

AN CIA

REVISTA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO

BILBAO, 2020

AÑO XI

Nº 13



Nº 13

BO

Blas de Otero

fundazioa fundación

AN CIA

REVISTA DE LA FUNDACIÓN BLAS DE OTERO

BILBAO, 2020

AÑO XI

Nº 13

EDITA

Fundación Blas de Otero / Fundazioa

DIRECCIÓN

José Fernández de la Sota

COORDINACIÓN

Ibon Arbaiza Ugarte

CONSEJO EDITOR

Sabina de la Cruz (Presidenta de la Fundación Blas de Otero /
Fundazioa)

José Manuel Caballero Bonald (Premio Cervantes de Literatura)

Andrés Urrutia Badiola (Presidente de Euskaltzaindia)

Iñaki López de Aguilera

M^a Felisa Sanz

Juan José Lanz

Blanca Sarasua

MAQUETACIÓN

Binari Comunicación

REDACCIÓN Y SUSCRIPCIONES

Mail: secretaria@fundacionblasdeotero.com

Teléfono: 671 392 127

DEPÓSITO LEGAL

Bi - 938 - 04

ISSN

1698-3211

ÍNDICE

ENTRE PAPELES:

ANTONIO MACHADO Y BLAS DE OTERO

Armando López Castro página 6

EL GRUPO ÁLEA

Adrián Celaya..... página 23

RECUERDO Y HUELLA DE BLAS DE OTERO

Pere Gimferrer..... página 33

ESCRIBIENDO EN DIÁGONAL

EL AIRE DE TUS VERSOS

Luis Alberto de Cuenca..... página 39

Y VOLVER, VOLVER...

Miguel Sánchez-Ostiz página 40

LA VIDA SEGÚN ADÁN

Bernardo Atxaga página 43

LA SED DEL RÍO

Amalia Iglesias página 45

AHORA SOY UN PÁJARO

Amparo López Pascual página 52

CRÓNICAS DE UN CAMINO SILENCIOSO

Ari Alonso..... página 55

ANCIA Digital nace a la Red condicionada por su mismo nombre, uno de los títulos emblemáticos de la obra poética de Blas de Otero, para poner al alcance de los internautas cuantas noticias se generen sobre la obra y la figura del poeta, e informar del contenido de los fondos documentales y bibliográficos que custodia en Bilbao la **Fundación Blas de Otero-Blas de Otero Fundazioa**.

Inspirada en el principio democrático de promoción y difusión de la literatura en el ámbito internacional, **ANCIA DIGITAL** saluda a los amantes de la poesía en todas las lenguas del mundo, en especial en las dos oficiales de nuestra tierra, euskera y castellano, y a la poesía gallega y catalana, con la ayuda del Gobierno Vasco y del Ayuntamiento de Bilbao

ANCIA DIGITAL hereda de la revista ANCIA, creada en formato libro en el año 2003, su carácter de boletín informativo de la Fundación, editando los materiales escritos y gráficos que generan sus propias actividades (y de las ajenas con las que establezca contacto) y como espacio reservado a la creación del propio poeta, tanto editada como inédita, y a traducciones de su obra, incluso la de otros poetas en cualquier lengua, siempre que sean inéditos.

ANCIA DIGITAL pretende ser también, al calor de los versos de Blas de Otero, lugar de encuentro y reflexión entre autores y lenguas, ciudades y paisajes diferentes: un cruce de caminos y palabras que nos ayuden a ganar esa paz por la que nuestro poeta empeñó su existencia.

Atentamente,

Fundación Blas de Otero

ENTRE PAPELES



ANTONIO MACHADO Y BLAS DE OTERO

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

La poesía española de la primera mitad del siglo XX procede de tres figuras bien conocidas: Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Los tres parten del modernismo, abandonan su formalismo externo y evolucionan hacia un tipo de poesía íntima, de honda conmoción humana, en la que lo más exterior está preñado de una profunda significación. Esta exaltación interior, unida a la expresión de formas simples y ritmos elementales, se convirtió en norma de la poesía posterior, sobre todo la surgida después de la guerra, más centrada en la realidad histórica y en la dimensión poética del hombre. Si Blas de Otero admiró en Unamuno su rebeldía en el destierro y en Juan Ramón su anhelo de perfección, en Machado, poeta de pensamientos profundos, supo ver el salto de la “homogeneidad del yo” a la “heterogeneidad del ser”. De ahí que su trayectoria, a pesar de vivir en tiempos distintos, sea paralela, pues ambos evolucionan de lo individual a lo colectivo, siendo *Campos de Castilla* (1912) la experiencia límite que borra las fronteras entre el dentro y el fuera; y *Pido la paz y la palabra* (1955), el giro axial que va de lo existencial a lo social, según él mismo afirma: “Hasta entonces en mis otros libros había desarrollado los temas tradicionales: el amor, la muerte, el hombre en sus relaciones con esos problemas. En *Pido la paz y la palabra*, abordo un tema histórico”. Esa es la razón por la que las referencias de Otero a Machado comienzan a ser recurrentes a partir de esa obra, cuando el poeta bilbaíno aborda el tema de España, a la vez como protesta y esperanza, desde su madurez poética.

Por ello sería posible, dentro de esta evolución, analizar esa presencia machadiana desde dos experiencias complementarias: el compromiso moral de Machado con la realidad histórica de su tiempo, profundizando en el “hombre esencial”, y su fe poética para explorar los límites del ser, conjugando poesía y filosofía desde la crisis de 1912. El cambio de estilo a partir de *Nuevas canciones* (1924), visible en el salto al otro como superación del idealismo, se plasma en la práctica de una poesía aforística y en un mayor cultivo de la prosa. La extrema concentración de los versos es similar a la que practica Otero a partir de 1955. Unamuno y Machado son poetas metafísicos que sufren la duda y la contradicción, pero mientras Unamuno recurre a la metafísica para superar su agónica incertidumbre ante el problema de la supervivencia, Machado permanece en ella para huir de lo real, recurriendo a sus dos personajes apócrifos, Abel Martín y Juan de Mairena, que defienden la libertad de pensamiento y reivindican el

papel de la imaginación. Los tiempos cambian y con ellos las valoraciones. Frente al primer Machado, lírico e intimista, durante los últimos años, sobre todo a partir de 1975, ha cobrado auge el segundo, el filosófico y sentencioso. En realidad, la vigencia de Machado en la lírica española posterior a 1939 ha oscilado de la admiración por su ejemplo moral, en un primer momento, a una revalorización de su pensamiento poético-filosófico en las últimas décadas. Es evidente que la imagen integral de Machado debe incorporar tanto la dimensión ética como la estética, pues sólo así su palabra llegará a pensar y a sentir conjuntamente, en la intimidad del ser y de la historia. En toda experiencia, que es integral y unitaria, el individuo queda desbordado por el sentido. En el caso de Blas de Otero, su inmersión en la experiencia de la vida como sensación de lo divino en el hombre, de lo eterno en lo humano, que es donde se da la revelación, según decía don Antonio, supone la salida de uno mismo a la búsqueda del otro, el esfuerzo por darse a los demás. Al deseo machadiano de oír el diálogo interior del otro, de saber de su “complementario”, responde Otero con la conciencia de ser simplemente un hombre, de afirmar el amor de hermandad en su escritura, entendida ésta como posibilidad de interiorización de todo lo humano real y posible. En ambos casos, lo que cuenta es mantener al hombre imaginativo, capaz siempre de nuevas experiencias¹.

En el poema “A don Francisco Giner de los Ríos”, fechado en Baeza el 21 de febrero de 1915 e incorporado a la ampliada versión segunda de *Campos de Castilla* (1917), resume así Machado la aventura humana de Giner: “Sed buenos y no más, sed lo que he sido / entre vosotros: alma”. La bondad consciente y el espíritu creador, principios inspirados en la labor educadora de Giner y de Cossío, tuvieron amplio eco entre los jóvenes artistas que habitaron la Residencia de Estudiantes, testigos de una aventura espiritual, cuya semilla no ha dejado de germinar en tiempos de difícil convivencia. El ejercicio de la amistad y del diálogo en ese espacio habitable, al que acudieron Miguel de Unamuno y Antonio Machado, va estrechamente ligado al destino histórico de España, en un momento trágico en que el pueblo, ansioso de libertad, no deja de ser objeto de poética meditación. La presencia de Machado, poeta del pueblo español, se siente con especial intensidad en la trilogía de Blas de Otero Que trata de España, cuyas tres partes, “Pido la paz y la palabra”, “En castellano” y “Que trata de España”, vieron la luz en 1955, 1959 y 1964 respectivamente, y en donde el amor a la patria convierte a la palabra en canto vivo. La depuración del lenguaje poético, cada vez más concentrado y lacónico, responde a la búsqueda de valores esenciales basados en la justicia y la libertad. La dolorosa renuncia de lo vivido y la visión esperanzada de un tiempo nuevo, que muestra Machado en sus años de madurez (“amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir, cuando una tarea común apasione las almas”, afirma en 1939), donde la visión utópica viene a completar el intimismo anterior, hallan su cauce de expresión en el discurso reivindicativo de Pido la paz y la palabra (1955), obra en la que empieza a formarse un lenguaje socialmente comprometido al servicio de la mayoría. La

¹ La presencia de Antonio Machado en la lírica española posterior a 1939 ha sido estudiada de forma conjunta por José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española, 1939-2000*, Madrid, Cátedra, 2002. Hasta entonces, sólo habían aparecido ensayos parciales sobre la vigencia machadiana, entre los que destacan el de E. García de Nora, “Machado y el futuro de la poesía lírica”, Cuadernos Hispanoamericanos, núms.11-12 (1949), pp.591-592.

La gran creación artística del siglo XX se sitúa en el intervalo entre las dos guerras mundiales. La filosofía existencialista dejó al hombre sumido en el desamparo ontológico y el ansia de plenitud vital. La experiencia de la caducidad, que gira en torno al hombre y a las cosas, tiene su reflejo en una poética del “estar aquí”, que busca lo esencial humano a partir del hombre singular. “Magnífico es estar aquí”, señala Rilke en *Briefe aus den Jahren, 1906-1907*, y Machado, en su etapa soriana, hace del paisaje un eco del alma. La tarea del poeta consiste en decir las cosas, en convertirlas en objeto de la expresión poética. Esta interpretación poética de las cosas, que sirve a Machado para unir el paisaje al destino histórico de España, está presente en el segundo poema de Pido la paz y la palabra, “Árboles abolidos”, donde la simple enumeración de los árboles simbólicos, integrados en la totalidad del mundo, nos hace entrar en el dominio idéntico y persistente de lo natural, que permanece a salvo de la historia

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

A la filiación machadiana debe Blas de Otero algunos de los mejores aciertos de su poesía, tanto en su vivencia como en su expresión. La equiparación del poeta con el árbol, que recuerda la imagen arquetípica del antiguo orante, con sus palmas abiertas hacia el cielo y en posición de recibir, está presente en las antiguas culturas, lo mismo que la parábola del árbol para representar la creación como génesis dentro del arte moderno, pues el artista se encuentra en la situación del tronco, ha sido expuesta por Paul Klee en sus *Diarios*. Pero el poeta bilbaíno va aquí aún más lejos. En primer lugar, de los árboles machadianos más conocidos, olmos, álamos, encinas y olivos, destaca este último mediante el aislamiento, lo cual presupone una experiencia estético-metafísica más profunda (“Olivo solitario, / lejos del olivar, junto a la fuente, / olivo hospitalario / que das tu sombra a un hombre pensativo / y a un agua transparente”, leemos en el poema “Olivo del camino”, de *Nuevas canciones*). Después, esta proyección sentimental viene subrayada mediante el valor figurativo de los adjetivos (“Árboles abolidos”, “olmos sonoros”, “altos / álamos”, “lentas encinas”, “árboles de una patria árida y triste”, “a pie desnudo en el arroyo claro”, “fuente serena de la libertad”), que traducen estados de ánimo, y el matiz prospectivo de las formas verbales (“volveréis a brillar”, “entrad”), que nos abren a un futuro más solidario, lleno de libertad y esperanza. Por último, la identificación del árbol con la fuente, dentro de un contexto amoroso, según glosa la antigua canción de corro (“arroyo claro, fuente serena / quién te lava el pañuelo / saber quisiera”), del hombre con la palabra, que sólo puede ser consumada por la poesía, a la que Abel Martín define como “aspiración a conciencia integral”. En la experiencia poética, que es unitaria y no fragmentada, el hombre es retraído a lo originario. El fluir de la

palabra poética, de la intuición de la realidad, nos preserva del tiempo, como si en esa desnudez esencial, en la abolición de su destrucción creadora, el hombre y la historia comenzasen de nuevo. En virtud de tal destrucción, su futuro será distinto. La conversión de la historia a la naturaleza es reconciliación con lo indistinto, con la vida en su plenitud. El símbolo del árbol, imagen cierta del hombre no escindido, nos hace participar de un estado de inocencia natural, cuya característica sería la contemplación³.

De los libros que integran la trilogía *Que trata de España*, tal vez sea el segundo, *En castellano*, que apareció con el título francés de *Parler clair* (1959), el que muestra un mayor sentido histórico. En su estructura se funden lo personal y lo colectivo, apoyándose la voz poética en un proceso de condensación verbal, ya iniciado en *Pido la paz y la palabra*, con el que se intenta desenmascarar el lenguaje oficial. La denuncia de la situación política, a través del tono irónico, el ritmo fragmentado y la organización del discurso en varios ejes semánticos, fundamentalmente a partir del aire como símbolo de libertad, revela la decisión de cruzar el límite de aquello que le estaba permitido, de alguien que no debe permanecer en silencio cuando todos callan. En este clima de libertad amordazada se hace todavía más necesaria la búsqueda de la palabra inocente, como en el día de la creación. La auténtica asimilación sólo aparece en la medida en que el lenguaje propio traduce una experiencia ajena, cuya esencia no se agota en todo lo que viene a la luz. En este sentido, la figura solitaria de Machado se le presenta a Blas de Otero como ejemplo de convivencia, de consideración hacia los demás, que se combina con la antigua retracción, nunca perdida del todo. De ahí que en el poema “Palabras reunidas para Antonio Machado”, leído por el autor en el homenaje que se tributó a Machado en La Sorbona el 20 de marzo de 1959 y hecho con incorporaciones textuales del propio Machado, la autocita del paisaje se convierta en signo social de evocación cívica

PALABRAS REUNIDAS PARA ANTONIO MACHADO

Un corazón solitario
no es un corazón.

A.M.

