

## Hacia una estética de signo integracionista. (Experimento sobre la obra de Blas de Otero)

I. Pocos poetas como BLAS DE OTERO han hecho un acto de fe tan rotundo en la palabra. Hay que leer el poema titulado **En el principio** (PPP) para ver hasta qué extremo de hondo dramatismo se agarra a la palabra como última tabla de salvación ante el naufragio del tiempo y las calamidades de su vida<sup>1</sup>.

Pero si BLAS DE OTERO escribe "pido la paz y la palabra" es —nos dirá enseguida— para salir en defensa del "reino del hombre y su justicia" (PPP)

Literatura y vida: ya nos está asaltando toda una desazonante dialéctica que trataremos de dilucidar.

Ante la lectura de una obra me inclino por primaciar, al menos metodológicamente, un tratamiento temático sobre el estilístico.

Tras el **qué** me dice viene el **cómo** alcanza a expresarlo y, en consecuencia, qué experiencia estética provoca en mí la lectura del autor en cuestión.

Por tanto, la atención que vengo dedicando a la vena antropológica que fecunda esta poesía no me incapacita, antes al contrario, me empuja a adentrarme en las frondosas y apasionantes cuestiones de Estética que conlleva.

La gran crítica ha buscado siempre en la **Weitanschauung** de un autor su contenido filosófico, religioso, social, etc.; ciertamente la estilística necesita tales auxilios cognoscitivos, pero lo específico de su tratamiento consiste en que aprecia ese cosmos interior del autor también —y sobre todo—

<sup>1</sup> Siglas usadas en este estudio para citar algunas obras de BLAS DE OTERO:  
— PPP: *Pido la paz y la palabra*. Impr. Cantalapiedra, Torrelavega, 1955. (Selección en *Expresión y Reunión*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1969.)  
— EC: *En castellano*. Buenos Aires, Méjico y París, 1960. (Selec. en E. y R.)  
— PH: *Poesía e Historia*. Madrid, 1969. (Inserto en E. y R.)  
— HFV: *Historias fingidas y verdaderas*. Madrid, 1969. (En E. y R.)  
— M: *Mientras*. Edics. Javalambre. Zaragoza, 1970.

como una creación poética, como una construcción de base estética.

Para medir el alcance de este **aprovecho**, comprensible dentro de las directrices de una interpretación total de la obra de BLAS DE OTERO, nada mejor que traer a colación las palabras de un autor tan poco sospechoso de aéreos esteticismos como G. Lukács: "Lo verdadero social de la literatura es la forma. Sólo la forma consigue que la vivencia del artista con los otros, con el público, se convierta en comunicación y gracias a esta comunicación establecida, gracias a la posibilidad del efecto y a la aparición verdadera del efecto, el arte llega a ser —en primer lugar— social"<sup>2</sup>.

II. Siempre me ha parecido una empresa intelectual de buen estilo la siguiente: rescatar para la poesía, con rigor filosófico y sensibilidad artística, una función que no le es ajena: el desvelamiento del ente. Otra empresa de tan buen estilo intelectual sería: patentizar la vena creativa que riega la cohesiva estructura del pensamiento filosófico y, como consecuencia, dejar en puros cueros mentales la fraternal unidad orgánica de ambos.

Hora es ya de afirmar que poetas y filósofos están unidos por un común parentesco que les remite al lenguaje. Ambos son, como quería Heidegger<sup>3</sup>, los guardianes de esta habitación del ser: el lenguaje, donde el hombre viene a morar. Porque las palabras, en su uso cotidiano, se cubren de opacidad, se devalúan a fuerza de automatismo y rutina. Por eso, el diálogo entre el pensar y poetizar está enderezado a reclamar por la esencia (Wesen) del lenguaje a fin de que los mortales aprendan a morar nuevamente en él<sup>4</sup>. Toda palabra entraña una referencia al ser. Con la palabra las cosas **devienen**, más aún, el lenguaje posibilita una comprensión del ser. "El más peligroso de los bienes", llamó Hölderlin a la palabra.

Ataco, pues, ambas líneas de fuego dialéctico. Lo antropológico y lo estético que, si metodológicamente lo discrimino, fundamentan un todo orgánico y coherente.

Desde el tiempo de Wolf y Baumgarten la teoría del conocimiento movilizó nuevas e insospechadas luces desde el campo de la Estética<sup>5</sup>. Baumgarten reivindicaría una consideración intelectual a su esfuerzo por evidenciar la estrecha conexión entre filosofía y poesía y una decidida valoración de la ciencia estética como precioso manantial de sugerencias para la crítica del conocimiento que más tarde desarrollara con rigor la filosofía kantiana<sup>6</sup>.

III. Fue el poeta Keats quien aseveró: "la belleza es verdad, la verdad es belleza, eso es todo lo que necesitas saber".

<sup>2</sup> LUKACS, G.: *Sociología de la literatura*. Ed. Península. Madrid, 1966, p. 5.

<sup>3</sup> HEIDEGGER, M.: *Über den Humanismus*. Klosterman, Fr. a M., 1947, p. 5.

<sup>4</sup> Id.: *George Trakl. Una localización de su poesía*, p. 9. Trad. por Hernán Zucchi. Editado como prólogo a: *G. Trakl. Poesías*. B. Aires, 1956.

<sup>5</sup> Baumgarten pasa por ser el primero que utilizó el término *Estética*, perfectamente delimitado como la *ciencia del conocimiento sensitivo*. BAUMGARTEN: *Reflexiones filosóficas acerca de la filosofía*. Ed. Aguilar. Buenos Aires, 1964, p. 88.

