

## Análisis de *La galerna*, poemario tardío de Blas de Otero

### Analysis of *La galerna*, Blas de Otero's late book of poems

---

JULIO SALVADOR SALVADOR

Universidad Complutense de Madrid

[jusalvad@ucm.es](mailto:jusalvad@ucm.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0847-8768>

Recibido: 29/09/2018. Aceptado: 10/10/2018.

Cómo citar: Salvador Salvador, Julio, "Análisis de *La galerna*, poemario tardío de Blas de Otero", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 16 (2018): 87-110

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2018.87-110>

**Resumen:** En 2010 Sabina de la Cruz, con la colaboración de Mario Hernández, publicó un volumen de tintes míticos: *Hojas de Madrid con La galerna*, de Blas de Otero, autor capital en la poesía española del siglo XX. En el presente artículo, se analiza la expresión y el contenido de *La galerna*, poemario que recoge poemas escritos entre 1969 y 1974 y en el que el sujeto lírico intenta escapar a través de una mirada retrospectiva y cotidiana de una quiebra física y anímica, cuya raíz reside tanto en las grandes preguntas filosóficas como en el devenir histórico de la humanidad.

**Palabras clave:** Intertextualidad; Poesía confesional; Cotidianidad; Intertextualidad; *Hojas de Madrid con La galerna*; Blas de Otero.

**Abstract:** *Hojas de Madrid con La galerna*, a volume of mythical dyes by Blas de Otero, one of the major figures of 20th-century Spanish poetry, was firstly published in 2010 in an edition by Sabina de la Cruz together with Mario Hernández. This article analyses the structure and content of *La galerna*, a collection of poems written from 1969 to 1974. Aware of his accelerated physical and mental decline, the lyrical subject mitigates his suffering by acquiring a retrospective sight, which leads him to critical considerations on major philosophical questions and the stream of historical happenings.

**Keywords:** Confessional poetry; Everyday nature; Intertextuality; *Hojas de Madrid con La galerna*; Blas de Otero.

**Sumario:** Introducción. Forma del poemario. Un poemario sobre la vida real y la poesía. Símbolos. Intertextualidad. Recursos estilísticos. Conclusión: del ángel a la galerna. Bibliografía.

**Summary:** Introduction. Form of the book. A book about real life and poetry. Symbols. Intertextuality. Stylistic devices. Conclusion: from the angel to the galerna. Bibliography.

## INTRODUCCIÓN

*La galerna* es una obra que prácticamente ha pasado inadvertida para el mundo literario en estos años, a pesar de su publicación en 2010 y de que suponía la ocasión perfecta para recuperar la figura de Blas de Otero después de haber celebrado el centenario de su nacimiento<sup>1</sup>. Se está ante un conjunto poético *sui generis*, lo que se entrevé al advertir cómo Sabina de la Cruz, editora y esposa del poeta, ordenó los poemas por fecha de escritura. El primer poema, “La compasiva”, data del 15 de febrero de 1969; y el último, “Buenas noches”, del 5 de diciembre de 1974. Estos textos que se han publicado surgieron en un intervalo de aproximadamente seis años y medio, aunque esto no tendría mucha importancia, porque sabemos de la constante reescritura a la que sometía sus textos Blas de Otero.

Al retrotraerse algo más en el tiempo, resulta interesante ver qué se esperaba de *Hojas de Madrid con La galerna* desde el mismo momento de la muerte del poeta. El propio Blas de Otero anunció en 1970 la preparación de nuevos poemas que formarían parte de *Hojas de Madrid en Mientras* (García Carcedo, 1995: 465), así como en las antologías *Verso y Prosa* (1974) y en *Poesía con nombres* (1977), aunque tal noticia cobró aún mayor fuerza con la nota a *Todos mis sonetos* al mencionar el poemario: “He estado escribiendo mi nuevo libro titulado *Hojas de Madrid con La galerna*, todo él en verso libre o versículo” (1977: 1). Todos estos anuncios configuraron el “mito de las hojas”: a lo largo de treinta años los estudios centrados en la poesía *oteriana* fueron dando exiguas notas, referencias y análisis de una obra que quizás no llegase a publicarse. Sabina de la Cruz, en su tesis doctoral, remite a su reedición de *Expresión y reunión* (1983) a aquellos lectores deseosos de conocer

---

1 Resulta llamativo que en 2016, cuando se cumplieron 100 años de su nacimiento, apenas se hablase de Blas de Otero. En medio de un contexto inestable tanto en lo político como en lo social y en lo económico, la figura de unos de los poetas decisivos durante la dictadura franquista y la transición no se ha reivindicado, a pesar de que fuese el poeta por excelencia de la denominada “poesía social”.

más sobre el conjunto inédito. Años más tarde, de la Cruz, junto con Lucía Montejo, mantuvo que *Hojas de Madrid con La galerna* pertenecería a la etapa de “serenidad conquistada”, una muestra de la vuelta del poeta a ciertas aficiones como el cine, la música, etc., que se materializan poéticamente (1995: XIX), y desglosó los primeros pasos del conjunto nonato: un primer proyecto titulado *Hojas de Madrid* se transformó en *Hojas de Madrid con La galerna*, un poemario que se centra en dos temas: “la vida y la muerte que incitan a la meditación y la contemplación retrospectiva del presente vivencial, en relación con la sociedad y la soledad” (2003: 28).

Los estudios monográficos publicados durante esas décadas reflejaron el limbo en el que habitaba *Hojas de Madrid con La galerna*. La primera noticia acerca de la existencia de *Hojas de Madrid* aparece en *Palabras para un pueblo* (1978) de Joaquín Galán. Poco después Gaspar Garrote aseguraría que el conjunto era “un proyecto que seguramente consistía en agrupar toda su poesía final, excepto los sonetos” (1989: 37); José Ángel Ascunce Arrieta afirmó que el bilbaíno “con otros poemas inéditos más los propios de *Hojas de Madrid* va componiendo *La galerna*” (1990: 110). También defiende en su estudio la independencia de *La galerna* respecto de *Hojas de Madrid*: “dos obras inéditas hasta el momento: *Hojas de Madrid* y *La Galerna*, obras que el poeta unificó con el título englobador de *Hojas de Madrid y La galerna*” (1990: 110), al igual que años más tarde Juan José Lanz en su interesante volumen *Alas de Cadenas*: “inéditos a su muerte: *Hojas de Madrid*, que se inicia en 1969, al que se añadirá a partir de 1974 *La galerna*” (2008: 19). Respecto a las tesis doctorales, Lucía Montejo escribió *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero* en la que analiza algunos de los últimos poemas de Otero que habían ido saliendo en las antologías. También indica las últimas influencias del poeta vasco como Rimbaud (1988: 88) o Baudelaire (1988: 608). Otra tesis, en este caso de Pilar García Carcedo, se refiere a la existencia del conjunto, y se centra en analizar las características rítmicas de los últimos poemas publicados de Blas de Otero, aunque comenta algunos de forma individual, al no existir conciencia de unidad (1995: 466).

