

2020

"Plumas de rayo y viento": César Vallejo en Blas de Otero

<https://hdl.handle.net/2144/41979>

"Downloaded from OpenBU. Boston University's institutional repository."

BOSTON UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

Dissertation

“PLUMAS DE RAYO Y VIENTO”: CÉSAR VALLEJO EN BLAS DE OTERO

by

CAROLINA BLÁZQUEZ GÁNDARA

B.A., University of the Balearic Islands, 2005
M.A., University of Wisconsin Madison, 2014

Submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

2020

© 2020 by
CAROLINA BLÁZQUEZ GÁNDARA
All rights reserved

Approved by

First Reader

Alan Smith, Ph.D.
Professor of Spanish

Second Reader

James Iffland, Ph.D.
Professor of Spanish

DEDICATORIA

A mi madre, por fomentar en mí el placer de la lectura.

AGRADECIMIENTOS

Muchas son las personas que me han acompañado a lo largo de la escritura de esta tesis.

En primer lugar, quiero agradecerle a mi director, el Profesor Alan Smith, sus consejos, su guía y su apoyo en todo momento. Sus enseñanzas y su delicada agudeza como lector de poesía han hecho posible esta tesis.

En segundo lugar, no puedo dejar de mencionar al Profesor James Iffland. Su perspicacia lectora y sus comentarios, así como su ironía y sentido del humor me han ayudado a ampliar mi perspectiva crítica y a reír en momentos de frustración.

Quiero extender mi agradecimiento a los Profesores Christopher Maurer y Rodrigo López de Barros, por acceder amablemente a formar parte de mi comité.

A mi “cohort”: Paloma, Laurie, Edgardo, David, Inès y Daniel. Los mejores compañeros de viaje.

A mi hermana, Lola. “Eres, me basta”.

A mi madre y a mis padres bostonianos, Jay y Jacquie Satin, por su apoyo incondicional.

Finalmente, y de un modo especial, quiero agradecerle a Dave, mi compañero de vida, todo su apoyo, su comprensión y su paciencia durante este proceso.

A Levi, mi hijo, por enseñarme una forma de amar tan intensamente maravillosa.

“PLUMAS DE RAYO Y VIENTO”: CÉSAR VALLEJO IN BLAS DE OTERO

CAROLINA BLÁZQUEZ GÁNDARA

Boston University Graduate School of Arts and Sciences, 2020

Major Professor: Alan Smith, Professor of Spanish

ABSTRACT

Intertextuality is a key aspect in the poetry of Blas de Otero (1916-1979), an engagement with other poets as well as with his readers. It is a powerful tool that he uses to create a polyphonic voice that challenges the discourse of power.

One of the fundamental figures in this polyphony is the Peruvian poet César Vallejo (1892-1938), whose poetry deeply affected the work of Blas de Otero. Both Vallejo and Otero shared similar temperaments and ideologies, and believed that intellectuals had a responsibility towards society. By examining the way that Vallejo's *España aparta de mí este cáliz* (1938) informs Otero's *Pido la paz y la palabra* (1955), this dissertation reopens the question of the social role of art, focusing specifically on the so-called “poesía social” of Spain during the 1950's. It also explores the role of the reader and the circulation, often clandestine, of Vallejo's poetry during Francisco Franco's dictatorship.

Lastly, by focusing on Blas de Otero as a reader of Vallejo's work, this dissertation shows that the specific characteristics found in Vallejo were fundamental in making him one of the most influential poets in Franco's Spain. Aware of the uniqueness of Vallejo's poetry, Otero transformed the Peruvian's word and made it

his own, shaping a compelling language that suggests new realities and defies oppression.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	1
Capítulo 1: Sentando las bases.....	7
1.1. La cuestión en Europa: el arte y su función. Poesía y compromiso.....	15
1.2. España: la polémica entre comunicación y conocimiento.....	21
1.3. <i>Antología de la poesía social</i>	31
1.4. Esos “receptores expectantes”.....	40
1.5. César Vallejo y Blas de Otero: estudios previos.....	49
Capítulo 2: César Vallejo y su legado en España.....	54
2.1. César Vallejo y España: 1925-1938.....	55
2.2. EAC en la España de Franco (1939-1975).....	63
Capítulo 3: Blas de Otero: lector de César Vallejo.....	99
3.1. Lectura e intertextualidad.....	104
3.2. “Vine hacia él”.....	116
Capítulo 4: “A París siempre le sobra una ‘r’ para ser país”.....	137
4.1. La madre España.....	144
4.2. El poder de la palabra poética.....	153
4.2.1. Rebeldía.....	153
4.2.2. Solidaridad y amparo.....	157
4.2.3. La palabra: fuerza creadora.....	160
4.3. La presencia del Evangelio.....	163

Conclusiones.....	172
Trabajos citados.....	177
Currículum vitae.....	191

Introducción

“Pluma de rayo
y viento,
labio antiguo de
indio
y vértigo,
lengua castellana
ardida por Quevedo,
contradicción
entre frente y pecho
Santiago de Chuco,
París lloviendo:
se llamaba
César Vallejo”.

Blas de Otero, “1892-1938”

La obra de Blas de Otero (1916-1979) revela el fecundo diálogo que el poeta vasco entabla con diversos poetas del pasado. Esta *conversación* se manifiesta a menudo en citas, elementos o ritmos de estos que Otero incluye en su obra más o menos explícitamente. La intertextualidad es un aspecto clave a la hora de estudiar la poesía de Blas de Otero. No solo se trata de un juego con poetas del pasado, sino también con sus lectores. Es una poderosa herramienta con la que el poeta crea un discurso polifónico que le sirve, entre otras cosas, para desafiar el discurso del poder. Una de las figuras esenciales en esta polifonía es el peruano César Vallejo (1892-1938), cuya poesía afectó profundamente la obra de Blas de Otero. Los dos poetas comparten temperamentos similares, así como un concepto afín respecto de la responsabilidad del intelectual con la sociedad.

Esta tesis es fruto, principalmente, de mi encuentro con la poesía de

César Vallejo durante la primavera de 2015, en el curso que sobre la obra poética del peruano dictaba el que sería mi mentor, Alan Smith. Un año después, asistí a otro curso dictado por el profesor Smith sobre la “poesía social” de España. Al releer, entonces, la obra de Blas de Otero y observar en ella la presencia de Vallejo, tomé la decisión de explorar detenidamente el diálogo intertextual que el vasco establece con el peruano.

Junto con la admiración por la obra de ambos poetas, una serie de preguntas motivan este trabajo. Por una parte, consideramos la función del arte en la sociedad, que nos lleva a plantearnos si la poesía puede ayudar a cambiar el mundo. ¿Es esta “un arma cargada de futuro”?¹ Asimismo, exploramos el impacto de la poesía de César Vallejo en la poesía española de posguerra. ¿Cuál fue el destino de *España, aparta de mí este cáliz* en la España de Franco? Igualmente, ¿Cómo llegó Blas de Otero a César Vallejo? ¿Qué elementos posee la poesía del peruano para que Otero sintiera con él tal profunda conexión? ¿Cómo se plasma específicamente ese diálogo intertextual que el vasco establece con Vallejo?

¹ “La poesía es un arma cargada de futuro” es el título de un poema de la obra *Cantos Íberos*, de Gabriel Celaya, publicada en 1955 y considerada una de las obras emblemáticas de la poesía social española. La afirmación de Celaya “la poesía es un instrumento, entre otros, para formar el mundo,” aparece en “Poesía eres tú,” el texto que el poeta puso al frente de los poemas de *Antología Consultada de la joven poesía española* (1952).

Numerosos autores han guiado nuestro camino durante la escritura de esta tesis. Los trabajos de Jean Paul Sartre,² Theodor Adorno³ y Jacques Rancière⁴ resultaron esenciales a la hora de sentar las bases y explorar el vínculo entre el arte y la sociedad. Asimismo, el trabajo de Juan José Lanz⁵ ha sido determinante para acercarnos al contexto específico de la poesía española del siglo XX y examinar el debate que se suscitó entre los poetas partidarios de una poesía entendida como conocimiento y aquellos que abogaban por el aspecto comunicativo de la misma. Igualmente, el estudio de José Enrique Martínez Fernández,⁶ ha sido muy útil para entender el fenómeno intertextual, así como para delimitar su significado. Otros críticos han contribuido, también, a establecer las bases para nuestro trabajo, entre ellos, Eleanor Wright, con su abarcador ensayo sobre la poesía de protesta en la España de Franco,⁷ Fanny Rubio y Jorge Urrutia, con su edición de la *Antología de poesía social de Leopoldo de Luis*,⁸ y Jordi Cornellà-Detrell,⁹ con su estudio sobre la existencia de un mercado negro de libros durante la dictadura de Franco.

² “*What Is Literature?*” and *Other Essays*. Harvard University Press, 1988.

³ “Comittment”.

<http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/commitment/commitment.pdf>

⁴ “The Politics of Literature”. *SubStance*, 33.1 (2004): 10-24, *Project MUSE*, doi:10.1353/sub.2004.0012.

⁵ *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Edicions UIB, 2009.

⁶ *La intertextualidad literaria*. Cátedra, 2001.

⁷ *The poetry of protest under Franco*. Tàmesis, 1986.

⁸ *Poesía Social; Antología (1939-1968)*. Edición Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Biblioteca Nueva, 2010 (2ª ed.).

⁹ “Barcelona, la ciutat dels llibres prohibits. Importació, venda i consum de llibres il·legals durant el franquisme”. *L’Avenç: revista de història i cultura* 419 (2016): 40-48.

De entre la crítica específica sobre César Vallejo, los trabajos de Antonio Merino y Julio Vélez,¹⁰ Francisco Martínez García¹¹ y Félix Grande,¹² que se detienen en estudiar la relación de César Vallejo con España desde diversas perspectivas, han sido definitivos para dar forma a nuestro trabajo. Igualmente, el examen de numerosos artículos aparecidos en diferentes periódicos españoles entre 1938 y 1975, ha contribuido a enriquecer nuestra investigación aportando valiosa información sobre el destino de la obra vallejiana en la España franquista.

En cuanto a los críticos especializados en la obra de Otero, han sido primordiales los trabajos de Sabina de la Cruz y Mario Hernández,¹³ editores de su obra completa, a la vez que los estudios de Lucía Montejo Gurruchaga¹⁴ y Laura Scarano,¹⁵ centrados especialmente en la intertextualidad en la obra del bilbaíno. Además, los ensayos de José Ángel Ascunce Arrieta¹⁶ sobre la “poesía social” y, en concreto, sobre el aspecto político de la obra de Otero, nos han ayudado a profundizar en la cuestión.

¹⁰ *España en César Vallejo*. 2 vol. Editorial Fundamentos, 1984.

¹¹ “La recepción de Vallejo en España”. *Cuadernos hispanoamericanos* 502 (1992): 7-20.

¹² *Apunte sobre la poesía de posguerra*. Taurus, 1970.

¹³ *Blas de Otero. Obra completa (1935-1977)*. Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Galaxia Gutenberg, 2016.

¹⁴ *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*. Universidad Complutense, 1988.

¹⁵ “Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero”. *España contemporánea* VI (1993): 7-22.

¹⁶ “Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición”. *Letras de Deusto* 10.19 (1980): 79-97.

“Fundamentos de partida para una comprensión del concepto social en poesía”. *Historia de la literatura española. La poesía de posguerra (1)*, ed. M. Serna, V. Franco, J.A. Ascunce, Júcar, 1997, pp. 121-127.

“Blas de Otero: El calor ideológico de una doctrina”. *Zurgai* noviembre 1988: 36-37.

Este estudio se organiza temáticamente en cuatro capítulos. En el primer capítulo, “sentando las bases”, se reabre la cuestión sobre la utilidad del arte, centrando la materia en la llamada “poesía social” de España, que caracterizó la mayor parte del panorama literario de los años 50.¹⁷ Asimismo, presentamos los rasgos esenciales de este tipo de poesía en España, a la vez que tenemos en cuenta la polémica que suscitó. Se exploran, también, el papel y la naturaleza del lector de “poesía social” a partir del concepto oteriano de “inmensa mayoría”. Finalmente, este capítulo considera los estudios existentes sobre la influencia de César Vallejo en la poesía de Blas de Otero.

El segundo capítulo, “César Vallejo y su legado en España”, examina la relación del poeta peruano con España antes de la Guerra Civil, así como la presencia póstuma —a menudo prohibida—, de su obra en la España de la inmediata posguerra y la dictadura. Para ello, además de considerar la crítica específica, tenemos en cuenta las revistas literarias y los periódicos de la época, así como prensa actual. Estos ofrecen información inestimable referente a la situación literaria de esos años y a la literatura clandestina del momento. A la vez, evidencian el conocimiento que de Vallejo se tenía en España y su pervivencia.

En el capítulo tres, “Otero: lector de Vallejo”, observamos, primero, el fenómeno de la intertextualidad literaria a través de estudios relevantes en la materia para sentar las bases teóricas del concepto. Seguidamente, nos centramos en la obra

¹⁷ El significado del término “poesía social” se delimita en el primer capítulo de nuestra tesis.

de Otero como ejemplo de diálogo intertextual. Este capítulo estudia, igualmente, a Otero como lector de la obra de César Vallejo.

En el cuarto capítulo, “A París le sobra una r para ser país”, exploramos la presencia de los planteamientos asentados en los capítulos anteriores de nuestro estudio en la praxis poética de Otero. Para ello, llevamos a cabo una lectura ceñida de un acervo representativo de poemas de ambos autores, de *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo; y *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero.