<sup>6</sup> Ob. cit., p. 29.

Aparece aquí una metafísica de la belleza de neta escatología ética que va más allá de la fidelidad de expresión a lo real. No estoy de acuerdo con Heidegger cuando afirma platonizando que la belleza es un modo de cómo es esencialmente la verdad. Porque la belleza en el plano de adscripción concreta al ser (único viable) no tiene por qué agotar con su simple aporte adjetivo toda la compleja sustantividad del ser que, además de bello, es bueno y verdadero y ontológicamente libre, salvo que queramos hacer un confuso *collage* de tales notas cualitativas o dar a cada una de ellas estricta compleción abarcadora.

Con BLAS DE OTERO, la Estética quiere saltar sobre su propia sombra, se reconoce en el hombre, segrega una enseñanza moral, quiere impregnarse de color consuetudinario.

Yo diría que estamos ante una obra de arte con pretensiones de totalidad y que, como totalidad, desafía las capas más diversificadas de la existencia.

Muy significativas son las siguientes palabras de Dámaso Alonso: "Ocurre que dos guerras y mucha miseria y mucha injusticia —por todo el Universo— zarandean a un hombre con tal brutalidad que le revuelven sus propios conocimientos estéticos"<sup>7</sup>. El mismo Alonso agrega estar dispuesto a sacrificar el encanto de la belleza formal por una poesía de signo netamente solidario. Esta afirmación es altamente sintomática en el contexto histórico en que se escribe.

¿Cabe armonizar una dedicación al quehacer artístico dentro de una particular inflexión en la trayectoria social de un autor? BLAS DE OTERO nos brinda esta grave afirmación: "**Aspiramos a la belleza siempre que no esté en contraposición a la verdad, es un decir, a la justicia. Pero alguien dijo: rien n'est vrai que le beau**" (HFV).

La obra de arte, ¿se salva la obra de arte por la función social que pueda movilizar, se salva por la estricta realidad estética? Me pregunto si una poesía de química pureza no será un sueño vergonzante. En este sentido ya G. Celaya había dicho en 1947: "pero escribiría un poema perfecto si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos". (**Tranquilamente hablando**). Un sueño vergonzante y desesperado. Porque la literatura, trenzada de palabras, comporta ideas. Las ideas, por su propia dinámica, compiten con la expresión estética, disputándole nuestra atención. Con ambos elementos (ideas y expresión) la literatura nos trasmite, difusa o más explícita, una interpretación de la realidad.

Pero si yo, ahora, hago una oscura invocación de normas mentales y leyes morales no es para que lo bello quede maniatado. Lo bello las supone, pero no se confunde con ellas.

La inferencia que la ética puede marcar en la Estética va dirigida a superar el solipsismo que tanto se incrementó en el siglo XIX, como acusó

<sup>7</sup> ALONSO, DAMASO: *Poetas españoles contemporáneos*, Ed. Gredos, Madrid, 1952, p. 178.

Machado<sup>8</sup>.

A resaltar desmesuradamente el subjetivismo de la expresión estética han contribuido, también, algunas tendencias actuales. Sin embargo, para un abstracto como Kandinsky este elemento acufia en la obra dos matices distintos; interno y externo. Si el primero "es la emoción en el espíritu del artista..., el externo constituye una especie de corporización... un medio de expresión"<sup>9</sup>. Kandinsky puntualiza que este impulso interno y subjetivo hacia la expresión estética procede de tres manantiales que ya no son propiamente subjetivos en su integridad. Escribe que cada artista, en cuanto creador, debe expresar lo que es propio de su personaje; en cuanto hijo de su época, lo peculiar de tal época; y como servidor del arte debe expresar lo que, en general, es propio del arte<sup>10</sup>. Con ese elemento temporal, histórico que se ve forzado a admitir, se denuncia ya la imposibilidad de un arte puramente subjetivo.

A cualquier esteta con cierta conciencia de sus "funciones" puede que, a las veces, le asalte esta o parecida pregunta: ¿a favor de qué o contra quién estoy?

El *hombre de letras* evoca en nosotros una figura que ha ofrecido un pronto rechazo a ser integrada y, por el contrario, puede permitirse, afirmado en su independencia económica, esa actitud de superior desdén que originó las despectivas apreciaciones sobre la conducta humana de La Rochefoucauld o la aforística mordacidad de Pascal.

Sin embargo, no hay la menor duda de que la situación política y social de un país acaba configurando en cierto modo al artista, pugna subrepticamente por integrarlo en un seno para que él, a su vez, influya sobre ella en la medida en que interesa a los corifeos del poder. Por lo que la estructura de interrelación humana se basaría en un "mitseln", pronto a ser corroido por los condicionamientos oficiales; en este caso, al artista ya sólo le queda arrancar desde ahí, desde esa modesta y molesta integración en la sociedad, hacia la conquista de "su" libertad: he aquí, un levisimo resquicio de autorrealización.

¿De qué utillaje dispone el artista para tal quehacer? Ni más ni menos que de su propia palabra elaborada estéticamente para decir lo que otros no saben, no pueden o no se atreven.

Ya, ya sé que nuestra tradición poética, en general, y el siglo de Oro, en particular, ha sido densamente oficial<sup>11</sup>. Pero con la creación de una

<sup>8</sup> MACHADO, ANTONIO: *Los Complementarios*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1957, páginas 110-126.

<sup>9</sup> WASSILY KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*. Ed. Galatea (Nueva Visión). Buenos Aires, 1956, p. 12.

<sup>10</sup> Ob. cit., pp. 56 y sgts.

