

## La muerte de la escritura y el principio de la voz en *Poesía e Historia*, de Blas de Otero

Idazketaren heriotza eta ahotsaren hasiera Blas de Oteroren  
*Poesía e Historia* liburuan

The death of writing and the principle of the voice in *Poesía e Historia*,  
by Blas de Otero

Fran Contreras\*

### RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

Este trabajo ensaya un acercamiento a la poesía social de Blas de Otero a través de *Poesía e Historia* (1960-1968), poemario que permaneció inédito hasta 2013. El objetivo principal de este trabajo es abordar la obra y el proyecto poético que ésta desarrolla desde una perspectiva fundamentalmente semiótico-pragmática. Desde esta perspectiva, se analizan los elementos del poemario que atañen a la subjetividad, la voz, la escritura y su disolución en la oralidad, que se hace efectiva en la propia escritura.

*Lan honek Blas de Oteroren poesia sozialera hurbiltzeko saiakera egiten du Poesía e Historia (1960-1968) liburuaren bidez; 2013 arte argitaratu gabe egon ze poema-liburu hori. Lan honen helburu nagusia da obra hori eta obra horrek garatzen duen proiektu poetikoa aztertzea, ikuspegi semantiko-pragmatikotik begiratuta batez ere. Ikuspegi horretatik aztertzen dira poema-liburuaren elementuak, subjektibotasunarekin, ahotsarekin, idazketarekin eta idazketa ahozkotasunean urtzearekin loturikoak, idazketan bertan gauzatzen dena.*

This work attempts to approach the social poetry of Blas de Otero through *Poesía e Historia* (1960-1968), a book of poems which remained unpublished until 2013. The main aim of this work is to approach the poetic work and the project it conducts from a fundamentally semiotic and pragmatic perspective. From this perspective, an analysis is made of elements of the book of poems concerning subjectivity, voice, writing and its dissolution in orality, which is made effective in the writing itself.

### PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Blas de Otero, *Poesía e Historia*, poesía, ficción, sujeto  
*Blas de Otero, Poesía e Historia, poesía, fikzioa, subjektua*  
Blas de Otero, *Poesía e Historia*, poetry, fiction, subject

\*Universidad del País Vasco/  
Euskal Herriko Unibertsitatea  
UPV/EHU  
fcontreras001@ikasle.ehu.eus

Fecha de recepción/Harrera data: 30-07-2022  
Fecha de aceptación/Onartze data: 10-10-2022

Pese a su carácter inédito, todo parece apuntar a que el libro que nos ocupa, *Poesía e Historia*, de Blas de Otero, no es un simple proyecto aislado dentro de la obra del poeta bilbaíno, sino un poemario inédito pero seriamente planteado, coherente con la evolución de la poética oteriana durante los años sesenta. Así lo señalan varias declaraciones del poeta en entrevistas y antologías como *Expresión y reunión* o *Verso y prosa*, que recogen algunos de los poemas que posteriormente pasarían a formar parte del poemario. La escritura de *Poesía e Historia* se prolongaría desde 1960 hasta 1968, coincidiendo así con las fechas de redacción y publicación de otros poemarios importantes de Blas de Otero, como *Que trata de España* (1960-1964), *Historias fingidas y verdaderas*, esas prosas poéticas redactadas, paralelamente, entre 1966 y 1969, y algunos poemas de lo que terminaría siendo *Hojas de Madrid con La Galerna* (1968-1977)<sup>1</sup>. Durante esos años, el poeta bilbaíno había estado viajando por los países socialistas que configuran cada una de las partes del poemario (China, la URSS y Cuba), y a su regreso a España intentó dar a la imprenta al menos la última parte del poemario (“Con Cuba”), pero no le fue de ningún modo posible. En este sentido, Elena Perulero Pardo-Balmonte señalaba, ya en 2008<sup>2</sup> y, posteriormente, en su tesis doctoral dedicada a la poesía histórica de Blas de Otero<sup>3</sup>, la relevancia de *Poesía e Historia* dentro del proyecto poético oteriano, aludiendo además a ese intento de publicación en la editorial Alfaguara y a una carta de Camilo José Cela que considera el libro “políticamente peligroso por sus constantes alusiones” y se niega a publicarlo al menos hasta que el poeta haga las modificaciones necesarias para hacerlo pasar por la censura. Algo que, finalmente, nunca sucedió.

## 1. POESÍA Y METAPOESÍA EXPLÍCITA: LOS POEMAS-POÉTICA

*Poesía e Historia* se presenta, desde el principio, como un ejemplo palmario de poesía social e histórica, y ambas dimensiones quedan indiscutiblemente establecidas desde las palabras liminares que abren el poemario (“Esta es, realmente, / una poesía del tiempo: (1960-1968) / y del espacio: China – URSS – Cuba”) a las que se añaden otras de

1 A este respecto, en *Historia (casi) de mi vida*, leemos: “Al ir escribiendo los últimos poemas de esta etapa (la de *Ángel Fieramente Humano*, *Redoble de Conciencia* y *Ancia*) yo ya presentía, lejana y hondamente, la necesidad de un cambio, tanto temático como formal. Así que todo ello advino gradualmente hasta hoy o mañana, y de manera más brusca en *Hojas de Madrid*, a mi regreso de Cuba, en 1968. Allá en La Habana escribí de dos tirones *Historias fingidas y verdaderas*, mi primera prosa madura, sopesada, pero fluida y sin apercibirme apenas de lo que decía. También fui completando *Poesía e Historia*” (Otero, *Obra*, p. 960).

2 Perulero Pardo-Balmonte, Elena: “*Poesía e Historia*, un proyecto truncado”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 43, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2008, pp. 129-150 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eus/Record/320522>, 27 de junio de 2022).