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

Entonces,
cierro las manos, llamo a tus raíces,

³ Para el símbolo del árbol como imagen arquetípica del centro del mundo, véase el estudio de M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, 3ª ed., pp.29-62. En cuanto a la parábola del árbol en su función intermediadora, ligada a la experiencia de la palabra poética, véase P. Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Caldén, 1976, pp.35-36. Para el ideal de compromiso, que halla su cauce de expresión en un receptor mayoritario, véase el estudio de M. Mantero, *La poesía del “yo” al “nosotros”*, Madrid, Guadarrama, 1971. En su acercamiento a los otros, la vida tiene para el poeta la categoría de mito y la escritura se presenta como humanización integral de las cosas.

con lo que ésta adquiere una pluralidad de sentidos. Al tratarse de un homenaje a Machado, es lógico que predominen las referencias a su poesía: la que utiliza como epígrafe, que remite al poema LXVI de los Proverbios y cantares; la del v.19, que corresponde a “Retrato”, de Campos de Castilla; la de los vv.21-22, tomada del poema CL; y la del v.24, que procede del último verso del poema LXXXVIII de Galerías. Pero también es importante la inclusión del poema “Árboles abolidos”, destacado en el conjunto mediante la letra cursiva, y la sustitución del yo poético por los olivos como protagonistas del recuerdo en la alusión del verso lorquiano (“Y recuerdo una brisa triste por los olivos”), con el que termina el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; y por último, el símbolo del mar, límite entre la vida y la muerte, presente por igual en la lírica de Machado y en la de Otero. Para ambos, el lenguaje es producto de un creador colectivo anterior al individual, por eso el poeta bilbaíno recurre aquí al romancero y cancionero tradicionales, uniéndose su voz en el concierto de otras voces. La constante creatividad de la palabra poética le permite incorporarse a una tarea común, pues el poeta no quiere guardar nada para sí, de participación en un proyecto compartido, según revela el símbolo del pan al final del poema. Así, la necesidad de contar con el prójimo, de ser un poeta del pueblo, hace de su palabra, no una voz de sí mismo, sino del mundo y de todo lo que es real. Manteniéndose fiel al fondo humano y simbolista de don Antonio, pues por encima del paisaje concreto se dirige a lo esencialmente nacional, Blas de Otero fue capaz de liberarse de todos los condicionamientos con un esfuerzo supremo del coraje, de realizarse en plenitud⁴.

Lo distintivo de la poesía radica en la síntesis de sonido y significado. Esta unidad intuitiva no debe perderse nunca, sobre todo en épocas marcadas por los enunciados ideológicos, como fue la de nuestra inmediata posguerra, donde el lenguaje uniforme del orden impuesto llevó a un formalismo temático del que el estilo acabó por resentirse. Uno de los fallos de la llamada “poesía social”, cuya vigencia se mantiene entre 1950 y 1965, se debe a la subordinación de la expresión literaria a la urgencia del contenido, a una instrumentalización del lenguaje que va en contra de su autonomía. Blas de Otero no deja de advertir la inadecuación del lenguaje a una realidad condicionada por la situación política, en un momento en que el lenguaje oficial recorre toda una escala que va desde el sermón hasta el reclamo publicitario, y para evitar que la acción política condicione la naturaleza misma de la palabra poética, recurre al laconismo y densidad de la canción tradicional como contrapunto de la palabrería existencial. La recuperación de la poesía como canto (“canto y cuento es la poesía”, había dicho Antonio Machado), de los sentimientos más elementales a través de una dicción sencilla, tiene lugar en *En castellano* (1959) y se intensifica en *Que trata de España* (1964), cuyo capítulo IV, “Geografía e historia”, sintetiza la visión

4 Aludiendo a la técnica de la intertextualidad, que se incrementa a partir de la etapa social, señala Leopoldo de Luis: “Por otra parte, la incorporación de fragmentos poéticos de autores que ni se nombran, dentro de la obra propia, viene a integrar un gran entramado poético mutuamente comunicado, y se compadece bien con la comunicación de una poesía mayoritaria, que busca un ámbito de participación común. La poesía es de todos y a ella contribuyen cuantos poetas, a lo largo del tiempo, van aumentándola. Cada poeta se debe a los demás que le precedieron y proyecta hacia el futuro un patrimonio colectivo”, de su ensayo, “Los préstamos literarios en la poesía de Blas de Otero”, en *Que trata de España*, número monográfico de la revista Zurgai, Bilbao, noviembre de 1988, pp.76-82. Para una visión más amplia del problema intertextual, remito al estudio de J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

contradictoria de la cultura española. A él pertenece el poema “In memoriam”, donde la evocación del Machado paisajista sirve a Otero para suscitar un redescubrimiento del sentido histórico de España

IN MEMORIAM

Cortando por la plaza de la Audiencia, bajaba
al Duero. El día era de oro y la brisa lenta.
Todo te recordaba, Antonio Machado (andaba
yo igual que tú, de forma un poco vacilenta).

Álamos del amor. La tarde replegaba
sus alas. Una nube, serena, soñolienta,
por el azul distante morosamente erraba.
Era la hora en que el día, más que fingir, inventa.

¿Dónde tus pasos graves, tu precisa palabra
de hombre bueno? En lo alto del ondulado alcor,
apuntaba la luna con el dedo. Hacia oriente,
tierras, montes, y mar que esperamos que abra
sus puertas.

Hacia el Duero caminé con dolor.

Regresé acompañado de una gran sombra ausente.

Realismo en poesía no es simple reflejo de la realidad observada, sino canto de la realidad interiorizada, que así adquiere su más intensa manifestación. Toda la obra de Machado está envuelta por una vibración interior que sigue el ritmo del tiempo. Lo que viene del fondo a la superficie, su humus fecundante, se percibe, no como algo que ya ha sido, sino como una continuidad, como algo que debe ser. Sin diálogo no hay lirismo. Y lo que nos seduce de este poema, que debe su pervivencia a la memoria, es la fusión de paisaje y sentimiento, exigencia de unidad estética y moral, cuya natural integridad se instala en la escritura de Machado a partir de Campos de Castilla (1912), borrando los límites entre el dentro y el fuera, entre el sueño y la realidad. Lo que aquí el hablante echa de menos, al evocar la figura de Machado, es la libertad de pensamiento, que es, a la vez, libertad de expresión, de ahí que los recursos lingüísticos más representativos, como el carácter de segunda voz, propio del paréntesis, “(andaba / yo igual que tú, de forma un poco vacilenta)”, que subraya la identificación con la actitud dubitativa de Machado; el valor cualitativo de los adjetivos (“forma un poco vacilenta”, “Una nube, serena, soñolienta”, “azul distante”, “pasos graves”, “precisa palabra”, “sombra ausente”), que designan estados de ánimo; el predominio de las formas verbales en imperfecto (“bajaba”, “era”, “recordaba”, “andaba”, “replegaba”, “erraba”, “apuntaba”), tiempo de la evocación que imprime un ritmo lento al discurso; la disposición simétrica de idénticas estructuras sintácticas a partir de un mismo núcleo adverbial (“¿Dónde tus pasos graves, tu precisa palabra / de hombre bueno?”), que intensifica la unidad de moral y estética, la bondad como forma de ser en que vida y obra se implican; y la aparición de símbolos (“álamos”, “nube”, “luna”, “mar”, “sombra”), que prolongan el sueño en la realidad, contribuyen todos ellos a ensanchar ese sentimiento de universalidad, recogido en el paisaje soriano, con el que el poeta andaluz quiere transfundir el destino

del hombre en la historia. Poseyó Machado por igual una humanidad ejemplar (“pasos graves”) y un acento propio (“precisa palabra”), cualidades asociadas a la armonía totalizadora de Giner y sus continuadores, y esa autenticidad poética hecha hombre sigue dándonos la fidelidad a su recuerdo. Al final del poema, cuando se pasa de la evocación a la nostalgia (“Regresé acompañado de una gran sombra ausente”), pues la nostalgia es el tiempo roto y en ella habita la melancolía, la palabra poética de Machado, viva encarnación de uno mismo, al transitar por el filo del tiempo y la memoria, retorna implacable en busca del otro complementario⁵.

En los años posteriores a 1912, cuando Antonio Machado se instala en Baeza, su conciencia crítica se agudiza considerablemente. Si en el poema “El Dios ibero”, compuesto en 1913, hay una invocación a la “leña verde en los viejos encinares”, signo del pasado abierto al presente, y si en las prosas de Juan de Mairena, que arranca de 1934, aparece condensada una poética de la sentimentalidad colectiva tras la experiencia de la revolución rusa de 1917, la exaltación del trabajo en el poema “Las encinas”, publicado por primera vez en julio de 1914 y que marca el paso del elitismo noventayochista al humanismo popular, contribuye a la sustitución del humanismo abstracto por el humanismo social. Textos en verso como “Coplas por la muerte de don Guido”, “A una España joven” y el “Elogio” a don Francisco Giner en su muerte, y en prosa, algunos bocetos de Los complementarios, el prólogo al libro Helénicas de Hilario Ayuso y sus declaraciones a La Internacional en 1920, suponen un punto de no retorno y su adscripción definitiva a la causa popular. Precisamente el 17 de septiembre de 1920 le dice a Rivas-Cherif en La Internacional: “Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica, sino coplas donde se contiene cuanto hay de mí en común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo”. Esa fidelidad al pueblo como realidad social, cuya multiplicidad contradictoria constituye la unidad dialéctica de la patria, vista más como realidad viviente que como cristalizada retórica, llevó a Machado a comprometerse con los pobres de espíritu, sin provecho de nadie, y a soñar con una España mejor de la que le había tocado vivir. También Blas de Otero “ama mucho más la edad que se avecina”, donde la amargura del hoy resulta trascendida por la esperanza del mañana. En el poema “Oigo, patria...”, perteneciente al capítulo V de *Que trata de España*, significativamente titulado “La verdad común”, lo que se pone de relieve es la experiencia del presente, a la vez oscura y amarga, como fuerza impulsora de renovación social

5 Sobre el compromiso cívico de Machado con el hombre de su tiempo, al margen de cualquier programa, véase el estudio de J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Alicante, 2004, pp.103-112. Este estudio, a pesar del tiempo transcurrido, sigue siendo referencia obligada en lo que se refiere a la situación de la poesía social en España. Respecto al problema de la censura, que tanto afectó a la composición de *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964), remito a los estudios de L. Montejo, “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano*”, en *Revista de Literatura*, LX, 120, 1998, pp. 491-513; y “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: De *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977)”, *Revista de Literatura*, LXII, 123, 2000, pp. 155-175. Dichos artículos hay que leerlos en forma complementaria.

OIGO, PATRIA...

Patria lejana, dónde
 tus torres de poniente,
 las ramas de los olmos
 altos, grandilocuentes,
 tus pardos altozanos
 que el viento azul envuelve,
 las hojas de tus chopos
 sortijeando verdes,
 tus ciudades decrepitas
 (como en sentencia breve
 dijo Antonio Machado),
 tus tristes, lentos trenes
 que vienen y no van
 a parte alguna, dónde
 la rosa de tus nieves
 bellas, el encarnado
 cruel de tus claveles,
 el rostro de tus hombres
 que hablan como les vienen
 las palabras, oh patria
 muda, oh silenciosa
 meseta donde siempre
 enterraré mis ojos
 por lejos que te sueñe.

Que trata de España (1964) es el libro en el que la presencia de Machado resulta más persistente, tal vez porque lo que queda más intensamente fijado en la recreación del recuerdo es el tema de España, tópico de la poesía de posguerra, directamente relacionado con el problema de la palabra. La patria ya no es un himno optimista o desesperado, sino una interrogante (“dónde”), cuya insistencia tiene por objeto lo que la ideología encubre. Desde el título mismo, tomado del poema “¡Al dos de Mayo!”, de Bernardo López García (“Oigo, patria, tu aflicción”), hasta la invocación de los versos finales, marcados por el silencio como forma de máximo compromiso con una realidad puesta en tela de juicio, pasando por la autocita del paréntesis, “(como en sentencia breve / dijo Antonio Machado)”, que introduce el punto de vista del hablante; el valor afectivo de la adjetivación (“olmos grandilocuentes”, “ciudades decrepitas”, “tristes trenes”, “encarnado cruel”, “patria muda”, “silenciosa meseta”), que subrayan estados de ánimo; y el carácter revelador de los símbolos (“los olmos”, “el viento azul”, “los trenes”, “la rosa”), cuya función es iluminar una realidad oculta, todos ellos inciden en la transformación de la palabra capaz de sacar a la luz aquello que permanece oculto. Bastaría el ejemplo de los vv.7-8 (“las hojas de tus chopos / sortijeando verdes”), donde el neologismo “sortijeando”, por derivación verbal de sortija, alude al envés de las hojas de los chopos, que tienen un verde plateado al ser movidas por el viento, para darnos cuenta que para el poeta es más importante lo que encubre el lenguaje que lo que designa. Dado que para Otero la verdadera función de la palabra consiste en transformar el lenguaje del engaño, pues el poeta se debe a su circunstancia y a los demás hombres, sólo

aproximándose a las formas del lenguaje cotidiano (“que hablan como les vienen / las palabras”) y disolviendo su identidad en el silencio de la muerte (“donde siempre / enterraré mis ojos”), podrá hacerse voz de todos. Se advierte así una evolución de la poesía española de tipo social o comprometido: de la dimensión ética, basada en la queja o la protesta, hasta la concepción estética de la poesía como forma de combatir la mentira, decantándose el poeta bilbaíno cada vez más por la segunda. En esta capacidad de la palabra poética para descubrir la verdad bajo las apariencias, bajo las formas impuestas que la adulteran y oprimen, radica la condición social del poeta ⁶.

La última etapa creadora de Blas de Otero comprende *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y los poemas escritos desde 1968 hasta su muerte en 1979. Se trata de una época matizada por la serenidad y la depuración, a la que contribuye la fluidez de una prosa precisa y sugerente, cuya liberación del metro trata de expresar la vida en su plenitud. Tomando como modelos la prosa de fray Luis de León, los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire y *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, Otero aspira a una totalidad expresiva, cuya tensión entre la realidad y el sueño, de raíz cervantina, mantiene un ritmo expectante hasta el desenlace. De las tres partes que la componen, la autobiográfica, la histórica y la reflexiva, es la primera la más volcada a desentrañar el laberinto de la patria, sirviéndose de la ironía y el tono ensayístico como formas de distanciamiento y objetividad ante los hechos descritos. A ella pertenece la prosa “Collioure”, donde se enuncia un proceso anímico de libertad en el instante de la muerte

COLLIOURE

Ocurrió en el Pirineo oriental, frente al Mediterráneo.
Una lenta pena latía en el fondo: nuestro más noble,
nuestro más querido poeta quedó allí, serenamente fiel
hasta su final. Pero nadie quiere remover ni avivar otro
triste tiempo de nuestra patria. Nadie, y menos que nadie
las nuevas vidas que desde entonces fueron pujando.
Ninguno de ellos vuelve la cabeza hacia el hacha y el tajo.
Todos miran, desean, exigen el retoñar de un tronco único.
Abierto al libre aire de una justicia ineludible. Como
lo soñó siempre don Antonio Machado.

