

**Scarano, Laura**

*Reescrituras del cancionero popular en la  
poesía de Blas de Otero*

Letras N° 65-66, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Scarano, Laura. “Reescrituras del cancionero popular en la poesía de Blas de Otero” [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/reescrituras-cancionero-popular-poesia-otero.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## Reescrituras del cancionero popular en la poesía de Blas de Otero

LAURA SCARANO

*Universidad Nacional de Mar del Plata  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

**Resumen:** Blas de Otero (Bilbao, 1916 - Madrid, 1979) fue uno de los portavoces más reconocidos de la poesía “social” española de posguerra. Uno de los componentes más distintivos de su poética será el proceso de ideologización de las formas poéticas, que el autor lleva a cabo mediante la apropiación de moldes y metros retóricos de la tradición culta y popular española, convirtiendo la estrategia intertextual en arma de legitimación de una voz con vocación plural. La asimilación del paradigma anónimo y oral a través de la reescritura del cancionero popular confirma su aspiración a crear una poesía tras los ecos de la juglaría.

**Palabras claves:** Blas de Otero - reescritura - cancionero popular - poesía oral.

**Abstract:** Blas de Otero (Bilbao, 1916 - Madrid, 1979) was one of the most important poets of the postwar Spanish “social” poetry. One of the most distinctive components of his work is the process of ideologization of poetic forms, by rewriting and appropriation of rhetorical patterns from popular Spanish tradition, transforming this aesthetic act in a vehicle to achieve a plural voice by intertextual strategies.

**Keywords:** Blas de Otero - rewriting-popular song - oral poetry.

Blas de Otero (Bilbao, 1916 - Madrid, 1979) fue uno de los portavoces más reconocidos de la poesía “social” española de posguerra. Comienza a escribir en la década del 40, “contra” una España dominada por el franquismo, cuyas instituciones censoras operaron fuertes recortes en su obra como en la de todos los escritores de la resistencia y el exilio “interior”<sup>1</sup>. En sus primeros poemarios exhibe una clara inquietud religiosa: en *Cántico espiritual* (1942) con la influencia de los místicos españoles; en *Ángel fieramente humano* (1950) a través de conflictos metafísicos, con tonos exasperados y un sombrío nihilismo. Desde *Redoble de conciencia* (1951) la angustia individual se

<sup>1</sup> Educado con los jesuitas, estudió Derecho en Valladolid y Filosofía y Letras en Madrid. En 1951, a raíz de un viaje a París, ingresó en el Partido Comunista. Vivió largos períodos en Francia y en Cuba.

proyecta a lo universal e histórico, con referencias a los recientes conflictos bélicos en España y Europa. Con su siguiente antología titulada *Ancia* (1958) consolida una poética “desarraigada” (en palabras de su prologuista Dámaso Alonso), de imprecación religiosa e intensa desolación existencial. Pero su siguiente poemario, *Pido la paz y la palabra* (1955), inaugura lo que la crítica llama “su trilogía social”, donde evoluciona hacia la proclamación de una nueva fe en la solidaridad humana, con fuertes componentes de denuncia y compromiso político. *En castellano* (1960) y *Que trata de España* (1964) completan esta trilogía central postulando a la “inmensa mayoría” como destinatario de su canto. Así sus antologías de este período se titularán *Con la inmensa mayoría* (1961) y *Hacia la inmensa mayoría* (1962), seguidas por otras que expanden su afán de revisar y ajustar su obra anterior al nuevo credo: *Esto no es un libro* (1963), *Expresión y reunión* (1969), *Mientras* (1970), *Verso y prosa* (1974), *Todos mis sonetos* (1977), *Poesía con nombres* (1977). Abordó también la prosa lírica y autobiográfica en *Historias fingidas y verdaderas* (1970) y su viuda, Sabina de la Cruz, publicó en 2010 los textos que iban a formar parte de su último libro, *Hojas de Madrid con La galerna*.