En 2010 el mito cobra cuerpo con la publicación del libro, hecho que por fin posibilita un estudio de la última etapa poética de Blas de Otero en su totalidad. Sin embargo, no hay todavía ningún análisis monográfico de *Hojas de Madrid* y de *La galerna*, lo que sería útil, puesto que la edición de 2010 confirma que cada poemario se puede ver de forma

separada: si entre 1968 y 1977 Blas de Otero acumuló los papeles que darían lugar a *Hojas de Madrid*, en 1973 formó otro libro con escritos de esa época al que le dio el título de *La galerna*, el cual presenta 58 poemas. De todos ellos, 18 aparecieron en diversas antologías<sup>2</sup>. Mientras que en las selecciones *País*, *Mientras* y *Poemas Vascos* no aparece ninguno, algunos de los poemas de *La galerna* asoman esporádicamente en *Expresión y Reunión*, *Verso y prosa*, *Poesía con nombres*, *Poemas escogidos*, *Poemas de amor*, *Mediobiografía*, en la *Antología Poética* de Castalia y en *Todos mis sonetos*. Un 31,03% de los poemas, cantidad nada desdeñable, era material ya “antologado”. Además, otros poemas fueron publicados en revistas<sup>3</sup>. A los poemas conocidos no se les puede agregar ninguno más, pues el poeta no dejó ningún otro texto (Montejo, 2014: 248).

## 1. FORMA DEL POEMARIO

En su última etapa poética Blas de Otero se entregó al avance en la línea de lo visto en *Que trata de España* (1959) y *En castellano* (1960): romper los patrones del verso para no verse constreñido por unos límites. Prueba de ello sería la obra en prosa *Historias fingidas y verdaderas* (1970), con la que quiebra las cadenas de los moldes fijos de la expresión y consigue llevar al yo poético *oteriano* a dimensiones desconocidas hasta aquel momento. Sin embargo, esta liberación formal no hace que Blas de Otero rechace las formas clásicas. Es interesante observar cómo aunque en *Todos mis sonetos* el poeta dijese que *Hojas de Madrid con La*

<sup>2</sup> Se citan a continuación los 18 poemas y dónde aparecen: “A veces” aparece en *Expresión y reunión*, *Poemas escogidos*, *Antología Poética*. “Compre, o lo mato”, “Con la espalda”, “El grito”, “El hombre que era un árbol ya es un río”, “Mar”: en *Todos mis sonetos*. “El aire”, “Historia de mi vida”: *Todos mis sonetos*, *Expresión y reunión*, *Antología Poética*. “El aire el huerto orea”, “No es un traidor”, “Soliloquio”: *Poemas de amor*. “Jadeando”, “La galerna”: *Expresión y reunión*. “Lo fatal”: *Expresión y reunión*, *Verso y prosa*, *Poemas escogidos*, *Poemas de amor*, *Mediobiografía*, *Antología Poética*. “Ni Vietnam”: *Expresión y reunión*, *Verso y prosa*, *Poemas con nombre*, *Poemas de amor*. “Plano de la ciudad”: *Todos mis sonetos*, *Antología Poética*. “Sol redondo solo”: *Expresión y reunión*, *Poemas escogidos*, *Poemas de amor*, *Antología Poética*. “Tu vientre y otros resabios”: *Expresión y reunión*, *Poemas de amor*. “Tiempo”: *Expresión y reunión*, *Verso y prosa*, *Poesía con nombres*, *Poemas escogidos*.

<sup>3</sup> Pilar García Carcedo indica en su tesis que dos poemas habían sido publicados en revistas: “El orden ante todo” en la revista *El urogallo* y “Jamás merecieron” en la revista *Zurgai* (1995: 743-744).

*galerna* era todo en verso libre o versículo, en la edición final de *La galerna* se han incluido hasta nueve sonetos, lo que equivale a un 15% del poemario –por debajo del protagonismo del soneto en *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia* y *Ancia*, recuperando cierto clasicismo frente a la prácticamente total ausencia del soneto en *Pido la paz y la palabra* o *En castellano*–. Esto no quiere decir que Blas de Otero no experimentase con la forma del soneto, si bien tiene en mente una ruptura aparejada con su propia liberación personal, como se ve en el primer cuarteto del soneto “Historia de mi vida”:

A los cincuenta y tres años de mi vida  
 el soneto es distinto, las vocales  
 más anchas, los apóstrofes iguales  
 y los naufragios más originales (Otero, 2010: 328).

Al final la disolución viene dada en el tono más que en la forma: los nueve sonetos presentan leves variaciones en su métrica<sup>4</sup>. Respecto a su cronología, hasta ocho composiciones que toman como base el metro italiano aparecen en la primera parte del poemario, de 1969 a 1971<sup>5</sup>, cuestión que pone de relieve cómo en *La galerna* predominan los poemas en verso libre, aunque haya espacio para alguna composición en forma de versículo<sup>6</sup>. Así, se incluyen poemas con el versículo como constituyente principal (por ejemplo: “La compasiva”, “Viaje hacia atrás y a lo lejos”, “Por allí asciende el papalote”), otros en los se mezclan versículos con versos largos y cortos (“El orden ante todo”, “Los apolíneos”, “Diseminado”), algunos donde prima el verso corto (“No me arrepiento”, “No puedo escribir”, “Aventando”, etc.) y poemas estróficos. Ciertos textos, en especial a partir de 1974, estructuran su significativo con la disposición gráfica de los versos, elemento con cada vez mayor

<sup>4</sup> Dice Carcedo que la variedad estriba en “solo un verso que no responde a las medidas tradicionales en cada poema, es decir un soneto con uno de los versos eneasílabo o dodecasílabo en vez del esperado endecasílabo” (Carcedo, 2002: 462). Dentro de los sonetos incluyo un poema que guarda relación con la estructura del soneto tradicional y que supone una muestra de la deconstrucción de este por parte de Otero, “El bolero de la historia”. Gemelo del soneto de *Hojas de Madrid* “El bolero de Ravel”. En este caso Otero añade un verso heptasílabo a cada cuarteto.

<sup>5</sup> “Historia de mi vida”, “Mar”, “El grito”, “Plano de la ciudad”, “Compre o le mato”, “El aire”, “Con la espalda”, además del ya citado “El bolero de la historia”.