<sup>11</sup> Ver en MIRKO LAUER: *Los poetas en la república del poder*. Tusquets Editor. Barcelona, 1972.

En el sugestivo prólogo delata la innumerable huella de poetas que hubo y hay al servicio de los Gobiernos; poetas que ganaban o perdían los favores del rey. Sólo el surrealismo lograría sustraerse a las garras de los condicionamientos oficiales. Con el movimiento beatnik, el surrealismo cobra conciencia política de rebe-

industria de la cultura y la incorporación del artista al proceso productivo el rol del artista, cargado ahora de contradicciones, se ha problematizado demasiado.

IV. Pero, ¿cuál es la situación de nuestra vida artística más inmediata? ¿Se ha independizado el artista como para hacer de su obra púlpito de soberana autonomía?

La primera toma de contacto con el panorama del arte español tropieza con una fecha ensangrentada: 1939. A España le cupo así el vergonzoso honor de anticiparse a otra fecha más vergonzosa aún para el hombre moderno: el año 1945, terminación de la Segunda Guerra Mundial. A partir de este momento, el arte, a escala internacional, inauguraría una nueva etapa.

Con la caída de las estructuras axiológicas el arte sufre una infame y bárbara marginación. Cuando de nuevo se instala la paz, los datos situacionales han cambiado por fuerza, el arte lleva ya su entraña erosionada por la sangre.

Cualquier clave interpretativa del arte español de posguerra ha de contar no sólo con esta brutal escisión, sino con la dialéctica de una inmediata pervivencia de impulsos innovadores y tensiones reaccionarias. Es sintomático que algunos intentos de actualizar los quehaceres artísticos en los que primeramente se había cebado la suspicacia oficial, creyéndolos instrumento de subversión, acabaran siendo adheridos a pautas de asimilación y difusión<sup>12</sup>.

Hoy estamos en condiciones de afirmar que cualquier parcela de cultura es corresponsable del peso de la historia. Está contagiada de totalidad. No puede una actividad humana encapsularse en su reducto solipsista. Lo desbordará y, más aún, acusará una veloz permeabilidad a los imperativos de la civilización. No es fortuito que, entre nosotros, el signo aperturista del arte de posguerra vaya unido a la creación de la burguesía; es decir, al paso de una sociedad neofeudal que capitula ante el auge burgués y capitalista nacido de la Revolución Industrial<sup>13</sup>.

Desde el "que inventen ellos" de Unamuno a la "deshumanización" del arte del Ortega y Gasset pasando por la reaccionaria beligerancia intelectual de Eugenio d'Ors las ideas estéticas más difundidas antes del 36 parecían ignorar el nexo histórico de la producción artística<sup>14</sup>.

llón y evasión en las voces de un Allen Ginsberg, profeta de la cultura *underground*, de un Jak Kerouac, Lawrence Ferlinghetti y otros. También podrían citarse algunas figuras que, cultivadoras de una "lírica consciente no esteticista", han interrogado a la historia y a sus responsables más cualificados.

<sup>12</sup> AGUILERA CERNI, VICENTE: *Iniciación al arte español de la postguerra*. Ediciones Península, Barcelona, 1970, p. 11.

<sup>13</sup> Ob. cit., p. 21.

<sup>14</sup> Justo es reconocer que en el Unamuno joven, en sus escritos de prensa que van de 1894 a 1904, abundan testimonios de un arte consciente de su cometido social, tal como ha estudiado brillantemente RAFAEL PEREZ DE LA DEHESA en *Política y sociedad en el primer Unamuno*. Madrid, 1966.

Pero el arte, con sordina a tales teorizadores, da un salto al futuro. Si la generación del 98 elaboró toda la mitología de los esencialismos españoles, la nueva mocedad pugna por una simbiosis vanguardista-populista. En momentos de rigurosa inmediatez prebélica, García Lorca hace a un periodista estas estremecedoras declaraciones: "Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe reír y llorar con su pueblo... Ni el poeta ni nadie tienen la clave del secreto del mundo... Quiero ser bueno, y siendo bueno con el asno y el filósofo, creo firmemente que si hay un más allá tendré la sorpresa de encontrarme con él... Pero el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento me evitan trasladar mi casa a las estrellas..."<sup>15</sup>

Al final del conflicto, en 1939, queda brutalmente removido nuestro subsuelo cultural y artístico.

Aguilera Cerni ha querido esquematizar en tres hitos cronológicos —1939, 1948 y 1958— lo que llama el *eclipse*, la *recuperación* y la *disyuntiva* a que se ha visto abocado nuestro arte más reciente.

En el intervalo comprendido entre 1939 y 1948, necesidades nerviosamente autárquicas de reconstrucción tan solo favorecen una rancia alianza de indigenismo y tradicionalismo, agravada en 1946 por el aislamiento diplomático a que nos condenan la "mala" conciencia" europea.

La evolución de la sensibilidad española queda perfectamente patente en el período que va de 1948 a 1958 donde, por vía oficial, se afianzan una apertura económica y cultural.

Desde 1958 han surgido nuevas perspectivas. La creación de planes de Desarrollo obligan a una readaptación de los fenómenos culturales. En el plano internacional, la absorción de los excedentes de mano de obra hasta la masiva visita de turistas crean una notable interacción. La convivencia de nuevas generaciones con otros estratos masificados por los *mass media* provocan una inevitable disyuntiva. Pero hasta en el microcosmos del arte español la "contestación" sólo es viable como un artículo más de consumo.

Ya estamos en condiciones de decir que el artista tiene que encarar un riesgo: su propia responsabilidad si no quiere degradarse en un despreciable espécimen de mero escribiente.