Recordemos ahora el contexto de emergencia de su producción. Todos sabemos que 1944 es un año clave para la historia de la poesía, porque una corriente disidente opuesta a las poéticas patrocinadas por el régimen franquista, se corporiza a través de la revista *Espadaña* de León, reaccionando contra el formalismo a ultranza de los garcilasistas. Dámaso Alonso escribe *Hijos de la ira* desde una visión existencialista y protestataria, aflora el referente histórico en los textos y se elaboran episodios y testimonios de la cotidianidad. La meta es ganarse al lector y envolverlo en la experiencia que relatan. En 1952 se publican antologías de poesía social, se consolida una novela y teatro neorrealista y se rescatan figuras literarias con compromiso político como Antonio Machado, Miguel Hernández, Pablo Neruda, César Vallejo. Se polemiza en torno a la función de la poesía como comunicación y a la teoría del compromiso en las artes, con clara influencia de la literatura *engagé* de cuño sartreano. Los años 50 serán la fase de consolidación de la nueva poesía con publicaciones en la prensa, revistas, premios: así crece “la marea social”, presentándose como una alternativa a la literatura con propaganda oficial. El primer grupo poético de posguerra se consolida en torno a Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer. Celaya proclamará que “la poesía es un arma cargada de futuro”, desmitificando la idea trascendental y vanguardista del arte y abogando por una poética de palabras-actos, destinada a provocar un efecto sobre el lector. El poeta es un hombre común y la poesía un trabajo más. España vuelve a ser tema del poema pero no como mera abstracción, sino encarnada en la vida histórica.

La poesía de Otero —que queda encapsulada en esas cuatro décadas de dictadura— exhibe posturas claramente contestatarias y de signo de izquierda. Pero su poten-

cia y originalidad reside en sus innovaciones textuales, en la efectiva apertura del poema a otros discursos sociales, en su concepción fluida del poema, apoyándose en nuevas estructuras y procedimientos compositivos, más que en las trilladas consignas militantes o en los meros repertorios temáticos de denuncia. Su poesía atravesará la larga posguerra inaugurando el gesto utópico del escritor comprometido, pero siendo al mismo tiempo juez riguroso de sus peligros panfletarios y defensor incansable de un cuidadoso trabajo con el lenguaje.

Uno de los componentes más revulsivos de su praxis “social” será el proceso de ideologización de las formas poéticas, que el autor lleva a cabo mediante el acto de apropiación de moldes y metros retóricos de la tradición culta y popular española, convirtiendo la estrategia intertextual en arma de legitimación de una voz poética con vocación plural. Frente a los dictámenes facilistas de cierta crítica que ha reducido la poesía social a un mero inventario de tópicos y clichés con el consecuente empobrecimiento del lenguaje, Otero opone su maestría formal y su permanente atención a la palabra como unidad y al repertorio retórico que le brinda la historia de la literatura. Una de las estrategias discursivas preferidas por el bilbaíno es lo que he llamado “operación polifónica”, sustentada en la técnica del *collage* intertextual, que sortea los prejuicios y lugares comunes de la corriente social-realista, citando y homenajeando a dispares poetas representativos de un abanico amplio y diverso. La reescritura de textos literarios hispánicos —tanto en su vertiente popular como culta— diseñan en su poesía una matriz fundamental para comprender su concepción de la escritura. Consciente siempre de su humilde lugar en la gran tradición lírica que lo precede, su fuerte compromiso aflorará constantemente como explícita reflexión autorreferencial, en ambas vertientes: “Estoy/ oyendo el lento ayer:/ el romancero/ y el cancionero popular; el recio/ son de Jorge Manrique;/ la palabra cabal/ de Fray Luis; el chasquido/ de Quevedo...” (EC 152-153)<sup>2</sup>.

Este movimiento de “homenaje y apropiación” concreta su declarada aspiración a la apertura del discurso poético, a su colectivización, con el cuestionamiento de la noción de “propiedad privada” e individual de la poesía, tras los ecos de la corriente juglaresca y popular, sintetizada en su neologismo “*poesíabierta*”. Esta concepción del discurso como *palimpsesto* somete su poesía a un proceso continuo de comunicación y confrontación, manipulación y réplica de otros discursos, y reclama una activa participación del lector y su enciclopedia literaria. Un estudio de ese entretejido alternativo debe enfocar su doble movimiento de apropiación de la tradición literaria española: la asimilación del paradigma anónimo y oral a través de cantares, coplas, canciones y romances populares, que confirma su aspiración a crear una poesía tras los

<sup>2</sup> En la Bibliografía se consignan las ediciones de las obras de Otero aquí citadas con sus respectivas abreviaturas.

ecos de la juglaría<sup>3</sup>; y la reescritura de los poetas clásicos españoles, tras los cuales legitima su voz en un paradigma plural prestigioso y canónico, reevaluando su resonancia en la historia literaria de la cual se siente partícipe activo<sup>4</sup>.