<sup>6</sup> Se podría entender por versículo cada uno de los versos de un poema que no tiene un número fijo de sílabas pero que es de arte mayor y suele superar las 14-16 sílabas.

importancia. Poemas como “Y que no lo conocía nadie”, “No puedo escribir” o “El orden ante todo” presentan el uso de versos escalonados. Otero también experimenta con la separación entre versos, dejando un doble espacio para reforzar la unidad sintáctico-semántica (de la Cruz, 1995: XIX) como en “Elogio de la hipocresía” (Otero, 2010: 377):

[...]  
la verdad desnuda  
su cadáver envenado

salgamos de este mundo a la alta claridad de las estrellas

Los ejemplos anteriores muestran cómo se busca potenciar el texto a partir del juego visual, parecido en su propósito de ruptura a *En castellano*, pero hay algo más: la estructura, al margen de la presentación tipográfica, se compone de unas unidades superiores al versículo, unas unidades sintáctico-semánticas que en conjunto dotan de sentido al complejo grupo de ideas sueltas e imágenes que van poblando con cada vez más profusión los versos del poemario. Sin duda, el poeta es consciente de su elección formal. En el desarrollo de su obra siempre supeditó la expresión al contenido, por lo tanto, en *La galerna* la selección de tal o cual forma no viene dada ni por modas ni por la fidelidad a un género, sino por la finalidad comunicativa, pues se constituye como una obra sobre el estado de ánimo. Así, la razón de que use el soneto estriba en la necesidad de contener su caos vital, pero, poco a poco, esta reflexión sobre sí mismo exige la paulatina apertura de las formas; con el verso libre y el versículo la expresión es más independiente y sin corsés, pura catarsis, lo que parece necesario para el tono confesional de *La galerna*.

Además, estas formas libres encajan con el tono expresionista de sus imágenes, que tienen una raigambre innegablemente bíblica: ya conocemos la fascinación *oteriana* por San Pablo o por Isaías, como indica Sabina de la Cruz en su tesis doctoral (1983). Sin embargo, ciertas imágenes de *La galerna* se acercan al tono fatal del Apocalipsis de San Juan: no en vano, se habla de una serie de sensaciones de carácter terrorífico a modo de revelación. Precisamente, mediante el verso libre, Otero produce una especie de liberación semántica de un contenido críptico: los recursos comunes (símbolos, repeticiones, etc.) que se aprecian en cada serie de versos o versículos ayudan a que el lector ate

cabos en la interpretación poética a partir de una lectura totalizadora del conjunto del poema, más cuando la expresión en la última parte del poemario se haga cada vez más hermética. De esta forma, si se compara este poemario con los anteriores de Blas de Otero, más accesibles en cuanto a la configuración de su simbolismo, las diferencias temáticas que se observan son grandes, pues ni aborda explícitamente el deseo de encontrar a Dios de la primera etapa religioso-existencialista, ni la férrea confianza en el colectivo de la época social, aunque *La galerna* se acerque al conjunto de *Ancia* gracias al uso de estas imágenes bíblicas y la vuelta a una poesía anhelante de encontrar una “salvación” a pesar del desgarró anímico presente en el sujeto lírico.

## 2. UN POEMARIO SOBRE LA VIDA REAL Y LA POESÍA

Parece claro que en sus últimos años Blas de Otero se enfrentó al desafío de encontrar el equilibrio entre la función comunicativa de la poesía y decir las cosas tal y como él necesitaba expresarlas. Como señala Jauralde, “no existe una voluntaria destrucción del referente” (2007: 43), pero la quiebra del sujeto poético junto a la primacía de lo subjetivo sobre lo real anula el acceso a una poesía accesible, a pesar de que estemos ante el poemario más íntimo y cotidiano del poeta vasco; Sabina de la Cruz tiene en cuenta su situación personal, recién salido de un tumor canceroso del que fue operado en 1968: “la posibilidad de la muerte empuja ahora febrilmente su pluma y nacen numerosos poemas que constituirán el núcleo de un libro futuro” (1995: XVIII), de ahí que proponga dos líneas temáticas: la vida y la muerte (2003: 28), las cuales podrían estar simbolizadas mediante la figura del niño, del “niño azul” que aparece en el soneto “1970”, símbolo de lo ideal y lo etéreo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Realmente el sintagma solo aparece una vez en todo el poemario, pero en él viene expresado todo el conflicto *oteriano* de *La galerna*. Para los modernistas, el color azul era el color de lo ideal. Lo expresa Juan Valera en su crítica de *Azul* (1888) de Rubén Darío que luego funcionó como prólogo: “lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga sin límites, donde nacen, viven, brillan y se mueven los astros” (Darío, 2010: 103). El niño es la culminación del ángel y con él Otero lleva a la práctica lo que debió conocer por su formación religiosa: “El que no reciba el reino de Dios como un niño pequeño no entrará en él” (Biblia de Nácar-Colunga, Lucas: 18, 17).

Sin embargo, *La galerna* presenta una dimensión humana y poética que viene dada por dos temas fundamentales: el caos vital y la poesía. El primero muestra la depresión y el desmoronamiento físico del sujeto lírico, que son derrotados gracias a un proceso de retrospección que tiene como protagonista al amor. Este caos vital se interrelaciona de forma constante con dos hechos incontestables y que el poeta asume con naturalidad: la muerte y el paso del tiempo. Por el otro lado, en *La galerna* el poema se convierte en motivo del propio texto y Otero se pregunta por el porqué de la creación poética, la relación del texto poético con la vida y la búsqueda de autonomía del poema. En definitiva, se está ante un compendio: el poeta está cercano a la muerte y hace una valoración de su existencia, creativa y humana; así, en “El hombre que era un árbol ya es un río” el tono no es ni lastimero ni lleno de exabruptos estilísticos; la contención en la forma de la expresión muestra la naturalidad con que se observa este proceso en el primer terceto: “En medio el hombre sin saber de dónde / Cómo ni cuándo ni por qué se tiende / Junto a un río una sima que se esconde” (Otero, 2010: 380).

La visión desencantada del sujeto lírico podría identificarse, en este caso, con la del autor debido a la multitud de elementos biográficos insertados en los textos ya que “el poeta intenta reconstruir, como si de una terapia psicoanalítica se tratara, las crisis depresivas que ha sufrido; es un intento de explicarse a los demás y de explicarse a sí mismo” (Lanz, 2016: 41). Sea así o no, es palpable el pesimismo que se revela tras estos versos. Esto no es óbice para la búsqueda de la liberación personal, aunque la intranquilidad habite en su alma, como expresa al final de “Historia de mi vida” (Otero, 2010: 328):

Viviré con los ojos bien abiertos  
entre golpes de olas y de azadas.  
Como escuchan los hombres. Como miran los muertos.

