humana, Blas de Otero busca la fórmula más eficaz y hasta tematiza esa búsqueda en sus poemas. En el titulado “Encuesta”, deja muy claro que no es lo singular, sino lo universal, lo que persigue su poesía:

Quiero encontrar, ando buscando la causa del sufrimiento.
La causa a secas del sufrimiento a veces
mojado en sangre, en lágrimas, y en seco
muchas más. La causa de las causas de las cosas

53.- *Ibid.*, p. 30.

54.- *Ibid.*, p. 34.

horribles que nos pasan a los hombres.
No a Juan de Yepes, a Blas de Otero, a León
Bloy, a César Vallejo, no, no busco eso,
qué va, ando buscando únicamente
la causa del sufrimiento
(del sufrimiento a secas),
la causa a secas del sufrimiento a veces...
Y siempre vuelta a empezar.

Y en este otro poema, asoma la fórmula que, a su juicio, conviene aplicar:

Ando buscando un verso que supiese
parar a un hombre en medio de la calle,
un verso en pie –ahí está el detalle–
que hasta diese la mano y escupiese.⁵⁵

Un verso capaz de parar a cualquiera en medio de la calle, un verso que no deje indiferente a nadie, que sobrecoja, que tienda una mano, sí, pero que escupa a la vez, que moleste, que inquiete. Eso buscaba el poeta y eso encontró, sin duda, a juzgar por el impacto que suele provocar su poesía. Una poesía que protesta por la condición mortal del hombre y se erige en portavoz de todos los que quieren “Seguir siguiendo, / subir, a contramuerte, hasta lo eterno”⁵⁶, una poesía que exige humanidad al mismísimo Dios –“Oh Dios, si eres humano, / compadécete ya, quita esa mano / de encima”⁵⁷–, y que no sólo se rebela contra las injusticias de allá arriba, sino también contra las de aquí abajo:

Escribo como escupo. Contra el suelo
(oh esos poetas cursis, con sordina,
hijos de sus papás) y contra el cielo.⁵⁸

Atenta tanto al cielo deseado –promesa de un “mudo Dios al que yo escucho”– como al suelo más cercano –“España, no te olvides que hemos sufrido juntos”–, la poesía de Blas de Otero abarca tanto problemáticas existenciales como sociales, problemáticas que se hacen compatibles en sus versos, aunque en distintas etapas unas hayan pesado más que otras. Interesante resulta al respecto el poema “Cartilla (poética)” de *Que trata de España*, donde el sujeto poético declara conocer bien cuál es la esencia de la poesía lírica, pero tiene algunas objeciones que hacer:

55.- “Y el verso se hizo hombre”, de *Ancia*.

56.- “La tierra”, de *Ángel fieramente humano*.

57.- “Déjame”, de *Redoble de conciencia*.

58.- “Y el verso se hizo hombre”, de *Ancia*.

La poesía tiene sus derechos.

Lo sé.

Soy el primero en sudar tinta
delante del papel.

La poesía crea las palabras.

Lo sé.

Esto es verdad y sigue siéndolo
diciéndolo al revés.

La poesía exige ser sinceros.

Lo sé.

Le pido a Dios que me perdone
y a todo dios, excúsenme.

La poesía atañe a lo esencial
del ser.

No lo repitan tantas veces,
repito que lo sé.

Ahora viene el pero.

La poesía tiene sus deberes.

Igual que un colegial.

Entre yo y ella hay un contrato
social.

Ah las palabras maravillosas,

“rosa”, “poema”, “mar”,

Son *m* pura y otras letras:

o, *a*...

Si hay un alma sincera, que se guarde
(en el armario) su cantar.

¿Cantos de vida y esperanza,
serán?

Pero yo no he venido a ver el cielo,
te advierto. Lo esencial
es la existencia; la conciencia
de estar

en esta clase o en la otra.

Es un deber elemental.