Capítulo 1: Sentando las bases

“Siempre que se ha impuesto la opresión —y han sido muchas veces—, siempre que se ha ejercido un poder tiránico e injusto sobre los pueblos, la voz de los poetas ha sonado rebelde”.

L. de Luis, *Antología de la poesía social*

En 1927, años antes de que estallara la Guerra Civil española (1936-1939), el poeta César Vallejo escribía las siguientes palabras en las que reprochaba a su generación poética la falta de compromiso humano en su poesía: “Acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, hecho de sana y auténtica inspiración humana [. . .]” (*Artículos y crónicas completos I* 421).

Eran esos los años que siguieron a *Trilce*, publicado en 1922, y en el que se atisbaba ya entonces, de un modo más claro que en los *Heraldos negros* (1919), el incipiente desarrollo de la preocupación por el otro, de la “exigencia de solidaridad” (Ferrari 17) que caracterizará la poesía última del poeta. Esta poesía, es decir, *Poemas humanos* (1939) y *España aparta de mí este cáliz* (1938) (a partir de ahora PH y EAC), estará profundamente influenciada por una visión, en palabras de Stephen Hart, “comunista cristiana” (“Was César Vallejo a Communist?” 106) del mundo y por la guerra fratricida de España.¹⁸

¹⁸ George Lambie (1993) documenta los viajes que el poeta realizó a la Unión Soviética en 1928, 1929 y 1931. Lambie arguye que “a inicios de la década de los treinta ya había hecho suyos los principios más fundamentales del marxismo; creía además en la noción de la transformación social en base a tales supuestos [. . .]. Parece que ya había empezado a adoptar una interpretación materialista de la historia y a tener una visión de una futura

La Guerra Civil afectó profundamente al poeta, tanto a nivel personal como artístico. El horror de la guerra entre hermanos y, sobre todo, el sacrificio del pueblo español ante la usurpación de su libertad, generó en Vallejo un torbellino creador del que surgieron parte de los poemas que integran PH y la totalidad de EAC.¹⁹ En estos

sociedad socialista”. Continúa Lambie, “Hacia 1931, al abandonar casi totalmente su carrera periodística, Vallejo posiblemente era el intelectual políticamente más consciente en relación a todos los artistas latinoamericanos que radicaban en Europa y, por eso, cuando la Guerra Civil Española se inicia, él es el más indicado entre los poetas hispánicos para incorporar el conflicto en su arte” (135). Stephen Hart expresa que el poeta pasó por cuatro etapas ideológicas diferentes durante su permanencia en Europa: el “vanguardismo revolucionario” (1925-27), el “trotskismo” (1927-29), el “stalinismo” (1929-31) y el “comunismo cristiano” (1936-38). A su vez, Lambie indica que el marxismo de Vallejo no puede entenderse sin la influencia de las ideas de José Carlos Mariátegui, con quien el poeta “distinguished between institutionalized faith and the Christian myth itself, arguing that the latter retained a too powerful influence on human consciousness to be dismissed out of hand by Marxists. He also believed that many Christian beliefs –and especially those which emphasized the importance of human fraternity and the need to fight against the divisive forces of evil– were compatible with the demands of the modern socialist struggle” (“Poetry and Politics” 160).

¹⁹ La relación de César Vallejo con España se remonta al año 1925. Alan Smith apunta que el poeta “había acudido periódicamente a España entre 1925 y 1927 para cobrar la beca que el gobierno español le proporcionaba para estudiar derecho en Madrid y allí entra en contacto con miembros del Grupo del 27, al mismo tiempo que su conocimiento de España se hace más profundo” (*Epílogo* 137). Además de esos primeros años de conocimiento del país, como señala Francisco Martínez García en su “Cronología biográfica de César Vallejo”, el poeta viaja ampliamente por España en 1930. Allí se relaciona con Rafael Alberti, Antonio Marichalar y Corpus Barga, entre otros. Igualmente, en julio de ese mismo año, la editorial Plutarco publica, con prólogo de José Bergamín y carta-salutación de Gerardo Diego, la segunda edición de *Trilce*. Al año siguiente, 1931, Vallejo y Georgette Philipart residen en Madrid tras haber sido él expulsado de Francia por su filiación a círculos comunistas y participación en revueltas callejeras. En abril, son testigos del nacimiento de la II República española. Son tiempos felices, sobre todo, por la amistad del poeta con Federico García Lorca y Leopoldo Panero, así como por poder dedicarse, finalmente y con plenitud, al trabajo creador. Tras solucionarse su situación policial en Francia, vuelve a París en febrero de 1932. En 1936, con el estallido de la Guerra Civil española, Vallejo se implica política y emocionalmente, participando en mítines y reuniones, así como en la fundación de los “Cómites de defensa de la República de España” y en la de su boletín, *Nueva España*. Estas palabras que escribe desde París a su amigo Juan Larrea, el 28 de octubre de ese año, muestran su turbación ante la guerra. El poeta escribe: “nos tienes tan absorbidos en España que toda el alma no basta. Aquí trabajamos mucho y no todo lo que quisiéramos a causa de nuestra condición de extranjeros. Y nada de esto nos satisface y querríamos volar al mismo

poemas las palabras que César Vallejo escribió en 1927 cobran profunda relevancia, palabras que van a reverberar y actualizarse en la poesía escrita en la posguerra española, concretamente en la futura generación de la llamada “poesía social,” en poetas como Blas de Otero y José Hierro.²⁰ Esta poesía, como dice el poeta José Ángel Valente en “César Vallejo desde esta orilla”, “puede considerarse plenamente precedida por Vallejo” y es, en efecto, la poesía con la que este coincide anticipadamente en esa sensibilidad de “auténtica inspiración humana”(108).²¹

frente de batalla. ¡Ya ves cómo se alarga la agonía de los nuestros! Pero la causa del pueblo es sagrada y triunfará, hoy, mañana o pasado mañana” (*Epistolario*, 262). En diciembre viaja a Barcelona y a Madrid y finalmente, en 1937, visita de nuevo España como delegado de Perú para participar en el Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, del 2 al 12 de julio. Esta visita le llevará a Valencia, Barcelona, Jaén y al frente de Madrid. Será la última vez que pise suelo español. Asimismo, se retira del Comité de la defensa de la república cuando el boletín *Nueva España* pasa a ser controlado por el poeta chileno Pablo Neruda, cuyas actividades le parecen a Vallejo interesadas y demagógicas. Escribe los últimos poemas de *Poemas Humanos y España, aparta de mí este cáliz*. La Edición *Princeps* de este último ve la luz a principios de 1939, en la imprenta que Manuel Altolaguirre puso en marcha en el Monasterio de Montserrat. Sobre la relación entre César Vallejo y España, ver Merino y Vélez (1984) y el capítulo tres de Lambie (1993). Para mayor información sobre la biografía del poeta, remito a Monguió, Coyné (1974) y Hart (2013). El capítulo 2 de este estudio se dedica más ampliamente a la relación de César Vallejo y España.

Para información detallada sobre la génesis y cronología de escritura de *Poemas Humanos* ver Fló (1996) y Hart (2002). Para la historia textual de *España aparta de mí este cáliz*, ver Julio Ortega: “César Vallejo y la guerra civil española”.

http://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/documents/cesar_vallejo_3.pdf

²⁰ Armando López Castro indica en su estudio que los poetas de posguerra en los que se observa de modo más destacado la influencia de César Vallejo son Blas de Otero y José Hierro. Su análisis se centra en Otero.

²¹ José Ángel Valente no es el único estudioso que señala la importancia de Vallejo en la poesía posterior. Los estudios de Eleanor Wright, Armando López Castro y Sabina de la Cruz, entre otros, también destacan la influencia del peruano como esencial en el desarrollo de la poesía social española. Igualmente, el hecho de que diversos poemas de Vallejo fueran publicados en una revista como *Espadaña*, que incluso dedica un homenaje a Vallejo en su número 39 (1949), pone de manifiesto que la poesía de este se conocía, se leía y era de gran importancia para la corriente poética de la que *Espadaña* era la revista emblemática. Otras apariciones en la revista son la publicación de “Los desgraciados” en el número 22 (1946) y

La llamada “poesía social” surge alrededor de la década de los años 50 en un país en plena posguerra. Debemos retroceder una década, no obstante, para comprender el alcance y la razón de ser de esta poesía. Después de tres largos años de Guerra Civil, la década de los años 40 se abre en España con la reciente imposición de la dictadura del general Franco. Con ella, el país entra en un período adverso en el que se vieron afectados todos los ámbitos de la vida. Con respecto a ello, son contundentes las palabras del periodista catalán Agustí Calvet ‘Gaziel’:²²

Todo lo que desde la decadencia de los Austrias venía deshaciéndose y agonizando [. . .] todos los restos de un pasado abolido en todo el mundo, pero que nuestros abuelos y padres tuvieron que ir imperfectamente barriendo durante el siglo XIX; todos los trastos viejos que parecían arrinconados para siempre, han vuelto artificialmente a la vida gracias al triunfo peninsular de la antidemocracia, y lo dominan absolutamente todo. Lo que yace irremisiblemente, putrefacto y acabado [. . .] es todo aquello que usted y yo apreciamos y que todavía aprecian los hombres y los pueblos libres [. . .]. (cit. en Gracia 21)

Dentro de este clima de “aniquilación de la razón liberal” (Gracia 21), los intelectuales y escritores contrarios al nuevo régimen dictatorial empiezan a crear

la del poema “Masa” en el número 45 (1950). Asimismo, José María Valverde publica en 1952 dos ensayos sobre la poesía de Vallejo.

²² Agustí Calvet ‘Gaziel’ (1887-1964) fue un periodista español, director de *La Vanguardia* de Barcelona entre 1920 y 1936. Conocido por ser favorable a la República y por sus ideas políticas afines a la burguesía liberal y democrática. Las palabras que aquí recogemos forman parte de sus reflexiones sobre la dictadura franquista, escritas entre 1947 y 1953, y recogidas bajo el título en catalán de *Meditacions en el desert*.

una literatura que refleja el angustiado encuentro del ser humano con la realidad devastadora y devastada. Concretamente, en poesía, esta tendencia será bautizada por Dámaso Alonso como “poesía desarraigada” (Alonso 349) y es inaugurada con la publicación, en 1944, de dos obras poéticas determinantes, *Hijos de la Ira*, del mismo Alonso y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre. El año 1944 es también el de la fundación de la revista *Espadaña*, decisiva en la difusión de la poesía angustiada marcada por el desarraigo existencial. En el primer número de la revista, uno de sus fundadores, el poeta Victoriano Crémer, “hace una previsión de cuál va a ser la función de la revista en estos términos: ‘va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes, soneteriles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle’” (Serrano 11).²³ Con sus palabras, Crémer cumple un doble propósito. Por una parte, hace referencia a la poesía de aquellos que orbitaban en torno a la revista *Garcilaso*, publicada entre 1943 y 1946. Era esta una poesía que Dámaso denominó “arraigada”, frente a la anterior, caracterizada por presentar una imagen armónica del mundo y el uso de formas clásicas como el soneto.²⁴ Por otra parte, en “los catorce barrotes” a los que se refiere

²³ Sobre la revista *Espadaña*, ver Serrano.

²⁴ Dámaso Alonso distinguió en *Poetas españoles contemporáneos* (1952) estas dos actitudes principales en los poetas de posguerra: la de quienes contemplan el mundo como un todo armónico y ordenado, poesía “arraigada”, y la de aquellos poetas que sienten repulsión por un mundo caótico en el que se ha instalado la injusticia, poesía “desarraigada”, a la que el poeta va a quedar adscrito: “Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y de 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

el poeta resuena una incisiva crítica no solo hacia el encorsetamiento soneteril, sino hacia la falta de libertad de expresión en la dictadura franquista y sus cárceles.

La tendencia desarraigada es la que va a dar lugar, con el tiempo, a la “poesía social”. Eleanor Wright señala que entre los años 1950 y 1960 diversos factores contribuyen al desarrollo de esta poesía en España. La estudiosa identifica como tales el tiempo pasado desde la guerra, el fin de la autarquía en el país y una mayor apertura al exterior, lo que favoreció el contacto de los intelectuales españoles con sus homólogos europeos y americanos y, sobre todo, con los intelectuales españoles exiliados. Asimismo, la autora señala como elementos determinantes, por un lado, el hecho de que este cambio de circunstancias propició la simpatía por ideas liberales, democráticas y socialistas entre los españoles, sobre todo entre los más jóvenes, que, tras una década de represión severa, inspiraron en ellos la esperanza de un mundo mejor. Por otro, la prosperidad hizo más accesible la universidad a aquellos nacidos después de 1936 que, una vez en las aulas, se convertirían en el creciente público de la poesía social (145). El que Wright utilice el término ‘público’ —y no ‘lectores’— al referirse a la poesía social, apunta desde luego a la dimensión comunicativa, transmisora, de la misma, pero también al hecho de que muchos de los poetas *sociales* recorrieron el país recitando su poesía para otros, para comunicar, de forma

gemido largamente en la noche. Y no hemos sabido hacia dónde vocear” (349). Los poetas a los que la crítica incluye tradicionalmente en la nómina de la poesía desarraigada han sido el mismo Alonso, Vicente Aleixandre, Victoriano Crémer, Leopoldo de Luis y Blas de Otero – en sus primeras obras –, entre otros. En lo que respecta a los poetas *arraigados*, son estos Dionisio Ridruejo, José García Nieto, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales, principalmente. Sobre esta problemática, ver Jordi Gracia.

inmediata, su mensaje de solidaridad y compromiso al pueblo español.²⁵ A este respecto, es importante recordar las palabras que el poeta Vicente Aleixandre pronunció, en 1955, en una conferencia que tituló “Algunos caracteres de la nueva poesía española”.²⁶ La conferencia concluye con las siguientes palabras: “la poesía española joven se comunica con originalidad y, al comunicarse, nos expresa a todos y, en cierto modo, una vez más nos salva”. De este modo, en plena posguerra, quedaba declarada la concepción de la poesía como comunicación que, de alguna manera, evidenciaba y afirmaba la preeminencia de los “*contenidos realistas* que expresaban al hombre situado en un ‘aquí’ y un ‘ahora’” (Ramos 10). Es decir, se trataba de una poesía que tenía un referente espacio-temporal muy específico, la realidad en la que vivían los españoles en una España en plena dictadura.