A veces, el yo lírico intenta situarse en un segundo plano para quitar hierro al sufrimiento, que sin embargo sigue estando ahí y llega a expresarse mediante ciertas personificaciones: “ondulan como brazos pañideros”, de “El grito” (Otero, 2010: 331). En este verso, los brazos, ahí dónde reside la fuerza física más visible, lloran, se rompen. Esta opresión que acentúa su catástrofe interna se ve reflejada en poemas como “Aún así” (2010: 326): la angustia es un proceso imparable que se da en cualquier momento y en cualquier lugar y que desemboca en la



soledad, presente incluso en la infancia: “toda la lluvia sobre la palma de la mano de un niño”. El niño es un ser terriblemente frágil, ahogado por la existencia: tal vez por ello Otero lo denomine “niño azul” o “sombra azulada”. No lo hace de forma continua a lo largo del poemario, pero el recuerdo de tales sintagmas, unidos a las sucesivas apariciones del niño en medio de imágenes melancólicas, muestra las dos caras del mismo hombre: el hombre sereno frente al hombre asolado por la galerna<sup>8</sup>. Sin embargo tal desdoble adopta otras formas: a veces el sujeto lírico se desdobra en el presente, como en “El canario canta” (2010: 327):

[...]  
 Tú me respondes: está bien, de acuerdo, y sobre todo, seremos buenos amigos,  
 estaremos de acuerdo con nosotros mismos  
 y con nosotros mismos recíprocamente  
 [...].

De alguna manera el poeta transmite “unos poemas testamentales, que le permiten considerar su obra anterior como uno de los motivos de su existencia” (de la Cruz, 2003: 45). Esto conecta con la idea de que el papel de la memoria es básico para afrontar la muerte en “No me arrepiento” (2010: 341):

[...]  
 Blas de Otero, descansa  
 un poco, cese el trajín  
 de los años, los azares,  
 las luchas,  
 papeles manchados, versos  
 arrancados de raíz  
 a la vida, Blas de Otero,  
 que viene la muerte,  
 y te coge desprevenido,  
 que es como quiero morir.

---

<sup>8</sup> Agradezco al doctor Jaime Olmedo Ramos que me señalase el caso médico de los “niños azules”. La “enfermedad azul” es un estado de cianosis permanente, que se produce en los niños que padecen algunas enfermedades congénitas del corazón. Por tanto, parece que Otero logra convertir un hecho real en un símbolo del ahogamiento existencial del individuo.

Sin embargo, la contemplación del paso del tiempo tampoco ayuda a superar el cansancio vital, ya que resulta inevitable tener conciencia de los problemas. El ánimo del yo lírico es una montaña rusa, tal y como demuestra en “Y que no lo conocía nadie”: “Pero yo ya no soy yo / soy una sombra azulada deslizada diseminada / entre mis dedos [...]” (Otero, 2010: 332). La quiebra interna, el desdoble, la felicidad, la tristeza, la muerte, el tiempo... Todo ello cabe en este poema que, si bien introduce la imagen redentora del amor, lleva a la soledad en medio de las calles de París: “iba a decir te quiero pero se pudrió la rama / cayó al Sena” (2010: 332). El poeta se presenta como un ser hijo de su tiempo, de ahí la descripción de lugares conocidos de París, la presencia de la música pop, etc., pero desolado: el materialismo sigue inundándolo todo y por ello: “la ciudad te recibe con sus calles desiertas [...] / como a un niño perdido” (2010: 32) al que nadie conoce. Todo está inexorablemente interconectado.

No obstante, todavía hay hueco para la esperanza en las cosas naturales y puras. Si a escala humana para expresar esto se usa el símbolo del niño, a escala global se introduce el tópico del *beatus ille*. El mundo urbano se erige en el paraíso del materialismo y asusta al niño-Blas, que ante el devenir de los tiempos futuros solo puede contemplar cómo la civilización ahoga a la naturaleza: “El campo alrededor: mudo, decrepito, / en tanto campos de batalla crecen” escribe en “Plano de la ciudad” (Otero, 2010: 336). La temática del materialismo se presenta como un lugar humano, idea que reafirma el pesimismo vital en cuanto que la dirección que toma la civilización moderna es aterradora, puesto que, como indica Otero en el poema anteriormente referido, ahoga al ser humano “entre misiles de este y aquel lado”. El único refugio posible es el hueco de una escalera en “1970” (Otero, 2010: 337). La clave para que la sociedad mejore está, una vez más, en la memoria. Sin la memoria, se cae en el olvido: no ha de perderse el pasado. Esta idea queda expresada en el soneto deconstruido “El bolero de la historia”, al emparejar de forma certera la intimidad con lo público, que es lo que queda registrado en la historia:

A través de los años, las paredes  
de niebla, los naufragios encendidos,  
entiendo claramente: incomprensidos,  
incomprensibles son hombres e historia,  
intenta a ver si puedes

salir entre las olas y las redes  
 del aire, ese bolero repetido  
 de Ravel, ese son, este sonido  
 obseso: así son la historia, así los hombres,  
 sombras en las paredes.  
 A través de los años, un anillo  
 de ruidos y de silencio: un incesante  
 andar, volar, volver, ver y palpar.  
 Pega, bolero, insista tu estribillo  
 contra la sien del hombre y su cambiante  
 e idéntica manera de almorzar (Otero, 2010: 339).

La melodía obsesiva del bolero de Ravel crea un símil acertado y sugerente, ya que este *in crescendo* continuo de la composición, repetitiva, refleja el concepto de eterno retorno. El poeta vasco reflexiona así sobre la política desde una óptica existencialista; quizás por ello el bolero sea una “mezcla de temas colectivos y personales, como si Blas de Otero ya no pudiera separar las facetas existencial e histórica de su obra anterior” (de la Cruz, 1995: XXXVII). En el fondo late la idea de libertad, una libertad que queda sustentada en una serie de apuntes de la vida común, tal y como refleja en “El orden ante todo” (Otero, 2010: 345):

[...]  
 salgamos pues a la calle y compremos un par de pistolas  
 de cartón

para el primer ciudadano que nazca mañana por la mañana.

Esta libertad tiene su manifestación más poderosa a través de la palabra poética. De ahí que se insista tanto en el fluir de las palabras pues dota al escrito de una dimensión vital trascendente: “es el momento / de vivir, vivir, vivir” (“El aire”, Otero, 2010: 340). Tal idea siempre ha estado presente en la obra *oteriana*, desde los tiempos de *Ángel fieramente humano* hasta *Historias fingidas y verdaderas*, pero ahora aparece como obsesivo motivo de salvación. La poesía debe ser transmisora del vivir: “obras que sean amor analfabeto y fácil de entender” (“No puedo escribir”, Otero, 2010: 335), de ahí que comience a incluir elementos cotidianos y autobiográficos que lo sitúan en un mundo reconocible cuando el tema del poema sea la propia poesía: un

ejemplo sería el poema “Los miércoles”, en el cual se reflexiona sobre su recorrido existencial y sobre el papel de la poesía en ese camino: “La poesía en los siglos futuros con el pan en medio de la mesa y un avión a Marte todos los miércoles” (2010: 350).