3 Perulero Pardo-Balmonte, Elena: *La poesía histórica de Blas de Otero* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

Juan Ramón Jiménez que aparecen recontextualizadas y resignificadas y se abren hacia un horizonte poético eminentemente social: “un mundo todo para todos”. Frente a la configuración de España, su paisaje, sus pueblos, su historia y sus gentes que encontrábamos en la sección “Geografía e historia” de *Que trata de España*, a la que parece remitir el título de esta nueva obra<sup>4</sup>, en este nuevo libro, Blas de Otero se sitúa en un contexto internacional que no es solo geográfico e histórico, sino también político. No hay que olvidar que, como bien ha estudiado Mario Hernández, los lugares son un elemento fundamental en una parte importante de la poesía oteriana, donde “toponimia y habla (...) constituyen parte indisoluble del alma del paisaje y de la historia humana, o intrahistoria, de ese paisaje”<sup>5</sup>. Sin embargo, pese a lo que pueda llevarnos a pensar esta advertencia, no se trata, como veremos, de una obra exenta de procedimientos ficcionales, antes bien, es precisamente la ficción la que contribuye a la configuración de estos tres países como “locus ideológico y espacio de lucha” (énfasis original)<sup>6</sup>.

A la altura de 1968, la poética de Blas de Otero se encontraba en un momento de cambio y apertura, ya lo hemos señalado al principio. Este mismo viraje es el que aparece también en los poemas-poética que componen *Poesía e Historia*. En sus reflexiones en torno al efecto y el papel de la censura y el silencio en la poesía social oteriana, el profesor Lanz avanzaba una reflexión que puede ser interesante recuperar ahora: el poema social oteriano “se alza como canon de verdad frente a la imagen falsificada de la realidad que difunde la Dictadura” y “hace de su necesidad de hablar, de su propia acción de decir y decirse, una actuación de lucha frente al silencio impuesto por la censura”<sup>7</sup>. En la primera parte del poemario, Blas de Otero propone, por boca de un sujeto poético que encarna una ficción del propio poeta, no ya una poética que suscriba y se adscriba a un contrato social, como había propuesto en la “Cartilla (poética)” de *Que trata de España* (“La poesía tiene sus deberes. / Igual que un colegial. / Entre ella y yo hay un contrato / social”), sino un trabajo y un oficio –en el sentido marxista de ambos términos– poéticos. Esto es lo que propone el poema-poética “El trabajo del poeta”, donde la voluntad de la poesía de Blas de Otero de decir y decirse, de testimoniar y abrirse hacia los que no tienen voz, a la que aludía el profesor Lanz, es patente desde los primeros versos:

4 Es también significativa la similitud que guarda este título con el que dio a su antología Rafael Alberti en 1937: *De un momento a otro (Poesía e Historia)*.

5 Hernández, Mario: “Toponimia, paisajes e historia en la poesía de Blas de Otero”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 43, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2008, p. 111 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eus/Record/320520>, 27 de junio de 2022).

6 Scarano, Laura: *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2012, p. 137.

7 Lanz Rivera, Juan José: *Alas de cadenas*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 91.

Aquí, en la República Popular China,  
aprendes a labrar una palabra,  
abierta de par en par  
para todos los hombres.

(...)

Trabajo, libertad conquistada,  
Saber que el poema es *nuestro*, que todo cuanto hablamos  
viene del pueblo o al pueblo va, palabra  
viva, abriéndose, cerrándose alrededor del mundo<sup>8</sup>.

Esa palabra viva se abre aquí a los hombres, al pueblo y a su voz. El poema presenta una estructura egotiva y apelativa a la vez<sup>9</sup>, puesto que la primera persona propia, identificable con el autor real, que aparece tanto en singular, escondida tras la segunda persona (“aprendes”...), como en plural, en el “nosotros” que aparece hacia el final del texto, no dialoga con un “tú” ajeno: esa segunda persona es, en realidad, autocomunicativa, puesto que remite, en última instancia, a la primera persona que enuncia el poema. Hay aquí, además, algunos ecos textuales, de modo intratextual, que remiten a libros anteriores, como las que encontramos en las “frondas” del verso 14, que remiten tanto a *Ángel fieramente humano* (“Y, entre raíz mortal, fronda de anhelo, / mi corazón en pie, rayo sombrío”, “Ímpetu”, vv. 7-8) como a *Redoble de conciencia* (“fronda / de turbias frentes y sufrientes pechos”, “*Estos poemas*”, vv. 1-2), el “nuevo abecedario” del verso 15, que recuerda al “abecedario ceniciento” de “*Biotz-Begietan*”, incluido en *Pido la paz y la palabra*, o la “palabra / viva” de los últimos versos, que remite al poema “Palabra viva y de repente”, de *Que trata de España*, que comienza con unos versos que apuntan ya hacia la apertura de la voz poética que venimos señalando: “Me gustan las palabras de la gente. / Parece que se tocan, que se palpan. / Los libros, no; las páginas se mueven / como fantasmas”.

Dentro de este modelo comunicativo, cobra importancia el silencio en el que se instalaría –el de la Dictadura– no en el momento de su escritura, sino en la actualización y la reactivación de la enunciación que se lleva a cabo en la lectura que de él haría el lector español de finales de los sesenta y principios de los setenta. En este sentido, el poema enfrentaría a la situación

8 Todos los versos de Blas de Otero que citamos provienen de la ed. de su *Obra completa* que en 2013 realizó Sabina de la Cruz en colaboración con Mario Hernández, recogida en nuestra bibliografía final.

9 Levin, Iuri I.: “La lírica desde el punto de vista comunicativo”, *Criterios*, 13-20, La Habana, Casa de las Américas, 1986, pp. 107-110. Así se definen en esas páginas estas estructuras textuales: “Llamaremos *egotivo* (...) al texto si está escrito en 1ª persona (...) Llamaremos *apelativo* (...) al texto si está organizado como una única apelación a tal o cual destinatario explicitado (...) Desde luego, el texto puede ser, a la vez, egotivo y apelativo, o no ser ni lo uno ni lo otro” (énfasis original).

de censura que atravesaba la España de la Dictadura –que, de hecho, consiguió impedir su publicación–, el país donde “no dejan ver lo que escribo, / porque escribo lo que veo (...) / lo que veo con los ojos / de la juventud y el pueblo”<sup>10</sup>, la situación de libertad de la que gozaba el poeta en un país socialista como la República Popular China, donde el poema, con su palabra “abierta de par en par / para todos los hombres”, “se dirige a la orilla de los hombres” y pasa a formar parte de ellos. Para hacer efectivo este contraste, el poeta, en lugar de recurrir a una enunciación exclusivamente metapoética que se sitúe en un plano superior al poema y ajeno a todo contexto o en el momento puntual de la escritura del poema, sitúa la comunicación en un lugar y un tiempo que, como veíamos arriba, coinciden con la primera parte de esquema esbozado: estamos en la China de 1960.