La mención de Vicente Aleixandre y, con él, de la poesía concebida como comunicación, nos lleva irremediablemente a plantear la otra parte del binomio, es decir, la poesía entendida como un medio de conocimiento. Los poetas españoles de la época se posicionaron, por lo general, en torno a uno u otro extremo conceptual, debate en íntima relación con la cuestión fundamental de la función del arte —la

²⁵ Sabina de la Cruz (1986) constata que Blas de Otero ofrecía recitales y conferencias frecuentemente.

²⁶ La conferencia de Vicente Aleixandre tuvo lugar el 29 de octubre del año 1955 en el Instituto de España, en Madrid.

Años antes, en 1950 el poeta había apuntado ya, en una serie de aforismos publicados en el número 59 de *Ínsula* y en el número 48 de *España*, a la prioridad del contenido comunicativo en la poesía social de la posguerra española. Igualmente, en 1951, habla de ello en otro texto titulado “Poesía, comunicación”, que recoge Juan José Lanz (2009). Para más información, ver Jiménez (1998) y Ramos (2008).

poesía, en este caso— en la sociedad y su poder de actuar sobre la conciencia de las personas, de ser, en última instancia, un agente de cambio.

La relación entre el arte y la política es compleja. Desde Platón hasta la actualidad se ha intentado comprender y determinar la naturaleza de este vínculo. Específicamente, el nexos de la poesía, como forma determinada de arte, con la política, la protesta y la denuncia social, ha dado lugar a constantes consideraciones.²⁷ Nos centraremos, primero, en las ideas que sobre esta cuestión tienen algunos de los pensadores más influyentes del siglo XX. Segundo y, especialmente, ya que este trabajo se concreta en la poesía española de posguerra, analizaremos las ideas de los poetas e intelectuales españoles. Con ello, como ya apuntamos, consideraremos la polémica que se originó en España en torno a si la poesía es —o debía ser— una forma de comunicación o de conocimiento, ligada de forma implícita al debate sobre el compromiso poético y la naturaleza del arte. Acto seguido, tomaremos en consideración la importancia que la *Antología* de Leopoldo de Luis tuvo en el contexto literario en el que apareció, así como la trascendencia de las

²⁷ Paul A. Cantor, en un ensayo titulado “Literature and Politics: Understanding the Regime”, se remonta a Platón para ofrecer su interpretación de la relación que une a la poesía —o literatura— con la política. Según Platón, los poetas ofrecen a su público lo que este quiere oír, y son meros sirvientes del régimen al que pertenecen. Sin embargo, a pesar de esta concepción negativa de los poetas, Platón admite la posibilidad “of a truly philosophical poetry, one that instead of being the product of a particular regime might itself offer insights into that regime” (Cantor 193). Cantor sugiere que esta idea “is intimated at the end of the *Symposium* but it is even hinted at in the *Republic*, when Socrates invites the poets to offer an ‘apology’ to justify their role in the city” (195). Esta poesía, pues, podría enseñar al hombre social “the power of individual minds to see beyond its limits and transcend them” (Cantor 194). La relación entre política y poesía queda, pues, establecida desde la Antigüedad clásica.

reflexiones (extra)poéticas que aportaron los poetas antologados. Examinaremos también algunas opiniones de la crítica posterior y, finalmente, atenderemos a la recepción de la poesía social en la España franquista y el impacto que esta tuvo en esa supuesta “inmensa mayoría” oteriana.²⁸

1.1. La cuestión en Europa: el arte y su función. Poesía y compromiso

La poesía social española de posguerra “no pudo escribirse sin paralelo con la recuperación del realismo en la Europa de los años 40 y 50 y sin las preocupaciones llamadas existencialistas que incrementó el final de la Segunda Guerra Mundial” (Rubio y Urrutia 9). El sentir de los poetas españoles como Otero o Celaya no fue, pues, único, sino que estaba en consonancia con la realidad europea. Para comprender el sentir de medio siglo en Europa debemos retroceder unos años y prestar atención al malestar que desde después de la Primera Guerra Mundial se instaura en el viejo continente. Se trata de un momento en el que, en palabras de Ana María Pérez Rubio, “las nuevas situaciones sociales y políticas habían contribuido para que los artistas reorientaran sus procesos de creación, a través de la búsqueda de nuevas estrategias, convirtiendo la creación artística en instrumento de acción y penetración social, e incidiendo en la organización de un discurso contrahegemónico, que cuestionaba el sentido común” (197). Este es el contexto en

²⁸ El sentido del sintagma “la inmensa mayoría” se precisará en el apartado titulado Esos “receptores expectantes”.

el que el dramaturgo alemán Bertolt Brecht desarrolla su práctica teatral.²⁹ Brecht se convierte en una figura importante, ya que con su llamado “teatro épico” aunaba arte y compromiso social, a la vez que pretendía educar a las masas. Su intención era que estas tomaran conciencia de su situación desigual y empezaran a organizarse para el cambio sistémico necesario (Brecht, ya se sabe, era un marxista convencido). Por tanto, se puede afirmar que su postura teórica —y práctica, sin duda— hacia el arte era “que el arte por el arte no existe, que el arte carece de autonomía” (Gutiérrez) y cumple, pues, una función social.

Desde un planteamiento similar al de Brecht, Jean-Paul Sartre define la noción del “*écrivain engagé*” en 1945, para la revista *Les Temps Modernes*. Sin embargo, esta idea del escritor comprometido no quedará fijada hasta 1948, con la publicación de *Qu’est-ce que la littérature?* Veamos, primero, las palabras del pensador francés en la presentación para la revista:

Nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea [. . .] nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo. Así, en relación con los acontecimientos políticos y sociales venideros, nuestra revista tomará posición en cada caso [. . .] no servirá a ningún partido, pero se esforzará en extraer la concepción del

²⁹ Sus textos dramáticos más radicales de carácter pedagógico y político son *Lindberghflug* (El vuelo de Lindbergh, 1929); *Das Badener Lehrstück und der Neinsager* (La parábola de Baden y el que decía que no, 1930); *Die Maßnahme*, (La medida, 1930); *Die Ausnahme und die Regel* (La excepción y la regla, 1930) y *Die Horatier und die Kuratier* (Los horacianos y los curacianos, 1934).

hombre en la que se inspirarán las tesis en pugna y dará su opinión de acuerdo con la concepción que ella tiene formada [. . .] nos limitaremos a felicitarnos de haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social. (12-13)

Estas palabras son claves para establecer lo que Sartre entiende por “*escrivain engagé*”. Además de precisar el concepto, el autor fija los límites del compromiso, desvinculándolo de un partido determinado. A la vez, lo relaciona con la conciencia del escritor y enfatiza la función social de la literatura. Así, según recoge Juan José Lanz en su ensayo “Palabra de poeta”, “Sartre vincula la escritura literaria a la acción que esta realiza en la transformación de la sociedad, y que atiende dicha acción desde tres perspectivas diferentes: objeto, razón y destinatario de la escritura” (39). Sin embargo, para el filósofo, la poesía se separa de la escritura comprometida porque “los poetas son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje” (Sartre 45). Para Sartre los poetas no usan el lenguaje para nombrar la realidad, sino que el lenguaje es su realidad. Por lo tanto, juegan, experimentan, pero no *dicen* con las palabras. Como apunta Rancière en “The Politics of Literature”, “poets, he assumed, used words as things, and had no commitment to the political use of communicative speech” (11).

Años más tarde, en 1962, Theodor Adorno apunta que desde la publicación en 1948 de *Qu'est-ce que la littérature?* el debate en torno al compromiso y la autonomía de la literatura ha disminuido, lo cual no debería consentirse. El alemán se opone a los planteamientos sartreanos y señala que el filósofo francés vincula

erróneamente el compromiso al tema y al autor. Es decir, para Sartre, el compromiso se da por una elección del autor y no tiene en cuenta, de este modo, el producto literario final. Según Adorno, no obstante, “not the least of the weaknesses of the debate on commitment is that it ignores the effect by works whose own formal laws pay no heed to coherent effects. So long as it fails to understand what the shock of the unintelligible can communicate [. . .]” (2-3). Para él, la forma literaria es esencialmente política y sugiere que hay una importante conexión entre las propiedades formales del arte y la ideología política. Así, afirma que “committed art in the proper sense is not intended to generate ameliorative measures, legislative acts or practical institutions [. . .] but to work at the level of fundamental attitudes [. . .]. It is not the office of art to spotlight alternatives, but to resist by its form alone the course of the world, which permanently puts a pistol to men’s heads” (3). Para Adorno, toda obra de arte parte de la realidad de la que pretende liberarse, no únicamente aquéllas que declaran la necesidad de un cambio social. Por tanto, según él, la eficacia de la obra reside en su existencia como negación de lo práctico, incluso el arte no comprometido. Sin embargo, Adorno pone en duda la eficacia política de la obra y con ello se opone tanto a Sartre como a Brecht.

En la actualidad, Jacques Rancière en “The Politics of Literature” (2004), se acerca más al escepticismo de Adorno con respecto al arte comprometido, lo que lo desliga, igualmente, de la confianza que en él ponen Sartre y Brecht. Para él, el valor político del arte se encuentra en el proceso y no en el contenido, es decir, en el proceso de construcción de nuevos modos de ver y decir. Desde la perspectiva del

arte, habría que asumir el riesgo de separar la obra de arte de su creador, en el sentido de que el efecto que la obra produce en un espectador puede no ser el efecto con el que esta fue concebida. Asimismo, Rancière cuestiona el hecho de que se haya intentado explicar la dimensión política de la literatura a través de las ciencias sociales y la política porque, para él la literatura “does politics as literature” (10) y como tal debe ser contemplada. Al mismo tiempo, el filósofo francés sostiene que

Literature had become a powerful machine of self-interpretation and self-poeticization of life, converting any scrap of everyday life into a sign of history and any sign of history into a poetical element. This politics of literature enhanced the dream of a new body that would give voice to this reappropriation of the power of common poetry and historicity written on any door panel or any silly refrain [. . .]. The “living body” voicing the collective hymn had to remain the utopia of writing. In the times of futurist poetry and Soviet revolution, the Rimbaudian project would be attuned to the idea of a new life where art and life would be more or less identical [. . .]. But the poem of the future experienced the same contradiction as the novel of bourgeois life, and the hymn of the people experienced the same contradiction as the work of pure literature. The life of literature is the life of this contradiction. (23)

Por tanto, de todo lo expuesto se desprende, según Rancière, la ineficacia del arte político.

Al fin y al cabo, a pesar de que podemos ver dos grandes líneas contrarias de pensamiento en los autores propuestos: una, la de Brecht y Sartre, en la que se

observa la confianza en la eficacia del arte comprometido; y otra, representada por Adorno y Rancière, en la que se contempla una posición más escéptica hacia la utilidad de este, lo que sí se advierte en todos ellos es la certeza de que el arte es poderoso y propicia el movimiento, ya sea de ideas, de sentimientos o actitudes. Esta es la idea con la que nosotros elegimos quedarnos y así, seguir también la estela de Leon Tolstoy, para quien:

the activity of art is based on the fact that a man, receiving through his sense of hearing or sight another man's expression of feeling, is capable of experiencing the emotion which moved the man who expressed it. To take the simplest example; one man laughs, and another who hears becomes merry; or a man weeps, and another who hears feels sorrow [. . .]. A man expresses his feeling of admiration, devotion, fear, respect, or love to certain objects, persons, or phenomena, and others are infected by the same feeling of admiration, devotion, fear, respect, or love to the same objects, persons, and phenomena. (41)

Por encima de polémicas, optamos por entender el arte —en este caso la poesía— como, cuanto menos, conmovedor y agitador de conciencias, unas conciencias que pueden ser, potencialmente, el motor del cambio socio-político. Siguiendo la postura de Sartre y Brecht y su confianza en la eficacia del arte comprometido, creemos que la poesía puede ser, en efecto, “un arma cargada de futuro” y “un instrumento, entre otros, para transformar el mundo” (44). Sin

embargo, cabe decir que estas afirmaciones deben matizarse, de lo cual nos encargaremos en el apartado que dedicamos a “aquellos receptores expectantes”.

1.2. España: la polémica entre comunicación y conocimiento³⁰

Como señala Juan José Lanz en *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, entre 1950 y 1963, aproximadamente, se desarrolla en España un debate poético-estético en torno a dos cuestiones esenciales, que separan diametralmente las posturas de los autores de la segunda generación de posguerra y su conexión con el movimiento poético de esos años que se inclinaba a una “dimensión netamente comprometida”. Se trata del debate acerca de la poesía entendida “como un medio de comunicación o como un modo de conocimiento” (*Conocimiento y comunicación* 11).