En la segunda parte del poemario, el tema de la poesía se constituye como el predominante. En general, Otero repite las ideas principales: captar la esencia de la vida o la salvación del sujeto lírico a través de la palabra. Con “Mi escritura” (2010: 371) muestra cómo el hecho poético no se basa en el mero acto de escribir, sino en algo más complejo, casi de tintes místicos, que debe brotar de la deconstrucción de la propia poesía. El no conseguirlo lastima su ánimo: “yo estoy muy malo” (“Soliloquio”, Otero, 2010: 365). Incluso llega a postular unas “Normas de poética”, que se establecen como una sucesión de sucesos, estados que invitan a crear poesía (Otero, 2010: 381):

Escribo como hablo pero no hablo como escribo  
 escribo (algunas veces) como hablo  
 la lengua hablada se extiende a través de la línea  
 mi nuevo verso mi hombre nuevo tu nuevo vestido  
 ésta es la carretera transitada por todos  
 pero yo sólo he asfaltado  
 he adornado con árboles extraños  
 y ha terminado ante una ciudad o fachada última o frase concluida

Por último, sería conveniente ahondar, aunque mínimamente, en el motivo del amor. En la segunda parte del poemario (1973-1974) gana mayor protagonismo: en “Jadeando”, primer poema de esta segunda etapa, la “piedra pequeña” tomada de León Felipe expone lo insoldable de la existencia, un mundo raro en el que el sujeto lírico, para crear una nueva vida ligada a la esperanza del amor, destruye su propia imagen: “un mundo raro para trizar los espejos” (Otero, 2010: 352). El propio título denota agitación, pero agitación de índole positiva que recuerda el encuentro sexual entre dos amantes. La misma sensación crea el poema “Lo fatal” (Otero, 2010: 353), analizado de forma inmejorable por Alarcos (1996: 179-194). Aunque en ambos poemas se une “constantemente amor y muerte”, tal y como señala Sabina de la Cruz (2003: 34), son una señal de la liberación del poeta, tal vez similares en su función dentro del conjunto poemático a los poemas de tema amoroso

de *Ancia*, como mantiene Jauralde (2007: 44). En otras piezas el motivo del amor se muestra a partir de fijaciones temporales y espaciales que refuerzan la subjetividad: en “Ni Vietnam” (Otero, 2010: 355) se poetiza la superación de la enfermedad física y mental gracias al recuerdo y la realidad del amor mediante otra imagen bíblica, en este caso la del arcángel –quien anunciará la buena nueva del amor, en un claro juego de comparación entre el ser celestial y el ser amado–.

En “No es un traidor” Blas de Otero dice: “ese mar que ves tan bello / es un traidor” (2010: 361). Sin embargo, el mar tiembla en la cárcel del amor que logra habitar en su ánimo a pesar de las crisis depresivas: “hagamos pintadas en tu espalda / mientras el mar trema en la cárcel / y el horizonte / traza la palabra con nubes indelebles” (2010: 361). El amor está allí para que el yo lírico aprenda a convivir con su mente caótica, y de esta manera, a pesar de los trazos en el cielo o en el mar, la llegada del ser amado le permite alcanzar “la plenitud del hombre en su centro inmanente”, como indica en “Su centro” (Otero, 2010: 378).

### 3. SÍMBOLOS

En este poemario de conclusión se produce una trasposición de símbolos habituales en la poesía de Blas de Otero. En general, el poeta se sirve de varias imágenes para transmitir una misma sensación, lo que encaja con lo señalado por Durand al referirse a la misión comunicativa del símbolo: “el arquetipo viene a resumir y clarificar los *semantismos* fragmentarios de todos los símbolos secundarios” (2004: 102). De esta forma, en *La galerna* tenemos una serie de símbolos constantes que conforman una red isotópica de significados:

#### a) El mar

Es interesante advertir que el mar dentro de la obra *oteriana* se interpreta como una “simbolización de la eternidad” (Semprún, 1977: 116), pero en los últimos poemas este tipo de imágenes llenas de fuerza indican el difícil equilibrio que supone convivir con los demonios interiores, con la galerna. En el mar se “acantila” el sujeto lírico del poemario, tal y como escribe Otero en “Mar” (2010: 330): “¿Qué hacer? Abrir, cerrar, abrir los brazos, / acantilarme y desacantilarme, / abarcando las olas a retazos”. Así, la metáfora creada a partir de poner un buque en

un cantil por una mala maniobra representa la desesperación del yo lírico, que, no obstante, llega a la paz cuando el mar desaparezca, lo que, en relación con la influencia bíblica que asoma en este poemario, es similar a lo que anuncia “el vidente del Apocalipsis” (Chevalier y Gheerbrant, 2004: 690)<sup>9</sup>. Aunque el mar se presenta más tranquilo a partir de 1973, las “secuelas de espuma” a las que teme en “No es un traidor” (Otero, 2010: 361) anegan la realidad y el mundo interior. De ahí que la figura del mar sea vista como la de un traidor arraigado en la historia de los hombres: en la Biblia el mar se puede interpretar cómo el símbolo de la hostilidad de Dios. Este es el dragón con el que lucha el yo poético<sup>10</sup>, y, por ello, en la segunda parte del poemario, las olas tienen un matiz único, ya que su movilidad hace que acumulen potencia expresiva para comunicar al lector el difícil equilibrio personal e íntimo del yo poético. Las olas simbolizan, por tanto, el difícil muro que tiene que superar para salvar a sus *yoes* anteriores: “el ángel fieramente humano contra las altas olas” (“Tiempo”, Otero, 2010: 369).

#### b) Las calles

Aparecen como un elemento negativo ya que son la manifestación más palpable del mundo urbano dominado por el materialismo: tal y como indica Durand la ciudad podría ser vista como la cloaca humana (2004: 122). Otero se relaciona con una tradición antiquísima, pero cuyo significado moderno se remontaría a situación claustrofóbica que Camus dibuja en *La peste*. El poeta, al ansiar la libertad que hay en la naturaleza no urbanizada, se ve abocado a una lucha sin tregua con el mundo nuevo que se avecina. Al final del poemario se logra superar la dimensión negativa de la calle, dominada por una especie de manto deshumanizador que el lector no termina de discernir en el poema: “el aire orea por las calles céntricas” (“El aire el huerto orea”, Otero, 2010: 370). Sin

<sup>9</sup> Apocalipsis (21,1): “Entonces vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra habían pasado y el mar ya no existía más”.

<sup>10</sup> El eco de Isaías vuelve a ser fuerte: “Aquel día castigará Yahvé con su espada pesada, grande y poderosa, al Leviatán, a la serpiente huidiza, al Leviatán, la serpiente tortuosa, y matará al dragón que está en el mar” (Isaías: 27, 1). El proceso de desacralización al que Otero somete a ciertos contenidos bíblicos potencia un relato sobre las crisis depresivas del sujeto lírico, aunque sin anular del todo el contenido religioso: ¿no es el ser humano el que afronta en solitario el hecho de asumir o no la fe? Podría interpretarse que en estos poemas se libra una lucha: asumir o no la galerna.

embargo, Otero se despide del lector transitando por ellas en “Buenas noches”: “me encuentro bien / las calles son rectas el cielo violeta / buenas noches” (Otero, 2010: 383).