En esta breve exposición enfocaré ese primer movimiento de apropiación que lo asemeja a la figura del juglar. El cancionero tradicional en su variante culta (Gil Vicente, Lope de Vega...) como en su vertiente popular —el romancero, coplas y canciones regionales, letrillas, cantares de amigo, folías del folklore asturiano, cantes galaico-portugueses, cante hondo y rogativas religiosas, villancicos o canciones de cuna infantiles— son parte del vasto repertorio del que Otero selecciona expresiones que corta, amplía, distorsiona, hace suyas. Dichos “préstamos” no suponen un mimetismo verbal, sino una consciente asimilación del paradigma oral para fortalecer su proyecto político-discursivo. Enlazar su voz (autoral, letrada y escrita) con la vertiente anónima, oral y popular, para efectivizar su alineamiento con una poesía que se sueña “revolucionaria” porque logra (o simula) socavar la propiedad privada de la literatura, la autoría individual, el carácter impreso.

Otero titula “Cantares” a una sección de su libro *Que trata de España* exhibiendo así una vertiente intertextual que se apoyará sobre su proclamada “poética del habla”, con las fórmulas que le provee la tradición. Esta sección se abre con el poema “Hermanos” (67), donde ubica como epígrafe unos versos de *La Soledad* de Augusto Ferrán, el famoso folklorista recopilador de coplas andaluzas:

No os extrañe, compañeros,  
que siempre cante mis penas,  
porque el mundo me ha enseñado  
que las mías son las vuestras.  
Ferrán, “La Soledad”

Y leemos su poema a continuación, que entra en diálogo explícito con el hipotexto:

Hermanos, camaradas, amigos,  
yo quiero sólo cantar  
vuestras penas y alegrías,  
porque el mundo me ha enseñado  
que las vuestras son las mías.

Veamos las modificaciones claves que introduce su reescritura. En primer lugar expande el destinatario (de “compañeros” a “hermanos, camaradas, amigos”); acoge como contenido de su canto no sólo “las penas” propias sino también y mejor “vuestras penas y alegrías” en un claro gesto de optimismo afirmativo; finalmente, invierte

<sup>3</sup> Un estudio de esta vertiente popular lo publiqué en un capítulo titulado “*Pluma que cante... La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero*” en: Marcela Romano (ed.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición* (2009).

<sup>4</sup> Véase mi estudio “La reescritura de los clásicos en la poesía de Blas de Otero” en *Galerna* (2010a).

### Reescrituras del cancionero popular en la poesía de Blas de Otero

el final del hipotexto y antepone los sentimientos del destinatario colectivo (su auditorio ideal) a los privados.

La primera operación recurrente que Otero realiza con estas reescrituras es pues la construcción de una dimensión dialógica, donde contrapone su texto propio con el hipotexto ajeno, entretrejiendo ambas texturas. Veamos el poema “Ah, mi bella amante” (QTE, 75), donde otra vez juega con el epígrafe:

*Ay mi lindo amor,  
ya no he de verte;  
cuerpo garrido,  
me lleva la muerte.*  
(Cancionero)

Ah mi bella amante,  
voy de amanecida;  
cuerpo garrido,  
nos lleva la vida.

El epígrafe evoca casi literalmente una copla del cancionero tradicional asturiano, “Ay, linda moza”:

Ay, linda moza,  
que no puedo verte,  
cuerpo garrido  
que me lleva a la muerte.  
No hay amor sin pena,  
pena sin dolor  
llegué a lo más profundo  
a buscar amor.  
Ay, linda moza,  
que no puedo verte...  
Levantéme, madre,  
al salir el sol  
y fui a lo más profundo  
a buscar mi amor.  
Ay, linda moza,  
que no puedo verte,  
cuerpo garrido  
que me lleva a la muerte (bis).