Ubicada en otro tiempo y en otro lugar encontraremos, en la segunda parte de la obra, la “Poesía abierta” que esboza este breve poema: “Esta que veis aquí es una poesía partidaria. / Partidaria de todo contenido y toda forma, / porque / un plan quinquenal es tan bello como un amor cumplido. / Una revolución tan hermosa como el mar”. Más allá de la breve poética que expone, el poema plantea un modelo comunicativo que constituye a su vez una transgresión metaficcional, puesto que apela, en última instancia, al “vosotros” empírico de los lectores como colectividad (“esta que *veis* aquí”; énfasis nuestro) traspasando las fronteras que delimitan los ámbitos de la comunicación intratextual (personajes explícitos e implícitos) y extratextual (personajes reales): “el hablante lírico no se dirige (mejor dicho, no solo se dirige) a un ser de su propia naturaleza e inscrito, por tanto, en el ámbito comunicativo ficcional del poema, sino (también) al presunto lector real del mismo”<sup>11</sup>.

Sin embargo, a diferencia del anterior poema, no debemos entender aquí las coordenadas temporales en relación con la escritura efectiva del poema (1960): las coordenadas temporales remiten, como el propio título de esta parte indica, al medio siglo que separa 1917 de 1967, difuminando con ello las fronteras que definen el marco de la comunicación poemática. El lugar en el que se sitúan, en cualquier caso, permanece inalterado: es la URSS, señalada, por otro lado, en la alusión a los planes quinquenales desarrollados tras la Revolución Rusa. No obstante, lo más significativo de este breve poema no son, en nuestra opinión, sus coordenadas espacio-temporales, sino el proyecto poético que se anuncia en su título, esa poesía abierta<sup>12</sup> que se

10 Otero, *Obra*, p. 366.

11 Pérez Bowie, José Antonio: “Para una tipología de los procedimientos metafccionales en la lírica contemporánea”, *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992, p. 102.

12 Para un estudio detenido de la poesía abierta de Blas de Otero, véase Scarano, Laura: “La ‘poesía abierta’ de Blas de Otero: hacia un nuevo concepto de escritura”, *Letras de Deusto*, 24, 63, Deusto, Universidad de Deusto, 1994, pp. 217-228 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eus/Record/232994>, 20 de junio de 2022).

revela en el poema tan política (“partidaria”, en última instancia, de la “revolución” que elogia su último verso) como estética imbricando y desarrollando así ambas actitudes a la vez. De hecho, las huellas que señalaban el camino hacia lo que terminaría siendo *Poesía e Historia* eran ya perceptibles en *Que trata de España* y, especialmente, en el quinto capítulo, “La verdad común”, donde, se percibe ya el eco de sus viajes por países extranjeros como los que caracterizan cada una de las partes del poemario que nos ocupa.

Esta misma poesía abierta es la que encontramos no ya como título, sino como material poético, inserta en el propio texto del poema, en la primera y la tercera parte de “Oigan la historia”, de la tercera parte del poemario, que vuelve a plantear esta poética en unos versos que recuerdan a otros de *Ancia* (“Ando buscando un verso que supiese / parar a un hombre en medio de la calle, / un verso en pie –ahí está el detalle– / que hasta diese la mano y escupiese”, del poema “Y el verso se hizo hombre”) y que se expresan en términos similares, pero diferentes:

La poesía señores  
se ha volteado tira al blanco trata  
de tú a tú al negro al amarillo  
ah poesía al fin salió vistiose  
simplemente de hombre  
se restregó las manos escupió  
al pie del papelucho  
y dijo de esta manera

soy más valiente que tu  
manera de hacer poemas

he venido volando hasta el caribe  
a aprender el *a b c*  
de *c u b a* a cosechar palabras  
perdidas en la historia esa de los conquistadores  
a quitarles  
el polvo a los versos que se nos desvanecen  
todo es posible  
en un poema si lo sostiene su ritmo intransferible  
*p o e s í a b i e r t a*  
a toda forma y todo fondo y todo cristo

(...)

La poesía señores  
no solo está en los libros imprimamos  
en el aire  
el aire es el papel más transparente

El poema se dirige, de nuevo, a los lectores, problematizando ahora la propia forma de la comunicación a través de la supresión de la rima y la puntuación y la recurrencia de procedimientos que alteran el funcionamiento convencional del lenguaje, como la utilización de palabras deletreadas, que hacen explícita la autorreferencialidad del poema y su antidiscursividad, puesto que al elaborarlo cuestiona a la vez su propio lenguaje, a través del aumento del “protagonismo de la materia gráfica”, en palabras de Pérez Bowie<sup>13</sup>, y un procedimiento cercano a la “mostración del poema en su hacerse”<sup>14</sup>, especialmente visible en los versos 5-10. Además, el propio lenguaje que se emplea en la elaboración del poema contribuye también a cuestionar la existencia de un lenguaje exclusivo para la poesía proponiendo un nuevo registro en el que “todo es posible”, que busca conseguir un efecto poético sin recurrir a un lenguaje particularmente poético, barroco o formalista. Se trata, en definitiva, de crear un lenguaje para la poesía que atienda “a toda forma y todo fondo y todo cristo”: como recordaría más tarde, en una de las prosas (“Poesía y palabra”) de *Historias fingidas y verdaderas*, “la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es juglar o no es nada”<sup>15</sup>.

No obstante, esta presentación explícita, esta apertura hacia una poesía abierta quedaría inconclusa si pasásemos por alto la segunda parte de este tríptico:

... vistiose  
 simplemente de hombre  
 ... y dijo de esta manera.