### c) La galerna

El viento del noroeste, súbito y borrascoso, aparece por primera vez en la segunda parte cronológica del poemario y se erige como némesis del aire: “un mundo raro reluce el sol entre la galerna” (“Jadeando”, Otero, 2010: 352). Otra vez el acervo bíblico: “los vientos son también instrumentos del poderío divino. Vivifican, castigan o enseñan: son signos, como los ángeles, portadores de mensajes” (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 1071). En “Aventando”, los elementos positivos, como el amor o la infancia, tienen que superar un cúmulo de situaciones que acaban resumiéndose en este viento fuerte, símbolo máximo de la depresión: “las alucinaciones / el viento quebrándose / dentro del espíritu / la galerna alborota la frente” (Otero, 2010: 373)<sup>11</sup>. Más tarde aparece como mero figurante incómodo, aunque no pierde nada de la fuerza que el poeta le confirió en el poema que lleva el nombre de este viento: a través de una serie de juegos temporales, Otero habla del hundimiento de la realidad y del yo: “la galerna invadió las paredes, la galerna la galerna / se hundían mis manos en el cieno” (2010: 359).

### d) El niño

Tal y como dice Sabina de la Cruz, el niño “siempre está silencioso y en peligro” (2003: 35), incluso llega a no ser reconocido por nadie, lo que refuerza la soledad que padece el poeta por sus depresiones cíclicas: se ha de tener en cuenta que el niño es la posibilidad de futuro, pero también que es el “símbolo de la etapa en la que el anciano se transforma y adquiere una nueva simplicidad” (Cirlot, 1988: 325). No hemos de tomar al pie de la letra las significaciones simbólicas, pero parece atinado pensar que el Otero crepuscular recupera algo de la tranquilidad del

---

<sup>11</sup> Es necesario insistir en la influencia de Isaías en Blas de Otero, tal y como apuntaba Sabina de la Cruz: “Vendrá un día en que Jacob echará raíces, e Israel echará flores y retoños, y llenará la tierra con su fruto ¿Le hirió acaso Yahvé, como hirió a los que le herían? ¿Le mató, como mató a los que le mataban? Le castigó arrojándole al destierro, echándole con su sople impetuoso, como viento solano” (Isaías: 21, 6-8). La galerna castiga como Yahvé.

infante, a pesar de que en otras ocasiones el caos existencial que le invade lleve a la negación de la vida de forma desesperada: “y grito para qué naciste” (“Invierno”, Otero, 2010: 334). Un grito aún más exasperado porque, en este poema, mediante el cambio de tiempo verbal se refuerza la similitud entre el poeta y el niño, y, por tanto, la incapacidad de recuperar la inocencia y pureza propios de un símbolo (Durand, 2004: 443) que se erige en trasunto del sujeto poético que anhela la serenidad. La incompreensión ante la deriva del mundo es la que conecta con fuerza al niño con el sujeto lírico: “un niño sale de la casa. Mira / el anuncio falaz. No entiende, estira / el cuello y llora largamente y chilla” (“Compre, o le mato”, Otero, 2010: 338). Para superar esto ansía darle la opción de escribir a su anterior yo: “un lápiz verde para mi niño perdido” (“Soliloquio”, Otero, 2010: 365).

La idea de que el niño sea la culminación de la obra poética de Otero se refuerza gracias a la adjetivación cromática. Por ejemplo, el color azul se relaciona con el niño, y refleja el vacío que supone el paso del tiempo, que retrotrae al hombre a su desarraigo, tal y como ocurre en “1970”: “La luna se deshila en los helechos. / Niño azul. Ratón gris. Luna de cera” (2010: 337). Quizás este uso del color sea un guiño machadiano que simboliza todo el proceso de búsqueda de la pureza del poeta y la agonía que tal misión le produce.

#### 4. INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad se manifiesta de variadas maneras: o presente en el título de algunos de los poemas (“Lo fatal”, que toma de Rubén Darío o “El aire el huerto orea”, de fray Luis) o bien mediante un “palimpsesto” en el propio poema, casi siempre sin indicar de dónde proviene el texto. El ejemplo más claro lo tendremos en “Más allá del mar”, en cuyos versos resuenan Neruda y Bécquer, poema estupendamente analizado por Mario Hernández en la introducción de *Hojas de Madrid con La galerna*<sup>12</sup>, aunque también resulta llamativo “Por allí asciende el papalote”, donde la referencia *nerudiana* realza las sensaciones que tiene

---

<sup>12</sup> Hernández analiza el estado vital del poeta a través de los restos de la intertextualidad. Además, en su introducción relaciona a Otero con Aldana; sin duda, lectura obligada para entender mejor las referencias poéticas de Otero (Otero, 2010: 7-11).



el sujeto lírico: “Quién me cambia residencia en la tierra por nueve horas de sueño en una aldea de Lugo o un lugar semejante” (Otero, 2010: 349). Un poema enormemente intertextual es “Jadeando”: se aprecia la huella de Juan Ramón Jiménez: “vámonos / al campo por romero” y la de León Felipe, del que saca el verso estructurador del poema: “como tú piedra pequeña” (2010: 352). Como vemos, Otero no suele indicar la fuente del verso, aunque “Mis circuitos sobre la tierra” es la excepción que confirma la regla: “en The Park / junto a la casa de Keats / donde existen unos papeles terribles / de Lorca / (“niño mío”, se dice, desgarrado)” (Otero, 2010: 358).

Lorca también está presente en el poema “La galerna”: “a lo lejos ya viene la galerna” (2010: 359), verso que logra retrotraer a la fatídica sensación que causa la muerte en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (“a lo lejos ya viene la gangrena”). Este mismo verso reaparece como “a lo lejos ya vuelve la galerna” en “Tiempo”, poema que presenta reminiscencias juanramonianas: “la pasarela de la muerte en traje marinero”. En este caso, incluso, la intertextualidad llega a ser reflexiva al mencionar poemarios anteriores:

[...] furia del ángel fieramente humano contra las altas olas  
yo dije España está perdida dentro de su nombre  
llamé a la paz con los labios desgarrados  
[...] (Otero, 2010: 369).