De los últimos días de Machado en Collioure ha dicho Louis Aragón que llegó entonces a “los límites de la patria”, a esa frontera de la vida y la muerte, de la melancolía y la esperanza. Por eso en esta prosa, que aparece en *Esto no es un libro* (1963), *Que trata de España* (1964) e *Historias fingidas y verdaderas* (1970), con algunas ligeras variantes, lo que domina, dentro de la identificación con un

⁶ Los años posteriores a la segunda guerra mundial fueron propicios al predominio de sistemas filosóficos, entre ellos el existencialismo, que con frecuencia enmascaran una ideología de tipo totalitario. En este sentido, véase el estudio de Theodor W. Adorno, *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1982. En cuanto a la reflexión histórico-social de Machado sobre España al hilo de la Segunda República, vertida sobre todo en las prosas de Juan de Mairena y que Otero hace suya, véase el artículo de M. Muñón de Lara, “La superación del 98 por Antonio Machado”, publicado en *Bulletin Hispanique*, tomo LXXVII (1975), pp. 34-71, y recogido en *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Madrid, Taurus, 1997, pp. 257-290.

personaje que se mantuvo “serenamente fiel hasta su final”, es el compromiso con la libertad, con un tiempo de esperanza que deja superados los recuerdos de un ayer marcado por la discordia. En este sentido, la adversativa que sirve de gozne al poema (“Pero”), dividiéndolo entre el pasado y el presente; el valor anímico de los adjetivos antepuestos (“lenta pena”, “triste tiempo”, “nuevas vidas”, “libre aire”), que subrayan una cualidad escogida por el hablante; la dependencia de idénticas estructuras sintácticas a partir de un mismo núcleo pronominal (“Nadie”), que intensifican la inmersión en lo colectivo; y “el aire” como símbolo de libertad, opuesto al “hacha y el tajo” de la guerra, imágenes tomadas de Machado (“La guerra dio al amor el tajo fuerte. / Y es la total angustia de la muerte, / con la sombra infecunda de la llama / y la soñada miel de amor tardío, / y la flor imposible de la rama / que ha sentido del hacha el corte frío”, escuchamos en uno de los sonetos a Guiomar), ponen de relieve la presencia de una figura viviente y contradictoria, que pensó sin sistema y habló en los límites de su propia voz. Dentro de una evolución marcada por el sentimiento íntimo, propio del mundo simbolista, lo que alienta en el fondo es la dinámica libre de la palabra poética para hacer frente a lo impuesto y construir un futuro más solidario (“un tronco común”). La realidad que se construye en esta prosa compleja y sugerente tiende a la eliminación de los límites racionales, de ahí que ese clima futuro de libertad sea algo deseado (“Como lo soñó siempre don Antonio Machado”), pues únicamente desde el sueño es posible oír todavía otra voz, aquella que es superior a nosotros y nos busca para nombrarnos⁷

Para expresar la condición efímera del hombre, Machado elige el camino como una de sus imágenes más recurrentes, haciendo de ella una fuerza activa y del caminante un retrato de sí mismo. El conocido verso “Que el caminante es suma del camino”, además de dotar a éste de realidad humana, revela que la vida no es algo previo al hombre, sino algo que éste tiene que hacer (“Al andar se hace camino”). Vivir es caminar, recorrer una serie de instantes hasta llegar a la muerte, punto final de un viaje difícil (“viajero / del áspero camino”, se confiesa el poeta en el soneto dedicado a Valle Inclán). El caminante pasa por la vida y ésta pasa por él, dejándolo rendido y cansado (“Yo caminaba cansado”), de modo que lo que se hace presente a través del camino, soñado o entrevisto, es la conciencia de la transitoriedad, la fugacidad incesante de la vida. Por eso, al hacer un recuento de lo vivido ante la proximidad de la muerte, advertimos la lucidez del instante, donde vida y muerte aparecen como espejos de una misma realidad. En alguno de los sonetos que Otero escribe a partir de 1970, podemos apreciar una concentración extrema de la escritura, que tiende a evitar la acumulación verbal. Así ocurre en “Caminos”, recogido en *Todos mis sonetos* (1977) y de título tan machadiano, donde la reflexión íntima, acompañada de un ritmo variado, revela una conciencia de libertad, ideológica y poética, que permite

7 Para la significación del poema en prosa, que surge a lo largo de los siglos XIX y XX como nuevo género literario, véase el estudio de M^a V^a Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999. En él se hace un análisis exhaustivo de su origen y evolución, tomando como modelos a Baudelaire y Rimbaud, a nivel europeo, y en lo que se refiere a nuestra lírica, a Juan Ramón y Cernuda, si bien falta una aplicación a la poesía posterior. En lo que se refiere a la relación de Blas de Otero con el poema en prosa, a propósito de *Historias* y su manera de “utilizar el breve apunte a manera de reflexión moral”, véase el ensayo de J. Marco, “El retorno de Blas de Otero”, en *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972, p. 191.

al poeta desprenderse de viejas ataduras y asumir la escritura como un ejercicio de levedad

CAMINOS

Después de tanto andar, paré en el centro
de la vida: miraba los caminos
largos, atrás; los soles diamantinos,
las lunas plateadas, la luz dentro.

Paré y miré. Saliéronme al encuentro
los días y los años: cien destinos
unidos por mis pasos peregrinos,
embridados y ahondados desde adentro.

Cobré más libertad en la llanura,
más libertad sobre la nieve pura,
más libertad sobre el otoño grave.

Y me eché a caminar, ahondando el paso
hacia la luz dorada del ocaso,
mientras cantaba, levemente, un ave.

La poesía, como la vida, es una verdadera búsqueda, forma de peregrinación. Transcribir su travesía es el oficio de la palabra poética, que se caracteriza por su fulgurante aparición. Cuando uno se va aproximando al final de la vida, ya no siente impaciencia, sino que acaba adquiriendo una especie de sabiduría, de serenidad o paz interior que facilita la madurez. Desde esta actitud reflexiva, que se ha ido sumiendo lentamente, hay que leer este poema, cuyo tono discursivo y ritmo suelto reflejan un deseo de reunir lo disperso, de impedir su disolución. Blas de Otero se aproxima aquí mucho a los poetas del Renacimiento, que se consideraban herederos de una tradición e intentaban nuevas formas partiendo de su fondo originario. Con la edad los recuerdos reaparecen, salen del fondo del olvido. Hay que esforzarse por recuperar la unidad perdida, por ahondar en lo más profundo del ser, porque es el alma del mundo lo que debemos reflejar en el poema. Si el arte es un antídoto contra la muerte, hay que atravesar para llegar, penetrar en el fondo de la vida, pues sólo esa mirada contemplativa, poética, nos devuelve al lugar del origen. La fuerza simplificadora de la mirada (“Paré y miré”) es lo que permite llegar a lo esencial: el canto del ave, recuerdo del lenguaje originario. Por eso, los recursos más destacados o reconocibles, como la voz lírica de primera persona en indefinido (“paré”, “Paré y miré”, “Cobré”, “Y me eché a andar”), tiempo poético por excelencia, que remite a la contemplación de lo que se ha vivido; la construcción anafórica del primer terceto, que intensifica la conciencia de libertad; la dependencia de diversos sintagmas nominales de un mismo núcleo verbal (“miraba”, “Saliéronme al encuentro”), lo que asegura su unidad; y especialmente, la serie de imágenes deslumbrantes, “los soles diamantinos”, de procedencia machadiana, “las lunas plateadas”, visible en las odas de fray Luis, y “la luz dorada del ocaso”, en alusión a la muerte, cuya transparencia linda con lo poético, no hacen más que subrayar una necesidad interior (“embridados y ahondados desde adentro”), que aglutina los cabos sueltos. Tanto los recuerdos litera-

rios como las imágenes clásicas responden a una forma de luz interior, espiritual, que exige la más alta concentración. Por encima de otras referencias literarias no menores, como el cliché dantesco (“pararse en el centro de la vida”) o el movimiento del célebre soneto quevediano (“Miré, salí, vi”), donde se advierte idéntica conciencia ante la muerte, lo singular de este poema es la fuerza de esa luz invisible, que lo sostiene todo y cuyo centro hay que encontrar⁸.

El contradictorio siglo XX aparece marcado por la idea de progreso decadente, progreso en lo científico y decadencia en lo moral. Durante la primera mitad del siglo, época a la que pertenece Antonio Machado, la incompatibilidad entre lo material y lo eterno, presente en obras como *La decadencia de Occidente* (1918), de Spengler, *La Rebelión de las masas* (1928), de Ortega, y *Un mundo feliz* (1938), de Huxley, genera un estado de hastío, fruto del vacío que ha dejado la caída de los imperios, que se convierte en uno de los rasgos definidores del hombre moderno. La rebelión de las masas, debida al aumento demográfico y al incremento del poder adquisitivo de las clases medias, ocupa el lugar de las élites, reflejando estilos de vida plurales y dando al arte un signo realista. La rebelión de las masas, con su tendencia a la uniformización y la sustitución de la competición por la cooperación, hace necesario el desarrollo del espíritu individual, la integración de la voluntad, la inteligencia y la sensibilidad, que antes de la Ilustración existían fusionadas. Precisamente la defensa de la voluntad frente a la razón que hace Unamuno, al que Machado consideró siempre su maestro, responde a un equilibrio del individuo y la sociedad, de ciencia, arte y religión. Pero hay más: el movimiento del sujeto al objeto, el salto de la “homogeneidad del yo” a la “heterogeneidad del ser”, que no dio Juan Ramón y sí Machado desde 1912, no sólo se debe a la intensificación de su actividad filosófica a partir de *Campos de Castilla*, sino también a la práctica de la escritura entendida como complicidad, como actividad polimórfica y ambivalente, en la que a la libertad de pensamiento acompaña indefectiblemente la libertad de expresión. Por encima de ciertas imágenes fijas y parciales que con frecuencia conducen a la falsificación, como la del Machado desprovisto de sus contenidos éticos o el convertido en propaganda política, tal vez la más perdurable, aquella que transcurre por infinitas máscaras sin quedar petrificada en ninguna de ellas, sea su muda invitación a la escucha, la indeterminación constitutiva de su lenguaje. El intento por instalarse en el límite de lo posible (“brinda, poeta, un canto de frontera / a la muerte, al silencio y al olvido”, escuchamos en el soneto “Al gran cero”), sin poderlo jamás reducir, es la que proporciona a su discurso una multiplicidad nunca agotada. Esta claridad de la metamorfosis, más que el paradigma de la bondad, la vibración interior del paisaje y la penetración de sus símbolos, es la que permite unificar ironía y misterio como fuentes de lo poético. Si la poesía del siglo XX, al menos en su primera mitad, se presenta como palabra acerca de la condición histórica del hombre, haciendo del hecho inmediato algo único e irrepetible, el desesperado

⁸ En cuanto a la revolución sonetil de Blas de Otero, ya iniciada por Rubén Darío y Antonio Machado, señala José Luis Cano: “La revolución que lleva a cabo Blas de Otero en muchos de los sonetos de esa década de los setenta, consiste en hacer del soneto de estructura cerrada tradicional un soneto abierto, informalista, que sigue un cauce no sometido a reglas, sino al solo impulso de su propio ritmo y de su necesidad de adaptarse a la tensión interna del tema”, de su ensayo, “Blas de Otero y el soneto heterodoxo”, en Blas de Otero, *Study of a Poet*, University of Wyoming, 1980, pp.11-17. Sobre el análisis del poema, uno de los mejores es el de P. Jauralde, “La poesía de Blas de Otero”, *Voz y Letra*, XIV, 1 (2003), pp. 145-150.

apego a la vida, que hallamos tanto en Antonio Machado como en Blas de Otero, libera a su escritura de las máscaras que pretenden fijarla, dejándola abierta a su posibilidad extrema y permitiendo escuchar su voz irreductible⁹.

En arte no hay rupturas, sino continuidades. Decía Oscar Wilde que nadie puede interesar a los demás si no es auténtico, por eso atrae la figura de Machado y despierta su reconocimiento en tiempos distintos, a pesar de sus falsificaciones. Durante la década de los cuarenta, próxima todavía su muerte, interesa de Machado su actitud moral, comprometida. Después, cuando el poeta sevillano se convierte en el modelo del poeta realista y antisimbolista en la década de los cincuenta y sesenta, época en que la poesía social alcanza su mayor auge, los poetas jóvenes comienzan a alejarse de su magisterio, porque su imagen de hace veinte años no corresponde al signo de los nuevos tiempos. Aunque José María Castellet se pregunta en su antología *Veinte años de poesía española* (1960): “¿Por qué... Machado es el más actual de los escritores del 98, más actual incluso que muchos de los grandes poetas de la generación del 27?”, es preciso reconocer que en esos veinte años, los que van de 1960 a 1980, es cuando se produce su mayor declive. Por último, a partir de 1980 comienza su revalorización, sobre todo por lo que se refiere a su actitud antidogmática y a su reflexión sobre el pensamiento poético. Si Machado siempre admiró a Unamuno por su papel de agitador, de removedor de conciencias, también Otero hace suya la actitud inconformista del poeta andaluz: “Siempre que he visto a un hombre solo, o seguido de una menguada hueste, luchar contra el medio en que vive, he sentido el orgullo de pertenecer a la especie humana”. Esta reivindicación de lo que va contra corriente, que es un componente irrenunciable de la propia individualidad, pues el poeta rara vez se conducirá en tropel, es lo que engendra, en el caso de Otero, una escritura de naturaleza cuestionante, que niega toda homogeneidad impositiva y nos hace avanzar a tientas, por tanteo y duda. Blas de Otero y sus distintas etapas. Algo las unifica: religiosa, existencial, social, reflexiva. A mi entender, lo que da vida a esa escritura, a la vez múltiple y uniforme, es la búsqueda de la originaria verdad de la palabra en un medio dominado por las formas del pensamiento único. El escritor suizo Max Frisch afirma en 1979: “La gran cuestión para un escritor es la confrontación del lenguaje con la realidad. El lenguaje normal reproduce formas de poderes. La escritura revela, en cambio, el mundo escondido; es subversiva. El escritor no se retira a una torre de marfil, sino a una fábrica de dinamita: La impugnación del lenguaje dominante puede hacerse negativamente, por el silencio, o positivamente, imaginando nuevas formas de expresión”. Y éstas han de existir en el espacio del sueño creador, en el espacio libre de las represiones censorias, donde la realidad lucha por manifestarse, por hacer palpable la presencia del mundo. Pues lo que se toca ahí, en ese deslumbramiento súbito del poema, es la raíz de la vida (“Hoy es siempre todavía”), el recomienzo del presente por la palabra. De ahí esa estética de buscada simplicidad, de suficiente pobreza, que muestra la existencia más humilde.

⁹ Sobre la dialéctica del siglo XX, que ha significado un progreso en la ciencia y una regresión en la moral, véase el ensayo de L. Racionero, *El progreso decadente*, Madrid, Espasa Calpe, 2000. En cuanto a los apócrifos de Abel Martín y Juan de Mairena, que aparecen como auténticos complementarios en la evolución de Machado, desde un idealismo romántico-simbolista hasta una estética de la objetividad, el mejor estudio sigue siendo el de E. Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Barcelona, Ariel, 1975

De esa unidad de actitud ética y dicción sencilla deriva una escritura próxima al lenguaje hablado (“El que escribe como habla irá más lejos que el que escribe como se escribe”, decía Juan Ramón Jiménez), cuya simple aparición denuncia el funcionamiento instrumental del lenguaje. Tal vez sea este tono hablado, al que se asocia un ritmo entrecortado y fluente, hecho de reiteraciones y contrastes, el que llama a la integridad del hombre entero, nombrando lo concreto y dejando que lo real se incorpore al lenguaje, cosa que suelen ignorar los realismos, en una serie de imágenes o motivos nucleares, cuya diversidad no consiente una fácil reducción. Con todo, en el caso de Otero, podrían destacarse algunas de estas imágenes matrices, formas de vida espiritual, que conservan algo de la unidad primordial y desde sí mismas dicen la totalidad. Pasando por alto la etapa religiosa de la prehistoria poética, olvidada por el poeta bilbaíno y donde las referencias machadianas son mínimas, nos encontramos, en la fase existencial, con el símbolo del camino para expresar el paso del tiempo en poemas como “Hablamos de las cosas de este mundo”, de *Que trata de España*, o “Caminos”, de *Todos mis sonetos*. El motivo de hacer camino traduce la soledad del alma caminante, el vacío o ausencia de plenitud ante un tiempo no compartido. Después, en los libros publicados entre 1955 y 1970, que giran en torno al tema de España, se respira un aire de libertad bajo la patria “árida y triste” de la dictadura. Poemas como “Árboles abolidos”, de *Pido la paz y la palabra*, “Palabras reunidas para Antonio Machado”, de *En castellano*, y “Oigo, patria”, de *Que trata de España*, además de vincular el paisaje al destino histórico de España, subrayan la capacidad del instante poético para fundir el presente amargo y el futuro esperanzador. Por último, en las prosas de *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y en los poemas de *Hojas de Madrid* y *La Galerna* (1968-1979), donde bajo la aparente serenidad se percibe una atmósfera de incertidumbre, nos hallamos ante dos símbolos recurrentes, el mar como presencia de la muerte y el ave como símbolo de libertad, en poemas tan significativos como “La galerna” y “Juventud imbatida”, donde la fusión de vida y muerte traduce el deseo de reunir lo disperso para alcanzar lo único, de vencer un tiempo de dolor y recuperar la inocencia de la infancia. Este trabajo de redención y salvación es el propiamente creador.