La poesía burguesa que, según Thomson<sup>17</sup>, es la única que existe en la Europa Occidental, ha de rescatarse en favor del pueblo, adaptarla a nuestras necesidades.

**Malditos sean el mar y la vanidad y la libertad de los escritores que**

<sup>15</sup> Cit. por AGUILERA CERNI, p. 38.

<sup>16</sup> AGUILERA CERNI, V.: ob. cit., pp. 42-76.

<sup>17</sup> THOMSON, GEORGE D.: *Marrismo y poesía*. Cuadernos Beta, Barcelona, 1971, p. 95.

están siempre más acá del bien y del mal en nombre de no sabemos qué derechos de expresión no reconocidos ni por las madres que los entintó (HFV).

De un brillante ensayo de Enzensberger sobre la naturaleza de las relaciones entre poesía y política<sup>18</sup> se deduce esta interesante y paradójica conclusión: la poesía debe mostrarse insobornable frente a cualquier poder político, pero rehusando todo poder político.

Es decir: lúcida, crítica, independiente.

V. Hace algunos años se lanzó entre los intelectuales y artistas españoles una encuesta interesante<sup>19</sup>. Se trataba de establecer, en síntesis, qué escala de valores es la que profesan respecto a la realidad política, por un lado, y a su indeclinable tarea de creación, por otro.

El encuestador aboga por una literatura entendida como elemento de crítica social servida estéticamente. Y así propone seis preguntas a las que responden casi un centenar de españoles con cierta costumbre de pensar y expresar lo pensado y sentido, entre los que se encuentra BLAS DE OTERO.

He aquí, algunas de estas preguntas: 1.ª El arte ¿debe basarse únicamente en la libre actitud creadora del artista?

A lo que BLAS DE OTERO<sup>20</sup> responde de modo tan lacónico como realista: **Esto está claro. Lo que no lo está tanto es el concepto "libertad creadora". A fin de cuentas, esta descansa o se ve atada, siempre, por otros supuestos del ámbito individual y, sobre todo, social.**

La segunda pregunta subraya las posibles confrontaciones que pueden tener lugar entre el artista y el Estado constriñendo de esta forma la pregunta anterior. Dice así: 2.ª ¿Cuál de las siguientes posiciones: "liberalismo", "dirigismo", "orientacionismo" (o hállese de alguna otra si se desea) cree usted que debe prevalecer en el Estado respecto a la creación de arte?

BLAS DE OTERO responde: **En vez de referirme a la posición del Estado respecto del arte, lo haré a la inversa. Pienso que la actitud del escritor respecto al Estado debe ser de colaboración y servicio siempre que el Estado a su vez, sirva realmente al pueblo y a la cultura. De no ser así, debe hacer uso de la censura. El escritor.**

Como se ve, al artista se le concede más beligerancia en su rol social en previsión de posibles limitaciones para que, al menos, sepa burlarlas, caso de no ser eficaces, en aras de su indeclinable originalidad.

Para evidenciar la función del arte, se ha tratado de enfrentar antagónicamente lo estético y lo social en la siguiente pregunta. 3.ª ¿A quién ha de servir el arte? ¿Su misión es estética o social? **Su misión** —contesta B. de Otero hermanando los términos de una supuesta diláctica— **es so-**

<sup>18</sup> ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Detalles*. Ed. Anagrama. Barcelona 1969, páginas 215-216.

<sup>19</sup> VILAR SERGIO: *Arte y Libertad*. Ed. Fontanella. Barcelona, 1964.

<sup>20</sup> Ob. cit., p. 257.

cial, internacional, a través, entre otras cosas, de la estética.

Estamos ante una concepción estética de signo integracionista que no quiere bajo ningún pretexto abdicar de una proyección totalizadora de lo humano.

Es triste constatar que, como la imaginación (su facultad mental constitutiva), el quehacer estético se ha mantenido "libre" al pavoroso precio de su ineficacia en la realidad; así, en un marco donde tiene su eje axial la actuación, la existencia estética estaría castigada al silencio.

Urgiría, entonces, desenganchar a la dimensión estética —como ha visto Marcuse<sup>21</sup>— de una represión cultural donde ha estado atrapada y devolverle su sentido liberador que es, de modo kantiano, la reconciliación de la sensualidad y el intelecto, el arte y la razón.

El libro *Historias fingidas y verdaderas* (1970) al que constantemente nos remiten las citas de este trabajo escrito —según expresa declaración del autor— en la isla de Cuba algunos años antes de su publicación: que valga, pues, este simple dato ubicatorio para ponernos en la intención del mismo. Pues bien, en HFV se ha ampliado, como nunca, el ámbito de sus percepciones por las vías del desenfado hasta llegar, a veces, a la *bou-tade*; lo que, al pronto, pudiera parecer una desgajada voluntad de estilo es más bien tiento de novedad estética, ensayo de experimentación, dueño ya Blas de Otero de una palabra precisa y restallante.

Las restantes preguntas de la encuesta a que venimos refiriéndonos, por ejemplo: si cree que al artista le es necesaria una libertad personal y política absolutas, si se considera integrado en la sociedad y si, finalmente, cree que la sociedad —el hombre— se merece la abnegada actitud del artista que muchas veces pone en peligro su seguridad personal, Otero las considera ya incluidas en las anteriores respuestas.

VI. Hay quienes pretenden ejercer con la poesía una especie de terrorismo literario haciéndola plataforma de interjección y apostrofamiento cuando más bien lo que califica a toda auténtica poesía no es ser mero reflejo de la realidad, sino su recreación en todos los órdenes<sup>22</sup>.