Su texto reescribe el hipotexto con cambios significativos: el “lindo amor” se torna femenino con “mi bella amante”; la despedida de los enamorados no es definitiva sino que se inscribe en el momento del amanecer (en la tradición formal de la albada) pero se transforma en un encuentro; el agente final que produce la separación es “la muerte” en la copla, pero en el texto oteriano se resignifica en un plural (*yo* y *tú*) en un

común movimiento hacia “la vida”. No hay separación sino fusión; el “cuerpo garri-  
do” es soporte de un profundo vitalismo, que produce una inversión ideológica del  
hipotexto ofreciendo una alternativa antitética. Como vemos su reescritura no sólo  
produce torsiones que “politizan” temáticas y repertorios amorosos, sino que el mismo  
tópico amoroso cuando emerge, se impregna de su gesto afirmativo y vitalista.

Ya en su libro anterior *En castellano* resemantiza otro molde clave titulando el  
poema final como “Cantar de amigo” y reescribe una conocida canción tradicional,  
“De los álamos vengo, madre”, que dice así: “De los álamos vengo, madre,/ de ver  
cómo los menea el aire./ De los álamos de Sevilla/ de ver a mi linda amiga./ De los  
álamos vengo, madre,/ de ver cómo los menea el aire”. Y así dice el poema de Otero:

Quiero escribir de día.  
De cara al hombre de la calle,  
y qué terrible si no se parase.  
Quiero escribir de día.  
De cara al hombre que no sabe leer,  
y ver que no escribo en balde.  
Quiero escribir de día.  
*De los álamos tengo envidia,*  
*de ver cómo los menea el aire.*  
[el subrayado es nuestro] 1959

Recordemos primero, en referencia al molde elegido como título, que las cantigas  
o cantares de amigo eran composiciones provenientes de la lírica galaico-portuguesa  
medieval, y abarcaban un amplio abanico temático (de amor, de escarnio, de maldecir,  
de amigo). Estas últimas generalmente estaban en boca de una mujer en espera de su  
amado y teniendo como confidente a la naturaleza. Pero fijémonos las torsiones fun-  
damentales que le imprime Otero al molde y a su vez al cantar evocado.

En primer lugar cambia el primer verso del hipotexto (que coloca recién al final  
como remate): “De los álamos *tengo envidia*/ de ver cómo los menea el aire”, y desde  
el inicio dota al hablante de un fuerte sentido temporalista (“quiero escribir de día”),  
diseña para él un destinatario ideal (“de cara al hombre de la calle”, “que no sabe  
leer”) y enarbola como meta poética la utilidad (“y ver que no escribo en balde”). En  
el verso final ubica, a continuación del intertexto popular, la fecha de composición del  
poema: “1959”. Indudablemente, el texto fechado produce un efecto de fuerte histori-  
cidad infundido en un molde tradicionalmente amoroso: lo que era anónimo e intem-  
poral termina siendo personal e histórico, lo que era un cantar de amantes se vuelve  
un cantar de camaradas. La analogía “álamo”/ “aire”- pueblo/ poeta subyace como  
sustrato implícito. El poeta “envidia” su eficaz movimiento (“los menea el aire”) y  
aspira a que su palabra tenga similares efectos sociales (como el aire en los álamos).  
La naturaleza ya no es mero confidente sino emblema alegórico de su praxis poética,

y el nuevo yo textual que nace de este cruce funda en ese modelo natural-popular la ansiada incidencia colectiva de su palabra. Título y final adquieren así nueva luz. La poesía es un cantar de amigo a sus amigos; es un proyecto fechado y destinado, con efectos y consecuencias históricas.