Sin embargo, lo que más llama la atención son las referencias derivadas del mismo poemario, es decir, las ocasiones en las que Otero reproduce el mismo verso en diversos poemas. Por ejemplo, “Ni Vietnam” se conecta a “Jadeando”: “jadeando entre dientes como en medio del amor” (Otero, 2010: 355). El verso “ese mar que ves tan bello / es un traidor”, sugiere el título del poema “No es un traidor” y aparece en “9 junio, 3 madrugada” (Otero, 2010: 363). Por último, podemos hablar de una intertextualidad musical<sup>13</sup>; si Ravel inspira tanto la

<sup>13</sup> La música no es un mero adorno en *La galerna*, y Blas de Otero incluye no solo a cantantes de su época, sino que hace mención de compositores y obras de tiempos pasados: la *Sonata in a major* de Fauré y la *Sonata en a minor* de Schumann (“El deslizarse”), la quinta sinfonía de Beethoven (“Jamás merecieron”), la sinfonía *Júpiter* de Mozart, Stravinski (“Las cortinas”), Schubert (“El trompo de colores”)... En “Jadeando”, la imagen del hotel sumergido evoca la composición de Debussy *La catedral sumergida*. Protagonismo especial tendrá Ravel y su bolero, presente también

estructura como el ritmo en “El bolero de la historia”, las letras de Bob Dylan y los Beatles aparecen como un soplo de aire fresco en el último poema de *La galerna*, “Buenas noches”:

[...]  
 ahora escucho los Beatles Beethoven borracho  
 “Sgt,Pepper’s” a sus órdenes capitán sonoro  
 Bob Dylan en el país de las maravillas amartilladas  
 Bob Dylan voz de jondo junio en Chicago California  
 la respuesta está en el viento  
 [...] (Otero, 2010: 383).

Este “capitán sonoro” trae a la memoria el poema “León de noche”, en *Pido la paz y la palabra*. También el “capitán redondo” de Lorca, en “El lagarto está llorando”. Además, si bien la enumeración resulta caótica, la presencia de la música no resulta nada forzada en este caso, ya que Otero juega de forma irónica con la letra del *Blowin’ in the wind* de Dylan, y en su poema enuncia lo mismo que él, pero con un sentido totalmente contrario, ya que el fuerte viento del noroeste, la galerna, es el que le trae las respuestas de su desequilibrio interior.

## 5. RECURSOS ESTILÍSTICOS

También resulta pertinente hablar de los recursos retóricos y estilísticos que Blas de Otero usa con mayor frecuencia en *La galerna*<sup>14</sup>. El poeta bilbaíno encamina sus estrategias poéticas a expresar el estado delicado en el que el sujeto lírico se halla, un estado interior y físico bastante deteriorado, lo que puede explicar el uso atenuado de una serie de recursos estilísticos consustanciales con su poesía. Por ejemplo, el uso de encabalgamientos bruscos se reduce, sobre todo en los últimos poemas, debido a la estructura basada en unidades sintáctico-semánticas;

---

en *Hojas de Madrid*, que sirve para hacer un paralelismo entre las notas insistentes del bolero y la historia (“Bolero de la historia”); además, la *Pavana para una infanta difunta* resultar ser el detonante de la bifurcación temporal llena de desesperación de “Diseminado”. En general, según Sabina de la Cruz la música se erige como el consuelo ante la soledad (2003: 31).

<sup>14</sup> Debido a la extensión del propio trabajo, se omiten ejemplos de dos de los recursos habituales de la poesía de Otero, como el uso de aliteraciones o los adverbios terminados en –mente.

es decir, este uso poco persistente del encabalgamiento muestra cómo el sosiego se expande a la expresión poética. Así, en *La galerna* abundan los recursos basados en la repetición morfológica y sintáctica, como aliteraciones, anadiplosis, anáforas y repeticiones sintácticas: véase uno de los mejores poemas de *La galerna*, “La compasiva” que merece ser citado en su totalidad (Otero, 2010: 325):

Para alisar el pensamiento y sosegarlo y serenarlo.  
(Cuando dos pensamientos contrarios luchan dentro de la frente.)  
La nieve.

Para serenar los ojos cegados por el dolor y la injusticia y el odio y  
orientar mi corazón entre la borrasca, y las olas, y el desamparo.  
(Cuando la noche rodea tus ojos y mis pasos vacilan y se pierden.)  
La nieve.

Para alisar el alma, el alma estremecida y jironeada.  
(Cuando tres pensamientos contradictorios batallan en mitad de la  
frente:  
los poderosos, los avasalladores, los aniquiladores....).

La nieve,  
la compasiva  
nieve.

Estos procedimientos, junto a las habituales aliteraciones y similitudines, sirven para estabilizar y dotar de rimo y musicalidad a su verso libre. Los poemas de *La galerna* son también ricos en geminaciones: “y pondremos discos discos discos” (“El canario canta”, Otero, 2010: 327), “es el momento / de vivir, vivir, vivir” (“El aire”, 2010: 340). El paralelismo sintáctico es abundante, véase “Aun así”:

No es por nada, pero está lloviendo.  
Imaginemos la palma de la mano de un niño, cayéndole la lluvia la  
lluvia  
¿Oís la palma de la mano de un niño?  
¿Percibís la palma de la mano de un niño?  
¿Contempláis la palma de la mano de un niño?  
[...] (Otero, 2010: 326).

Respecto a los recursos que juegan con la temporalidad del poema se debe destacar el uso de gerundios y perífrasis aspectuales que acercan al lector a la acción o estado descrito por el poeta. Los gerundios, sobre todo, son capitales en el poemario, al reflejar un estado durativo del que no se puede salir, como en este ejemplo de “Diseminado”: “Está sonando la ‘Pavana para una infanta muerta’ [...] y yo estoy a punto de llorar y de sonreír” (Otero, 2010: 329). El poeta muestra cómo se expande un estado de frustración vital en el yo lírico, aunque el gerundio le sirva para potenciar un tiempo presente, un estado deseado: “Un pájaro alegre y acompaña / como una asamblea acosando de estudiantes” (“Versos”, Otero, 2010: 382). De hecho, el uso del gerundio fortalece una serie de rasgos vanguardistas como la discontinuidad o el fragmentarismo, lo que provoca el derrumbe del lenguaje clásico. Otro de los recursos poéticos predominantes son las fijaciones espacio-temporales, además de las referencias de corte autobiográfico, que en ocasiones aluden a hechos concretos o anécdotas, como en “9 junio, 3 madrugada” –lo que se refuerza, en este caso, mediante la mención autobiográfica de la “ágil grúa”<sup>15</sup>–. En “Entre las sombras de la marea” (Otero, 2010: 368) el símbolo del niño da tanto la fijación espacial como temporal al hablar de los días de la infancia en Usúrbil, lo que refuerza la función expresiva y apelativa del lenguaje. También cabe destacar recursos como las llamadas al lector, algo habitual dentro de su poesía: el poeta sigue necesitando del *otro* para sostenerse en este mundo caótico. Las llamadas se podrán dar a través de exclamaciones o interrogaciones retóricas, y en muchas ocasiones aparece el *vosotros*: “oís”, “llamáis”, “contempláis”...