*Lo mejor para la guerra es la desconfianza.  
 Para la paz, igual, hay hombres buenos y hombres canallas.  
 Eso no es triste, porque es verdad.*

Esteban Montejo, a los 105 años de caminar,  
 cimarrón de abajo arriba en su juventud,  
 liberto en los ingenios,  
 combatiente  
 en las turbias fuentes de la generación del 98  
*Maceo se portó como un hombre entero.*

13 Pérez Bowie, José Antonio: “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, en José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco y José María Paz Gago (coords.): *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 2, A Coruña, Universidad de A Coruña, 1992, pp. 246-247.

14 Pérez Bowie, “Para una tipología”, p. 102.

15 Otero, *Obra*, p. 616.

Máximo Gómez era valiente, pero reservado.

Tenía mucha

maraña en la cabeza,

dice palabras despaciosas, de repente

aparece un pájaro, *el tocoloro*,

*Que es medio verdoso él. El tocoloro lleva en el pecho una faja punzó que es igual a la del Rey de España.*

(...)

Palabras sin acedía,

oigan la historia, no la estudien, miente.

*...Por cimarrón no conocí a mis padres. Ni los vide siquiera.*

*Pero eso no es triste porque es la verdad.*

Lo primero que llama la atención del lector son, en efecto, los versos que se recogen a modo de lema al comienzo de este fragmento, que recuperan fragmentariamente, como un eco, parte de los versos 4-6 del fragmento anterior. El segundo aspecto que merece la pena destacar aquí es el texto en cursiva que abre el fragmento y que se va fundiendo y confundiendo con el texto del poema conforme este avanza. Dicho texto es en realidad, como el propio Otero explica a la sazón en una nota, una cita de la *Biografía de un cimarrón* (1966), de Esteban Montejo y Miguel Barnet, que da lugar a una intertextualidad explícita y que permite identificar dos rasgos fundamentales de la poesía que desarrolla Otero en este libro: la construcción, a través de la poesía, de un contradiscurso histórico que contradiga el discurso histórico hegemónico y la búsqueda constante de la oralidad de la palabra escrita, apuntada en la tercera parte del poema, donde se propone, frente a letra escrita o impresa en el soporte físico de los libros, una nueva poesía impresa en el aire y tendente, por tanto, a la oralidad más pura, desligada de la escritura. En nuestra opinión, el primero de estos rasgos estaría relacionado con el carácter testimonial de la obra de Montejo y Barnet, paradigma del testimonio latinoamericano –y no debemos olvidar que, como señaló Hugo Achugar, “el testimonio latinoamericano contemporáneo denuncia y celebra, pues su deseo es la verdad (...) Su deseo es desmontar una historia hegemónica”<sup>16</sup>–: en este poema, Otero tomaría las palabras de Montejo para recrear su figura a través de una primera persona ajena<sup>17</sup>, como un “yo histórico”, un procedimiento que “consiste en la recurrencia como sujeto de la enunciación a un personaje histórico a quien el

16 Achugar, Hugo: “Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del otro”, en Hugo Achugar y John Beverley (eds.): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1992, p. 62.

17 Levin, “La lírica”, p. 107.



autor cede su voz para, en un juego culturalista, activar ese pasado”<sup>18</sup>. No obstante, frente a esta consideración general de Pérez Bowie, Otero plantea una inversión del modelo cultural, puesto que no busca hablar a través de un personaje sancionado por la alta cultura, sino de ceder la voz a alguien que testimonia desde su experiencia, sin ninguna voluntad jerárquica, tal y como pretende hacer Montejo a través de sus memorias orales, aunque transcritas. Por otro lado, el segundo vendría dado por la fuerte influencia de la oralidad que implica que ese mismo texto haya sido confeccionado “a base de cinta grabadora”<sup>19</sup>.

En la segunda parte del poema, vuelve sobre la importancia de la oralidad en la poesía oponiéndola al discurso hegemónico de la Historia que miente y manipula (“Palabras sin acedía, / oigan la historia, no la estudien, miente”), y en la tercera concluye que “La poesía señores / no solo está en los libros imprimamos / en el aire // el aire es el papel más transparente”. Como podemos ver, el propio lenguaje que se emplea en la elaboración del poema contribuye también a cuestionar la existencia de un lenguaje exclusivo para la poesía proponiendo un nuevo registro en el que “todo es posible”, que busca conseguir un efecto poético sin recurrir a un lenguaje particularmente poético, barroco o formalista. Se trata, en definitiva, de emplear un lenguaje para la poesía que atienda “a toda forma y todo fondo y todo cristo”. Como recordaría más tarde, en una de las prosas (“Poesía y palabra”) de *Historias fingidas y verdaderas*: “la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es juglar o no es nada”<sup>20</sup>. Con esta poética a la vista, veamos ahora los poemas.

La poesía de Otero tiende entonces hacia la oralidad, pero no se trata ya de escribir o reflejar la oralidad, sino de buscar que la palabra escrita se desgaje de la escritura y alcance la oralidad diluyendo la subjetividad en la voz y dando esa voz al pueblo, algo que parece en última instancia imposible, o no, como podemos comprobar en estos poemas. Por eso aquí, en realidad, no apela a sus lectores, sino a sus oyentes, para pedirles que “oigan la historia”, a través de la voz (puesto que, como acabamos de ver, las memorias de Montejo eran, en origen, orales), y “no la estudien”, a través del texto escrito, porque miente, recordando así el carácter verídico que asociamos normalmente a la oralidad<sup>21</sup>. Es

18 Pérez Bowie, “Para una tipología”, p. 94.

19 Otero, *Obra*, p. 577.

20 Otero, *Obra*, 616.

21 A este respecto, Achugar recuerda lo siguiente: “El llamado ‘efecto de oralidad’ es central al testimonio por otra razón: su contribución al llamado ‘efecto de realidad’, (...) o como preferimos llamarlo ‘efecto de oralidad/verdad’. Y es aquí donde el análisis de nivel de enunciado y del nivel pragmático se hace uno pues lo que ocurre supone una interacción de ambos niveles. La permanencia o la huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o

## 2. LA MUERTE DE LA ESCRITURA Y EL PRINCIPIO DE LA VOZ

entonces cuando ese lector oyente –apelado por partida doble en cada uno de estos poemas, tanto a través del enunciador lírico, con el que se intercambia en su lectura, como a través de las apelaciones explícitas al lector que se llevan a cabo en el propio poema– toma conciencia y se implica en el mismo proyecto ideológico que propone el poeta mediante estas consideraciones metapoéticas. Con solo estos tres poemas a la vista, es posible entrever ya uno de los principales rasgos de la poética oteriana de esta obra, las múltiples dimensiones que alcanzan la subjetividad y la voz del enunciador lírico, que analizaremos en profundidad en el siguiente apartado.