Lucía Montejó explica que a Otero “le interesa la poesía popular en su más amplio sentido: la que nos lleva, de una parte, a la actualmente cantada por el pueblo y, por otra, a la que hoy denominamos de «tipo tradicional» y parece homologar “bajo la etiqueta de «popular» los dos campos” (1988, 276). Y expresa Ramón García Mateos que “en ningún momento un lector que no sea un buen conocedor de la lírica tradicional, es capaz de distinguir los versos propios y los que Blas toma de la poesía popular” (27). Esa es precisamente la meta acariciada: entrelazar su voz con la tradición anónima de tal modo que se difuminen sus fronteras, se colectivice la palabra privada en el cauce del repertorio que es patrimonio del pueblo. Que el lector sienta que al “leer” su poema lo está “escuchando”, y también, que escucha en él y a través de él los ecos de la tradición que resuenan tras sus palabras. Por eso el entramado intertextual buscará disolver la voz personal del poeta individual tras las voces anónimas y plurales, que otorgan carácter popular y colectivo a la escritura presente, pero además la “oralizan” por sus modos compositivos, por los procedimientos retóricos que elige pero sobre todo por la nueva reescritura que elabora.

Quiero terminar con un último ejemplo más complejo, donde la factura de “palimpsesto” se hace evidente. En el poema “Cuando voy por la calle” (QTE, 67), otra vez recurre a la cita de autoridad de Augusto Ferrán en el Prólogo a “*La soledad*” (19): “... he puesto unos cuantos cantares del pueblo..., para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro.” La tesis de lo popular como valor superior anclado en la sabiduría primitiva oficia como sustento ideológico de las operaciones intertextuales y del propio contenido programático que Otero despliega en este poema, que dice así:

Cuando voy por la calle,  
o bien en algún pueblo con palomas,  
lomas y puente romano,  
o estando yo en la ventana  
oigo  
una voz por el aire,  
letra simple, tonada popular  
    ...una catedral bonita  
    y un hospicio con jardín,  
son los labios que alabo  
en la mentira de la literatura,  
la palabra que habla,  
canta y se calla  
    ...donde van las niñas

LAURA SCARANO

*para no volver,  
a cortar el ramo verde  
y a divertirse con él;*  
y si quieres vivir tranquilo,  
no te contagies de libros.

Los dos hipotextos populares aquí imbricados provienen de canciones tradicionales castellanas.

En el comienzo Otero reescribe una estrofa del cantar “El limón” que dice: “Estando yo en mi ventana / oí una voz por el aire: / si quieres vivir tranquilo / no te enamores de nadie...” Fijémonos cómo absorbe (sin marcar) estas frases con ligeras variaciones. Enmarca al inicio el acto de enunciación con un hablante en primera persona y un cronotopo específico: “Cuando voy por la calle...”, “en algún pueblo con palomas,/ lomas y puente romano...”, hasta localizar el ámbito propio del hipotexto, que reescribe casi literalmente: “estando yo en la ventana/ oigo / una voz por el aire”. Pero después distancia el intertexto ubicando al final su remate con una variación decisiva: “si quieres vivir tranquilo,/ no te contagies de libros”, en lugar de “no te enamores de nadie”. El tópico amoroso se anula y emerge el autopoético, en la línea programática de desmitificación de la Institución Arte y la opción por el paradigma popular propia de los poetas sociales. Frente a la poesía impresa, reivindica la poesía oral y cantada, oída por todos sin necesidad de alfabetización: su nuevo *mester de juglaría*.

El segundo texto intercalado, ahora sí en bastardilla —como si fuera la “voz oída” por el hablante de la primera estrofa—, proviene de una tonada del acervo oral titulada “Viva León”: “Viva León porque tiene / lo que no tiene Madrid/ una catedral bonita/ y un hospicio con jardín,/ donde van las niñas/ para no volver./ A coger el ramo verde/ y a divertirse con él,/ hermoso y florido/ ramo de laurel...” En este caso, Otero la yuxtapone como versos aislados y alternados, y la antigua copla no es refutada ni modificada, sino que oficia literalmente de ejemplo de su ideal literario ya anunciado. La voz que oye en el aire es “letra simple, tonada popular”. Siguiendo con su autopoética, la siguiente estrofa expresa su opción estética: “son los labios que alabo/ en la mentira de la literatura,/ la palabra que habla,/canta y se calla”. La oralización de la escritura aparece aquí como ideal en el propio montaje formal del texto, que nos impele a una lectura rítmica y alterna de ambas secuencias (la de base y la resaltada en cursiva), activa nuestra memoria auditiva y de paso fundamenta su programa social: frente al libro cerrado y hermético, reivindica la voz por el aire. Con ambos hipotextos anudados, Otero logra un texto propio refundando su escritura en la oralidad de la canción, otorgando una fuerte musicalidad al poema y concretando su explícito afán de “*escribir hablando*” (como manifestara en su breve poema “Poética” de *En castellano*, que dice “Escribo/hablando”).