La poesía es fundante de realidad frente a la prosa, que es tan sólo simple imagen especular de la misma. De aquí que —como dice BLAS DE OTERO— entre la realidad y la prosa se alza el verso (HFV). A esta clase de poesía se accede con una palabra eficaz, lo suficientemente desalienada como para testimoniar la situación ambiental por alienante que sea.

Schiller propugna la armonía de los antagonismos del hombre por el ensamblaje de un tercer impulso: el impulso de juego, que sería el vehículo de la liberación. Para Schiller —según la interpretación de Marcuse<sup>23</sup>—, el

<sup>21</sup> MARCUSE, HERBERT: *Eros y civilización*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1972, páginas 164-184.

<sup>22</sup> ISAACSON, JOSE: *El poeta en la sociedad de masas. Elementos para una antropología literaria*. Ed. Américalce. Buenos Aires, 1969, p. 97.

<sup>23</sup> Ob. cit., p. 177.

constreñimiento del hombre es la realidad, sacudirse la necesidad, la insatisfacción y el miedo...: aquí estaría la meta de una genuina libertad.

**BLAS DE OTERO** parece presentar la realidad como una lucha de contrarios en la que, por su mismo talante, se difumina todo estatismo y de esta dialéctica puede irrumpir el fruto de la revolución, es decir, el **desorden de la justicia acelerando la puesta en marcha de una nueva estructura** (HFV).

Tal formulación pecaría de "esteticismo" irresponsable si la función estética no hiciera viable —como ocurre— una revolución en las formas de percepción y sentimiento. Provocarla es labor del poeta. ¿Puede ambicionarse mayor dimensión creadora? Ahora ya **de lo que se trata es de crear vida expresándose con absoluta fatalidad y libertad** (HFV), por lo que estamos —según se ve— asistiendo a una demanda de realidad por vía de "contemplación". Ya la naturaleza, el mundo objetivo, ni dominará al hombre ni sufrirá tampoco violencia por el hombre. La existencia del hombre será activa todavía, pero sin servidumbre ni ansiedades. La experiencia estética frenará la escalada de explotación que hace del hombre un objeto. Así, en una abolición de los controles represivos llegaremos a una reconciliación de las leyes de la razón con los intereses de los sentidos y a la implantación de la libertad.

Este programa de Estética debe saber a qué espejismos y a qué renuncia se verá obligado. Un espejismo: incidir en sublimaciones densamente utópicas por densamente promisorias. Una renuncia: que al querer estar frénéticamente en la actualidad corre grave riesgo de no ser de mañana. Pero es presumible que la misma lógica historicista de que está impregnado acepta tal declinación, no rigurosamente necesaria. Lo que, por el contrario, conmueve es advertir la enormidad de su fe en la permanencia de su labor: concienciar a los demás, pese a todas las cortapisas temporales y pese también al "dirigismo" con que el poeta, a veces, se ve condicionado. Dice: **¿Quién cuyo podrá quemar los papeles —los públicos y los encomendados—, aunque echen mi cuerpo al mar, o avienten mis cenizas? Ahí quedo, por mucho que os pese, tendido a lo largo del papel** (HFV).

Si el artista se reconcilia con las cosas justifica su obra. Reconciliarse con las cosas es darles un aliento de humanización para que rompan su apariencia inerte.

**¿Por qué rompiste tantos versos?** (HFV), se pregunta, reiterativo y preocupado. La duda está en que tales versos no alcanzaban a fundar la realidad sin impostura y, entonces, faltos de inserción en la vida, se vuelven incoloros y opacos. No desbordan la frontera de lo alienado.

Es curioso observar cómo desde presupuestos distintos surgen calificaciones de igual nombre, pero de intención distinta. Así, hay un arte alienado que, según las categorías marxistas, se enrola sumisamente en los procesos de producción y trabajo, condicionado por la sociedad capitalista, etc. Pero, he aquí que, según las coordenadas del pensamiento del **nouveau roman** y la literatura objetiva, un arte típicamente alienado sería el mar-

xista, ya que busca la razón de su ser más allá de sí mismo: en la liberación de una clase concreta. Así estaríamos ante una Estética —“caso” Otero— que, por no afirmar su voluntad de pureza y ensimismamiento, nos remite a tentadoras referencias, se carga de significaciones. Pregunto: ¿es eso realmente dañino para la obra de arte? Al capitular ante la realidad, toda Estética de signo ensimismado se reabsorbe en la forma y acaba autoaniquilándose. Por el contrario, una Estética de signo integracionista se robustece y humaniza, puesto que asume las oscuras demandas de la vida. Que las transforme o no, nunca importará como hacerse cargo de ellas y cuestionarlas por su vecindad al poeta.

Hacen pensar las siguientes palabras: **Y si esto no se puede o debe publicar, España es diferente. Y si se publica, todo seguirá igual, con la única diferencia de que esta es mi tierra...** (HFV).

Todo realismo en poética representa la tipicidad frente a los detalles más o menos accidentales.

Pero no puede caerse en la afirmación demagógica que, víctima de la corrupción sociologista, identifica realismo y arte. En la Estética marxista se ha cultivado poco el análisis del lenguaje artístico y literario, acaso por temor a una acusación de formalismo. Sin embargo, una adecuada comprensión de la poética realista atiende a la relación entre lenguaje de la obra (superestructura) y contexto social (infraestructura).