Si se analizan las figuras de pensamiento, una de las bases de *La galerna* es el uso de las imágenes de corte expresionista. Muchas de ellas escapan de los alcances de la lógica, y el poeta busca la evocación que provoque empatía con su dolor; estas imágenes tienen una función de ambientación para trasladar al lector a un mundo descontrolado y lleno de sorpresas incomprensibles: “aeródromos de chicle y pus errante” (“El grito”, Otero, 2010: 331), “el césped verde crece por el cielo de una extraña manera” (“Invierno”, 2010: 334), “campanas rojas llamaban a homicidear” (“La galerna”, 2010: 359) , “silbo con los pulmones de

<sup>15</sup> Lo comenta Mario Hernández en la introducción de *Obra completa: (1935-1977)*, (Otero, 2013: 73-74): “En 1971 Blas de Otero se traslada a vivir al norte de la ciudad, a un barrio madrileño aún en proceso de construcción. Desde sus ventanas observaba a diario una escena nueva para él: obreros moviéndose entre ladrillos y grúas, que levantaban rojas paredes frente al lejano Guadarrama”.

algodón” (“Entre las sombras de la marea”, 2010: 368)... Interesantes son los casos que aparecen de la ruptura de la frase hecha, ya descrita por Alarcos (1996: 69-75). Esta ruptura se basa en un “reseteo” de los lugares comunes del lenguaje, con lo que se crean “locuciones poéticas de nuevo cuño” (1996: 69). En *La galerna* Otero sustituye uno de los elementos de la expresión por otro nuevo, como en “Compre, o le mato”: “Los hombres pasan con el gas al cuello. / El mundo es horroroso, pero bello / como un “slogan” en letra amarilla” (Otero, 2010: 338). La sustitución de la soga por el gas refuerza en este caso la crítica hacia el materialismo y el capitalismo que someten al hombre de su tiempo. Como dice Alarcos “la sorpresa que produce en general la sustitución desquicia el esquema previo y la palabra nueva se carga de intención” (1996: 74). En “El canto” escribe Otero: “esto es escribir: llorar a cal y canto / con el canto a mitad de la frente” (2010: 357). La modificación busca comparar el término elidido con el nuevo: la dedicación que exige escribir es “un encierro” que llega a provocar desaliento, y hay que recordar que no hay peor llanto que el llanto sin lágrimas, que es el llanto a cal y canto, tal y como se expresa en un poema de *Ángel fieramente humano*, “Vértigo”: “no podemos llorar y se nos queda/ el llanto amontonado, de través” (2013: 147). El llanto a cal y canto es, en palabras de Federico García Lorca, el llanto que no es “como un río, que tenga dulces nieblas y profundas orillas”: nadie lo enseña, solo queda escribir.

## CONCLUSIONES: DEL ÁNGEL A LA GALERNA

En conclusión, *La galerna* es un viaje hacia el pasado para entender mejor las claves de la existencia. Esta vista atrás se configura a través del componente clásico de la obra *oteriana* y de la experimentación poética, sutil, que crece a medida que avanza el poemario, y que permite a Blas de Otero crear una reflexión abierta que se constituye como un hito en su poesía. Así, el poeta se mantiene fiel al concepto de “liberación”, que se manifiesta formalmente con el versículo, temáticamente con la serenidad y de manera simbólica con la figura del niño, nexos que conectan este diario con la anterior poesía de Blas de Otero, en especial, con la época de *Ancia*, con la que guarda grandes concomitancias temáticas y conceptuales. La importancia del niño ya fue señalada por Sabina de la Cruz, al recordar a Madeimoselle Isabel o al niño que aparece en *Que trata de España* junto a los toldos de colores (2003: 35-36), pero en *La*

*galerna* reaparece con fuerza renovada para culminar la compleja trayectoria que Otero inició con el *Ángel*, si bien desde un punto de vista diferente: si el ángel termina descreído ante el abandono divino e intenta abrazar el nuevo amanecer del hombre, el niño enseña al poeta viejo a convivir con sus “galernas interiores” para morir en paz, con entereza. Todos estos rasgos configuran un tipo de simulacro confesional que, si se sitúa en el tiempo de su redacción, transforma la visión de un autor fundamental de la poesía en español como Blas de Otero, a pesar de que la aglomeración de juegos lingüísticos, junto a imágenes de corte expresionista e impronta bíblica, haga que el lector se enfrente a un ejercicio de arduo análisis textual.

En definitiva, *La galerna* cierra una obra poética centrada en el hombre que, tras asumir el hecho de la quiebra divina y de la corrupción de sus iguales, finalmente se refugia en una cotidianidad existencial, ya sin miedo a morir, por más que siga siendo un hombre asustado que sufre miedo y frío, aunque sepa que es luz. Tal vez porque después de ver a un niño sepa que siempre le queda la palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

Alarcos Llorach, Emilio (1996), *Blas de Otero*, Oviedo, Ediciones Nobel.

Ascunce Arrieta, José Ángel (1990), *Cómo leer a Blas de Otero*, Madrid, Júcar.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2009), *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Herder.

Cirlot, Juan Eduardo (2014), *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor.

Cruz, Sabina de la (1983), *Blas de Otero: contribución a una edición crítica de su obra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Cruz, Sabina de la y Lucía Montejo (1995), “Introducción” en *Poesía escogida*, Barcelona, Vicens Vives.

Cruz, Sabina de la (2003), “Introducción” en *Antología poética: Expresión y reunión*, Madrid, Alianza Editorial.

Darío, Rubén (2010), *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra.

Durand, Gilbert (2004), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

García Carcedo, Pilar (1995), *El ritmo en la poesía de Blas de Otero*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Garrote, Gaspar (1989), *Claves de la obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo.

Jauralde Pou, Pablo (2007), “Introducción”, en *Antología Poética*, Madrid, Castalia.

Lanz, Juan José (2008), *Alas de Cadenas: [Estudios sobre Blas de Otero]*, Sevilla, Renacimiento.

Lanz, Juan José (2016), “Blas de Otero «en canto y alma»: En el centenario de su nacimiento”, en *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 2, 27-61.

Montejo Gurruchaga, Lucía (1988), *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2014), “La prosa autobiográfica de Blas De Otero, Historia (casi) de mi vida (1969): La construcción de la subjetividad”, en *Epos: revista de filología*, 30, 247-260.

Otero, Blas de (1977), *Todos mis sonetos*, Madrid, Turner.

Otero, Blas de (2010), *Hojas de Madrid con La galerna*, Sabina de la Cruz (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Otero, Blas de (2013), *Obra completa: (1935-1977)*, Sabina de la Cruz (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg.

*Sagrada Biblia* (1944), Eloíno Nácar y Alberto Colunga (eds.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Semprún Donahue, Moraima de (1977), *Blas de Otero en su poesía*, University of North Carolina, Chapel Hill.