Por supuesto que estos versos son poesía social, pero no tanto en un sentido político como en un sentido solidario, y entonces la poesía social y la existencial, y hasta la amorosa —que de las tres modalidades hay muestras en el corpus poético de Blas de Otero—, acaban teniendo un mismo significado esencial⁵⁹. “Antes fui —dicen— existencialista. / Digo que soy coexistencialista”, escribe el poeta subrayando en el fondo esa unidad fundamental de su poesía⁶⁰. Y Emilio Alarcos destaca esa unidad cuando, pensando en la vertiente más social de este poeta, dice que este tipo de poesía toca “los temas que *nos* interesan en cuanto humanidad, en cuanto comunidad humana, y no que *me* interesan en cuanto persona única”⁶¹. En definitiva, Alarcos ve con claridad que los versos de Otero “dan la voz de todo lo humano”⁶². Es lo que piensa también Sabina de la Cruz cuando dice que “el vacío inerte” al que alude Blas de Otero en alguno de sus poemas “aunque sentido subjetivamente, es el eco de una catástrofe colectiva”⁶³. Por eso importa destacar que, al comentar un poema de Blas de Otero considerado autobiográfico, habla Emilio Alarcos de “la actualización sentimental del pretérito”⁶⁴. Interesante observación que lleva a recordar que el poema lírico —lo han señalado muchos teóricos ya— vive en un eterno presente, que nada ha sucedido en la lírica, que todo sucede, todo está sucediendo, mientras alguien lee los versos y actualiza la emoción allí expresada. Es el momento de la aplicación hermenéutica, según veíamos. El momento en el que el lector se identifica con lo planteado en el poema y asume lo expresado como propio. Cosa que puede hacer gracias a una de las particularidades de la poesía lírica destacada también por Emilio Alarcos: en rigor, en un poema “no hay *situación*”⁶⁵. Es decir, “el texto poético se nos presenta aislado, fuera de situación”⁶⁶, y ha de ser entonces el lector quien cree una situación, quien concretice todo lo indeterminado apoyándose en los elementos del poema y, por supuesto, en su condición de ser humano, que es lo que le permitirá comprender la emoción expresada y actualizarla. El propio Blas de Otero escribió en *Historias fingidas y verdaderas*: “La poesía sólo aspira a esto, a ser presente sin fábula, puro verso sostenido con una mano en el día siguiente”⁶⁷. Y en un interesante artículo dice Pozuelo Yvancos que “el *ahora* del poema no es el ahora de cuando fue escrito, sino el

59.- Véase: Joaquín Galán, *El silencio imposible. Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 51.

60.- “Dicen digo”, de *En castellano*.

61.- Emilio Alarcos: “La poesía de Blas de Otero”, *op. cit.*, p. 25.

62.- *Ibid.*, p. 33.

63.- Sabina de la Cruz, “Introducción” *cit.*, p. 14.

64.- Emilio Alarcos: “La poesía de Blas de Otero”, *op. cit.*, p. 20.

65.- Emilio Alarcos: “Poesía y estratos de la lengua”, *op. cit.*, p. 20.

66.- *Ibid.*, p. 20.

67.- Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas*, *op. cit.*, p. 19.

ahora de cuando es leído”, y escribe esto justo después de recordar lo que decía Lázaro Carreter acerca de que en la invitación al lector para que se apropiara el contenido del poema residía la fuerza ilocutiva del poema lírico⁶⁸. Y si la invitación a aplicarse el cuento es la fuerza ilocutiva, está claro cuál es su efecto perlocutivo: el lector proyecta la situación del poema sobre su experiencia personal. Es decir: se aplica el cuento. Se produce entonces un proceso de generalización. Y así no importa si el poeta insiste en lo autobiográfico o escapa de sí mismo objetivando sus sentimientos a través de distintos caminos, ya sea proyectándose en un *tú*, o en un *él*, o diluyéndose en un *nosotros*, o buscando un correlato objetivo, o recurriendo a un monólogo dramático o a un heterónimo, etc.; nada de eso importa porque, inevitablemente, el poema lírico será siempre autobiográfico, para quien lo escribe y para quien lo lee, pues si el primero trabaja con un sentimiento humano –y por tanto, muy suyo–, en el caso del lector la aplicación hará que el poema sea el espacio privilegiado en el que la vivencia ajena sea también propia. Es decir, el espacio en el que la vivencia de otro es también mi vivencia. Ciertamente existe una imposibilidad ontológica para que esto suceda pues, en rigor, a nadie puede dolerle el dolor de otro; lo máximo que podemos hacer es –lo sabemos todos muy bien– acompañar a alguien en el sentimiento. Y si la lírica permite mucho más que esa sola compañía, si permite que ocurra algo que ontológicamente no puede ocurrir, está claro que este tipo de poesía sólo es concebible como una especie de juego. En efecto, no puede ser más que un juego, “el juego de hacer versos” que, como saben los lectores de Jaime Gil de Biedma, “no es un juego”. Quizás por eso escribe Blas de Otero: “soy sólo poeta, pero en serio”⁶⁹.