El nuevo pensamiento moderno, que desde la segunda guerra mundial no ha dejado de afirmar la alteridad como vía para la constitución del sujeto, ha ejercido un vaciamiento, una ruptura en el lenguaje instrumental de los totalitarismos contemporáneos. En ese reencuentro con el otro percibimos la impronta de Machado, quizás la presencia literaria más persistente en la escritura de Otero. Bastaría la antología *Esto no es un libro* (1963), donde el nombre de Machado aparece citado seis veces, para darnos cuenta de que la voz del poeta sevillano, su “palabra en el tiempo”, ha marcado profundamente su trayectoria. El análisis de los siete poemas seleccionados, a los que podrían agregarse otras referencias y alusiones menores, que van desde el poema “Plegaria por mi pobre huerto”, de 1935, hasta la prosa “This is to certify that”, de *Historias fingidas y verdaderas* (1970), donde Otero se confiesa lector infantil del poeta sevillano, pone de relieve que el Machado de Blas de Otero no se reduce a una moda social, aunque sea en *Que trata de España* (1964) donde su presencia resulta más acusada, sino que el canto temporal, que Otero aprendió de Machado, acoge por igual la voz humana y el verso limpio del escritor andaluz. No deja de resultar significativo que en los años del modernismo y después en plena vanguardia, que es tal vez la época más artística del mundo occidental, la obra de Machado no haya tenido un valor

re- presentativo, puesto que no es la belleza del arte lo que le interesa, sino la naturalidad de la expresión poética, depositaria, como en su maestro Unamuno, de la vieja tradición popular. A ella se adhiere Otero en este poema tan revelador de la fluidez de lo poético.

FIGÚRATE UNA FUENTE

(Dí, ¿por qué acequia escondida
agua, vienes hasta mí...

A.M.)

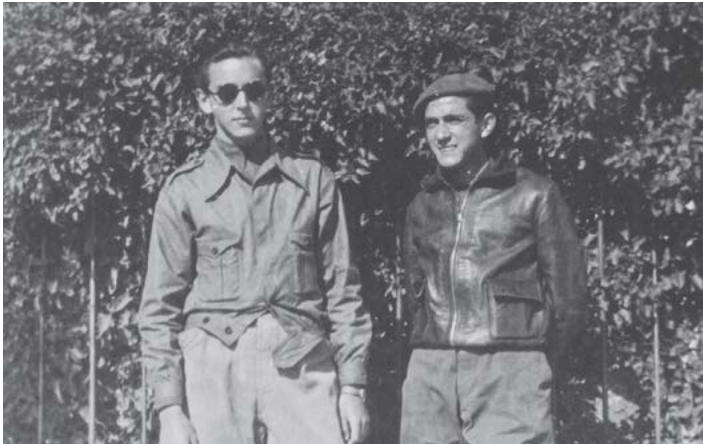
Figúrate una fuente
en un valle verde, balbuceando
siempre lo mismo, siempre
diferente, frases
fugitivas, corrientes,
es un espejo que anda,
una verdad que parece
mentira que no la escuchan
los que de verdad entienden
de fuentes de poesía
y de palabras corrientes...

El agua y la palabra, la vida y la poesía, se confunden en el poema, formando una unidad enigmática y deseada. Desde la cita inicial, que pertenece al poema LIX “Añoche cuando dormía”, de Humorismos, fantasías, apuntes, hasta el verso final, que deja abierto el poema, según revelan los puntos suspensivos, se establece una fluencia, a la que contribuyen la apelación del imperativo (“Figúrate”), que destaca lo soñado sobre lo vivido; la flexibilidad del encabalgamiento (“balbuceando / siempre”, “siempre / diferente”, “frases / fugitivas”, “parece / mentira”, “entienden / de fuentes de poesía”); y el símbolo bisémico de “fuente”, en su doble acepción de manantial y corriente, donde se confunden el carácter súbito de la expresión poética y la larga experiencia del habla popular. Nada mejor que acudir a la palabra de Machado, “siempre la misma y siempre diferente”, para decir con ella la fuga de lo temporal, pues la palabra poética sólo se reconoce en su fluir¹⁰.

10 Para la presencia y el reconocimiento de Antonio Machado en la obra de Blas de Otero, que responde siempre a una doble dimensión ética y estética, véase el trabajo de L. Montejo, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 529-544. En cuanto a las funciones simbólicas del agua en la escritura oteriana, que viene desde muy temprano, mostrando una clara analogía con la obra de Unamuno, véase el estudio de Moraima de Semprún Donahue, *Blas de Otero en su poesía*, University of North Carolina Press, 1977, pp. 116-123.

EL GRUPO ÁLEA

ADRIÁN CELAYA



Logroño, verano de 1938. Blas de Otero (a la derecha) y Antonio Bilbao Arístegui¹

Acababan de tener lugar —escribía Azaola en el número 38 de Pégola de febrero de 1995— *las elecciones legislativas del 16 de febrero de 1936 que ganadas por la coalición de izquierda frente popular en un clima de altísima tensión con claras connotaciones prebélicas, constituyen un hito de primera importancia en la historia española: los ciudadanos no volverían a votar libremente hasta más de 40 años después*¹.

Pasado el buracán electoral y gestionando directamente en unos casos , a través de amigos comunes en otros, conseguí (lo dice Azaola con sencilla humildad) que el sábado siguiente, día 22, a las cinco y media de la tarde nos reuniésemos diez personas en torno a un par de veladores del Suizo (popular café sito en la Plaza Nueva que se cerró en 1941).

Quienes no vivieron aquel momento no pueden entender lo extraordinario y lo difícil de esta convocatoria que buscaba reunir en una tarea cultural, a hombres de gran creatividad cuando la masa de la gente corría alocadamente al enfrentamiento que marcó nuestras vidas.

Azaola que no era sino un muchacho de dieciocho años tuvo, no obstante, un gran poder de convocatoria y además supo elegir sus contertulios, de los cuales hizo una lista:

... el ya famoso pintor Gustavo de Maeztu, (con notable diferencia decano del grupo, tenía 49 años) Elisa Martín Córdoba, el compositor y crítico musical del diario “El liberal” Sabino

¹ Quiero advertir que todo lo que escribo en cursivas lo tomo directamente de textos del propio Azaola

Ruiz Jalón, Francisco Azaola — *el menor de los hermanos varones de mi padre*- Luis María Barandiaran, Pablo Bilbao Arístegui, Pedro de Ibarra y Mac Mabón, José de Landecho y yo.

Enseguida el grupo creció y sin contar las personas que aparecieron fugazmente llegaron a ser 16 más los miembros de *Alea* en la primera etapa de su existencia: el poeta y redactor del diario Euzkadi Esteban de Urquiaga, que había hecho ya célebre su seudónimo de Lauaxeta, el también poeta y crítico de El Pueblo Vasco Jaime Delclaux, Manuel María de Arredondo, Antonio Elías Martinena, el pintor Nicolás Martínez Ortiz, entonces especialmente conocido como cartelista, Blas de Otero, de cuyas primicias literarias sólo poquísimos empezábamos a saber algo, Roberto de Urquiola, que llevando en Radio Bilbao la emisión Canto y cantantes había popularizado el seudónimo Biancamano, los hermanos Verónica y Ramón de la Sota Mac Mabón, el violinista Jenaro Morales, José Ramón de Amézola y Vicente de Artadi, autores noveles de un libro aparecido poco antes, Carlos Zubiría, Luis María de Vilallonga, que, entre otras cosas, acababa de tener un éxito con su guión del ballet El atalayero de Machichaco, cuya música era de Sabino Ruiz, Regina Soltura de Vallejo y el doctor Eugenio Beitia, cuyo nombre empezaba a descollar con autoridad en los medios eclesiásticos.

El grupo decidió muy pronto tener nombre propio. El 28 de marzo y después de desechadas otras propuestas, se aprobó la de Antonio Elías y desde aquel momento se llamó *Álea* (con acento tónico en la *a* inicial). Este nombre podía identificarse con el latino que es seudónimo de azar o suerte, cosa que hizo Martínez Ortiz² al escoger el albatros para nuestro emblema. No prosperó la idea de interpretar este nombre como siglas de “Asociación libre de ensayos artísticos”, con el que, no obstante, algunos citan a *Alea*.

Sigue diciendo José Miguel Azaola que *Álea* no pasa de ser una abstracción sin rostro humano, por lo que decide fijarse en las figuras de los componentes del grupo que pasa a describir.

No es mi propósito reproducir todos los textos de Azaola, cuya lectura se puede hacer en Pégola, pero me parece oportuno destacar algunas de las figuras participantes que glosa con mayor detenimiento.

En la vida de *Álea* distingue Azaola cuatro etapas o fases. *La primera, desde la reunión fundacional en febrero de 1936 hasta la celebrada el 17 de julio siguiente: la guerra dispersó luego a sus componentes y segó la vida de algunos de ellos.*

A lo largo de la segunda etapa hubo, desde el otoño de 1936 hasta principios de 1939, reuniones sueltas e intentos frustrados de restablecer una continuidad.

Recordemos que la mayor parte de este tiempo lo pasó Azaola entre su viaje a Europa y sus estudios en Fribourg.

Rebecha ésta en la primavera de 1939, el tercer período duró hasta el año 1942 inclusive. A partir de ahí (cuarta etapa) las reuniones volvieron a ser discontinuas, pero se llevaron a cabo empeños bastante notables (homenaje a San Juan de la Cruz, publicación de los Cuadernos del

2 Conocí y traté a Martínez Ortiz, el autor de los grabados que ilustraron más tarde el papel moneda emitido por el Gobierno Vasco y en sus últimos años paseaba con él por Madrid y me hablaba siempre de pintura. En aquel momento vendía todo lo que pintaba.

grupo Álea) mientras que poco a poco, la vida (llamémosla) grupal se debilita hasta extinguirse calladamente en 1945 o 1946.

Y ¿qué se proponían aquellas reuniones y el grupo Álea? Nos lo dice claramente el emblema de presentación de Álea que Azaola reproducía y presentaba en el número 42 de “Pergola”. Bajo el dibujo de Martínez Ortiz que representa el vuelo del albatros hay en letra pequeña unas palabras:

“los que en Olimpia, Termópilas y Delfos regáis los altares con la misma agua lustral, no desgarréis a Grecia, con vuestras querellas: uníos contra los bárbaros” (Oráculo de Delfos .

Y al pie escribe Azaola:

Las palabras que en calidad de lema, encabezan las presentes líneas, proclaman con la mayor exactitud el pensamiento capital de los fundadores del grupo ÁLEA y de los compañeros que, unidos a ellos, les ayudan a realizar sus propósitos. Porque Alea pretende ser remanso de paz, al que puedan acogerse cuantos huyan de las luchas suicidas, en las que diariamente vemos empeñarse los mejores arrestos y perderse las más esperanzadoras individualidades de nuestra juventud.

¿Quién podía soñar, en aquellos revueltos tiempos, en que susurráramos las palabras con miedo, que existía entre nosotros ese remanso de paz? Un grupo que quiere la paz, que califica de suicidas las que para muchos son gloriosas batallas; que quiere encerrarse en su libertad para seguir creando, para mantener viva la esperanza y los sueños que nos habían tenido vivos hasta el fatal estallido de la violencia? Yo mismo tuve que resignarme a canturrear con mis italianos: *Cosí sarà finita la nostra gioventú*. Lo más notable en esta gran obra de Azaola es que, un joven de dieciocho años, lograra lo que parece un milagro. Reunir en aquella sociedad tan dividida, un buen grupo de hombres, que no querían ser voces suicidas, y que, al contrario, fueron esperanzadoras individualidades de distintos tonos y matices ideológicos, pero ansiosos de gozar de la auténtica libertad, la que nos permite crear, todo esto era tarea de hombres.

En sus artículos para “Pergola”, los presenta Azaola en su trabajo en paz, y son todos distintos, pero nunca debaten sus ideas políticas, aunque saben que unidos pueden pasar de individualidades esperanzadoras a auténticos creadores. Las empresas que acometen son variadas y atienden a las aptitudes y vocación de los distintos socios, pero todos miran a un futuro mejor. Algo similar aunque muy distante y con menos ambición soñáramos un grupo de amigos en Baracaldo, pero la realidad nos aplastó. Y hoy, cuando la juventud parece encerrada en continuas diversiones, no dejo de pensar que existen muchas individualidades esperanzadoras y que, quizá en un apartado rincón, tengan su Alea. El grupo realizó muchas y muy distintas actividades. Azaola dice que había una vedada, la política. Que no se hable de política he leído en algún lugar, pero los griegos se sonrojaban si no hablaban de política. Y Azaola reconoce que una vez se habló de política, y precisamente fue él quien pronunció una conferencia sobre la Unión paneuropea, en la primera fase de Alea, que fue muy bien acogida y que descubría el sueño escondido de aquel hombre joven. Debieran ser hombres de paz quienes hablen de política, hombres que lleven en el alma la esperanza y no vivan poseídos por el odio.

No puedo reproducir todo lo que dice Azaola en sus comentarios, pero voy a pararme en la presentación de algunas personas notables, elegidas entre otras que también lo fueron, cuyas actividades generosas no conocíamos y Azaola nos las descubre. He elegido casi al azar porque no podía hacer interminable este trabajo. A algunos de los hombres de Alea los he visto pasear por Bilbao.

El primero de todos, uno de los más asiduos a estas reuniones y el primero que destaca Azaola fue Antonio Elías Martinena, que ingresó en la carrera diplomática y murió siendo embajador en Canadá. Su familia era muy conocida en Bilbao y yo mismo conocí y traté mucho a su padre, también don Antonio, que fue decano del Colegio de Abogados durante muchos años. Era un hombre bueno y campechano que un día presentó un escrito larguísimo y al ver que yo me alarmaba me pidió que le perdonara y añadió: *Siempre aconsejo que estos escritos sean lo más breves que sea posible, pero también aconsejo que hagan lo que digo, no lo que yo hago.*

Me comentó Sabina de la Cruz que oyó a Antonio Elías Martinena hablar del grupo Alea con grandes elogios, pero al llegar a Azaola, su juicio era lacónico: le admiraba. Por su parte el mismo Azaola le describe así: *Se trata de uno de los miembros más activos, antiguos e identificados con el espíritu aleático. Si la labor de Alea perdió regularidad al marchar yo a vivir a San Sebastián en 1942, terminó esfumándose por completo después de que en 1945, Antonio se trasladó a Madrid para preparar su carrera de diplomático.*

Decía luego que *además de la carrera profesional de Antonio Elías y no sé si sobre ella y frente a ella, tres cosas han absorbido primordialmente su atención: la filosofía, la música y la literatura. Hace poco más de un año (esto se publicaba en febrero de 1995 y prueba que se mantenía viva su amistad) me envió un buen paquete de escritos suyos y, con él, la siguiente explicación de que, como tantos otros, hayan permanecido inéditos. “Tengo acumulado bastante material en disketes de ordenador lo que facilita su continua revisión y elaboración. Pero esa misma facilidad es una invitación al silencio porque tarda en llegar el momento (en que te hallas lo bastante satisfecho para) intentar darle publicidad. Y tras preguntarse si acaso no obrará así por “inmodestia” reflexiona: Si no comunicas tus ideas ¿para qué sirven?*

Las ideas sirven siempre, se comuniquen o no, replica Azaola que también da cuenta de las conferencias pronunciadas por Antonio en Ottawa o Vancouver pues era embajador en Canadá y cita el ensayo en que replica a Paul Davies, un científico que había asegurado que *la ciencia es, en la búsqueda de Dios, un sendero más seguro que la religión.* Antonio Elías decía que cualquier cosa que conduzca a Dios, sea o no científica, es propiamente religiosa.