No debemos perder de vista el hecho de que “comunicación” y “conocimiento” son términos eufemísticos que conllevan un enorme contenido ideológico y crítico. La poesía como comunicación propone una poesía clara, por medio de la cual el lector consumidor se vea empujado a la acción sociopolítica. Es la poesía comunicativa de un momento histórico español determinado y específico. En la poesía entendida como conocimiento, el lector se enfrenta con un signo y lo devora. El lector se convierte en agente y aprehende el signo poético, abstracta y

³⁰ Años antes a la polémica que aquí recogemos, antes incluso de la guerra y, después, en la inmediata posguerra, ya había sido planteada la controversia sobre la rehumanización de la poesía y el carácter específico de la misma. Sobre este tema, ver Francisco Ruiz Soriano y Juan Cano Ballesta.

físicamente.³¹ Es importante destacar, igualmente, que “lo que en principio eran tensiones, acabarían por convertirse en un cúmulo de alianzas políticas y culturales a través de las cuales ambos grupos se influyeron y apoyaron mutuamente” (Alberca 76). Es decir, no fueron, al final, dos polos diametrialmente tan opuestos, ya que no se puede afirmar rotundamente ni que para los poetas “sociales” no tuviera ninguna importancia la estética, ni que a los poetas supuestamente “puros” les parecieran vanas las preocupaciones sociales que los otros demandaban. De hecho, los poetas jóvenes del momento:

luego pasarían a hacer un tipo de poesía tan cargada de mensaje como la que en sus inicios criticaban. Sin embargo, a pesar de que llegarán a reivindicar algunas de las características más importantes de la poesía entendida como comunicación, nunca caerán en el error de confundir la poesía con la realidad, ni las buenas intenciones de su autor con el auténtico alcance de un poema. (Alberca 80)

El concepto de poesía entendida como comunicación, como ya señalamos, es formulado por Aleixandre antes incluso de que exista la poesía considerada estrictamente social en España. José Luis Cano mantiene que el concepto estaba ya en boca de Aleixandre en 1945 (cit. en *Conocimiento y comunicación* 31) y es plasmado

³¹ Es importante señalar que los términos “comunicación” y “conocimiento,” aunque presentan en teoría conceptos diametrialmente opuestos, se pueden entremezclar en la práctica. Por ejemplo, poetas como Gil de Biedma y Valente acabarán formando parte de la *Antología de poesía social* de Leopoldo de Luis. Igualmente, Bousño, que defiende la poesía entendida como comunicación, será un crítico implacable de la poesía social.

oficialmente en 1950, en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, que prepara en 1949 y, después, en una serie de aforismos titulados “Poesía, moral, público” y “Poesía: comunicación. (Nuevos apuntes)”.³² En “Poesía, moral y público” afirma que

A través de la poesía pasa prístino el latido vital que la ha hecho posible. Y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía, que, cada vez estamos más seguros de ello, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres [. . .]. La comunicación que la poesía in actu establece entre los hombres, entre otras cosas, prueba commovedoramente lo ridículo de las “torres de marfil”. Por no decir su inmoralidad. (cit. en *Conocimiento y comunicación* 61-62)

Esos aforismos, como señala Lanz acertadamente, “sustentarán la dimensión comunicativa de la poesía, en un claro enfrentamiento [. . .] con el lema minoritario juanramoniano” (*Conocimiento y comunicación* 32). Aleixandre, pues, propone entender el acto poético desde la responsabilidad del poeta con la vida y su circunstancia en tanto que lo aleja de su embelesamiento.

La poesía entendida como comunicación era también la premisa de la conferencia que Gabriel Celaya pronunció en 1951 en la Sala Studio de Bilbao y que tituló *El arte como lenguaje*. En ella, el poeta propone una visión del arte ligado a su momento y que no puede considerarse al margen de la sociedad. Dice Celaya: “el

³² Aforismos publicados, respectivamente, en las revistas *Ínsula* (número 59) y *España* (número 48).

Arte, como cualquier hecho humano, no puede ni debe ser considerado en abstracto. Está ligado a una circunstancia, según dice Ortega. Está ‘en situación’, según diría Sartre. Existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada” (cit. en *Conocimiento y comunicación* 81). Del mismo modo, era también la concepción defendida por la mayor parte de los poetas de la *Antología consultada de la joven poesía española* y fue fundamentada críticamente en la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, ambas publicadas en 1952.³³ Este último expone que “Poesía es, ante todo, comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis” (18). Sigue Bousoño: “La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía) y en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a

³³ Los poetas incluidos en la *Antología*, al cuidado de Francisco Ribes, son José Hierro, Blas de Otero, José M. Valverde, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Rafael Morales, Gabriel Celaya y Vicente Gaos. En sus poéticas se hace evidente la existencia de dos actitudes opuestas. Una, temporalista o social, y otra, en la que prima la fidelidad del poeta a sí mismo, ante todo y sobre todo. Carlos Bousoño, afín a esta última, declara: “Sé poeta de hoy, ma non troppo. Quien quiere ser 'muy de hoy' está en grave peligro de no ser poeta de mañana [. . .]. ¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Pero si queréis significar 'poesía escrita en el lenguaje consuetudinario', no estoy conforme. y si deseáis decir 'poesía que refleje las cosas tal como son', no logro entender lo que estas palabras pretenden significar. ¿Lo que son para todo el mundo? Diréis trivialidades porque lo que ‘todo el mundo’ ve de las cosas es su aspecto más obvio, superficial, insignificante y hasta erróneo” (24 y 25). Esta concepción difiere de la opinión de Celaya, convencido de la máxima temporalidad de la poesía, que es para él un “producto destinado a buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida” (46). Entre ambas perspectivas se mueve la de los demás poetas antologados, si bien existe una mayor aceptación de la actitud temporalista y social.

los demás hombres. Nosotros sólo podemos iluminar científicamente ese segundo instante [. . .]” (22). Bousoño no niega que la poesía sea conocimiento, pero liga ese conocimiento a un plano psíquico en continuo cambio que se configura a lo largo del poema a la vez que da prioridad al acto comunicativo.³⁴

Ante declaraciones como tales, la reacción contraria de Juan Ramón Jiménez y la de los poetas jóvenes como Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, entre otros, que comenzaban a publicar sus poemas en ese entonces, no se hizo esperar. En 1953, el veterano poeta de Moguer escribía una “Respuesta escueta a un mutilado auténtico” contra la afirmación que hiciera Vicente Aleixandre de que “un poeta esquisito es siempre un mutilado”. Juan Ramón no dejaba títere con cabeza en la ocasión:

Esquisitez es armonía completa sensorial, instintiva y consciente; poesía de hombres enteros [. . .]. Supongo que un mutilado corporal verdadero, un hombre estirpado por operación quirúrgica, como lo es V.A., no puede escribir poesía esquisita ni siquiera grande [. . .]. V.A. es un existencialista de butaca permanente; y que escribe imaginaciones por serie, en álbumes de fantasmas sucesivos [. . .]. (cit. en *Conocimiento y comunicación* 129)

³⁴ Bousoño es un personaje controvertido y con una mente contradictoria. Por un lado, defiende la poesía como comunicación. Por otro, sin embargo, no cree de ningún modo en un arte comprometido o pragmático. El poeta, pues, entiende comunicación en un sentido abstracto alejado del concepto de comunicación con *el otro* por el que abogaban los poetas sociales.

Ese mismo año Carlos Barral publicaba “Poesía no es comunicación” en el número 53 de la revista *Laye*.³⁵ El poeta catalán, además de arremeter contra la calidad de la poesía social, entre otras cosas, se enfrenta al planteamiento teórico de la poesía como comunicación que hiciera Bousoño afirmando que

la poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que atribuir la forma de esos presuntos contenidos [. . .]. [S]e pretende que la poesía sea una comunicación de estados afectivos, íntimos, religiosos o de convivencia social que, por darse en poetas con mensaje, adquieren proporciones transcendentales. De este modo tiende la poesía tristemente a convertirse en temática, afectiva y directa, se cierra el horizonte al desarrollo de poéticas más complicadas [. . .]. Pero tal vez es este un período que termina en la nueva generación literaria española. (cit. en *Conocimiento y comunicación* 135-36)

Para Barral es importante destacar la autonomía del acto poético y rechaza cualquier tipo de comunicación planteada a la manera de Alexandre y los otros poetas que defendían la poesía como una comunicación de contenidos reales más allá de los estéticos.

³⁵ La revista *Laye* (1950-1954) se considera el punto de partida del grupo de Barcelona de la generación poética de medio siglo. Esta revista ofrece conciencia estética y civil a unos jóvenes universitarios que serían luego figuras preeminentes de la literatura española: J.M. Castellet, Jaime Gil de Biedma, Juan y José Agustín Goytisolo, Gabriel y Juan Ferraté, Manuel Sacristán y Carlos Barral, entre otros.

Jaime Gil de Biedma, amigo y compañero de generación de Barral, se suma a la polémica escribiendo en 1955 y 1956, “Poesía y comunicación” y “Diario del artista seriamente enfermo”. En el primero, Gil de Biedma diferencia entre la comunicación entendida como mera transmisión, como él dice, de los poetas *engagés*, “de hombre a hombre, despojando al poema de toda entidad, y de toda autonomía al acto de composición y al acto de lectura” (cit. en *Conocimiento y comunicación* 143); y la comunicación entendida como para Bousoño, de poeta a lector, como un acto en el que se comunica “el signo afectivo que la realidad del poema confiere a las experiencias que lo integran” (cit. en *Conocimiento y comunicación* 142). En este tipo de comunicación tanto poeta como lector entran al poema por separado y “entran en comunicación consigo mismos” (cit. en *Conocimiento y comunicación* 143). Tanto composición como lectura son actos creadores que pueden ser comprendidos de modos muy diferentes en el caso del poeta y en el del lector. Acaba Gil de Biedma señalando que “comunicación” es una palabra demasiado abstracta como para no determinar qué se entiende por ella, que es al final lo importante.

En su texto de 1956 Gil de Biedma critica a Bousoño la falsa modestia de sus argumentos y el hecho de que únicamente ve la poesía desde el punto de vista del poeta. Para él, la figura del lector y su labor interpretativa es esencial. Los modos del poema no se agotan en el poeta, sino que siguen en el lector. Y esos modos se actualizan en cada lectura.

También en la órbita del grupo *Laye*, Juan Ferraté, en *La operación de leer* (1962), afirma lo siguiente:

La literatura no puede ser (no es, por principio) comunicación, porque lo propio de ella no está en nada de lo que la literatura nos diga, aun a pesar de que haya una infinidad de cosas que sólo ella nos dice [. . .]. La literatura es una ficción de realidad que deja intactas la realidad o irrealidad, la verdad o falsedad, la posibilidad o la imposibilidad efectivas de un asunto, de todo su asunto. La ficción no reside, pues, en el asunto o contenido de la literatura [. . .] sino en la óptica con que nos hacemos cargo de todo, del contenido y de su expresión, y lo transformamos esencialmente. (cit. en Teruel 223)

Finalmente, en la misma línea, José Ángel Valente en “Conocimiento y comunicación” (1963) escribe que “sobre este inmenso campo de la realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso la poesía es, ante todo, un gran caer en la cuenta [. . .]. Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto” (cit. en *Conocimiento y comunicación* 215). Desde que se origina la polémica, a principios de los años 50, hasta este texto de José Ángel Valente, de 1963, se observa la evolución cronológica de un argumento teórico-estético, pero, también, a partir de la lectura de los textos, asistimos al relevo generacional que se da de forma natural en toda historia de la literatura. En palabras de Lanz, con el tiempo, pues:

el desplazamiento de la comunicación poética a un segundo plano con respecto al conocimiento que acontece en el poema, como lo definitorio del ejercicio poético, conlleva el progresivo cuestionamiento de la estética del realismo social tal como se había concebido en los años anteriores, pues se

niega la preexistencia de un elemento que deba ser comunicado por el poema. El lenguaje, liberado de su funcionalidad comunicativa y de cualquier a priori estético o ideológico, se transforma en un instrumento de invención, de búsqueda, de hallazgo, de construcción de la realidad, que halla sentido y justificación en él. La poesía se concibe, así, como un modo específico de tratar el lenguaje, cuya dignidad no debe someterse a ningún otro valor [. . .]. [N]o hay una realidad dada y un lenguaje que la expresa o comunica, del mismo modo que no se concibe una conciencia subjetiva independiente de una realidad objetiva dada; en consecuencia, el poema es un proceso de conocimiento de la realidad que acontece en el texto, liberado de cualquier abstracción conceptual previa. (*Conocimiento y comunicación* 52)

A principios de los años 60, pues, hay una intención creciente de dejar de lado los contenidos “comunicativos” en la poesía para dar una mayor cabida a la conciencia, la intimidad, la autobiografía y la experiencia. Todo ello, responde, también, a una nueva situación socioeconómica en una España que desde 1959 había empezado un crecimiento económico.³⁶ La “poesía social” ha perdido, pues,