Como señalábamos antes, los procesos de ficcionalización son una constante en la poesía oteriana, incluso cuando el poeta se escribe a sí mismo. El primer poema del libro, que lleva por título “Monzón del mar”, había sido incluido en un número de la revista *Papeles de Son Armadans* (1977) bajo el epígrafe “Poemas de los libros inéditos ‘Poesía e historia’ (1960-1964) y ‘Hojas de Madrid’ con ‘La galería’ (1968-1975)”, publicado pocos años después de la creación del que cronológicamente es el último poema de *Poesía e Historia*: la prosa “El espectro de Neruda”, escrita tras la muerte del poeta chileno en 1973<sup>22</sup>. En este primer poema, el poeta bilbaíno desarrolla un proceso de figuración y ficcionalización en el que se construye a sí mismo como personaje, como un *homo viator* que se desarrollará a lo largo de toda la obra, sin borrar del todo las huellas que lo identifican con el propio autor pero dejando abierta la puerta a la identificación del lector con ese personaje poético:

Ahora que estamos lejos, tú de mí,  
yo, revolviendo la tierra para encontrarme,  
he preguntado al viento de Pekín  
que llega grávido de mares,  
en qué cadera tuya o cantil  
se apoya mi memoria, esperándome;  
no estoy desarraigado aunque ande así,  
más bien como una rama en el aire  
agarrada con las dos manos a su raíz; precisamente esta tarde  
oigo el golfo de Vizcaya aquí  
en el fondo del viento de estos mares  
de China, jadeantes de nocturno marfil.

la convención del propio género (del testimonio), (...) donde la ficción no existe o existe en un grado casi cero que no afecta a la verdad de lo narrado” (“Historias”, p. 75).

22 Sabina de la Cruz en Otero, *Obra*, pp. 1168-1169.

El poema nos presenta al sujeto poético “revolviendo la tierra” en un lugar que le es, en principio, ajeno, preguntando al viento de Pekín, pero oyendo “el golfo de Vizcaya aquí / en el fondo de estos mares / de China”, esbozando así los dos rasgos principales que caracterizarían lo que Scarano dio en llamar “yo vagamundo”: la “militancia itinerante, que exhibe al poeta como un caminante que recorre el planeta, especialmente el orbe comunista, para construir 'experiencias' donde vida y relato, ideología y existencia poética se fusionen” y la constante presencia de España, visiblemente atenuada en la obra que nos ocupa, que muestra al sujeto poemático “consustanciado con España, como *locus* ideológico y espacio de lucha, a menudo evocada contradictoriamente, blanco de sus ataques y objeto de su amor filial”<sup>23</sup>. Con todo, parece claro que ese “yo” se revela en seguida insuficiente y busca incesantemente el diálogo, el hermanamiento y la fusión con el otro construyendo así una identidad necesariamente social: al fin y al cabo, como bien señalaba de nuevo Scarano, “decir *yo* significa abrir un espacio de lenguaje que no se satura con la remisión autobiográfica, ni con la representatividad generacional, ya que la identidad es por naturaleza social”<sup>24</sup> (énfasis original).

En cuanto a las huellas que remiten a la persona real de su autor, resulta difícil pasar por alto las palabras que encontramos en los versos 7-9, que remiten, por un lado, a los primeros versos de “*Lo eterno*” (“*Un mundo como un árbol desgajado. / Una generación desarraigada. / Sin más destino que / apuntalar las ruinas*”; énfasis del autor), el poema que abre *Ángel fieramente humano* (1950), y, por otro, a las palabras con las que, haciéndose eco de esos mismos versos, caracterizaba Dámaso Alonso a los poetas que compartían la visión y las inquietudes estéticas y existenciales de Otero, entre los que se encontraba el propio Alonso<sup>25</sup>.

Frente a esa visión, Otero se presenta ahora con cierta seguridad dentro de su búsqueda, no ya desarraigado, sino, recuperando la metáfora que iguala al hombre y al árbol, “como una rama en el aire”, en tanto que separado de la tierra que le dio el ser, “agarrada con las dos manos a su raíz”<sup>26</sup>, puesto que esa España sigue presente, aunque visiblemente

23 Scarano, *Ergo sum*, p. 137.

24 Scarano, *Ergo sum*, p. 160.

25 “El mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como nosotros mismos (...). Y hemos gemido largamente en la noche. Y no sabíamos hacia dónde vocear”. Alonso, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 345 y 349.

26 “Es uno de los símbolos esenciales de la tradición (...) El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación

atenuada. Ya Alarcos, en el libro que le dedica a la poesía de Otero, señalaba con claridad el sentido del que partía esta metáfora en la primera poesía oteriana: “el hombre es ahora árbol cuya fronda recibe la visita de Dios o anhela hacia la altura, y cuyas raíces le hunden en la tierra”<sup>27</sup>. Sobre este mismo esquema metafórico, podría entenderse aquí que la fronda, esa “rama en el aire”, tiende hacia los demás hombres y, especialmente, hacia los que habitan los países que visita el personaje poético a lo largo de las tres secciones, mientras que las raíces permanecerían sólidamente adheridas al suelo español. Nada impide, por tanto, entender, con Perulero, que “como tantas veces, España es aquí interlocutora del poeta, que, durante sus largos viajes, nunca perderá sus raíces”<sup>28</sup>. Con todo, parece claro que ese *yo* se revela en seguida insuficiente y busca incesantemente el diálogo, el hermanamiento y la fusión con el otro construyendo así una identidad necesariamente social: al fin y al cabo, como bien señalaba Scarano, “decir *yo* significa abrir un espacio de lenguaje que no se satura con la remisión autobiográfica, ni con la representatividad generacional, ya que la identidad es por naturaleza social”<sup>29</sup>.