Galvano della Volpe ha abordado esta cuestión del lenguaje en su propósito por fijar teóricamente la índole de la artisticidad o cuál sea lo específico de la obra de arte y, en principio, de la poesía. Para el pensador italiano son los valores semánticos los que determinan la especificidad del discurso poético que le son más adecuados en razón de su autonomía y le confieren un **polisentido**<sup>24</sup>. El procedimiento de Della Volpe no se detiene aquí: llega a establecer una interdependencia entre poesía y realidad exterior a través del significado histórico-social de los elementos constitutivos de la poesía (las palabras). Con lo que en la explicación dellavolpiana quedaría a salvo la autonomía absoluta de su poesía y la dependencia subsidiaria de sus integrantes.

La conexión poesía-realidad sería así designada a partir de un sistema de referencias.

Ahora interesa conocer las condiciones artísticas de creación y en qué grado puede la poesía insertarse en la lucha.

Ahora, aquella balbuente Estética del s. XVIII a la que antes me he referido deja de asimilarse a la teoría del conocimiento. Recalca una y otra vez: el conocimiento vale por su objetividad; el arte, por su humanidad. El arte —que es una forma de **trabajo** y no una forma de **conocimiento**— no puede limitarse a ser una imitación de la naturaleza, sino una creación del hombre. Y al transformar la naturaleza, el hombre se transforma, cultiva sus sentidos. De aquí que Marx sostenga la tesis del desarrollo histó-

<sup>24</sup> G. DELLA VOLPE: *Critica del gusto*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1966, p. 115.

rico de los sentidos. "Los sentidos —escribía— tienen en cada época un grado de desarrollo que no es producto del ambiente circundante, sino de un momento de la civilización. Nacemos con la sensibilidad propia de un periodo histórico determinado"<sup>25</sup>.

Esta función integracionista de la Estética en cada coyuntura histórica explica el por qué de la variabilidad de los "gustos" al paso del tiempo.

VII. La Estética, como ciencia, ofrece un subsuelo fecundante y común, que sobrenada el tiempo histórico. B. de O. dirá que **hay ciertas normas y anormalidades —divina desproporción de oro— que, más o menos, permanecen inalterables** (HFV).

Pero subyace inevitablemente a toda Estética el singular influjo de la época y, por ende, es también susceptible de cambio.

**La Estética y los gustos varían en el suceder del tiempo** (HFV).

Creo que habría que distinguir en toda obra un elemento genérico (por lo que tiene de puramente artística) y un elemento especificativo (por lo que tiene de artística en su tiempo, como anclaje forzoso en una geografía e historia) para evitar irritantes malentendidos. Con ambas dimensiones bien trabadas ya es posible determinar el valor estético de dicha obra. A nadie se le ocurrirá emprender una axiología artística de BLAS DE OTERO por los cánones estéticos de BECQUER.

Por lo tanto, si las cosas no significan, sino que más bien significamos algo con ellas, entonces la belleza no ha de atribuirse tanto a los objetos cuanto a la especial impregnación de agrado con que favorecemos nuestros datos sensibles, condicionados a su vez por nuestros recuerdos, la cultura, la salud, los intereses, etc.<sup>26</sup>. Queda así patentizada lo arenosa que es, a nivel personal, toda experiencia estética y toda ciencia estética en general, puesto que sólo halla justificación en la suma de aquélla.

Esto, que teóricamente no trae mayores dificultades, deja, en la práctica, indefensos a muchos que no sabrían darle a las cosas su justa y más adecuada dimensión estética.

Es ahora cuando, una vez más, el poeta tiene que ser el velador de los intereses del pueblo para que sus gustos no se degraden.

VIII. El hombre-masa vive de espaldas, por ignorancia o impotencia, a la bien nutrida masa de la moderna sensibilidad estética.

Es indudable que los gustos literarios son, a veces, manipulados desde arriba, sin apenas acceso a la oposición como elemento de saneamiento y réplica y, por tanto, sin posibilidad de elección para nuestro indefenso hombre de la calle.

Son, a menudo, los suyos unos gustos triviales y trivializados.

<sup>25</sup> Cit. por R. GARAUDY: *Estética y marxismo*. Edic. Martínez Roca, S. A. Barcelona, 1971, p. 18.

<sup>26</sup> E. E. CARRIT: *Introducción a la Estética*. F. C. E. México, 1970, pp. 21-23 y 34.

La cultura —hablo de la cultura auténtica, que también existe en nuestro país— no goza de muy amplios altavoces de difusión: así, la gran masa sigue, para desgracia suya, alimentándose de bazofia, de la cultura kitsch que no es ni más ni menos que la mentira consolidada, la necesidad del convencionalismo y la huida de la realidad.

Esta cultura de masas no tiene nada que ver con un arte propiamente popular, sino con lo que Adorno llamaría la "industria cultural".

La nueva sociología literaria detecta a este hombre-masa que es embaucado y arrastrado hacia esta literatura de consumo: "subliteratura", ya la han denominado algunos. Nos estamos refiriendo a todo "producto" expendido en los quioscos, que abarca desde el librejo paraliterario hasta los "comics" y las fotonovelas. ¿Qué es, si no subliteratura, la que, cándidamente adscrita por el sector medio ("middle") a más altas valoraciones, no pasa de ser despojo cultural, engañoso detritus del kitsch? ¿Puede oponerse como solución de emergencia cultural ante la dictadura de la imagen y la crepuscular dedicación a la lectura? En todo caso, es evidente que en tales muestras no es tanto la fisonomía literaria lo que interesa cuanto su aspecto sociológico: producción, distribución y consumo de las mismas.

Ahí está también como subproducto —cultural— todo el aparato mitológico del deporte, de la canción, de la vida social, de cierta "prensa del corazón", etc., que se impone con la fuerza persuasoria de la publicidad, que disfruta del apoyo y simpatía en el sistema.