³⁶ El historiador Juan Pablo Fusi resume y documenta “El boom económico español (1959-1969)” en el número 34 de la Revista *Historia* 16 (1985). Entre los aspectos que aquí nos conviene destacar, el estudioso señala que España era a principios de los años 60 y, según *The Economist*, el país más pobre de Europa junto con Portugal. Los años de la autarquía y el bloqueo internacional del primer franquismo habían dejado huella en la economía española. Un cambio de rumbo —siempre dentro del propio régimen— era, por tanto, necesario. Nace así el plan de Estabilización, de 1959. Un plan formulado por los ministros tecnócratas del Opus Dei, Ullastres y Navarro Rubio, y que contó con el beneplácito de los Estados Unidos de América. Con él se incrementaron las inversiones extranjeras a la vez que se liberalizaba tímidamente la economía. A corto plazo, los efectos del Plan fueron muy positivos, ya que se impulsó el turismo, la inflación se redujo y la balanza de pagos llegó a

para los jóvenes poetas, su razón de ser. Este es el contexto (socio)poético en el que aparece en 1965, quizá a deshora y reivindicando la importancia y la razón de ser del compromiso poético, la primera edición de la *Antología de la poesía social*, de Leopoldo de Luis, obra imprescindible para nuestra labor.³⁷

estar en superávit. Sin embargo, con la estabilización vino también un aumento del paro, la congelación de los salarios y una reducción del consumo y la inversión. Por ello, el siguiente paso fue incentivar el desarrollo. De este modo comienza la España del desarrollismo (Planes de Desarrollo Económico 1964-1974), en la que se pretendía liberar la economía y fomentar la apertura exterior, aumentando las inversiones extranjeras en materia tecnológica. Todo formaba parte del plan político que integraría a España en las economías europeas e, igualmente, “era una necesidad histórica para la propia continuidad del régimen de Franco” (10). Para los ideólogos del desarrollismo era necesario modernizar el país para la pacífica continuación del régimen, “de forma que el crecimiento y la prosperidad garantizaran la paz pública y eliminasen los riesgos de tensiones y enfrentamientos sociales” (10). El desarrollo económico trajo cambios profundos en la estructura social del país. Se pasó de un país rural de economía agraria a una sociedad industrial, con predominio de las clases medias urbanas. El aumento de los salarios —aun siendo bajos respecto a los europeos— y de la renta per cápita elevó el nivel de vida de los españoles, que se iniciaron en la sociedad de consumo. Ello fomentó cambios intensos en la mentalidad. Los jóvenes españoles, en contacto con los turistas extranjeros, la vida urbana y la televisión (pese a la censura y manipulación continuas), se abrieron al mundo, buscando su inspiración cultural en la Europa libre —en modo de vestir, música, pensamiento. España se secularizó y las nuevas generaciones reclamaban libertad no sólo económica sino también política.

³⁷ Miguel Ángel García señala que “el propio Leopoldo de Luis reconoce, al frente de la tercera edición de su antología [de 1982], que hacia 1965, cuando se contaba con ‘dos generaciones’ de poetas sociales, las ‘circunstancias socio-políticas’ empujaban al declive de la tendencia”. García se hace, igualmente, eco de las palabras de José Luis Cano en “Una antología de la poesía social” (1965), en la que el crítico apunta que había ya ‘cierto empacho’ de esa tendencia poética (García 101). Sobre todo, la obra que marcó el final de la poesía social fue la antología de José María Castellet, publicada en 1960 bajo el título *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, que presentaba una nueva generación de poetas que “expresaban en sus poemas experiencias sociales propias” (103-104) y acabarían por separarse del realismo social. Asimismo, la aparición de *Poesía última*, de Ribes, en 1963 acaba por evidenciar el declive de la poesía social. El antólogo incluye únicamente a cinco poetas en su antología: Ángel González, Eladio Cabañero, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún. Ángel L. Prieto de Paula señala que los poetas “abordan sus relaciones con la poesía social. González y Cabañero se muestran defensores de la misma; Valente, Rodríguez y Sahagún razonan su discrepancia”. El valor de esta antología está en que “muestra las dos posturas posibles de los poetas jóvenes en su relación con la estética dominante. Importa aclarar que incluso quienes defienden explícitamente la poesía social abogan por la dignificación del lenguaje en que ésta se expresa, lo cual representa un avance

1.3. *Antología de la poesía social*

En ella, el antólogo y los poetas antologados definen y reflexionan sobre la esencia de esta poesía a modo de poéticas o introducciones recopiladas para la ocasión.³⁸ Una de ellas, la del poeta Eugenio de Nora, aborda la polémica cuestión terminológica afirmando que “en un sentido literal y etimológico [. . .] es más o menos evidente que toda poesía es social, pues postula, en efecto, la existencia de alguien distinto y al mismo tiempo, relacionado con el que habla y canta. *Social* es adjetivo de *socio*, que significó, en principio, ‘compañero’ y la poesía, incluso la más pura e intimista se dirige a la amada (la compañera; si queréis, la ‘socia’ de nuestro lenguaje popular), cuando no a otros confidentes; hasta la poesía concebida en su origen como soliloquio implica un despliegue, un desdoblamiento del ‘yo’ (y si el poeta finge dirigirse ‘a sí mismo’ no es sino para mejor arraigar en la intimidad del

respecto a las afirmaciones más extremadas en la anterior antología de Ribes”. Igualmente, en 1965 cuando Leopoldo de Luis y José María Castellet publicaron, respectivamente, *Poesía social* y *Un cuarto de siglo de poesía española*, la tendencia social en la poesía no era ya la que predominaba. Estas antologías significaron “la confirmación de que para los poetas sociales típicos había llegado el final” (Provencio 78). En oposición, la poesía ya no era *comunicación* para los jóvenes poetas, sino *conocimiento*. Ver Ramos y Balsameda para mayor desarrollo de la cuestión. Además de la polémica entre la poesía entendida como conocimiento o comunicación (1952-1963) y las declaraciones de los poetas, recogidas en 1952 en la *Antología* de Ribes acerca de la poesía social, se encuentran otras reflexiones sobre la cuestión que debemos mencionar y que se dan con anterioridad a la *Antología* de Luis (1965). Una de ellas es la encuesta realizada en el número 66 de la revista *El Correo Literario*, del 15 de febrero de 1953. En ella, se les preguntó a algunos poetas de la época sobre su opinión sobre la poesía social y su definición de *poesía*. Ruiz Soriano apunta que “la encuesta reflejó las opiniones encontradas y el choque entre las dos líneas mayoritarias de posguerra” (79), es decir, una poesía pura y formalista frente a una poesía rehumanizadora y social. Igualmente, cabe mencionar la polémica que se originó entre los poetas Aquilino Duque, Julia Uceda y Leopoldo de Luis desde las páginas de las revistas *Poesía española* e *Ínsula* a partir de 1958, y que se prolongó hasta 1967. Ver Ruiz Soriano para más información.

³⁸ Numerosos son los poetas que Luis incluye en su *Antología*. Se recogen, aquí, únicamente las aportaciones de algunos de ellos.

destinatario)” (248). Para Luis la poesía es un fenómeno histórico-cultural y como tal, está condicionado por las circunstancias económicas y sociales en que surge. La poesía que escribieron los poetas denominados ‘sociales’ es, para él, una consecuencia ineludible del momento histórico y no una simple moda. En ella, el poeta es protagonista además de testigo y muestra su disconformidad a la vez que denuncia y protesta ante la situación de su momento actual. “Protesta” es una de las palabras clave. La poesía social es, para Luis, “protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen las estructuras sociales” (15). Sin embargo, esa transformación, para él, no tiene por qué ser de un signo determinado, lo que, para él, distinguiría la poesía social de la meramente política. No obstante, no niega Luis que “lo social y lo político se hallan muchas veces imbricados” (35).³⁹

En la misma antología, Ángela Figuera hace hincapié en la “exigencia imperiosa” (66) y en la necesidad de gritar ante lo que está ocurriendo. Igualmente, Celaya, además de expresar que los poetas se convierten en sociales casi “sin querer” y por “necesidad íntima” declara que

‘lo social’ —término neutro y ya casi académico— no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive. El poeta, como cualquier otro

³⁹ Para Leopoldo de Luis la poesía social puede proceder de distintas ideologías que condenen la explotación del hombre, entre ellas marxismo o cristianismo. No obstante, nunca puede proceder de una ideología fascista porque ésta “propugna la discriminación y justifica la política de coloniaje” (19). Por su parte, Eleanor Wright diferencia entre poesía de resistencia, poesía de protesta política y poesía de protesta social.

hombre de hoy, se encuentra inmerso en esa situación que clama al cielo, y responde a ella —es poeta social— en la medida en que, por auténtico, desposa esa circunstancia y se hace cargo de ella con todas sus consecuencias (103).

Victoriano Crémer y José Hierro, entre otros, ponen también de manifiesto la necesidad, y el deber, de escribir este tipo de poesía a la vez de la consecuencia lógica de hacerlo, como seres humanos viviendo en una situación tal como la dictadura franquista. A su vez, Blas de Otero, incluido igualmente en la antología, le envía a Luis para la ocasión algunos poemas a modo de poética. De ellos se desprende que para el poeta es un “deber elemental” escribir de acuerdo a las circunstancias de su tiempo. Es esencialmente una exigencia del momento porque está “la paz al borde del precipicio” (142). Palabras y conceptos pues, que están presentes en la mayoría de las poéticas de los poetas antologados son: deber, solidaridad, circunstancia, autenticidad, conciencia. La poesía social surge de una necesidad que tienen los poetas de testimoniar, alzar su voz solidaria y humana para contar su circunstancia, que es la de todos. En palabras de José Hierro: “porque la solidaridad con el hombre plural, sometido a unas determinadas condiciones históricas, es algo más que una moda” (218).

Para Leopoldo de Luis el hecho de que la poesía se dirija potencialmente a la mayoría no significa que ese arte deba ser accesible a las masas de forma inmediata (60). Sin embargo, según Hierro, el problema al que se enfrentó la poesía social fue precisamente el de querer hacer un arte para las masas. Por ello, en la opinión del

poeta, para comunicar ese mensaje de justicia y libertad “se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados [. . .]. [El poeta] por ser claro, quitó el misterio a la poesía, le quitó el espíritu” (219). Entonces, esta poesía —o casi ya más panfleto— hace que se juzgue a la poesía social “por los errores de los falsos poetas. Comienzan a olvidarse no sólo de la razón histórica de su existencia sino, lo que es peor, de sus logros poéticos, que es lo que realmente importa” (217). Se trata de un enfoque reduccionista, y es innegable que la poesía de autores como Figuera, Celaya, el propio Hierro o Blas de Otero, sin ir más lejos, es una poesía rica en matices y referencias cultas que dudosamente personas sin formación literaria pueden captar. No obstante, la idea que apunta Hierro es la que más ha prevalecido y ha llevado a la poesía social a ser blanco de críticas constantes. Quizá, por esta creencia, el adjetivo “social”, aplicado a la poesía de posguerra, lleva consigo una marcada connotación negativa. Además, según el poeta Eugenio de Nora, en la misma colección, “es muy probable que la expresión ‘poesía social’ haya sido inventada o difundida por esos mismos ‘monederos falsos’ del idioma, con el ánimo de burlarse —por la aureola patética y vulgar, o vulgarmente patética que, para esos espíritus refinados, lleva anejo ‘lo social’—, entendiendo así rebajar y denigrar a los poetas no conformistas y ‘rebeldes’” (247).⁴⁰

⁴⁰ Con la expresión “monederos falsos” del idioma se refiere Nora en su poética a la “gente lo bastante desvergonzada como para llamar ‘revolución’ (revolución fascista, revolución nacional-socialista, revolución trujillista, etc.), a la simple y neta militarización policíaca de los grupos reaccionarios, o ‘defensa de la libertad’ a la prosecución de las guerras coloniales,

Esta primera edición de la *Antología* de Luis, de 1965, y a la que pertenecen las definiciones o defensas representadas arriba, aparece, como apuntan Jorge Urrutia y Fanny Rubio, “en una coyuntura literaria especialmente compleja. Desde el punto de vista puramente poético cerraba un movimiento estético, generacionalmente no podía delimitar una nueva promoción que no acababa de definirse cuando ya surgían nuevos poetas” (Rubio y Urrutia 138) y nuevas inquietudes estéticas. La poesía social, pues, no tuvo solo que hacer frente a las críticas de aquellos afines al Régimen en los años 50 sino también, a la nueva generación poética, la llamada “segunda generación de posguerra”, como se ha mostrado con anterioridad. Así, Barraión considera que los juicios negativos sobre la poesía social “surgen de la cercanía, incluso del cansancio sobre la que es, en un determinado momento de la historia literaria española, una corriente casi dominante sobre la que reaccionan los poetas jóvenes y los críticos más ‘exigentes’” (74). Entre las consideraciones negativas destaca el crítico las que José Olivio Jiménez y Carlos Bousoño hacen en sendas obras de 1964 y 1974, respectivamente. El primero habla en *Cinco poetas del tiempo*, entre otras cosas,

del desdibujo de la expresión poética y la admisión en sus predios de formas elocutivas y de disposiciones mentales [. . .] afines ya al propósito de información y precisión que es sustancial a la prosa. Y, sobre todo, la reducción temática a la luz de las urgencias sociales y políticas del día [. . .]

o ‘limpieza’ al exterminio en masa, nadie puede estar seguro de abrir la boca sin decir enormidades” (247).

pero que convertidas en consignas literarias de exclusiva validez llegan a empobrecer dogmática y preceptivamente el campo de posibilidades creadoras del poeta. (29-30)

A su vez, Bousoño, deja clara su posición ante la poesía social en *Poesía postcontemporánea*, obra de 1985 en la que recoge el prólogo que escribió para una antología poética de Francisco de Brines, titulada “Ensayo de una despedida” y publicada en 1974. Para Bousoño, es la poesía social una poesía descuidada, de estilo irregular y que aspiraba a dar una impresión de vulgaridad, porque, según recoge, decían los poetas sociales que “no había tiempo para la belleza” (42-43). Bousoño, pues, se muestra elocuente y con contundencia en contra de la idea de un arte comprometido o pragmático.