Añadía Antonio Elías que *en lo que de verdad he trabajado es en la teoría del conocimiento, en el sentido extenso que hoy se le da.* Pero Azaola estaba seguro de que no menos intensamente había trabajado Elías en un largo estudio sobre el ideario poético del Siglo de Oro español y en la filosofía del arte, sobre todo con su ensayo sobre *Los factores de la belleza musical* que hizo decir al guitarrista y crítico Regino Saez de la Maza que *no hay hoy en España otro autor capaz de escribir un trabajo tan bueno sobre estética musical.*

Cuando Azaola escribía esto era más o menos en los momentos en los que Antonio Elías Martinena fallecía muy lejos, en Canadá, el día 16 de enero de 1995.

Tres poetas

Dice también Azaola que *distinto del grupo y anterior a él, pero en estrecha relación con él ya desde el momento mismo en que “Álea” empezó a existir, un minúsculo grupo de cinco amigos contribuyó de forma muy notable a animar y caracterizar el conjunto aleático a lo largo de toda la existencia de éste*. Estos cinco eran Antonio Elías, Blas de Otero, Jaime Delclaux y los hermanos Pablo y Antonio Bilbao Aristegui. Las tareas de Álea eran muy variadas, desde las reflexiones filosóficas que generalmente dirigía Antonio Elías, como la celebrada sobre la teoría del conocimiento en Hessen, a la audición de obras musicales, como *Tristán e Iseo*, *Parsifal* de Wagner o *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, recitales poéticos, o representaciones teatrales.

Entre los integrantes del grupo en esta primera etapa, destaca Azaola tres poetas: Blas de Otero, Eusebio Erquiaga y Jaime Delclaux. Solamente por haber reunido a estos grandes poetas, la obra de Álea debería ser siempre recordada.

Blas de Otero, escribe Azaola, *aun siendo miembro de los más tempranos, nunca contó entre los más asiduos ni los más activos*.

Pero si el interés de Blas por el grupo no fue muy grande, el del grupo por la obra de Blas aumentó con el tiempo y llegó a ser grandísimo: cuatro de las sesiones, en 1941 y 1942, fueron sendos recitales de poesías suyas; en ninguna de las tres primeras se halló presente el autor, pero sí en la lectura de sus poemas llamados a ser publicados, en octubre de 1942 y bajo el título de Cántico espiritual, como número dos de los cuadernos del grupo Álea.

La presentación de los dos primeros números de los Cuadernos coincidió con el homenaje a San Juan de la Cruz y en una de las conferencias que se dieron en el paraninfo del Instituto de Enseñanza Media, Blas hizo la presentación del conferenciante. *Su voz, tenue como de costumbre, apenas se oía en el lugar donde nos encontrábamos Roberto de Urquiola y yo. Roberto comentó... Blas no habla, suspira; y es imposible importar el suspiro.*

Añade Azaola que *Blas fue el más ilustre de los miembros de Álea y enriqueció el grupo, mucho más que por cuanto, dentro de él, hizo o dijo — la introversión y el recato solían mantenerle, durante las sesiones, en las antípodas de la locuacidad — por haberle comunicado sus escritos, eso sí, después de resistirse largamente a darlos a conocer en un ámbito que, aun habida cuenta de las modestas dimensiones de Álea era bastante más dilatado que el de Nuestralia* (Con este nombre se llamaron los amigos que tras la guerra civil, no acertaban aún, a seguir siendo Álea).

Azaola creía que fue un privilegio de Álea el conocimiento de la producción de Blas de Otero, pues, *salvo Cántico espiritual, casi todo el resto de esa producción se ha perdido. Blas destruyó en 1944 cuanta obra inédita suya encontró a su alcance, inmediatamente antes de quedar sumido en la tiniebla de un trastorno, del que salió despacio, avanzado ya el año 1945. Y por los mismos días en que Álea se extinguía, su poesía rebrotó más vigorosa que nunca.*

Nacido en 1905, Esteban de Urquiaga, conocido por su seudónimo de “Lauaxeta”, era uno de los más veteranos del grupo. Azaola dice también que era uno de los miembros de Álea más próximos a los jesuitas. Colaboraba en la

revista Luises, en cuyo primer número apareció su poema *Miren'i otoiá* junto a tres breves composiciones de Blas de Otero (*Baladitas humildes*).

Sin embargo, nos advierte Azaola de que Blas y Lauaxeta no se conocieron hasta encontrarse en *Álea*, *aunque Lauaxeta estuvo en Álea desde la reunión del 27 de febrero y Blas desde el 10 de marzo. La primera vez que ambos coincidieron en el grupo fue el 21 de marzo y no se habían conocido personalmente hasta entonces (no se olvide que el uno tenía ya treinta y un años y el otro tan sólo veinte) Blas venía por Álea con menos frecuencia que Lauaxeta.*

Buen conocedor de la antigüedad grecolatina (advertiase en esto un aprovechamiento ejemplar de la tradición humanística de los jesuitas), sigue diciendo Azaola, Lauaxeta nos dio el 7 y 12 de mayo siguientes, dos charlas sobre Sófocles, su preferido entre los tres grandes trágicos de la Grecia antigua. 3 Insistentemente explicaba esta preferencia en las discusiones del grupo y por eso se le encargó disertar sobre él, en lugar de hacerlo sobre Esquilo...

Así como Gustavo de Maeztu estaba empeñado en que Álea se consagrara especialmente al teatro, el gran empeño de Lauaxeta era que preparásemos la publicación de una revista repitiendo lo más fielmente posible. Para comprender el gran número de datos que conserva Azaola no se debe olvidar que utilizó los 3 archivos de don Pablo Bilbao Arístegui, que hacía anotaciones meticulosas la experiencia de "Hermes"... Y mantenía su punto de vista con tesón, sin que- en este como en otros debates — se le viera acalorarse nunca, ni descomponer unas maneras suaves y comedidas en la palabra como en el gesto, con una sencillez que excluía cualquier asomo de afectación y que incluía puntadas de ironía.. No se complacía en exhibir su erudición...

Con toda naturalidad, a lo largo de la conversación salían a relucir sus conocimientos poco comunes de filosofía y literatura antiguas, modernas y contemporáneas, y en su poesía resulta patente su familiaridad con los románticos alemanes, los simbolistas franceses y los españoles de diversas épocas, de Meléndez Valdés a García Lorca.

La muerte de Lauaxeta afectó profundamente al grupo y en especial a Azaola, que escribe: *Militante activo del Partido Nacionalista Vasco, se incorporó a sus milicias poco después del estallido de la guerra civil y prestó servicio en ellas como periodista y con grado de comandante. Hasta ser hecho prisionero en abril de 1937. Procesado por la jurisdicción militar y después de un juicio que —como casi todos cuantos se celebraban por aquellos días en nuestro desgarrado país— tuvo más de político y sectario que de militar y jurídico, cayó fusilado en Vitoria el 25 de junio siguiente. Solo 38 días después moría en Albacete el poeta Jaime Delclaux.*

Es preciso ahora ocuparse del tercer poeta y de la versión que Azaola nos presenta. José Miguel Azaola recuerda que un miembro femenino de *Álea*, Elisa Martín Córdova se había ganado la amistad de Zenobia Camprobí, la esposa de Juan Ramón Jiménez, el que luego sería premio Nobel, hasta el punto de que consiguió que Zenobia le presentara a su marido. Una entrevista que se dio en Madrid el mismo día en que llegó de visita el doctor Marañón para ofrecer a Juan Ramón un sillón en la Academia de la Lengua. Y cuenta que Juan Ramón lo rechazó por estimar que la labor académica era más de filólogos que de poetas.

Poco tiempo después, Elisa entregó a Jaime Delclaux y Pablo Bilbao Arístegui una carta de presentación para su amiga Zenobia, cuando ambos en mayo de 1936, viajaban a Madrid.

La visita tuvo lugar el 21 de junio de 1936 *rodeada de una emoción y un recogimiento cuasi religiosos.... Al día siguiente, Pablo regresó a Bilbao trayendo fresca la impresión que le había causado el encuentro con el maestro.* Y años después, en el número de Pergola de setiembre de 1989 escribía Pablo Bilbao Arístegui un artículo titulado *Jaime Delclaux y Juan Ramón Jiménez.* Y Azaola afirma haber encontrado en una Universidad de Puerto Rico un artículo que daba otros detalles sobre el encuentro de Juan Ramón Jiménez y Jaime Delclaux.

En cuanto a Jaime, al que ví por última vez en Madrid en junio de 1936, permaneció allí y volvió a visitar a Juan Ramon. Aún conservo el telegrama que envié a Pablo en la noche del 3 al 4 de julio.... Saluda en mi nombre a todos Alea. Diles mi gusto sería estar con vosotros y espiritualmente estaré más con vosotros que nunca. Juan Ramón prometió poema mar está terminado para nuestra revista. Saluda particularmente a Elisa. Saludo cordial Jaime.

El grupo trabajaba en efecto para sacar una revista en otoño y Juan Ramón preparaba un poema sobre el mar.

La guerra sorprendió a Jaime aún en Madrid, *Se encontró en un Madrid cercado, sólo, desorientado y, de allí a poco enfermo... Probablemente no se atrevió a llamar a Juan Ramón.*

Un fiel abogado y paisano — Fernando de Haya, providencialmente surgido — alivió en lo posible su suerte y logró que fuese admitido en el Hospital General de Albacete. Allí se extinguió, (sigue diciendo Azaola y me imagino que contenía su emoción) la breve existencia de quien había escrito en uno de sus poemas

Yo sé que he de morirme pronto
Y no me importa nada
Señor, Señor, aunque sé que he de morirme pronto!
acorta, si lo quieres, mi jornada
Yo no te pido premios ni laureles ni palmas
que para mí no hiciste ¡Cuando será que pueda,
lo poco de poeta que me diste
dejando ante tus plantas,
ofrecerte mi vida en el cáliz rosado de la aurora
cuando nace en silencio
Ia pálida sonrisa infinita del alba

Si mereció el nombre de poeta, sigue diciendo Azaola, fue ante todo por haber vivido su corta vida como un poema, descubriendo la belleza a cada instante en cualquier recodo y en sus vislumbres más tenues, con prisa de no dejarse nada en el margen, según escribió Antonio Elías.

Otros aleáticos murieron víctimas de la guerra, entre los cuales recordaba Azaola especialmente a su tío Francisco de Azaola, de ideas tradicionalistas, que fue asesinado en la matanza del Cabo Quilates.

El primer aleático

He citado algunos jugosos pasajes de los recuerdos de Álea que publicó Azaola. No es mi propósito transcribir todos sus textos y no tengo más remedio que olvidar importantes pasajes de la vida de aquel animoso grupo que moviéndose en aquel Bilbao, aplastado entre la anteguerra, la guerra civil y la posguerra, quería mostrar que aún era posible soñar en actividades creativas.

No me propongo analizar todas las etapas de la vida de Álea y de las personas que Azaola tan bien describía en *Pérgola*. No solamente se cultivó en Álea la poesía sino que fueron muchos los recitales de música o las charlas o conferencias sobre temas musicales, sobre el teatro, la pintura y sobre los más serios temas de filosofía. Me voy a Ilimitar a describir, utilizando si es posible sus propias palabras, al primer miembro de Alea, el que reunió a todo el grupo y que dedicó gran parte de su actividad a mantenerlo y reforzarlo. Puede decirse que Álea se debilita y desaparece a partir del momento en que Azaola marchó a San Sebastián.

¿Quién era Azaola, este hombre de pelo dorado y sonrisa abierta con quien yo mismo reviví en mis años maduros los recuerdos de niño? Un hombre que pedía muy pocas cosas, y siempre honorables, como acudir a la presentación de un libro, y que, en cambio, se ofrecía sin reservas a trabajar por el país y exponía con toda libertad su pensamiento, que quizá no estábamos preparados para recibir.

Era además un buen hijo de Bilbao, bilbaino siempre. Le preocupaba Bilbao, aunque muchos no entendían que lo pudiera querer con espíritu crítico y le preocupaba el pueblo vasco que todos los vascos veneramos, a veces con un fondo de melancolía. Y su preocupación no era solamente cultural. Se alegraba de cada paso hacia la autonomía, el Estatuto, el Concierto económico... Pero miraba siempre más lejos y, por supuesto, nada le podía hacer restringir sus profundos ideales.

Veamos lo que él mismo dice de su labor en Álea. Si nos fijamos bien en los artículos publicados en *Pérgola*, al mismo tiempo que no escatima elogios para todos los miembros del grupo, parece querer esconder su propia participación, aunque el lector no puede dejar de adivinar que detrás de todo lo que cuenta estaba él mismo moviendo los hilos.

Su propio trabajo está como escondido y únicamente al final parece mostrarse de algún modo cuando llegamos a la síntesis de la primera parte de *Fausto*.

Quienes vivimos en una cultura que casi no se asoma más allá de los Pirineos, somos muy reacios a entender la cultura alemana, aunque no podamos menos de admirar lo que nuestras limitaciones nos permiten conocer del formidable siglo XIX alemán, la filosofía de Kant, de Fichte, de Hegel y la literatura romántica de aquel tiempo. Pero difícilmente entendemos a Goethe, a quien leemos en medianas traducciones.

Pero Azaola pudo acercarse a toda esta ciencia y literatura y a la del siglo XX en lengua alemana y creo adivinar a través de varios pasajes, que le entusiasmaba Goethe, y, por supuesto, su obra maestra, el *Fausto*.

Es posible, como él asegura, que fuera una iniciativa que se presentó en Álea de manos de un activo miembro, Roberto Urquiola, la que le llevó a presentar *Fausto* ante sus amigos. Se habían hecho varios encuentros sobre *Carmen* de Bizet, una ópera que también admiraba Azaola, que, en el encuentro que con él tuvimos en Bidebarrieta nos presentó una interpretación de la célebre habanera que mostraba que se fundaba en una tonada del alavés Iradier.

Su amigo, Roberto Urquiola y Zubiaurre, muy aficionado al teatro lírico, *empeñado en dar realidad a sus conceptos pero carente de medios para ello, inventó algo que, en cierto modo, ponía sus ensueños al alcance de sus posibilidades, algo a lo que dio el nombre de “teatro sintético”... Y la obra con que hizo la arriesgada experiencia fue precisamente Carmen*. Si no podía representar *Carmen*, al menos podía exhibir una síntesis.

Encontró la colaboración de Pilar Losada, *hija de un conocido agente de Bolsa, muy bien educada musicalmente, con una sensibilidad artística excepcional y un sentido de la amistad y la hospitalidad no menos excepcionales... y con una voz preciosa de mezzosoprano*. Roberto encontró un tenor fuera de Álea en Alfonso Landajo, que tenía una voz de poco volumen, pero suficiente para cantar *Carmen* en casa de Losada. Y con estas y otras colaboraciones, la versión sintética de *Carmen* fue presentada ante unos treinta espectadores en el salón de la casa de Losada.