### Reescrituras del cancionero popular en la poesía de Blas de Otero

Tras los ecos de este paradigma folklórico y popular, habitado por voces y sonidos, evocado por Otero con su aérea musicalidad, pero recogido en letras escritas y marcas gráficas, su “oralidad fingida” se vuelve operativa y real. No en vano Otero, como Celaya (en su ensayo “Poesía oral” de 1965), teoriza sobre este proceso inédito y las variables condiciones que instalan en la literatura y el arte en general la industria cultural y los *mass media*, modificando estructuralmente la producción y recepción estética.

#### “Poesía y palabra” (en *Historias fingidas y verdaderas*)

Sabido es que hay dos tipos de escritura: la hablada y la libresca. Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla. El Góngora de las *Soledades* nos lleva a los dictados de Teresa de Cepeda. Sin ir tan lejos, 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 un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden —podrían: y más la propia voz directa— rescatar el verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía... (HFyV 37).

La cercanía con la reflexión de Walter Benjamin es indudable, pues ambos comparten la certeza del cambio radical que se ha operado a partir de la mitad del siglo XX en la percepción lectora. El “aura” del arte no se ve menoscabada por su democratización, sino re-significada, pues el lector descubre en esta “era de la reproductibilidad técnica” una nueva estética del reconocimiento, superadora del radical extrañamiento moderno y vanguardista. Otero es consciente de la estratégica vinculación del patrimonio oral tradicional con estas nuevas coordenadas de percepción estética. Sabe que el poeta social puede hacer jugar en su provecho este nuevo “horizonte de expectativas”. Si el cantautor logra convertir su letra en canción (y de hecho lo hizo desde la década del 60), el poeta puede convertir en voz hablada los versos que escribe, invitándonos a su lectura en voz alta, a la evocación directa de sus intertextos populares, a la activación de esa anónima juglaría que todos llevamos impresa en nuestra memoria cultural. Sus poemas-cantares son el dispositivo que abre nuestra conciencia a ese paradigma; como lectores “experimentamos” una armónica convivencia entre el poema que leemos y la tonada popular que rememoramos. La conjunción de pluma y canto, mano y labios, escritura y reescritura oralizada sostienen su anhelada figura de juglar y su acariciada “inmensa mayoría”.

Y cerremos esta exposición con un hermoso poemita sin título donde reescribe dos cantarillos de fecha incierta, probablemente del XVI (según José Ma. Alín): aquel que dice “Pues que en esta tierra / no tengo a nadie, / aires de la mía / vení a llevarme”,

LAURA SCARANO

y su variante: “Pues que en esta tierra / no tengo amor, / aires de la mía / lleváme al albor”, dando como fruto este poema inconfundiblemente oteriano (PPP 69)<sup>5</sup>:

Pues que en esta tierra  
no tengo aire,  
enristré con rabia  
pluma que cante.

La *pluma* (emblema de la tradición literaria escrita y del acto mismo de la escritura a través de su instrumento material) es elevada a categoría de arma de lucha (“enristré con rabia”), frente a la asfixia de la España franquista (“tierra sin aire”), pero se inscribe en una teleología que excede el marco de la página escrita y del libro, para transformarse en una “*pluma que canta*”, dotada de oralidad y cercana al cantar anónimo, juglaresco y popular.