Bibliografía

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1997): *Blas de Otero*, Oviedo, Ediciones Nobel.
 — (2009): *Eternidad en vilo. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Cátedra.
 ALONSO, Amado (1997): “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
 ALONSO, Dámaso (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.

68.- José María Pozuelo Yvancos, “Pragmática, poesía y metapoesía en *El poeta* de Vicente Aleixandre”, en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1999, p. 189.

69.- “Cartas y poemas a Nazim Hikmet”, de *Esto no es un libro*.

- BALLART, Pere (2005): *El contorno del poema*, Barcelona, El Acanalado.
 CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.) (1999): *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros.
 COMBE, Dominique (1999): “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco/Libros.
 DE LA CRUZ, Sabina (1992): “Introducción” a *Blas de Otero. Expresión y reunión*, Madrid, Alianza.
 GADAMER, Hans-Georg. (1996): *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
 GALÁN, Joaquín (1995): *El silencio imposible. Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Barcelona, Planeta.
 GARCÍA BERRIO, Antonio (1983): “Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)”, en *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 89-97.
 GIL DE BIEDMA, Jaime (1999): “Prólogo” a *T.S.Eliot. Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets.
 — (2006): *Leer poesía, escribir poesía*, Eugenio Maqueda (ed.), Madrid, Visor.
 GUERRERO, Gustavo (1998): *Teorías de la lírica*, México, FCE.
 GUILHERME MERQUIOR, José (1999): “Naturaleza de la lírica”, en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco/Libros.
 LANGBAUM, Robert (1996): *La poesía de la experiencia*, Granada, de Guante Blanco.
 MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983): *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
 MUÑOZ, Antonio (1968): “Encuentro con Blas de Otero”, por, *Ínsula*, nº259, junio, p. 3.
 PAZ GAGO, José María (1993): *La estilística*, Madrid, Síntesis.
 POZUELO YVANCOS, José María (1999): “Pragmática, poesía y metapoesía en *El poeta* de Vicente Aleixandre”, en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco/Libros.
 RICOEUR, Paul (1997): “Fenomenología y hermenéutica”, en *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid, Cuaderno gris.
 VILANOVA, Antonio (1950): “Ángel fieramente humano, de Blas de Otero”, en *Destino*, 8 de julio, p. 15.

- WELLEK, René (1999): "La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*", en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), Madrid, Arco/Libros.
- YLLERA, Alicia (1986): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza.

ÍNDICE

Javier BLASCO, <i>Juan Ramón Jiménez: una poética de excepción</i>	7
Túa BLESA, <i>Juan Larrea: la lengua extraña</i>	41
Salvador COMPANY GIMENO, <i>Retórica de un planh (Riquer leyendo a Berguedà)</i> ..	59
Aurora EGIDO, <i>Eugenio Asensio, un humanista singular</i>	75
Elvira LUENGO GASCÓN, <i>Los libros de oro de Carmen Martín Gaité: de Le petit chaperon rouge de Perrault a Caperucita en Manhattan</i>	103
Antoni MARTÍ MONTERDE, <i>De Cádiz a Transilvania: Ramón León Máinez en Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok (Acta Comparationis Litterarum Universarum)</i>	125
Antonio MÉNDEZ RUBIO, <i>Espacio de lo increíble. Poesía, política y espectralidad en Antonio Gamoneda</i>	143
Antonio PÉREZ LASHERAS, <i>José Manuel Blecua, «Maestro de maestros»</i>	153
Juan Carlos PUEO, <i>José María Valverde y las poéticas de Antonio Machado</i>	167
Teresa ROSELL NICOLÁS, <i>Signo e indicio en la estilística de Amado Alonso</i> ...	189
Alfredo SALDAÑA, <i>Vicente Llorens: literatura, historia, compromiso</i>	203
Enrique SANTOS UNAMUNO, <i>Historia, antropología y estudios literarios: aspectos de la estereotipia en Julio Caro Baroja</i>	219
David VIÑAS PIQUER, <i>Emilio Alarcos leyendo a Blas de Otero: hacia una teoría de la lírica</i>	245