España volverá a aparecer explícitamente en el siguiente poema del libro “El árbol de enfrente” como un referente constante e inevitable para el sujeto poemático (“Hay árboles chinos / que yo he visto en España”), puesto que el poeta “interpreta lo que ve desde la realidad que conoce”<sup>30</sup>. Otra característica fundamental de la configuración política del “yo vagamundo” que comentábamos arriba es su “dilatada reflexión sobre España, no ya como mero escenario de su biografía, sino como el potente “ideologema” político que le da su razón de ser”. En este sentido, el término *patria* que encontramos en el décimo verso de este poema cobraría un significado especial, puesto que, como bien señala la estudiosa argentina, este vocablo “emparejado a la dupla 'España' / 'españa', como locus privilegiado de la lucha y el compromiso, han sido sin lugar a dudas basamentos claves para su repetida caracterización como poema social”<sup>31</sup>.

De la misma manera, en la primera parte de “Amargaba” leemos lo siguiente: “Tu recuerdo amargaba. / Igual que una medicina / china /

---

y regeneración. Como vida inagotable equivale a la inmortalidad (...) Tratándose de una imagen verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo (...), se comprende su asimilación a la escalera o a la montaña como símbolos de la relación más generalizada entre los ‘tres mundos’ (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste)”. Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, pp. 77-78.

27 Alarcos Llorach, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 77.

28 Perulero, *La poesía*, p. 318.

29 Scarano, *Ergo sum*, p. 160.

30 Perulero, *La poesía*, p. 318.

31 Scarano, *Ergo sum*, p. 149.



Blas de Otero, aunque, como aclara Scarano, “señalan al yo como individuo histórico (por la abrumadora cantidad de índices biográficos), al mismo tiempo proponen como figura representativa una instancia plural y colectiva: el ego como alter ego”. Blas de Otero, consecuente con su compromiso social, tiene siempre presente “el grado de generalidad necesaria que hace de su personaje poético una instancia de reconocimiento y proyección para sus lectores”<sup>34</sup>.

Con todo esto a la vista, no extraña que la palabra vaya paulatinamente desgajándose del sujeto poético y de su autor y adquiriendo cierta libertad más allá del texto impreso. Esto es visible desde la propia forma de los poemas, alguno de los cuales rompen ya con cualquier formalismo estrófico para derivar hacia formas de expresión más libres, aunque no por ello menos trabajadas. Es el caso, sin ir más lejos, del soneto que lleva por título “Todo siempre todavía”, donde esta forma clásica de versificación es recuperada para proponer desde ella un cambio paradigmático en la poesía:

¿Qué ha sido del soneto en estos años  
de libre verso y ritmo prometeo,  
qué fue del ángel fieramente ateo  
y el redoblar de horribles desengaños?

Versos que yo labré, muros extraños  
que derribé: instad vuestro aleteo,  
pujad, alzad vuestro infernal jadeo,  
redondo mar de plomos y de estaños.

Ayer se fue. Salud. Sea el soneto,  
la prosa, el verso en movimiento, al mundo  
inclinado, girando raudos; quieto

todo el hoy y el ayer, mas el mañana  
como un mar que descubro, en que me inundo  
de libertad, de fe, de luz, de nada.

El esquema de la rima es, como se ve, el del soneto tradicional, agrupado en dos cuartetos de rima abrazada (ABBA) y dos tercetos que introducen nuevas rimas (CDC EDE), pero lo que se propone, si leemos con atención, es bien distinto. En el primer cuarteto, el poeta se anuncia como un personaje que se pregunta por el lugar del soneto en el panorama general de la lírica moderna, donde predominan el verso libre y el ritmo sobre los moldes de la métrica, y parodia, en cierto modo, dos de sus libros anteriores, *Ángel fieramente humano* (v. 3) y *Redoble de conciencia* (v. 4). El segundo cuarteto vuelve sobre ese cuestionamiento

<sup>34</sup> Scarano, *Ergo sum*, p. 137.

de la propia escritura anterior (“versos que yo labré”), que queda ahora reducida a un “mar de plomos y estaños”, que remite al “mar de plomo” que encontrábamos en el duodécimo verso de “*Estos poemas*”. Frente a esta fase anterior de la escritura, se propone a continuación, en los tercetos (donde, según el molde tradicional, se insertarían la conclusión y el remate de la composición), una nueva concepción de la poesía: “ayer se fue”<sup>35</sup>, la situación actual no es la misma que entonces y la poesía, en consecuencia, debe cambiar también y realizarse tanto en el soneto como en la prosa o en esas otras formas que son, en definitiva, “el verso en movimiento, al mundo / inclinado, girando raudo”; el horizonte del mañana, tanto histórico como poético, se presenta entonces para el poeta “como un mar que descubro, en que me inundo en libertad”, y parte de ese mar poético serán las prosas poéticas que encontramos en esta obra (“El espectro de Neruda”, “Redención del viento”, y la prosa breve que comienza “¿No hay forma de centrarse uno?”) y que desarrollará en obras posteriores como *Historias fingidas y verdaderas* (1966-1968), *Historia (casi) de mi vida y Nuevas historias fingidas y verdaderas* (1971-1972). En todo esto hay, en definitiva, un procedimiento cercano a la mostración del propio poema en su hacerse<sup>36</sup> que es, en realidad, un cuestionamiento de la manera en la que se hace el poema en su propio hacerse. Por otro lado, la intertextualidad oblicua con Antonio Machado que encontramos en la reformulación de su famoso verso que da título al poema apunta, ya desde el título, hacia una innovación con respecto a la tradición más honda.