### Bibliografía

- Alín, José María (1965), “Blas de Otero y la poesía tradicional”, en *Archivum* XV, pp. 275-289.  
——— (1991), *Cancionero tradicional*, Madrid: Castalia.
- Celaya, Gabriel (1965), “Poesía oral” en *Revista de Occidente*, No. 23, febrero, pp. 208-215.
- De la Cruz, Sabina (1983), *Blas de Otero. Contribuciones a una edición crítica de su obra*, Madrid: Universidad Complutense.
- De la Cruz, Sabina y Montejo, Lucía (1995), “Introducción” a *Blas de Otero, Poesía escogida*, Madrid: Vicens Vives, pp. VII a XLVI.
- García Mateos, Ramón (1982), “Blas de Otero: Entre el pueblo y la palabra (La poesía popular y tradicional en *Que trata de España*, de Blas de Otero)”, en *Revista de Folklore*, Tomo 2b, no. 19, 26-33.
- Jauralde, Pablo (2007), “Introducción. Biografía y crítica”, en Blas de Otero, *Antología*, Madrid: Castalia, pp. 7-50.
- Lanz, Juan José (2008), *Alas de cadena*, Sevilla: Renacimiento.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (1988), *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Madrid: Univ. Complutense.
- (1989) “Procedimientos intertextuales en la obra de Blas de Otero” en *Epos*, no. V, pp. 245-252.

<sup>5</sup> Debo estas precisiones a Ramón García Mateos, excelente conocedor de la poesía popular y de la obra de Otero. En carta personal me informa que José María Alín los rescata de la recopilación que hace Menéndez Pidal en sus “Cartapacios literarios salmantinos”, publicados en el Boletín de la Academia (*BRAE*, 1914, I). Y agrega que “muy probablemente acierta en sus fuentes, que justifican además la seguidilla heterodoxa (6-5-6-5: nada extraña, por otra parte, pues Lope la usa con frecuencia), pero yo creo que habría que añadir una segunda referencia aunque esta de carácter culto, la de José Zorrilla y su poema “La ignorancia”, donde escribe: “saqué la cara y enristré la pluma / para loar doquier el mal que hizo. / Sus creencias canté y supersticiones”.

### Reescrituras del cancionero popular en la poesía de Blas de Otero

- Otero, Blas de (1960), *Angel fieramente humano y Redoble de conciencia*, Buenos Aires: Losada.
- (1963), *Esto no es un libro*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- (1969-1975), *Hojas de Madrid*, con *La Galerna* (citado por edición EyR).
- (1974), *Verso y prosa*, Madrid: Cátedra.
- (1976), *Pido la paz y la palabra y En castellano*, en: *Con la inmensa mayoría*, Buenos Aires: Losada, PPP [1955] y EC [1960].
- (1977), *Todos mis sonetos*. Madrid: Turner.
- (1980), *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid: Alianza, HFyV [1970].
- (1981), *Expresión y reunión (1941-1969)*, Madrid: Alianza, EyR [1969].
- (1983), *Poesía con nombres*, Madrid: Alianza, [1976].
- (1985), *Que trata de España*, Madrid: Visor. QTE [1964].
- (1987), *Poemas de amor*: Selección y prólogo de Carlos Sahagún, Barcelona: Lumen.
- (1997), *Mediobiografía*, Selección de Sabina de la Cruz y Mario Hernández, Madrid: Calambur.
- (2010) *Hojas de Madrid*, con *La Galerna*, Edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Romano Marcela (ed.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Mar del Plata: Eudem.
- Scarano, Laura (1994a), “La *poesiabierta* de Blas de Otero: Hacia un nuevo concepto de escritura”, *Letras de Deusto* 24, 63, abril-junio, pp. 217-228.
- (1994b), “La voz social. Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)” en: Laura Scarano, Marcela Romano, Marta Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires: Biblos, pp. 69-108.
- (2003), “Blas de Otero: Una poética de la ‘página rota’”, *Insula*, 676-677, abril-mayo, pp. 20-23.
- (2009), “*Pluma que cante...* La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero” en: Marcela Romano (ed.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Mar del Plata: Eudem, pp.61-80.
- (2010a). “La reescritura de los clásicos en la poesía de Blas de Otero”, *Galerna* 8, abril, pp. 68-77.
- (2010b), “Blas de Otero: Los compromisos del verbo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 717, marzo, pp. 77-88.
- Sobejano, Gonzalo (2003), “Sobre la poética y la poesía de Blas de Otero: *Escribo/ hablando*”, en *Ancia*, I, 1-2, pp. 7-21.