De *Carmen* a *Fausto*. *Mi estrecha amistad con Urquiola y nuestras largas conversaciones sobre el tema me contagiaron su “sinteticismo” teatral y me condujeron a imaginar y escribir, en la primavera del año 1940, otra síntesis: la de la primera parte del Fausto goetheano, que era uno de mis libros de cabecera desde que en 1936, ví en Salzburgo, su impresionante escenificación de Max Reinhardt. Álea la montó para el público en la noche del 21 de junio de 1941 y dos años más tarde fue editada como número tres de sus Cuadernos*.

La dirección escénica la llevó Roberto Urquiola. *Se me confió, sigue diciendo Azaola, el papel de Fausto... Para el de Mefisto obtuvimos la además de ser secretario del participación de Luis Hermosa que —además de ser secretario del Ayuntamiento de Baracaldo— era probablemente el mejor actor no profesional que había entonces en Bilbao*.

Excepcional fue la aportación de Nicolás Martínez Ortiz, autor del decorado y del vestuario...

*Pero no fue, en absoluto un éxito de público. Los asistentes aplaudieron a rabiar pero sólo se habían despachado 175 entradas de pago y ocho gratuitas, por lo que el grupo tuvo que hacer frente a un déficit considerable. Los ensayos de Carmen y de Fausto, aunque sin formar parte de las actividades abiertas del grupo, cuentan, para los pocos que las seguimos de cerca o tomamos parte en ellos, entre los momentos más intensos de nuestra experiencia aleática. Tanto, que a Urquiola le bullían ya en el magín dos proyectos de nuevas síntesis: las dos óperas de Aída y Tosca, y yo dejé muy adelantada la de la “Orestíada” de Esquilo.*³

El final de Álea

La residencia en San Sebastián de José Miguel Azaola frenó la marcha del grupo, que, no obstante, se mantuvo vivo hasta 1945. De diciembre de 1945 recuerda Azaola el homenaje a Pasteur al cumplirse cincuenta años de su nacimiento. *En el salón de la Filarmónica, el doctor Ramón Zumárraga dio una charla*

³ Conocí y traté a Luis Hermosa y aún sigo saludando a sus hijos.

sobre la personalidad de aquel gran científico y seguidamente se proyectó la película La vida de Pasteur.

Dice Azaola que el artífice principal de esta conmemoración fue Luis María de Barandiaran, un ingeniero industrial a quien muchos hemos conocido bajo el apodo de *Faber*, por su costumbre de llevar de forma muy visible en el bolsillo superior de la chaqueta, un lapicero. De él escribe Azaola que era *muy aficionado a la filosofía y a la física, y era un extraordinario políglota que, no contento con haber leído en su idioma original a Descartes, y a Kant, a Berkeley y a Papini, a Luis de Broglie y a Max Planck, profundizaba sus conocimientos del griego antiguo y tomaba lecciones particulares de vasco y de ruso, y polemizaba sin cansarse, compensando su ligera tartamudez con una rapidez desconcertante en el manejo de los conceptos, incluso los más abstractos, en cuyo mundo se movía con asombrosa facilidad...*

Dirigió, sigue escribiendo Azaola, varias de nuestras reuniones dedicadas a temas filosóficos (obras de Ortega, de Hessen y de Kant) y el 21 y el 28 de octubre de 1941 dio una doble charla sobre el nacionalismo español.

Aunque puede parecer un hecho anecdótico no quiero dejar de señalar el homenaje a Miguel Unamuno que organizó Alea, colocando en la calle Ronda, en la casa natal de nuestro escritor que decía. *Miguel de Unamuno y Jugo nació en esta casa el 29 de septiembre de 1864.* Parece que la iniciativa vino de Manuel María de Arredondo, un abogado a quien también conocí años después, pero no se había contado con el hecho de que Unamuno, quizá el hijo más ilustre de la villa de Bilbao, que fue en vida muy polemista, era entre sus paisanos un hombre muy polémico, al que unos tenían por antivasco y otros por anticatólico.

El hecho es que, como escribe Azaola, solamente veinticinco o treinta personas asistieron a la colocación de la placa (*entre ellos, dice Azaola, Juan Antonio de Zunzunegui, a quien conocí personalmente en aquella ocasión.* Pero tuvieron una fuerte réplica: *La Gaceta del Norte, publicó un artículo que sin mencionar a Alea ni a ninguno de sus miembros, incriminaba la heterodoxia religiosa del homenajeado y censuraba cuanto se hiciera para exaltar su memoria y dar a conocer su obra.*

Esto no impidió que Álea hiciera una nueva salida al público en octubre de 1942 para celebrar el centenario de San Juan de la Cruz. El acto se celebró en el paraninfo del Instituto con varios conferenciantes, entre ellos Gerardo Diego. *Blas de Otero presentó a uno de los conferenciantes (creo recordar que a Gerardo Diego).*

Voy a terminar este comentario sobre Álea con las palabras de despedida que pone Azaola:

Nunca, ni siquiera al celebrarse en una casa particular, hizo falta invitación para participar en una reunión de "Alea". Fueron más de un centenar las personas que alguna vez lo hicieron. Si las mujeres no pasaron de ser el 10 % en 1936, llegaron al treinta en 1941 y 1942 Además de las aquí nombradas fueron particularmente asiduas Manu Elías, Kari Sómme, María Rosales y (había que suponerlo), la que era mi novia y desde mayo de 1942 es mi mujer, Pepa Rodríguez-Espina

A la memoria de los muchos que, de ellas y de ellos, se nos fueron y a la salud de los que aún quedan, va dedicado con toda el alma, este retrato del grupo.

Y yo cierro con el mayor respeto este capítulo.

En 15 de marzo de 2019, coincidiendo con el 40 aniversario del fallecimiento de Blas de Otero, el Área de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao, a través de Bidebarrieta Kulturgunea, organizó en la Biblioteca de Bidebarrieta, como colofón del festival anual BILBAOPOESIA, un encuentro entre Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Vicente Molina Foix y Jenaro Talens, representantes de la llamada estética *novísima*. Todos ellos hablaron de su relación con la obra del poeta bilbaíno, pero sin duda fue Pere Gimferrer quien mostró un mayor acercamiento al autor de *Ancia*. Aunque no llegaron a conocerse personalmente, también Blas de Otero, en varias entrevistas realizadas en los años 70, manifestó su aprecio por la obra de Gimferrer. Hemos querido recoger para los lectores de la revista **ANCIA** de la Fundación Blas de Otero el testimonio de quien es, sin duda, una de las grandes voces de la poesía europea contemporánea.

RECUERDO Y HUELLA DE BLAS DE OTERO

PERE GIMFERRER



Blas de Otero entró en mi vida poco después del año 1957. Entre el 57 y el 58. Yo tenía, por tanto, entre doce y trece años. Me centraré en el año 58: en aquel momento, Blas de Otero publica, en Barcelona, donde entonces reside, su compendio (es un libro distinto) titulado *Ancia*. *Ancia* es *Ángel fieramente humano* (primera sílaba de Ángel) y *Redoble de conciencia*, originando lo que Antonio Oliver llamó “el extraño nombre críptico de Ancia”. La realización de este libro procedía del mecenazgo de Alberto Puig Palau (empresario y editor), persona a la que conocí, a diferencia de Blas; a Blas no pude conocerlo, pero a Puig Palau

lo conocí y traté algo. *Ancia* se vendía a un precio exorbitante. Si una novela en tapa dura, y que podía ser muy extensa, valía 70 pesetas, el libro de poemas de Blas valía 95; pero Alberto Puig Palau no era un editor normal, no aspiraba a vender estos libros, simplemente a que existieran, ya que no estaban en muchas más librerías que dos o tres de Barcelona.

Antes de eso, me fue prestado por un profesor mío (un sacerdote, curiosamente, pero poeta) el libro *Redoble de conciencia*, y, en aquel tiempo en que la fotocopia no era habitual, lo copié a mano entero, como se hacía en Rusia en la época estalinista.

Luego leí ya en *Ancia* lo que *Ancia* tiene de *Redoble de conciencia*, que no es idéntico: hay modificaciones importantes (cosa que mejor que nadie sabe Sabina de la Cruz) en muchas cosas. A veces son de carácter político, por ejemplo, en un poema se decía “Asia así en espera del primero que ladre” y esto pasa a ser en otra edición “Asia la flecha eterna que el futuro taladre”. Como estos cambios hay muchos, y no todos tienen motivación política.

Yo en aquel momento, en el año 58, con apenas 13 años, no tenía mucha competencia lingüística para leer, más o menos la mitad de la que pueda tener hoy, y por tanto leía solo a los poetas que, salvo algún caso especial que era preciso leer en traducción, podía leer en su lengua original. A los que más leía era a los poetas en castellano, catalán y francés (también leía en Latín, pero esto es otra época de la literatura). Y, en castellano, dejando aparte que ya entonces empezaba a leer, entre otros, a Alberti, a Aleixandre (a quien no conocía y tardé años en conocer, hasta el 65), había unos poetas a los que leía y releía sin parar y he seguido leyendo y releiendo: Rubén Darío y Blas de Otero. A Rubén Darío, sobre todo a partir, más que de *Azul*, de *Prosas Profanas*, y hasta por lo menos *Poema del otoño* y buena parte de los poemas añadidos a *Canto a la Argentina*, donde no hay un solo poema malo. Tampoco hay, en mi opinión, en Blas de Otero ni uno solo en la época que va de *Ángel fieramente humano* a *Hojas de Madrid con La Galerna*. Esta opinión es muy extremada tanto respecto al uno como al otro, que pasan a veces por ser desiguales.

Por esta misma época, sin que yo lo supiera entonces, una persona que estaba fundando la moderna crítica de cine, André Bazin, escribió dos artículos sobre la antepenúltima película de Chaplin, *Candilejas*, donde establecía el principio esencial de la crítica de arte, entendiendo por tal cine, literatura o pintura; el postulado era la unidad de la obra. Ante la evidencia del talento o del genio, si de un autor que admiramos no nos gusta algo hay que pensar que fallamos nosotros, no que falla el autor, y que los aparentes defectos son virtudes que no alcanzamos a comprender. En gran parte Bazin tenía razón, aunque se adelantaba mucho a la crítica posterior, a lo que luego fue la política de los autores. Yo aplico esto totalmente a Rubén Darío y a Blas de Otero en el periodo que he señalado, que es la mayor parte de su obra. Dejo fuera solo *Cántico espiritual*, de Blas de Otero, que no fue un libro exactamente compilado por él, y en el caso de Rubén Darío los muchos libros anteriores a *Azul* y parte de *Azul*, pero en lo que hizo de *Azul* hasta los poemas que completaban *Canto a la Argentina* (casi toda su obra de madurez) no hay poema malo, y los he ido leyendo uno tras otro. Forman parte de mí, en gran parte los sé de memoria.

Ya he dicho antes de pasada que Blas de Otero vivía en Barcelona y he contado que su mecenas, en gran medida, era Alberto Puig Palau. Yo era muy adolescente aún, pero podía haberme acercado a él a través de algunos amigos comunes. Esto es algo que he hecho más veces en mi vida, no solo con Blas de Otero. Por ejemplo, viviendo seis meses en Mallorca no quise ser presentado a Lorenzo Villalonga; tanto respeto le tenía y tanta era la diferencia de edad y de formación. Y en el caso de Blas de Otero, mucho más tarde (la anécdota es interesante no solo en sí misma sino por algo que revela) un pionero de la radio, antirranquista en la medida de lo posible, Ramón Amposta (ataviado con un sombrero tirolés y padre de Beatriz Amposta, que algunos de ustedes sabrán que tuvo una relación de importancia considerable, aunque solo en parte desvelada en su obra poética, con Rafael Alberti, más adelante) me contaba que cada sábado por la tarde iba a verle Blas de Otero. Él vivía en un sitio muy extraño, en la plaza de la Villa de Madrid, donde hay unas tumbas romanas y existía un hotel, el Hotel Villa de Madrid, en el que se alojaba, curiosamente, Rafael Martínez Nadal, como Rosa Chacel, como María Zambrano —debía de ser un hotel de exiliados republicanos—. Blas iba a ver a Ramón Amposta, pero no iba a verle: iba a recogerle. Salían de la casa, adornada con excelentes cerámicas de Talavera, y caminaban más o menos por Barcelona, sobre todo barrio gótico, barrio viejo en general, unas cuatro horas. Llegaban las ocho, volvían a la plaza de la Villa de Madrid, y se despedían. En estas cuatro horas, Blas no había pronunciado una sola palabra.

Pero esto me confirmó la imagen que tenía de él. Y basta con mirar una foto suya para comprender que podía estar cuatro horas paseando con alguien sin decir una palabra. Esto luego sale en algún poema suyo, “Callejeando por Barcelona”, pero en este callejear que se producía cada sábado con Amposta, no se pronunciaba por parte de Blas palabra alguna (por parte de Amposta supongo que sí, porque era un hombre más bien parlanchín). Pero me retrataba el personaje y pensé: “no tengo ni que intentar que me lo presenten, no tiene sentido; todo está en sus poemas”.

Luego hubo una época más cercana en la que yo podía haber conocido a Blas de otra manera: cuando ya estaba viviendo cerca de Madrid, su salud era precaria... Llegamos incluso a participar sin conocernos en un homenaje a Miguel Hernández (hoy un poco olvidado), pero tampoco en aquella ocasión me decidí. Recuerdo una conversación impresionante, aunque no para bien, en casa de Castellet con la hoy difunta esposa de Alfonso Sastre, Eva Forest, que me contó de modo conciso pero muy dramático la situación de salud de Blas, lo cual se confirmó desgraciadamente al cabo de poco tiempo. No hablamos casi más que de esto. No sé para qué había ido a ver a Castellet, pero el tema que yo llegué a captar era la mala expectativa de la salud de Blas de aquellos años. Tampoco entonces me decidí, a pesar de que conocía a gente (Fanny Rubio) que le veía con frecuencia.

Ahora bien, ¿qué encontraba yo en Blas? Algo que no me ha abandonado nunca, uno de los poetas a los que he releído más veces y de los que sé más poemas de memoria.

Era evidente su parentesco con Góngora, y en otro sentido con Alberti, pero sobre todo con el Alberti gongorino. Hay una afinidad, que él rechazó

siempre, con Unamuno, porque a veces sus poemas eran homólogos, pero en modo alguno análogos. Él decía que Unamuno era un poeta lechuzo aunque ya sabía que mucha gente decía que se le parecía. Dámaso Alonso, en un artículo por otra parte muy interesante, no llegaba a decir del todo que era Unamuno, pero le faltaba poco. Sin embargo, en el *Cancionero* sobre todo, que no sé en qué medida Blas pudo conocer entero en aquel momento (no se publicó todo al mismo tiempo) hay cosas que están muy cerca del mundo de Blas. No digo de su estética; seguramente la estética era antagónica. Pero también lo era, no nos engañemos, con gran parte de la poesía de Machado que, sin embargo, sí está presente en Blas (aquello de “andaba yo igual que tú forma un poco vacilenta”).