Sin embargo, el poeta no solo se construye a sí mismo en su discurso, sino que también se cuestiona hasta borrarse en la propia escritura del poema. El poema oteriano es multifacético dado que “es escritura, conversación oral y canto”. Su creación material supone, en principio, “el ‘acto de escribir’ como actividad no sólo institucional (la publicación de poemas en ‘libros’), sino física, manual, como marca de la ‘mano’ en la ‘hoja’, el ‘papel’, el ‘cuaderno’, con la ‘pluma’, el ‘bolígrafo’, la ‘máquina de escribir’”<sup>37</sup>. En este sentido, si en “El desvelado” encontrábamos al poeta inclinado sobre la mesa como un artesano que labra, repuja y pule su palabra en mitad de la noche (“Ve a dormir... Has trabajado / mucho esta noche, palabra / a palabra –así se labra, / repuja, pule–, doblado / sobre la mesa...”), en “Una especie de” el poeta confiesa lo siguiente: “¿Quién escribe, quién me coge la mano? No es mía. / Nada me pertenece: ni la máscara, ni el personaje”. Consciente de esta ficción y de que el poema, como apunta otro de los títulos del

35 El eco quevedesco es claro. En el primer terceto del soneto de Francisco de Quevedo que comienza “¿Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?” leemos: “Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto; / soy un fue, y un será, y un es cansado”.

36 Pérez Bowie, “Para una tipología”, p. 102.

37 Scarano, *Ergo sum*, p. 211.

libro, “crea lo que no vemos”, el poeta da forma a personajes poéticos que crean y se crean a través de su propio discurso: los obreros, Lermontov, Hatuey e incluso la Plaza de Tien An Men, que se erige personaje indiscutible del poema “Plaza del mundo”. Blas de Otero, como él mismo nos había dicho en otro poema de este mismo libro, rechaza la metáfora del espejo de Stendhal (“nunca / me deslicé con un espejo / junto al camino”) y se implica en la realidad a través de su poesía revelando entonces una nueva dimensión del compromiso donde el poeta “participa de esa realidad que describe, tratando, además, de contribuir a modificarla, según el ejemplo de algunos escritores que le precedieron en su toma de posición junto al pueblo”<sup>38</sup>. No se trata ya de reflejar la realidad, sino de participar de ella y en ella como un elemento más.

Con estos poemas a la vista, podemos afirmar que el proceso de ficcionalización, problematización y disolución de la subjetividad del enunciador lírico en el poema se lleva a cabo no solo de manera explícita en el propio contenido del poema (por ejemplo, en “Una especie de”) sino también de una manera más implícita o encubierta a través de otros mecanismos que operan en la construcción de la comunicación poemática como el grado de la presencia del receptor (lírico y empírico) o la naturaleza del mensaje, que puede aparecer bien adherido al acto de escritura (en poemas como “Poesía abierta”, “Todo siempre todavía”...) o intentando zafarse de él a través de la problematización y la ruptura de la propia forma de los versos o la incursión de fórmulas que remitan a la oralidad directa, como el diálogo o las métricas cercanas a la poesía tradicional, fundamentalmente pensada para ser dicha y recordada.

Con todo, no basta con romper el poema en su escritura, como se hace de facto en “Cantar de amigo”, otro de los poemas que componen *Poesía e Historia*: lo que persigue el poeta bilbaíno es el acercamiento del poema a la oralidad de la poesía popular a través tanto de su forma como de su contenido. Esto es precisamente lo que encontramos en el poema dedicado al zunzuncito<sup>39</sup> de la tercera parte del poemario donde se canta en décimas españolas a ese pájaro que es, a su vez, representación del canto. Como hemos visto, en muchos de estos poemas el hecho de escribir apunta hacia “la intención simultánea de ‘hablar’” a través de la palabra escrita, acercándose así a al recitado en voz alta. Por otro lado, el ritmo y sonoridad de esta palabra hablada, “expandida al ‘aire’ común, inaugura otra faceta complementaria de la oralidad, fundada en el acto de ‘cantar’, que subraya la musicalidad”. El poema se convierte entonces en “‘son’, ‘tonada’ o ‘canto’ que se sueña anónimo y popular, evocando registros tanto tradicionales (...) como

38 Perulero, *La poesía*, p. 231.

39 Véase Perulero Pardo Balmonte: “Unas décimas olvidadas de Blas de Otero”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 43, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2008, pp. 152-168 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eus/Record/320523>, 20 de junio de 2022).



modalidades modernas (...), como modo efectivo de apropiación de un acervo popular en la senda de la juglaría<sup>40</sup>. Es más, el poema, transformado en canto, en voz, acentúa su potencialidad performativa: se hace canto y hace canto; y, al mismo tiempo, convirtiéndose en voz, en verdadero acto de habla, actúa:

Con la décima española  
me pongo a cantar en Cuba,  
ruede la guitarra, suba  
mi canto como una ola;  
mi voz no se mueve sola,  
que se mueve con el viento  
del pueblo, y el pensamiento  
de Martí<sup>41</sup>: versos sencillos,  
que brillan como cuchillos,  
porque canto lo que siento.

Como recuerda Perulero, en Cuba, Blas de Otero se encuentra con un fenómeno prácticamente desaparecido en España: el cultivo de una poesía popular cantada, que “rueda en boca de gentes de toda clase social y condición, generalmente con acompañamiento musical”, cuya principal forma métrica es la décima, una estrofa de origen español “adoptada por los cubanos como su estrofa nacional”<sup>42</sup>. No obstante, olvida Perulero la tradición del bertsolarismo que seguramente, aunque no supiera euskera, conocería Blas de Otero en sus veraneos en Orozco. En cualquier caso, serían este tipo de composiciones, que el poeta pudo escuchar con frecuencia durante su estancia en la isla, las que le habrían animado a escribir sus propias décimas, que llegaron a cantarse, como pide el poeta al comienzo de la primera décima, en los salones de la SACE (Sociedad de Amistad Cubano-Española), el 11 de febrero de 1968<sup>43</sup>.

Por último, como culminación de esta evolución podría proponerse el poema “Entrada al comunismo”, que no copiaremos aquí dada su extensión, pero que sí resulta interesante comentar, aunque sea sólo rápidamente. Si bien es cierto que no hay aquí rastro del canto que encontrábamos en los poemas anteriores, también lo es que el poema se acerca a la oralidad de la conversación habitual. Si intentásemos definir el personaje poético de este poema, nos daríamos cuenta rá-

40 Scarano, *Ergo sum*, p. 211.

41 José Martí aparece también en otro poema de este libro, “Cultivo una rosa blanca”, que apareció publicado en el número 260-261 (julio de 1968) que dedicó la revista *Ínsula* a la literatura cubana de aquellos años. Montejo Gurruchaga, Lucía: “La relación de Blas de Otero con ‘Ínsula’: una relación estrecha y continua”, *Ínsula*, 676-677, 2003, pp. 58-60.