Esta cultura no es tal cultura: no se genera ni se asimila en un proceso personal. Lo que hay es un *ersatz*, un sucedáneo coadyuvante de alienación muy propio de una patología cultural, como diagnosticó Spranger. Concretamente, en España, el gusto estético está fuertemente condicionado a la clase a la que se pertenece. De aparecer un nuevo público se debería a una nueva clase, la pequeña burguesía, que por su vecindad al ámbito dinamizador de la ideología (la Universidad) ha logrado más permeabilidad a las corrientes culturales occidentales y ha podido pulir su propia sensibilidad estética<sup>27</sup>.

Por lo que afecta al orbe de la letra impresa, esta labor de redención cultural, de higiene de la sensibilidad, le está encomendada al escritor que, por derecho propio y con dignidad, cultiva los espacios de la Estética. Pienso que, a nivel de experiencia profunda, todo escritor es simultáneamente escritor de minorías y escritor de mayorías. Sólo una prueba pragmática y comercial decide y clasifica, de modo tan precipitado como poco estimable, el destino de una voz.

El poeta no sólo habla a los demás, sino que crea un clima para los disidentes de la ordinariez. Hay —sí— una insobornable autonomía que, en el caso del poeta, puede traducirse en nuevas combinaciones enriquecedoras. En estos dos polos de movimiento expresivo —fidelidad consigo mis-

<sup>27</sup> DIEZ BORQUE, JOSE MARIA: *Literatura y cultura de masas*. Al-Borak. Madrid, 1972, pp. 19 y sgts. ALTARES, PEDRO: *Mito y cultura kitsch en la España del desarrollo*. "Triunfo", núm. 533, 16 de diciembre de 1972, pp. 30-35.

mo, obligación de hacerse entender— radica la función del poeta: desenterrar el alma del lenguaje algo deteriorado en el habla ordinaria. Es en este destino trágico de la poesía donde ha visto Bally una prueba de ruda inhibición social: "El poeta quiere expresar lo que no se podrá decir dos veces, pero debe hacerse comprender y pliega su ideal a palabras, es decir, a signos convencionales, socializados"<sup>28</sup>.

Por tanto, si el poema nació al amparo de necesarios privilegios personales, se vuelve ahora rendimiento para todos, sencilla fraternidad.

Desde esta perspectiva se comprende por qué hablar de escritor de mayorías o minorías es una trampa creada por los guarismos mercantiles.

La minoría —concluye Salinas<sup>29</sup>— es un estado psicológico natural del artista, una obediencia a su ley.

IX. Entre nosotros, ha sido Machado quien, resueltamente, ha abominado tanto del poeta transformador de poesía (—"abeja consagrada a la miel y no a las flores"—, dirá) como del poeta no-transformador de vida (tan sólo innecesario "espejo de lo real")<sup>30</sup>.

En el credo estético de BLAS DE OTERO asistimos a una preeminencia de la palabra oral sobre la palabra escrita o —por usar sus palabras— de la escritura hablada sobre la libresca. De aquélla habría que decir que nos aborda más fresca, más cerca del origen y la vida; de ésta, que es más esclavizante y esclavizada, terriblemente mediatizada por la impasibilidad del papel y la tristeza de la tinta. Escribir como se habla: sería el slogan.

De sólo dos versos consta el poema titulado **Poética**:

**Escribo  
hablando (EC).**

Todo poeta opera, de entrada, sobre un código lingüístico común y usual que él, en la medida de su potencia y dedicación, transformará en código lingüístico individual donde los signos y reglas combinatorios adquieren nuevas irisaciones, aunque mínimas, y siempre familiares. Al poeta le urge trasladar lo real observando a un lenguaje que, si bien es de todos, está alterado por ese "no sé qué" de su peculio.

Es Machado también quien, en su proyectado "Discurso de ingreso en la Real Academia", escribió: "La palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la palabra hablada"<sup>31</sup>.

Pues bien, en BLAS DE OTERO este "recuerdo" se logra, a nivel semántico, preñando bien los términos denotativos de profundas connotaciones que hacen de su mensaje un mundo de insinuaciones, referencias

<sup>28</sup> Citado por SALINAS, PEDRO: *La responsabilidad del escritor*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1970, p. 145.

<sup>29</sup> Ob. cit., p. 147.

<sup>30</sup> Ver en HELIO CARPINTERO: *Un texto olvidado* (Prólogo de Antonio Machado al libro "Helénicas", de M. H. Ayuso. Madrid, 1914), publicado en "Revista Celtiberia", núm. 28, pp. 167-183. Soria, 1964.

<sup>31</sup> Ver *Los Complementarios*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1957, p. 107.

y palabras-símbolo <sup>32</sup>.

Por aquí llegamos a la meta imprescindible de un nuevo concepto de **literaturidad** <sup>33</sup>.

También en esto lo más adecuado es distinguir las dos etapas de la producción de BLAS DE OTERO. Paronomias, derivaciones, calambures, dialogías... son juego de ingenio típicamente barroco, tan frecuente en sus primeros libros. Por aquellos años, la crítica se preguntaba si esta técnica, de indudable eficacia por otra parte, como medio retórico, no acabaría convirtiéndose en fin <sup>34</sup>.

Los años no tardarían en demostrar que no; que se trataba de una utilización en precario para el gran asalto a la vida.

Lord Baldwin dijo una vez, con un fino sentido humanista, que la retórica era la prostituta del arte. Si bien él se refería al abuso que de ella se hace en política, no es menor el que se hace en poesía.

Pues bien, BLAS DE OTERO no se dejó ganar por los oropeles de una brillante retórica; más bien ha renunciado a sus poderes sobre la palabra llegando, incluso, a un desasimiento conmovedor.