No fue únicamente la crítica literaria de la posguerra la que se vio inmersa en ríos de tinta sobre la cuestión de la poesía social. De hecho, la ambigüedad del término, la dificultad de encontrar una definición adecuada, no reduccionista, y la polémica que acompañó a esta poesía no ha sido ajena, tampoco, a la crítica posterior. Críticos como José Ángel Ascunce, Santiago Daydí-Tolson, Fanny Rubio o Jorge Urrutia, entre muchos otros, se han dedicado a su estudio.⁴¹

En 1980 José Ángel Ascunce, en su ensayo “Razón y sinrazón de la poesía social”, define temáticamente esta poesía de valores humanos y éticos como una poesía que “quiere testimoniar el presente como medio de concienciación sobre la

⁴¹ Ver el estudio de Miguel Ángel García, anteriormente mencionado, para más información sobre este tema.

realidad y fundamento de posible transformación social” (“Razón” 83). Para ofrecer un testimonio del presente y movilizar la conciencia del público para transformar la sociedad, la poesía, según él, dejará de lado el individualismo poético para sustituirlo por un objetivismo que persigue testimoniar la circunstancia del hombre en su momento histórico (“Razón” 87). Todos estos elementos, se combinan para llegar “a la inmensa mayoría” y “comunicar un mensaje de justicia y libertad” (Dayd-Tolson 452) que tiene la finalidad de mover las conciencias de los españoles y preparar el cambio hacia una sociedad más justa.⁴²

Ascunce habla, igualmente, del “enfoque reductor que asume el término social” (“Fundamentos” 122). Arguye que el problema es que se ha identificado siempre lo social con lo político de corte marxista y revolucionario. Ascunce concuerda con las palabras de Hierro —que se recogieron con anterioridad—, en que cualquier panfleto, toda denuncia y toda proclama revolucionaria se denominaba social “sin prestar la más mínima consideración a principios literarios y valores poéticos” (“Fundamentos” 122). Ello implica, según él, que se hayan perpetuado las opiniones negativas sobre la calidad poética de la poesía social y se hayan tomado únicamente las circunstancias extrapoéticas como su razón de ser. Sin embargo, sigue Ascunce “es inexcusable confundir el pretexto con el texto literario, la motivación o vivencia con su consiguiente expresión artística, el origen de la

⁴² Con una sociedad más justa me refiero a la sociedad descrita por Marx en su *Manifiesto* en la que este concibe la nueva sociedad como “una asociación en que el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos” (77).

inspiración con su objetivación poética” (“Fundamentos” 123). Por tanto, es fundamental “desvelar y formular desde la propia poeticidad del texto los principios constitutivos de la poesía social para demostrar la universalidad de sus temas y la autenticidad de su estilo y, así, poder proponer su auténtica y verdadera significación” (“Fundamentos” 124). Para él, lo social debe ser entendido como “humanidad y humanismo” (“Fundamentos” 125) y no como panfleto político.

En lo que respecta a Rubio y Urrutia, estos llevan a cabo en el año 2000 —con una segunda edición diez años más tarde— una re-edición de la *Antología* de Leopoldo de Luis, que acompañan de un valioso estudio introductorio. En opinión de Barrajón, las consideraciones de Rubio y Urrutia sobre esta poesía adquieren un cariz negativo, ya que los editores afirman que “en su deseo de lograr la comunicación los poetas sociales echan mano del realismo y de la simplicidad verbal [. . .]. El lenguaje de los poetas sociales de la posguerra se basa en lo que algún crítico ha llamado las funciones políticas de la ficción de oralidad” (cit. en Barrajón 77, Rubio y Urrutia 142). Sin embargo, Barrajón no ha tenido en cuenta la labor realizada por los dos críticos ni las matizaciones introducidas en su estudio. Es importante hacerse eco, pues, de las palabras finales de la *Introducción* que acompaña la edición de la *Antología* en las que ellos afirman que:

No es misión de los editores de esta antología ser abogados defensores de ningún movimiento ni de ningún poeta. Pretendemos solo insistir en algo que es de sobra sabido: un movimiento literario debe comprenderse en su momento histórico, teniendo en cuenta lo que le hizo nacer y qué buscaban

con él los creadores. La incomprensión histórica conduce a la ignorancia y a la injusticia [. . .]. Tampoco podemos confundir nuestras preferencias estéticas con la comprensión de los fenómenos. Para los poetas sociales de posguerra, lo que se llama belleza no es, tal vez realmente verdadera ni buena y, en cualquier caso resulta inoportuna. (Rubio y Urrutia 149)

Considero que las palabras con las que se finaliza su introducción son relativamente acertadas. Decimos “relativamente” porque puede que, de algún modo, sean una manera de zanjar una polémica sobre la que se ha escrito hasta la saciedad. En nuestra opinión, no se puede obviar el contexto histórico en el que la poesía social nació ni la necesidad que los autores sintieron de alzar su voz ante la situación vital. Tampoco podemos negar que había manifestaciones poéticas de dudosa calidad estética, pero es, igualmente, innegable que las había también de una belleza desgarradora. En cada época se sufre el desgaste estético de la época anterior y existen, a la vez, voces contrarias a la novedad. Pero el hecho de que Urrutia y Rubio señalen que “para los poetas sociales de posguerra, lo que se llama belleza no es, tal vez realmente verdadera ni buena y, en cualquier caso resulta inoportuna”, vuelve a dar la razón a todas esas voces contrarias a la poesía social y deslegitima su valor poético. Y lo cierto es que, como señala García, “ni Alberti, ni Celaya, ni Otero [. . .], ni siquiera el propio Ángel González [ni César Vallejo], dejaron nunca de creer en un discurso específicamente poético, en el compromiso con la poesía antes que con cualquier otra instancia que en el fondo consideraban externa a ella” (17). Obviamente, las filias y fobias se mezclan con ideologías políticas y situaciones socio-históricas que rebasan la sensibilidad

estética. Por ello, y para concluir el apartado, me gustaría retroceder en el tiempo y retomar las palabras del poeta Ángel González, quien expresa en su poética para la *Antología* de Luis una elocuente “defensa de la poesía social”. A González le sorprende la irritación y el rencor hacia la poesía social y cree que es porque la denominación, “pese a su imprecisión y vaguedad, polariza conceptos enormemente claros y precisos e incluso ideas políticas que son, con frecuencia, las que se discuten, las que se defienden o contradicen, en realidad, cuando los poetas y los críticos contrastan sus opiniones sobre el tema” (291). Concluye el poeta su defensa rotundamente diciendo que “al margen de las discusiones y de la polémica, yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo, y que represente una toma de posiciones respecto a esos problemas. Más que posible, esa poesía me parece inevitable” (291).

Las palabras del poeta asturiano a la hora de delimitar la poesía social nos parecen ciertamente atinadas y su postura es la que seguimos en este trabajo. Entendemos, aquí, el término “social” en su sentido restringido, referido a la poesía que se escribió en España en los años de la posguerra y cuyo tema es el hombre en su circunstancia socio-histórica.

1.4. Esos “receptores expectantes”

Al margen de la polémica y volviendo a los años 50, se ha querido ver demasiado a menudo a los poetas sociales como aquéllos que entendían la poesía como un acto de comunicación casi profético, y creían firmemente en su poder; en el poder de la palabra y de su compromiso para mover conciencias y cambiar el mundo —en consonancia con la idea sartreana de ‘*écrivain engagé*’—. Fundamentalmente

influenciados por la perspectiva marxista, para la cual, como señala Wright, "there exists a relation of identity between ideological beliefs and literary practice" (4), estaban preparados para protestar contra la injusticia y llegar, como dijo Celaya, a "un nuevo tipo de receptores expectantes [. . .] unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a la vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda. En la medida en que lo hagan 'crearán' su público, y 'algo más que un público'." (46).⁴³ No es que sea esta una caracterización errónea, pero tampoco puede tomarse como definitiva sin llevar a cabo una serie de precisiones sobre la postura de los poetas, el alcance de la poesía y sus potenciales "receptores expectantes".

Las consideraciones de Celaya y de Otero, como intelectuales, teorizadores de la "poesía social" y grandes poetas de la tendencia son de gran valor para comprender la materia desde su fuente directa. En "Historia de mis libros" el primero recuerda el imperativo histórico del momento diciendo:⁴⁴

me parecía que apear el lenguaje, hablar de lo que todo el mundo habla en la calle, y emplear, si era necesario, un sorpresivo lenguaje directo, prosaico, y conversacional podría salvar la poesía del aislamiento en que estaba quedando con su irse por las nubes y no tratar de lo que a todo el mundo realmente le preocupaba. Pero, naturalmente, era imposible hablar de lo que la gente decía en la calle, sin incidir en la política. Es decir, sin tomar partido y "comprometerse", como rezaba la fórmula de la época. (23)

⁴³ En la presentación a sus poemas incluidos en *Antología consultada*.

⁴⁴ "Historia de mis libros" forma parte de *Itinerario poético* (1975).

Sin embargo, al referirse a las palabras que preceden a sus poemas en la *Antología consultada* y con las que abríamos este apartado, considera que: estas aseveraciones de la *Antología consultada* pecaban, en parte, de exageradas. Pero es comprensible que así fuera si se tiene en cuenta que fueron escritas en un álgido momento de combate. Por eso después de meditar sobre lo que en ellas pudiera haber de utópico, escribí en el prólogo de *Poesía urgente* (1960): El acceso a esa “inmensa mayoría” sin la cual nuestra poesía no será nada, salvo bizantinismo, no puede lograrse con una revolución literaria. Los recursos técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles nuestros versos, gracias a medios como el micro, el altavoz, la radio etc. son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir, de la lectura a solas. Pero hay algo aún más importante. Se trata del acceso a la cultura de capas sociales que hasta hace poco han vivido en estado de pura naturaleza, pero que ya empiezan a llamar sordamente pidiendo otra vida. Sólo en la medida en que el poeta sepa responder a esta demanda, logrará crear un público, y algo más que un público. Pero sería ilusorio confiar sólo en los recursos literarios. Para salvar la Poesía, como para salvar cuanto somos, lo que hay que transformar es la sociedad. Y a esto debemos consagrarnos con todo y, por de pronto, si damos en poetas, con la poesía como arma cargada de futuro. (26)

Blas de Otero, a su vez, reflexionaba sobre la responsabilidad del poeta ante la Historia en una entrevista con Antonio Núñez, del 15 de mayo de 1968, publicada en el número 59 de *Ínsula*. El poeta declara que “el papel de nuestro intelectual es realmente ineludible, de una gran responsabilidad y, también, de una relativa y positiva eficacia. Tenemos un papel de críticos y de orientadores y entiendo que, en un futuro próximo, al desembocar en una auténtica democracia, que todos exigimos, esta tarea se hará más factible y visible” (*Obra completa* 1130). Cuando Núñez le pregunta si considera que la poesía es una palanca de transformación de la sociedad o una válvula de escape, el poeta contesta:

Una de las misiones del poema es su eficacia con respecto a la sociedad, sin olvidar —y esto vamos a aclararlo bien— que la sociedad está compuesta de hombres y la poesía debe actuar sobre estos hombres. Respecto a la evasión, estimo que no, porque sería como una debilidad para eludir los problemas y podría constituir una traición. Sí me interesa decir [. . .] que debe hacerlo a través del poema, y el poema es un ente estético, con todas las de la ley. En una palabra, la calidad estética es insoslayable. (*Obra completa* 1126-27)

Años antes, en una conversación con Hubert Juin, en marzo de 1959, el poeta declara que la poesía tiene un impacto social y debe ser útil para el hombre, sobre todo, en las circunstancias en las que estaba España en la época. Acto seguido, a la pregunta de Juin sobre si ese es el motivo por el que escribe a la “inmensa mayoría,” dice Otero que: “Sí, pero para llegar a la inmensa mayoría hay que resolver antes

otros problemas de orden extra-literario: es necesario que esta mayoría alcance el nivel de vida económico a que tiene derecho. Si no, el poema se pierde, desaparece. La clave está, justamente, en esa palabrilla: ‘alcanzar’...” (*Obra completa* 1114).

Tanto Celaya como Otero, como podemos observar, asumen firmemente su responsabilidad y compromiso con la sociedad, como intelectuales y como individuos. Además, no dudan del poder de la poesía como un potencial motor de cambio, pero, a la vez, son conscientes de las limitaciones de esta como tal. Precisamente, porque consideran que hay una serie de problemas de índole social que deben atenderse primero para que la poesía pueda realmente ‘alcanzar’ a esas capas sociales, a esa “inmensa mayoría”. Entonces, para comprender el alcance de la “poesía social”, es indispensable delimitar lo que se entiende por la “inmensa mayoría” oteriana. ¿Se trata de un referente real o, más bien, de una concepción retórica? Es oportuno, para ello, considerar las palabras de la poeta Ángela Figuera en su correspondencia con Blas de Otero y que recoge Sabina de la Cruz en su ensayo de 1987 “Una mujer, una poesía, una época”. Cuando llega a sus manos la primera edición de *Ángel fieramente humano* (1949) —que se abre con la dedicatoria “a la inmensa mayoría”— escribe Figuera a Otero: “Esa dedicatoria de su libro “A la inmensa mayoría” me parece de perlas, pero mucho me temo que no pase de una intención por su parte. La inmensa mayoría no se entera de nada de lo que a poesía se refiere (Ni de otras muchas cosas tampoco)” (cit. en “Una mujer” 28).