42 Perulero, *La poesía*, p. 364.

43 Véase Perulero, *La poesía*, p. 365.

pidamente de que no podemos hablar con seguridad de un personaje poético: aunque es cierto que aparecen Lenin o la URSS, también lo es que no llegan a constituirse como personajes poéticos; apenas son una excusa para que se pronuncie la voz. Sin embargo, la voz tampoco es unívoca ni singular, puesto que habla a través de Lenin, de “los poderosos”, del *New York Times*, del *Current History*... El poema acoge entonces, entendiendo que cualquier tema y cualquier vocabulario son aptos para su elaboración, materiales de todo tipo para dialogar con ellos: desde la cita al “Canto I”, de Fernando de Herrera (“Voz de dolor y canto de gemido / y espíritu de miedo envuelto en ira...”) hasta las citas de los periódicos norteamericanos o los datos estadísticos. Si a esta polifonía añadimos la voluntad de recordar, mediante la palabra, a esos “veintitrés millones de muertos” que “ensamblaron la paz” y “destrozaron el nazismo”, a los que la historia oficial parece haber olvidado, para recorrer el camino hacia la paz que ellos abrieron a través del “ritmo de paz” marcado por el programa comunista, la trascendencia política e ideológica del proyecto poético oteriano queda visiblemente demostrada.

### 3. CONCLUSIONES

A través del análisis de los poemas que hemos propuesto aquí, esperamos haber podido mostrar cómo un fenómeno como el de la apertura del proyecto poético oteriano que encontramos ampliamente desarrollado en la última etapa de su obra adquiere una nueva relevancia y un interés mayor si cabe puesto que ya no se trata solo de una serie de innovaciones temáticas o formales que extendían la poesía de Otero hacia nuevos horizontes sino que aparece también una nueva concepción de la propia poesía y de su comunicación, no solo en el soporte físico que ofrecen los libros, sino también en el soporte etéreo que ofrece el aire a la voz (“imprimamos en el aire”, exclamaba en “Oigan la historia”). Todo este proyecto se encamina, en *Poesía e Historia*, a prestar, como el propio Otero diría en “Cubamérica”, “mi mano y mi canción” al pueblo que le preste oídos. Es llegados a este punto y desde esta perspectiva desde donde podemos observar, con detenimiento y con detalle, este proceso último de la poesía oteriana donde las subjetividades del poeta y de sus personajes se disuelven junto con su voz en una nueva voz independiente y autosuficiente y de un nuevo poema que no es ya fruto de un acto de escritura efectivo, sino que se presenta desgajado de su escritura para realizarse en la oralidad como un acto de habla performativo que, diciendo, hace y diciéndose, se hace y se construye a sí mismo, independizándose de la pluma del poeta que en origen le dio el ser, y se proyecta hacia el pueblo.

El papel del pueblo es entonces el escuchar, aunque no la lea, la palabra del poema para hacerla suya convirtiéndola no solo en su canción, sino también en el motor de su historia y el germen de su gran marcha

hacia el futuro, haciendo realidad las palabras de Gabriel Celaya: en efecto, la poesía es, también para Otero, “un arma cargada de futuro expansivo”, y por eso el poeta tiene el deber de hacer una “poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día, / como el aire que exigimos trece veces por minuto, / para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica” (“La poesía es un arma cargada de futuro”).

## BIBLIOGRAFÍA

Achugar, Hugo: “Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del otro”, en Hugo Achugar y John Beverley (eds.): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1992, pp. 61-83.

Alarcos Llorach, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966.

Alonso, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965.

Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

Hernández, Mario: “Toponimia, paisajes e historia en la poesía de Blas de Otero”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 43, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2008, pp. 101-127 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eus/Record/320520>, 27 de junio de 2022).

Lanz Rivera, Juan José: *Alas de cadenas*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

Lanz Rivera, Juan José: “La poesía”, en Francisco Rico y Santos Sanz Villanueva (eds.): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, 8/1, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 70-156.

Levin, Iuri I.: “La lírica desde el punto de vista comunicativo”, *Criterios*, 13-20, La Habana, Casa de las Américas, 1986, pp. 101-119.

Montejo Gurruchaga, Lucía: “La relación de Blas de Otero con ‘Ínsula’: una relación estrecha y continua”, *Ínsula*, 676-677, 2003, pp. 58-60.

Otero, Blas de: *Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2013.

Otero, Blas de: “Poemas de los libros inéditos “Poesía e historia” (1960-1964) y “Hojas de Madrid” con “La galerna” (1968-1975)”, *Papeles de Son Armadans*, 254-255, 1977, pp. 113-119 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eus/Record/160638>, 27 de junio de 2022).

Pérez Bowie, José Antonio: “Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea”, *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992, pp. 91-104.

Pérez Bowie, José Antonio: “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, en José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco y José María Paz Gago (coords.): *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 2, A Coruña, Universidad de A Coruña, 1992, pp. 237-248.

Perulero Pardo-Balmonte, Elena: “Poesía e Historia, un proyecto truncao”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 43, Madrid,

Fundación Federico García Lorca, 2008, pp. 129-150 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eu/Record/320522>, 27 de junio de 2022).

Perulero Pardo-Balmonte, Elena: *La poesía histórica de Blas de Otero* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

Perulero Pardo-Balmonte, Elena: “Unas décimas olvidadas de Blas de Otero”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 43, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2008, pp. 152-168 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eu/Record/320523>, 20 de junio de 2022).

Scarano, Laura: *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2012.

Scarano, Laura: “La ‘poesíabierta’ de Blas de Otero: hacia un nuevo concepto de escritura”, *Letras de Deusto*, 24, 63, Deusto, Universidad de Deusto, 1994, pp. 217-228 (<https://catalogo.sanchoelsabio.eu/Record/232994>, 20 de junio de 2022).