Con BLAS DE OTERO, la palabra —fiel herramienta— se pone al servicio de una sola causa: el hombre. ¿De nuevo, el “compromiso”?

Es simplemente la humillación y la grandeza del lenguaje ante un objetivo más vasto que él, más necesitado también. De esta forma, no cabe cuestionar su utilidad ni el poeta tiene por qué sentirse vulnerable por sentimientos de traición.

**Si me preguntáis lo que deseo, os contestaré: vivir en un monte. No escribir. Sobre todo: no tener necesidad de escribir. Yo quiero conversar, pero no sé cómo se hace... En el monte todo es distinto; hay sitio para todas las palabras (HFV).**

**Confiesa su temor a la falsa literatura (pues no hay otra, en verdad os digo que la literatura me hace reír) (PH).**

BLAS DE OTERO se mueve en esta alternativa de opinión: lengua hablada lengua escrita. Que, en realidad, no se oponen; se necesitan, más bien deben integrarse la una en la otra. No están en distintas órbitas; revierten siempre hacia la unidad profunda del hombre. Porque si con la lengua hablada se vivifica de frescura la lengua escrita, sin ésta perdería aquélla su valor general, tal vez acabaría degradándose en dialecto.

Cohonestar ambas funciones es labor del poeta. **Porque el poeta es un juglar o no es nada (HFV).** Si el poeta es un solitario alquimista de la

<sup>32</sup> Vengo utilizando las palabras *código* y *mensaje* conforme a las teorías de U. Eco. (Cf. *La crítica semiológica*, en “I metodi attuali della critica in Italia”. ERI, 1970.)

<sup>33</sup> Cf. ROLAND BARTHES: *Literatura y sociedad*. (El análisis retórico.) Barcelona, 1969.

<sup>34</sup> SENABRE SAMPE, R.: *Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero*. “Papeles de Son Armadans”, núm. 125, agosto 1966.

palabra o coime de floristería, el poeta no es nada. En este caso es un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados (HFV).

... ¿Caminamos hacia una destrucción de la cultura escrita por impostora y falsificadora de lo espontáneamente vivo? He aquí que, de pronto, el poeta se siente sofocado en esta "cárcel de papel" y exclama: **Todo son libros, y yo quiero averiguar cómo se salva la distancia entre la vida y los libros. No me digan que éstos son la expresión más certera de la vida, porque temo echarme a reír** (HFV).

Por eso —confiesa— **he derribado montones de libros que me impedían andar** (HFV). Ocurre que hasta las verdades que tales libros podían contener ya habían sido presentidas en la vida por el artista.

Se trataría, como se ve, de reivindicar la función de la palabra tan sofocada por los modernos medios de comunicación y el maquinismo en general. **Escribe: Y esperamos la palabra. (Porque no ha muerto.) La palabra precisa, universal y, al mismo tiempo, imprevisible** (HFV).

Una esperanza activa que la posibilite y la coloque en su antiguo lugar.

El poeta se queja: **¡Ah!, qué oficio éste endiablado** (HFV). Y dirá que escribir es "terrible" y "una de tantas calamidades" (HM). A cuya tarea, no obstante, sigue adscrito por un fortísimo imperativo interior.

La palabra necesita respiro, calor humano, urgencia en la comunicación. En este sentido, piensa, no sólo la voz directa, sino hasta el disco, la televisión, pueden rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad (HFV). Desde esta vertiente, y sólo desde ella, B. de O. no duda en afirmar el futuro de la poesía. Es el "habrá poesía" becqueriano, pero en versión más realista.

Para realizarse mejor en su palabra, para insuflarle mayor libertad, el poeta ha de querer ser libre él, adquirir desenvoltura frente a lo normativo y gramatical. Así aconseja al doble suyo: **Lo que tú tienes que hacer es pasarte la sintaxis por debajo el diccionario. Pues toda la ciencia del poeta no es más que expresarse por la libre, salirse por la tangente y colarse por la puerta precintada** (HFV).

Este "salirse por la tangente" define en parte, creo, la postura mental y vital de BLAS DE OTERO, tal vez cansado de gritar en balde. W. Benjamin<sup>85</sup> nos ha hecho ver cómo Baudelaire, pese a su radical desaprobación de la sociedad, permaneció con lúcida conciencia crítica dentro de la ciudad. Se marginó con una existencia de "flâneur", equidistante de cualquier compromiso y, sin embargo, con un pathos de rebeldía frente a los horrores metropolitanos.

En BLAS DE OTERO llega una época de su producción en que confiesa constantemente sus ganas de evasión, como que ya no quisiera entrar en juego ni tampoco sacrificar su libertad por ningún credo.

<sup>85</sup> WALTER BENJAMIN: *Iluminaciones*, II, Ed. Taurus, Madrid, 1972, p. 184.

**A mí no me pilla  
la sociedad de consumo... (M).**

Siente la llamada del campo solitario más bien como huida y desengaño de tanta maraña de ficciones ciudadanas.

Pero BLAS DE OTERO está encadenado a la ciudad y a los intereses del hombre y su ir y venir infatigable de un lugar a otro del mundo dudamos si nos sugiere la imagen de una fierecilla de jaula excitada por una extraña cinestesia...

No obstante, hay algo claro: si la función del lector es toda una operación cocreativa, pronto se verá movido, a la vista de la obra de BLAS DE OTERO, no sólo por una decidida voluntad de incidir en la realidad, sino también por el estimulante afán de agarrarse a unos principios unificadores de tal realidad.

JOAQUIN GALAN