Si la primera edición de *Ángel fieramente humano* se abría con una dedicatoria “a la inmensa mayoría”, *Pido la paz y la palabra* (1954) (desde ahora PPP) se abre del

mismo modo, con la diferencia de que “a la inmensa mayoría” es ahora una dedicatoria larga en forma de poema. Muchos críticos vieron en ello un ataque directo a Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, como apuntan de la Cruz y Montejo en *Poesía escogida*, su edición de la obra de Otero, Jiménez fue no solo una gran influencia para el bilbaíno, sino también un mentor poético. Igualmente, son numerosas las relaciones textuales que Otero establecerá con Juan Ramón a lo largo de su obra.⁴⁵ Las dos estudiosas afirman que

lo que Blas de Otero quiso expresar, tomando como ejemplo a su maestro, es la posible síntesis entre dos estéticas sólo opuestas en apariencia y que en realidad son una misma estética pero al servicio de dos éticas parcialmente distintas. Lo que añade Otero, frente a la teoría institucionista en que Juan Ramón apoya el valor educativo de la belleza, es el concepto dinámico de ‘mayoría’ como creadora, además de receptora de la poesía. (XXVI)

José Hierro, cuyas aportaciones son siempre valiosas y esclarecedoras, iría más lejos diciendo que el hecho de no ver la “inmensa mayoría” oteriana como una respuesta poética a la minoría juanramoniana era un error, pues, según él, no se trataba de una idea real sino de una concepción retórica. En la misma línea, Celaya opina en 1953.⁴⁶

⁴⁵ Cuando el 1960 aparece la segunda edición de PPP, Otero, consciente de que su dedicatoria había sido interpretada como un ataque a Juan Ramón, la sustituye por una de Rubén Darío, aclarando, así, su intención: “Yo no soy poeta de mayorías; pero sé que, indefectiblemente, tengo que ir a ellas” (*Poesía escogida* XXVI).

⁴⁶ “Poesía social”, artículo publicado en 1953 en el número 66 de *El correo literario*.

La diferencia entre la “inmensa minoría” de Juan Ramón y la “inmensa mayoría” a que con claro sentido reivindicativo se apela hoy, no es cuantitativa. No estriba en si nos leen muchos o pocos, sino en quiénes pueden leernos. Cuando Juan Ramón se consagra a “la inmensa minoría,” no sólo acepta una situación real —que son pocos quienes se interesan por la poesía—, sino que además se complace en esa situación y sólo sale de su torre de marfil para pasearse por un minúsculo jardincito que él mismo hace cada vez más preciosamente restringido. Cuando Blas de Otero clama, aunque clame en el desierto, habla para el hombre cualquiera, le da a la luz con las removidas entrañas de su conciencia universal. Si se entiende así que poesía social no quiere decir exclusivamente poesía sobre temas sociales, y si se entiende además que apelar a la “inmensa mayoría” no es apelar al gran número, diré sin rebozos que toda poesía auténtica de hoy es —queriéndolo o sin querer— poesía social. Quienes por sequedad de corazón, por miedo a la santa realidad o simplemente porque su tiempo pasó, pretenden crear poesía al margen de la circunstancia, e invocan “lo puro”, “lo bello” o “lo eterno”, sacrifican a ídolos que —da risa decirlo— sólo son estéticos.

Celaya, considerando esa “inmensa mayoría” delimitada en “el hombre cualquiera” se sitúa en consonancia con Figuera. En una carta a Otero del 9 de enero de 1953, tras la publicación de su libro *El grito inútil*, comenta la poeta que

Lo que me interesaría era saber de ese lector anónimo, fuera del “oficio”, que se enfrenta con nuestra obra limpio de prejuicios y preconcebidas ideas de

críticas, de escuelas [. . .]. Que lee para sí y porque le apetece. De ese lector quisiera yo saber si mi libro le ha llegado, le ha conmovido, le ha tocado en la sensibilidad y en el pensamiento. Eso sí que me gustaría”. (cit. en “Una mujer” 28)

Según de la Cruz no hay “una mejor definición de una “inmensa mayoría” que la que se encierra en la descripción de ese “lector anónimo” de Ángela Figuera” (“Una mujer” 28), en ese “hombre cualquiera” de Celaya, añadimos nosotros. En mi opinión, de la Cruz acierta al delimitar esa “inmensa mayoría” en un “lector anónimo”. En primer lugar, porque Blas de Otero era consciente de que los cambios sociales no podían lograrse únicamente con el poder de la palabra. A pesar de su creencia firme en el compromiso del artista con el momento histórico que vivía, no ignoraba, como ya apuntamos, las limitaciones de la poesía. En segundo lugar, porque sabía que la poesía no es un medio accesible para una “inmensa mayoría” literal. Se trataba pues, como señalaba Celaya, de una declaración de principios por parte de Otero. En la misma dirección, zanján la cuestión Rubio y Urrutia señalando que “algunos poetas sociales, efectivamente, confundieron al receptor teórico del poema con un receptor real [. . .]. Aquella pretensión de lectura comunitaria fue más un presupuesto retórico [. . .] y un planteamiento ético [. . .]” (140-41). Con respecto a todo ello, finalmente, son valiosas las palabras de Manuel Vázquez Montalbán en su poética a la segunda edición de la *Antología* de Luis, de 1969:

La hemos escrito “como si” fuera a provocar vastos movimientos de masa, “como si” estuviera dirigido a la inmensa mayoría, “como si” la poesía fuera

material estratégico convencional de primera clase en la lucha en la contradicción de primer plano o la contradicción fundamental [. . .]; hemos “cuantificado” en desmesura el efecto de la poesía social [cuando] los géneros literarios, y sobre todo la poesía leída han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública. (cit. en Rubio y Urrutia 139)

¿Cuál es, entonces, el valor de esa poesía en el contexto de la lucha por una España más justa? Estos poetas, como hombres del momento, no pueden dar la espalda a la realidad circundante. Asumen su compromiso con la palabra, que es lo que saben hacer. Ponen sus versos al servicio de la sociedad intentando alcanzar con ellos a algunas conciencias inquietas que, como ellos, quieran cambiar el mundo. Es evidente que solo con la poesía no se puede lograr un cambio sistémico. Ellos no ignoraban este hecho. Sin embargo, es cierto, también, que la poesía puede afectar de manera profunda, y puede crear un efecto que contribuya a crear conciencia y a movilizar a las personas. Quizás la poesía no llegue a una “inmensa mayoría” real sino únicamente retórica. No obstante, no podemos olvidarnos de que esos poemas a los que nos referimos se convirtieron en canciones que serían coreadas, ahora sí, por una “inmensa mayoría” auténtica en recitales y otros espectáculos. En ellos, un pueblo unido por unos mismos ideales sentía que podía aspirar a algo mejor. La “poesía social”, pues, tuvo y tiene un gran valor. No nos cabe duda de que la poesía fue una semilla importante para concienciar a muchos españoles de la época que, después, tuvieron los medios para propiciar el cambio socio-político necesario.

1.5. César Vallejo y Blas de Otero: estudios previos

“que la poesía sea simplemente un medio, entre los muchos que existen, para que el mundo sea un poco más digno”.

Blas de Otero (Entrevista con del Arco, 1959).

Es Otero, sin duda, uno de los poetas más importantes de la poesía social y en el que, en principio, parece mayor la influencia de César Vallejo.⁴⁷ Es, asimismo, un poeta que bebe de la tradición poética anterior o, mejor dicho, de diferentes tradiciones poéticas que influyen en la creación de su poesía, sin “menoscabar su personalidad como escritor, sino que, por el contrario, vienen a enriquecerla” (Valente 117). Él mismo, en una entrevista con Antonio Núñez, al preguntar éste por los poetas con los que sentía más afinidad, responde: “En poesía, con Fray Luis, el Romancero y el Cancionero tradicional y popular. Por otra parte, el peruano César Vallejo y el turco Nâzim Hikmet son, a mi entender, dos de los cuatro o cinco poetas más grandes de este siglo” (Otero 1133).⁴⁸ En una entrevista posterior, Luis Suñén le pregunta al poeta: “¿De quién ha partido tu obra?” Otero responde lo siguiente:

⁴⁷ El estudio de la influencia de César Vallejo en otros poetas sociales como Gabriel Celaya, José Hierro y Ángela Figuera es, a día de hoy, un trabajo pendiente. Un estudio interesante a este respecto, que estudia brevemente la influencia de César Vallejo en diferentes poetas de la posguerra española —aunque deja fuera a Ángela Figuera y va más allá del período de poesía social— es el de Francisco Gutiérrez Carbajo. El crítico incluye en su artículo a otros poetas que se vieron influenciados por el peruano, como fueron, además de Otero y Celaya, Leopoldo Panero, Félix Grande, José Hierro, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald y Luis Rosales.

⁴⁸ Esta entrevista tuvo lugar el 15 de mayo de 1969 y se publicó en el número 259 de la revista *Ínsula* bajo el título “Encuentro con Blas de Otero”.

Sobre todo de fray Luis de León, que es mi poeta predilecto. Fatalmente había de influirme, en mi primer libro sobre todo [. . .]. Luego en mi etapa existencial, influyó sobre todo el Quevedo de los sonetos. Después, como señala José Ángel Valente, no solo tengo huellas de Vallejo sino que, incluso, llego a transcribirle. Nâzim Hikmet ha sido también una influencia decisiva. No puedo olvidar a Rimbaud [. . .]. (cit. en *Obra poética completa* 1154)⁴⁹

Estas grandes influencias se van a reflejar de un modo u otro en la poesía de Blas de Otero. El estudio de las mismas ha dado lugar a varios trabajos que merece la pena tener en cuenta para futuras investigaciones.⁵⁰ Centrémonos ahora, en cambio, en aquéllos dedicados al estudio de la huella específica que César Vallejo dejó en Otero, una vez ha sido esta señalada, incluso, por el propio poeta bilbaíno.

Dicha cuestión aparece en diversos estudios desde diferentes perspectivas y con una mayor o menor profundidad.⁵¹ Los estudios más destacables son los trabajos de José Ángel Valente, publicado por vez primera en 1960; el de Evelyn Martín Hernández, de 1981; los de Lucía Montejo Gurruchaga y Sabina de la Cruz, publicados ambos en 1988, el ensayo de Bettina Pacheco, de 2001, el de Armando López Castro, publicado en 2008 y, finalmente el ensayo de Rafael Morales Barba,

⁴⁹ Esta entrevista se publicó en 1976 en la revista *Reseña* con el título “El escritor debe escribir para la mayoría”.

⁵⁰ Para más información sobre el tema, ver Lucía Montejo Gurruchaga (1988), (2009) y Ángel González.

⁵¹ Menciones a la influencia que Vallejo tiene en la poesía de Otero aparecen en diferentes estudios, entre ellos, el de Emilio Alarcos Llorach, Eleanor Wright, Mario Hernández y Ángel González. Igualmente, el crítico Julio Ortega, experto en la obra de César Vallejo, manifiesta en una entrevista al periódico *Ciudad* que “poetas como Ángel González, José Ángel Valente, Gabriel Celaya y Blas de Otero fueron profundamente influidos por Vallejo”.

de 2009. El artículo de Valente es relevante, porque subraya y documenta el importante papel que la poesía de Vallejo desempeñó en el desarrollo de la poesía social y expone en qué términos ambas coinciden. Sin embargo, al caso particular de Blas de Otero, no le dedica el poeta más de dos páginas. Tiene, eso sí, el mérito de ser uno de los primeros en escribir sobre este tema.

El artículo de Martín Hernández es un trabajo de mayor extensión, en el que la autora coteja diferentes versos de César Vallejo con versos de Otero. Se trata de un trabajo minucioso. Sin embargo, por lo general, evita extraer conclusiones y se queda, como consecuencia, en un análisis deíctico.

A su vez, el artículo de Sabina de la Cruz, estudiosa —y viuda de Otero— es de interés y provecho. Tras llevar a cabo un brevísimo estado de la cuestión, declara la necesidad de ampliar los estudios anteriores y aporta nuevos ejemplos de Otero en los que ella observa la impronta de Vallejo. Tiene el gran mérito de identificar qué obras específicas del peruano han influido más en las obras del bilbaíno. Manifiesta, también, de la Cruz que en la etapa social de Blas de Otero se recogen testimonios exclusivamente de PH y EAC.

De 1988 es, igualmente, la tesis doctoral de Lucía Montejo Gurruchaga, *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*. Montejo dedica en su extensa tesis un apartado a las presencias intertextuales en la obra de Blas de Otero. En este, figura un sub-apartado dedicado a la presencia de César Vallejo y las vanguardias en la obra del bilbaíno. Concretamente, son veinte las páginas destinadas al estudio de la huella vallejana en las que Montejo ofrece una síntesis imprescindible sobre la

materia. La estudiosa apunta que la primera vez que se puede reconocer un eco de Vallejo en Otero, procede del poema “Despedida recordando un adiós”, de PH, que resuena en el poema “final” de *Ángel fieramente humano*. Asimismo, destaca Montejo la presencia de distintos procedimientos poéticos de los que ambos hacen uso de modo similar. Según ella, lo que a Otero le interesa de Vallejo es, sobre todo, su forma y “su sensibilidad tierna y desamparada” (*Teoría* 601).