Yo leí muchas veces a Blas. ¿Qué me interesaba de Blas? No me interesaba de él ni la religión ni el amor o el sexo ni la historia política contemporánea o pasada, sino dos cosas muy hondamente literarias: por un lado, su relación con la palabra poética española de las épocas más diversas. No estaban marcados nunca, pero la capacidad de insertar sintagmas y versos ajenos sin subrayarlos y dándoles a veces un sentido distinto, creo que en español nadie la ha tenido como él, y fuera de España, muy pocos, salvo en algunos poemas Ezra Pound y en las prosas de su último libro inacabado, *El idiota de la familia*, de Sartre, que está lleno de citas que solo un francés o alguien que haya leído mucho la literatura francesa puede saber qué citas son, porque no están señaladas, como no lo están en Blas. Y en Blas hay de todo, “triste, espaciosa España”... Hay quizá otro que está en esta línea, aunque es un poeta que no tiene tanta significación para mí: Salvador Espriu intenta cosas de estas en algún poema, pero le dan mejor resultado en las prosas porque para mí es sobre todo un prosista.

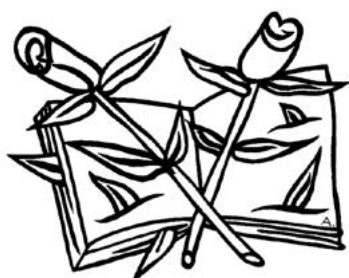
La lectura permanente de Blas ha dejado una huella enorme en mí que no siempre se percibe. Yo creo que esta huella tiene dos momentos fundamentales: uno es muy evidente, el otro no fue percibido siempre. El muy evidente se refiere a la poesía de mis últimos diez años. Allí hay menciones de Blas constantemente, citas no indicadas de Blas, citas de otros con la técnica aprendida en Blas, y todo lo que uno desee. El otro caso es: desde el 58 en que le leí primero, copiándolo a mano, y luego leyendo *Ancia*, hasta bastante entrados los años 70 hay una influencia enorme de Blas que sin embargo no fue percibida, porque entonces yo leía a Blas por las razones que decía, que son la palabra, la relaciones con la historia de la poesía y de la palabra en español, Góngora, el Alberti gongorino... Se producía cierta confusión con el Unamuno “poeta lechuzo” que no comparto en absoluto, porque un verso como “el arca santa de la podre rancia” merecía ser de Blas (Blas quizás no hubiera empleado estas palabras, “arca santa” tal vez, “podre rancia” es más Unamuno que Blas, pero el verso en sí es de una eficacia enorme).

Entonces Blas ha sido para mí, extrañamente para algunos, una presencia constante. En español, tal vez ninguno lo ha sido tanto entre los poetas modernos y contemporáneos como Rubén Darío y Blas, más algunos del 27 que a su vez se relacionaban con Góngora y por tanto con Rubén Darío, que era gongorino, aunque nadie quiere recordarlo, y con Blas indirectamente. Y esto vale igual para Alberti que para Aleixandre y vale sin duda para Cernuda. A Celaya le traté y le estimo ciertos libros como *Los espejos transparentes* pero es otra cosa y no tiene la significación que para mí han tenido siempre tanto Blas como Rubén Darío.

Fragmento de un poema de “Alma venus”

Tiene caducidad este paisaje:
entre dos guerras, una suspensión,
un instante vacío, la albahaca,
y de tomillo mal coloreado
con olor de cianuro a pleno sol.
Desolada planicie, instante *annoying*,
más engorroso que fatal: paisajes
para un desfile de chatarrería.
La parada mortal de los recuerdos,
el medallero rosa del no ser.
Sin significación, cada palabra
es solo vocerío de comparsas,
graznido ronco de los quincalleros,
intercambio de falsificaciones:
el julai y la ja, feria de incautos
o de trileros, tocomocho al ser.
Muerte de Blas de Otero al sol de estío:
la dignidad de la palabra en pie.
Lo demás sobra, sí. Va al tajamar,
muerte adelante, por la poesía:
en claro lleva a proa los ojos del vivir.
Alma Venus: amor, revolución.

ESCRIBIENDO



EN

DIAGONAL

EL AIRE DE TUS VERSOS

LUIS ALBERTO DE CUENCA



El 23 de octubre del año 2005, el poeta, ensayista, filólogo e investigador Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) escribía un poema dedicado a Blas de Otero titulado “El aire de tus versos”. La revista ANCIA de la Fundación Blas de Otero / Fundazioa tiene el honor y el gusto de reproducirlo para sus lectores en el presente número.

EL AIRE DE TUS VERSOS

Luis Alberto de Cuenca

(a la memoria de Blas de Otero)

El aire era la vida en tu soneto
de Leganés, y ahora ya no hay aire
donde vives, maestro. No hay manera
de respirar allí donde tú mueres.

El aire se ha largado con su soplo
a otra parte. Y no sirve para nada
alzar las manos contra el firmamento,
ni formular preguntas al vacío.

Pero los ruiseñores de tu canto,
ellos sí, vivirán eternamente.

Se lo dijo Calímaco a un poeta
que murió antes de tiempo, y eso vale
para ti, Blas de Otero. La poesía
que araña sombras para ver a Dios
termina viendo a Dios y respirando
el aire inmarchitable de tus versos.

LCA / 23 de octubre de 2005

MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ

Y VOLVER, VOLVER...

*Blas de Otero, descansa
un poco, cese el trajín
de los años, los azares,
las luchas,
papeles manchados, versos
arrancados de raíz
a la vida, Blas de Otero.*

Blas de Otero, en la cincuentena, en la cuarentena, y ya tocado de sombra espesa. Así al menos se pone el poeta en escena, con su mecedora de sedentario, su maleta de vagamundo, su desarraigo, sus *Hojas de Madrid* y su galerna vital, la que le azota a fecha fija desde mozo, y cuando siente venir la muerte que le va a coger, como él quiere, desprevenido, repasa su andadura vital en poemas como “No me arrepiento”: ciudades, paisajes, mares, gente, de frente o de perfil, que sufre o que se asoma a la vida... El poeta repasa lo vivido, y lo no vivido también, y no se arrepiente. Vida llena la suya, vida la de cualquiera, a nada que se ponga a pensar y no se haya dejado vivir por otros, vida llena de vida o de dolor, vivir para contarlo, vivir para expresarlo.

Y con los versos de Otero, vuelve Andrei Ionescu, en la primavera bucarestina del año 2007, en el parque Cismigiu, a citarme con entusiasmo a Ortega y Gasset: “LA vida es siempre feliz en su gran cuenca total.” ¿Seguro? Está por verlo. Depende de cómo lo hayas vivido y depende de cómo te la cuentas, porque de contarla se trata, y te la cuentas como puedes, como te conviene, quitas aquí y pones allí, iluminas, oscureces y a veces se te va la mano y quemas la escena o la fundes en negro para ti mismo, tu peor espectador de las noches de vigilia, las de la carcoma tenaz, *reloj de la muerte* quedó dicho, cuando el descanso es imposible y te parece poco creíble haber vivido lo que has vivido, y en cambio no haber vivido lo que querías o creías querer vivir y sabes que no hay vuelta de hoja, y en el galimatías te pierdes... y no hay descanso, no cesa el trajín, la jiga, la zarabanda, no cesa.

Hay muchas maneras de contarse la propia vida, según te sientas o te representes como triunfador o como baldado. Puedes contarte que eres como un romano, pero tú no eres romano, sino uno más de esa nueva gleba de baldados que han hecho lo que han podido, incluso cuando les convencías de que no hacían lo que podían, de que si no sacaban la cabeza de la ciénaga era por falta de arrojo. Tampoco es de fiar del todo el que dice que ha ido y va como una flecha a la diana, que queda bien en escena, resulta ejemplar, pero luego hay desfallecimientos casi inevitables que también cuentan en el relato de los hechos

de armas, porque también eres eso, tus cobardías y las veces que te dejaste caer en la cuneta. No es para estar orgulloso, pero tampoco para enzurriagarse vivo.

No sabes cómo, no sabes por qué, qué luz, qué cielo, qué noche en vela, te lleva a recitarte los versos de Blas de Otero, los de tus dieciocho años, jóvenes y ya torcidos, ya desencaminados, dirigidos no a la flecha que va a dar en la diana, sino a la riada, al vivir a trancas y barrancas, sin rumbo fijo, a merced de la escorredura:

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

¿Seguro? ¿Seguro que te queda la palabra en esta pelea sorda que, a pesar de todo, mantienes contigo mismo? ¿Para expresar qué? ¿El desacuerdo vital y social del poeta, su rebeldía? No, el desbarajuste, como ahora mismo, ese que no puedes compartir.

Sea lo uno o lo otro, vas en busca de esas palabras que no sabes si están o no perdidas. Te aferras al verso, buscas en él consuelo: me queda la palabra. Te lo dices en la noche en vela, la noche de invierno, en su viaje inacabable: las creer perdidas, junto con otras palabras olvidadas, cuyo olvido te mata poco a poco. Sabes lo que quieres decir y no encuentras la palabra, huyes, te acobardas, buscas explicación a lo que la tiene demasiado fácil: envejeces. Mal asunto este de las palabras que parecen haberse echado a volar, como pájaros de colores que se hacen negros enseguida y se pierden en el aire... Apresúrate antes de que sea demasiado tarde, tarde a secas, echa mano de tu palabra y aférrate a ella, defiéndete con ella de la usura y de las asechanzas de tu tiempo que en ti hacen mella, lo quieras o no. Es de poco que de verdad te queda, no hagas caso a lo que dice Simone de Beauvoir en *La vieillesse*, y apúntate a las excepciones de que la senectud por desidia o falta de fuerzas conduce a acomodarse al silencio.

¿Qué tienes? Poca cosa, dirás, para no quedar como un arrogante, pero lo cierto es que tiene más de lo que te figuras y menos de lo que de verdad puedas dejar que valga algo en el mercado de valores convencionales. Tienes lo que has conseguido en este empeño de poner una palabra detrás de otra, pero te temes que eso solo a ti te sirva y sea intransferible.

Pero reparte, reparte, lo que tuviste y no tienes, instituye herederos, como Villon, menos al buen tuntún de lo que parece, regala unos últimos sarcasmos, alguna burla.

Recorre a los poetas, recorre a Alonso Quijano, que deja de ser quien de verdad era y regresa al mundo del orden y las convenciones.

Recítate a François Villon en su testamento porque estás en esas, aunque no en su pellejo ni mucho menos, y si todavía te quedan ganas de hacer burlas, declama el desgarrado testamento de aquel poeta-mendigo-borrachón de las

calles más negras de La Paz que fue Víctor Hugo Viscarra y vino a morir “podrido hasta las pelotas”, dijeron sus camaradas de farra.

Todas mis deudas se las dejo generosamente a mis acreedores, porque sabiendo que yo vine al mundo sin traer nada, ¿cómo voy a tener algo para pagar deudas a otarios y prestamistas? Ya lo decía mi ex-amigo Ojo de Vidrio: “El deber es de caballeros y el cobrar es de cholos”. A los que se jactaban y se jactan todavía de ser mis enemigos, les dejo mi perdón, con la certeza de que jamás tomé en cuenta sus malevolencias. Siempre supe que es mejor no vivir amargado colocando una venda de indiferencia a los ultrajes recibidos, perdonar agravios e injurias para reconciliarse con Dios y con el diablo y, por ende, con la propia naturaleza.

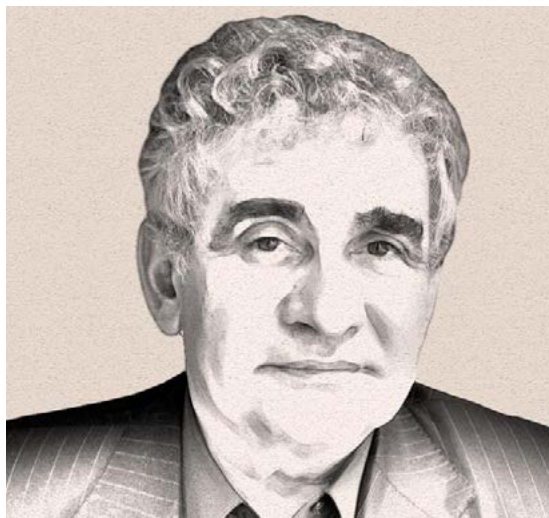
Y piensa, entre burlas y veras, en alguna donosura, qué dejarás tú, libros demasiados, objetos enfermos, las ganas, sobre todo eso, las ganas de vivir, de seguir la farra hasta el final. El nido de la picaraza. Escribe tu epitafio con tiza en la pizarra de la noche, antes de que llegue la lluvia y lo borre, y brinca y grita “¡Airé, airé!”... Vuela.

**Fragmentos del diario A cierta edad (breviario para baldados)*

El escritor y académico vasco Bernardo Atxaga ha sido reconocido en 2019 con el Premio Nacional de las Letras, galardón que concede el Ministerio de Cultura de España. El jurado quiso reconocer su “contribución fundamental a la modernización y a la proyección internacional de las lenguas vasca y castellana a través de una narrativa impregnada de poesía en la que ha combinado de una manera brillante realidad y ficción.” Desde la Fundación Blas de Otero / Fundazioa y la revista ANCIA, con la que ha colaborado en varias ocasiones, queremos unirnos al reconocimiento y felicitación a este autor vasco.

BERNARDO ATXAGA

LA VIDA SEGÚN ADÁN



Enfermó Adán el primer invierno después de su salida del paraíso y asustado con los síntomas, la tos, la fiebre, el dolor de cabeza, se echó a llorar igual que años más tarde lo haría María Magdalena, y dirigiéndose a Eva, “no sé qué me ocurre” gritó, “tengo miedo” “amor mío, ven aquí, creo que ha llegado la hora de mi muerte”.

Eva se sorprendió mucho al oír aquellas palabras, amor, miedo, muerte y le pareció que pertenecían a una lengua extraña, ajena al paradisiacés, y anduvo con ellas en la boca, masticándolas como pepitas, como raíces, hasta que creyó, amor, miedo muerte, comprender enteramente su sentido. Para entonces Adán ya se había repuesto, y volvía a sentirse feliz, o casi.

Fue sólo, aquel hecho extraparadisíaco, el primero de una larga serie, de modo que Adán y Eva siguieron, por así decir, recibiendo clases intensivas de la lengua que decía amor, miedo, muerte, aprendiendo palabras como

cansancio, sudor, carcajada, carcaj, carcamal, canción, caricia o cárcel; a medida que crecía su vocabulario, las arrugas de su piel aumentaban.

La hora de la muerte, la verdadera, le llegó a Adán siendo ya muy viejo, y quiso entonces transmitir a Eva lo que había aprendido, su última verdad. “¿Sabes, Eva?”, le dijo, “la pérdida del paraíso no fue en realidad una desgracia”. A pesar de los trabajos, a pesar de lo del pobre Abel y todos los demás conflictos, hemos conocido lo único que, noblemente hablando, puede llamarse vida.

Sobre la tumba de Adán se derramaron lágrimas corrientes, de agua y sal, que cayeron a tierra y no criaron jacintos, ni rosas, ni flores de ninguna clase, y de todos ellos fue Caín el que, paradójicamente, con más desgarror lloró; Luego Eva recordó con cariño el susto de Adán cuando su primera gripe, y todos se calmaron, y se fueron, y tomaron algo, y comieron un bollo.

Adan eta bizitza

Gaixotu zen Adan paradisia utzi eta aurreneko neguan, eta eztulka, buruko minez, hogeita hemeretziko sukarrak, negarrari eman zion Magdalenak gerora emango bezala, eta Evagana zuzenduz “hil egingo naiz” esan zion oihuka, “gaizki nago, maite, hilurren, ez dakit zer gertatzen zaidan”.

Harritu egin zen Eva hitz haiekin, hil, hilurren, gaizki, maite, eta berriak iruditu zitzaizkion, hizkuntza arrotz batekoak, eta ezpain artean ibili zituen maiz, hil, hilurren, gaizki, maite, harik eta zehazki ulertzen zituela iruditu zitzaion unerarte. Ordurako sendatua zegoen Adan, eta poz pozik zebilen.

Paradisuaz geroko lehen gertaera hark segida luzea izan zuen, eta lehengoez gain, hil, hilurren, gaizki, maite, Adan zein Evak hitz berriak ikasi behar izan zituzten, min, lan, bakardade, poz eta beste hamaika, denbora, neke, algara, eder, ikara, kemen; hiztegia hazten zenarekin batera, zimurtuz joan zitzairen azala.

Zahartu zen erabat Adan, sentitu zuen hurbil heriotzaren ordua, eta Evarekin elkarrizketa sakon bat izateko gogo sortu zitzaion; “Eva”, esan zion, “ez zen ezbehar bat izan paradisuaren galtzea; oinazeak oinaze, minak min, gure Abelen zoritxarra halako zoritxar, bizi izan duguna izan da, zentzurik nobleenean esanda, bizitza”.

Adanen hilobi atarian malko arruntak ixuri ziren, gatz eta urezkoak, lurrera erortzerakoan hiazinto edo arrosa alerik eman ez zutenak, eta Kain izan zen, paradoxaz, negarrez bortitzen puskatu zena; Gero Evak irribarre xamurrez gogoratu zuen Adanen lehen gripea eta halaxe, lasai, etxera joan eta salda beroa hartu zuten, eta txokolatea.

AMALIA IGLESIAS
LA SED DEL RÍO

poemas

Del río, la sed

El río te atraviesa
y vuelve muchas veces,
arrastra un surco que percute en tus venas
y nunca olvida su inquietud.

Su paso lento en la oscuridad
fue suficiente para saber que estabas,
su silencio iba a explicarse en el nido del aire
y las pisadas de los grillos precoces.

El mismo que sedimenta tu memoria,
y deja un rastro de tiempo cuando pasa,
mece su placenta sin prisa,
canta una nana de lluvia y sombra para llenar nuestras manos,
traza laberintos de prolongar la sed y avivar el deseo.

El agua que atraviesa tu rostro muchas veces,
y no refleja solo tu rostro en el espejo.

A veces hace frío en los relojes
los nudos de la duda
llegan hasta el alba.

A veces, solo a veces, todavía,
hay afluentes que fermentan
para volver a nombrarte.

Los versos que cosechabas en sueños
trenzaban planetas solitarios,
grumos esquivos.
En sus huertos cerrados
germinan las llaves
del mar que desconozco.

A veces viene el río
con su sed de remover raíces
y con su sed de nubes
que aún no han pasado.

Poética de los cuatro elementos

No describir el fuego
sino hacer
que arda en el poema.

No decir el agua
sino saciar la sed
en cada verso del poema.

No definir el aire
sino sentir el aliento
que alguien respira en el poema.

No descifrar la tierra
sino enterrarse
y brotar en el poema.

Renacuajos

Al fondo de aquel charco
duermen los renacuajos de la infancia
que nunca llegarán a tener
apariencia de rana en tu memoria.
En el agua detenida se suceden las horas,
turbias constelaciones, en su vaivén de luz y oscuridad,
células, semillas,
sílabas para zurcir un universo.

Tus ojos fijamente sumergidos
esperan el milagro del agua,
acechan el instante de la metamorfosis
sin saber que están velando
el vértigo plegado del origen.

Niña mirando en sueños hacia el fondo de un pozo

El pozo está lleno de sombras.
De madrugada deslumbra el corazón
en su fiesta de ruiseñores y taladros.
La montaña es un gran hipopótamo
dormido en tu fiebre.

Los pasillos del agua
guardan tejados de seda
y luz filtrada de matriz.
En la escarcha bebes un jarabe de humo
y música amenizada por nadadores y meteoritos.

Tus brazos de niña, en el abismo de la orilla,
acarician los mares que suben de lo oscuro.
Podía ser enero en la hendidura,
en el pozo se amontonan muchas lunas recientes.
Mañana no hay colegio
porque la nieve esconde los caminos
y los neveros se han llenado
de vagabundos congelados.

Paletadas de luz dormida en el ojo del cíclope.
Toda la nieve reposa en blanco
y existe porque existen tus pupilas azules,
el eco infantil
reverberando múltiple y lejano.

El abuelo sostiene la plomada,
mide el claro del bosque,
entre sus ramas duerme una ciudad en guerra,
campos de minas y alegres milicianos
y restos de templarios junto a las trincheras,
montes morados de arándanos y amarillos de árnica.

Historia abajo,
tu voz resuena en la humedad de las paredes,
rosas de fuego invaden tu almohada,
escaleras y escarabajos de colores.
Entre las ortigas jugamos a soldados
como si el mundo fuera diminuta batalla en la arena.

En su cauce de carbón atracan los juguetes,
se ahogan las truchas con objetos sin nombre,
adornamos sus escamas de amapolas y laurel
y sus bocas con pistilos, con estambres,
con cangrejos,
antes de darles la tierra prometida.

En el pozo la arcilla que modela la sombra,
el sueño que sube por las trenzas
de aquella niña antigua
y todas sus edades.

Decir una guerra

No se oxidan las latas de conserva
en los gabanes de los soldados muertos.

Alguien escondido en la despensa
rationa el azúcar a los niños,
sigue encendida la hoguera donde arden las cosas de la casa.

Apenas quedan pedazos memorables,
sus labios dicen palabras como estraperlo,
pólvora, racionamiento, maquis, milicianos.

Las trincheras casi intactas más arriba del monte,
círculos de piedra sobre piedra,
parecen restos de crómlech o improvisadas cabañas infantiles
y más lejos un campo de regaliz, retamas, manzanillas
y grandes serpientes plegadas como una bola,
uróboros deslizándose por las laderas.

Escondidos en la cueva,
escucharon durante horas aullar al perro sobre una tumba.
La figura del santo atravesaba los pastizales
para cambiar de bando cada noche.
En El Dueso un hombre con los dedos mutilados
gritó su nombre para llevarlo a fusilar,
pero los presos dijeron que ya no estaba.

Muchos años después
quedaban leyendas de tesoros abandonados en la huida,
polvorines enterrados en lugares secretos,
casas en ruinas, y campos de cultivo regados de metralla.

Alguien sembró patatas a oscuras en un rincón del huerto,
alguien las desenterró pocas horas después.
A escondidas robaban el arroz a las gallinas.

El pan era muy negro.
Se alimentaba de cortezas de naranja.
Cómo perdura el hambre en la memoria.

Angioplastia

Como si subiera por las venas
hasta remontar a los primeros manantiales,
entre zarzas y pájaros interrogando al cielo,
avanza la memoria.

Sus palabras salen al camino
para volver a esperar,
acechan los senderos que van al paraíso,
recogen nuestras sombras
mordidas por la nieve.

Late un tiempo minucioso,
el del sosiego sin edad ni distancia,
para escribir apenas un instante de quietud
en las sendas efímeras que somos.

Flores salvajes

Las flores más bellas crecían en los terrenos no domesticados,
animales e insectos llevaban sus semillas
y el viento beldaba sus estambres,
el polen fermentaba en la matriz del invierno,
su música temblaba en la ventisca.

Brotaba con la luz de abril,
brillaban los barbechos, insólitos colores,
orillas, huertos, lindes,
prados impresionistas en mis ojos.
Blancos, rojos, amarillos, malvas,
morados sobre intenso verde.

En primavera nos asomábamos al cementerio
para contemplar aquel jardín cerrado,
las flores crecían tan altas
que ocultaban las cruces.

Las vi después crecer entre las ruinas,
en los desagües y entre las sillerías de las casas,
en las cunetas,
en las afueras...
y en las medianas de las autopistas.

Las vi también crecer en las fronteras,
en la tierra de nadie, entre alambradas...

A veces las regaron el sudor o la sangre.

Azul piedralipe

Como si fueras a sembrar el cielo
la piedra azul se disuelve en el agua
y anuncia un horizonte de cosechas maduras.

Entre la luz que hierve en las raíces
el aire es vulnerable olor a música mojada,
nuestros ojos asombrados al abrigo de los relámpagos
inventan palabras para soñar más tarde.

Buscamos tus manos de alquimista,
abril y las alondras,
hundidas ya tus manos en un lugar sin estaciones,
lento sosiego de cigüeñas lejanas.

En el recuerdo crecen las espigas de tu ausencia,
un rincón de ortigas y de escarcha

en la ebriedad fecunda del sol,
todos los cuentos respiran lejanas huellas de nieve,
levitación de huesos que han de venir,
blancos, contra el azul y la necesidad
de pájaros en todos los veranos.

Azul piedralipe para entregar
un pedazo de cielo a cada surco,
cuando todavía era posible pensar
que estábamos cultivando nubes
que iban a crecer en nuestros campos.

Mi madre me explica para qué usaban piedralipe

“En el vano de la casa se trituraban cristales azules,
mezclados con agua, se echaban sobre el montón de trigo.

Se usaba para combatir ‘la niebla’.
Aquella niebla eran falsos trigos de apariencia iguales a los sanos,
pero sus granos negros se deshacían como el polvo.

Si no se trataban, crecían sin control y acababan con los granos blancos».

Piedralipe, vitriolo azul,
caleidoscopio de la memoria.

Ningún evangelio me había explicado mejor lo que era la cizaña.

Marina sin mar

Cae la tarde al vértigo del día inacabado.
He venido hasta el centro de la presa sin agua.
En el limo del fondo puedo escribir tu nombre
de Marina sin mar.

Nunca sabrán las olas
cómo baja la niebla por los pastizales
y se posa en la arcilla de la luz de anteayer
más despacio en sus grietas.

El viento juega con los posos del pasado
la dulce letanía de aquella tierra intacta.
Por el rastro de la sangre...

los mismos brezos al borde del camino
recuerdan que mis brazos eran niños entonces.

Otra vez se hace tarde.
En las encrucijadas del corazón

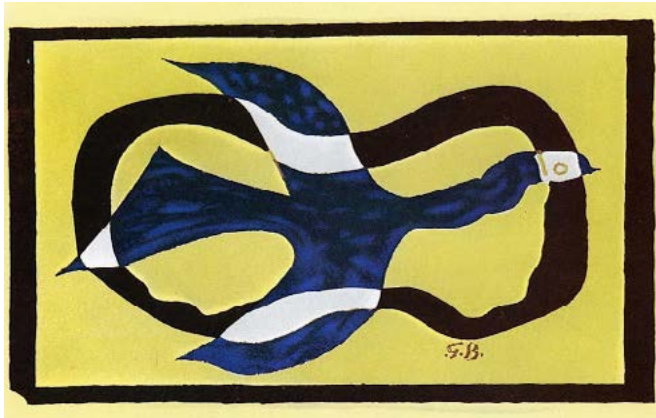
huele a bosque mojado
para que nunca olvide mi cuna de madera
y tus manos perfumadas de orégano,
de arándano, de camomila en flor.

Hoy camino contigo
por las linderas de Somonte.
Todavía el viento desata tu pañuelo
antes de bajar a posarse en vuestras tumbas.

AHORA SOY UN PÁJARO

AMPARO LÓPEZ PASCUAL

(Premio de Poesía Blas de Otero Villa de Bilbao, 2019)



Marzo

La señal inequívoca: los mirlos
insultan a la noche, rompen nuestra ventana
alarmados, traducen nuestro único sueño.

Otra vez veo abrirse la cortina de un cuarto
en el que dos personas
simulan que les queda mucho tiempo.

Ambición

Decir sobre la vida que todo es un exceso,
un recipiente lleno al que hay que trasladar
con extremo cuidado
de un espacio a otro.
Me cuesta abrir los ojos ante su resplandor
y en ocasiones preferiría
ser uno de esos animales
que se ocultan debajo de las piedras
o viven en la umbría del matojo.
Algo que no se ve y no necesita
ver nada ni conocer la solución de nada.
Algo que solo tiene que esperar.

Entiendo a los que dicen
que quieren ser atados a los mástiles
durante la convulsa travesía.

Cualquier lugar en guerra, los mismos pájaros

Los pájaros de aquí son los mismos de allá.
Los que aquí beben agua y allí sangre.
Los que el aire atraviesan o atraviesan el humo.

Los que se posan en la rama del ciprés o el liquidámbar.
La tierra para ellos es la misma,
con ráfagas de fuego imprevisto o inmensas llanuras silenciosas.

Desconfía de los espejos,

su indigna altanería,
el mito de lo igual y lo infinito,
el imposible fondo de los espejos planos.
No confíes en su simulación
de lunas
de cuerpo entero.
Sabes de sobra
el pie de que cojea lo perfecto.

No se bastan para criar reyertas
entre versiones
de un original que se erosiona,
y responden con voces diferentes
a la misma pregunta:
no eres tú quien está aquí,
eres yo mismo.

Mamá

Ya nunca preguntaba.
Yo no sé si sabía que se estaba muriendo
o temía enterarse por descuido.
No le extrañaba la mirada azul
de las visitas,
la compasión del extenso silencio,
que hubiéramos quitado el calendario
de su lugar de siempre.
Todos habíamos hecho el propósito
de dibujar muy bien nuestro papel
ajeno a las palabras mañana, cuando regreses, nevará.

Dio permiso para apagar la luz
pero no quiso dejar de comer.
Su único deseo era la voluntad
de alimentarse, crecer por algún sitio.
Un callejón con sus contenedores
de desperdicio intacto.

Evitó nombrar por última vez
lo que necesitaba,
solo hizo un gesto
que aún no hemos sabido interpretar.

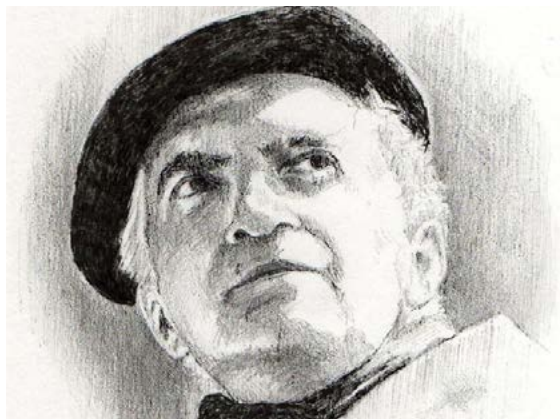
Confirmación

El tacto del amor no se confunde.
Hay una cegadora claridad
en sus apariciones.
Nadie suele dudar
cuando un poco después
ocurre la metamorfosis:
se vuelve nieve en tu puño cerrado,
inconservable.
Si aprietas con fuerza, desaparece.
Si lo abres, también.
No hay cuenco que resista contener
una forma tan frágil.

Lo sabrás nada más acariciarlo.

CRÓNICAS DE UN CAMINO SILENCIOSO

ARI ALONSO



Gail Gonfer

Poesía bronca,
"desarraigada"
verso que
extendía al pueblo.

Imprecación religiosa
que hacía más fuerte
su soneto.

Con intensa desolación
atrapaba el verbo.

Energía verbal
que clamaba paz.

Sutiles formas
de pedir la palabra.
Sutiles maneras
de soportar
la condena
de una España
derrotada.

Entre frases
cortadas,
un exilio
obligado
el gran poeta
vasco, poco a poco
se fue apagando.

Se apagó su voz,
pero su palabra
eterna permaneció.



Blas de Otero

fundazioa fundación