En 2001, Bettina Pacheco publicaba su artículo “Blas de Otero y Vallejo. Intertextualidad, imágenes y convergencias”. Es un trabajo que merece la pena tener en cuenta porque identifica acertadamente rasgos comunes en ambos poetas. Un estudio más reciente, y con un mayor desarrollo de la cuestión, es el de Armando López Castro, de 2002 (aunque publicado en 2008). Este trabajo, más extenso — consta de treinta y cinco páginas—, es un excelente artículo que destaca que la influencia de Vallejo en Otero se da sobre todo de PH y EAC, aunque no necesariamente en la trilogía social del español, en la que López Castro no se detiene extensamente.⁵² Asimismo, es el único de los estudios consultados que expone que las concomitancias de Vallejo y Otero se dieron no solo en la poesía sino en su vida e ideal político.

Por último, está el ensayo de Rafael Morales Barba, publicado en 2009, en el que el autor aborda la figura de Blas de Otero desde la influencia que sobre este tienen Vicente Gaos y César Vallejo. En lo que atañe a la influencia de Vallejo,

⁵² En este aspecto, no concuerdan los estudios de Sabina de la Cruz y Armando López Castro.

destaca Morales que la crítica lleva tiempo ya haciéndose eco de esa impronta vallejiana tanto en Otero como en otros poetas de posguerra, pero en pocos casos se ha delimitado y concretado esa influencia. En su trabajo, Morales centra su análisis en las similitudes conceptuales entre *Los heraldos negros*, de Vallejo y *Ángel fieramente humano*, de Otero. No obstante, tiene la gran valía de aportar una anécdota que nos informa sobre la lectura de Vallejo por parte de Otero.

A pesar de su interés, estos estudios se centran únicamente en aspectos parciales y son de extensión limitada. Aunque el trabajo de Armando López Castro es destacable y de mayor extensión, no fija su atención en la etapa social de Otero. Nos encontramos, entonces, ante la necesidad de llevar a cabo una investigación detallada y minuciosa del diálogo poético —y vital— que se establece entre ambos poetas y de lo que ello significa. La marca de Vallejo es profunda y poderosa en Otero, y a lo largo de su obra “los materiales de procedencia vallejiana son visibles para cualquier lector familiarizado con la obra de ambos poetas” (Valente 117). Es, entonces, el cometido de este trabajo el estudio de esos materiales de procedencia vallejiana y cómo el bilbaíno, como lector de Vallejo y entendedor del poder de su palabra, los manipula dotándolos de nuevos sentidos, si cabe, para cumplir con un compromiso socio-político y, por supuesto, estético en su circunstancia histórica determinada.

Capítulo 2. César Vallejo y su legado en España

“A pesar de la edad moderna y la lengua castellana, sea de América o sea de España, Vallejo es el creador más grande. Como Vallejo amaba mucho a España, tenía una gran relación con España, lo tenemos como nuestro”.

Antonio Gamoneda, *La República*

Sobre la relación de César Vallejo y España se ha escrito extensamente. Por lo general, la crítica literaria se ha centrado en cómo se establece esta relación, el impacto que la Guerra Civil tiene en la persona y la obra del poeta, y la influencia que su obra tiene en las generaciones poéticas posteriores. Sin embargo, parece que existe una brecha crítica a la hora de investigar sobre el destino que *España, aparta de mí este cáliz* (EAC) tuvo en la España de la inmediata posguerra y en plena dictadura de Franco. En los documentos y estudios consultados para lograr dar respuesta a esta pregunta, queda claro que la obra de Vallejo se leía y se conocía. No obstante, se carece en los estudios vallejianos de un análisis más amplio del porvenir de EAC. En este capítulo nos proponemos, en primer lugar, señalar y comentar sucintamente los trabajos críticos acerca de la fructífera relación del poeta peruano y España antes de la Guerra Civil y, seguidamente, durante la misma. En segundo lugar, se considera la suerte de EAC en la época franquista. ¿Llegó a difundirse la obra? ¿Era una obra prohibida? ¿Qué impacto e implicaciones tuvo en los intelectuales del momento? Ello nos lleva, igualmente, a plantearnos el papel de la censura, la

existencia de un mercado negro de libros en la época, y cómo estos factores afectaron el conocimiento de la obra de Vallejo.

2.1. César Vallejo y España: 1925-1938

Cuando César Vallejo deja su Perú natal para ir a París, ciudad a la que llega el 13 de julio de 1923, será para no volver jamás. La capital francesa se convertirá en su hogar y en ella sufrirá, a pesar de la fascinación que por ella siente, momentos de auténticas penurias económicas.⁵³ Será, pues, su necesidad de cobrar algún dinero, lo que lleve al poeta a viajar a España en primera instancia. Vallejo llega a España por vez primera en 1925 para cobrar la subvención que, gracias a su amigo, el diplomático Pablo Abril de Vivero, secretario de la delegación de Perú en Madrid, cobrará periódicamente del gobierno español para estudiar derecho en la capital española.⁵⁴ Sus primeras impresiones sobre el país dejan entrever el entusiasmo del poeta ante el viaje:⁵⁵

⁵³ Rocío Calvo Fernández afirma que para conocer con mayor detalle los años en los que Vallejo vivió en Europa es de máxima importancia su epistolario, en el que se encuentran declaraciones acerca de su situación vital. En palabras de la autora: “por sus cartas sabemos las penurias y el hambre que pasaba, además de las dificultades económicas y de la indiferencia que sufría su obra literaria” (498). Igualmente, los artículos que escribió en la época dan claves esenciales para comprender cómo fueron esos años.

⁵⁴ Con motivo del cobro de esta beca, aunque no para estudiar, Vallejo visitará España de nuevo en 1926 y 1927, año en el que renuncia a esta “por discrepancias con la política seguida por el Gobierno General de Primo de Rivera”. En realidad, por obligada decencia personal. (“Cronología” 1033)

⁵⁵ El artículo, titulado “Entre Francia y España,” fue escrito cuando el poeta se encontraba de camino a Madrid en noviembre de 1925 y aparece publicado en el número 290 de la revista *Mundial*, el 1 de enero de 1926. Se trata de una respuesta a un artículo que Luis Astrana Marín había publicado en *El Imparcial*, en que daba a entender que César Vallejo había estado con anterioridad en España. En otros dos artículos posteriores escribirá el poeta acerca de sus ideas sobre la capital de España: “Wilson y la vida ideal en la ciudad”, fechado

Es recién ahora que voy a Madrid, por la primera vez [. . .]. Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias [. . .]. —¡A qué va usted a ir a Madrid!... —me argumentaban, como examinadores, los amigos de París. —A conocer sus grandezas, las grandezas de España [. . .]. (*Artículos y Crónicas completos I*, 180-181)

Aunque esa es la primera vez que pisa suelo español, su relación con España, aunque indirecta, se puede comenzar a trazar algunos años atrás, cuando el futuro poeta escribe su tesis de bachiller. Gladys Flores Heredia indica, en efecto, que “uno de los vínculos iniciales de César Vallejo con España está expresado en la elaboración de dicha tesis de bachiller: *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915)

en París en diciembre de 1925 y publicado, como el anterior, en el número 295 de *Mundial*, el 5 de febrero de 1926; y “El secreto de Toledo,” que data del 26 de abril de 1926 y que fue publicado en *Mundial* 315 el 25 de junio de 1926. A pesar de la aparente alegría que muestran las palabras de Vallejo ante el viaje a Madrid, cabe señalar que, como indica Rocío Oviedo, “la actitud de Vallejo respecto a Madrid será siempre contradictoria” (220). De hecho, más de un año antes de viajar a la capital española, en una carta que escribe a Alcides Spelucín, el poeta comenta, aunque sin conocimiento de primera mano, que “España es temible. Me dicen que ahí podemos morirnos de miseria, con más facilidad que en parte alguna del mundo” (*Epistolario* 55). Igualmente, André Coyné apunta en *César Vallejo* que “a pesar de identificar premonitoriamente el futuro lugar de su pasión, pronto lo deja para volver a la capital de Francia, futuro lugar de su muerte. Durante los dos años siguientes solo irá a Madrid para cobrar a plazo fijo el monto de su beca” (260). Asimismo, Carlos Meneses, con respecto a los contradictorios sentimientos del poeta hacia España, señala que a Vallejo “le molestaban las ciudades que conocía. Madrid era una de ellas. Sin embargo, volvía con frecuencia a ella. Primero fueron la beca y la publicación de su *Trilce*. Más tarde, cuando las autoridades francesas le pidieron que abandonara Francia, miró inmediatamente hacia España y de España eligió la capital [. . .]. Carácter terriblemente apasionado, que le hace proferir denuestos, para luego olvidarlos y amar lo denostado” (1048).

[. . .] y su elección del español como idioma para escribir toda su producción literaria en su etapa europea” (13).⁵⁶ Igualmente, antes de su viaje a España, el poeta conoce en París a un poeta español que tendrá una importancia definitiva en su vida y en el reconocimiento de su obra, esto es, Juan Larrea. Como apunta David Sobrevilla:

A Larrea lo conoce Vallejo a fines de 1924 [. . .]. Larrea introduce al poeta peruano a España y al ambiente de la generación del 27 a la que pertenece: por su intermedio el poeta conoce a Diego, quien con Bergamín le va a reeditar *Trilce*. El escritor español ayuda al peruano además de materialmente prestándole dinero y haciéndole diversos otros favores. En suma, Larrea es para Vallejo confidente, una persona ligada al Perú, su introductor en España y de gran ayuda en la necesidad. (160)

La mencionada edición de *Trilce* será, efectivamente, el empuje literario que en 1930 Vallejo necesita para que su obra sea conocida en España.⁵⁷ “Esta obra, aunque aparece el 9 de julio de 1930 bajo el sello de la CIAP (*Compañía Iberoamericana de Publicaciones*) será publicada por la editorial Plutarco” (Vallejo,

⁵⁶ Gutiérrez Carbajo, sin embargo, marca la fecha de comienzo de César Vallejo con la literatura española en 1926, cuando publica *Favorables París poema* junto con Juan Larrea. El primer número de la revista ve la luz en julio de 1926, y el segundo y último en octubre del mismo año. En la revista participarán escritores como Gerardo Diego, Tristán Tzara, Vicente Huidobro, Juan Gris y Pablo Neruda.

⁵⁷ Años antes de la edición española de *Trilce*, Vallejo había ya establecido una tímida relación literaria con España. Oviedo documenta que “el primer envío de Vallejo a una revista literaria madrileña será el poema titulado “Hay un lugar que yo me sé,” aparecido en *España* (1923)” (219). Asimismo, señala que “otras revistas españolas se harán eco de su obra, como *Alfar*, donde publicará en 1924 el relato ‘Los Caynas’, de *Escalas mecanografiadas*, y en noviembre de 1924, una crítica sobre escultura, y en 1926, otra sobre pintura” (220).

Narrativa completa 72). La edición contará con un prólogo de José Bergamín y un poema liminar de Gerardo Diego, titulado *Valle Vallejo*. En dicho prólogo, Bergamín afirmará sobre la obra que “llega con ese libro de César Vallejo una aportación lírica de valor y significado decisivos. Hacia la fecha de aparición de *Trilce* apenas si se había iniciado en España la renovación o reacción lírica que pronto adquiriría, marginando influencias francesas circunstanciales, el sentido tradicional y radical de nuestra poesía más pura” (cit. en Gutiérrez 197). A pesar de estas favorables palabras de Bergamín hacia *Trilce*, no todos estaban preparados para una obra tan innovadora. Mientras que la recepción académica fue generalmente positiva, señala Martínez García, en su excelente ensayo sobre “La recepción de Vallejo en España”, que hubo algunos sectores que la acogieron con ironía y desprecio.⁵⁸ Sin embargo

la regla general fue la recepción sensata que se sustentaba en la autoridad de escritores y poetas españoles que supieron intuir la originalidad de una voz absolutamente nueva y no contaminada, aunque Vallejo procediera de París. Los escritores y poetas [. . .] no son otros que los de la Generación del 27 [. . .] y algunos de cuyos nombres quedan citados ya; recordemos a García Lorca y a Gerardo Diego. (“Recepción” 12)

⁵⁸ No podemos olvidar la desfavorable acogida de la primera edición de *Trilce* (1922) en Perú. Martínez García señala que César Vallejo se va de Perú decepcionado, sintiendo que su propio país no reconoce ni aprecia su arte. “*Trilce* fue la guinda del pastel. El Perú no se reconoció en aquel extrañísimo libro y su autor fue anatematizado” (“Recepción” 11).

Las relaciones que Vallejo estableció con los poetas de la Generación del 27 no fueron únicamente literarias. En 1930 el poeta viaja ampliamente por España, en compañía de Georgette, y se relaciona con diferentes escritores e intelectuales del país: Alberti, Marichalar, Corpus Barga, etc. A su regreso a París “por su filiación a círculos comunistas, la Dirección de Seguridad del Ministerio del Interior lo expulsa de Francia, por decreto del 2 de diciembre” (“Cronología” 1034). Vuelve, por ello, a Madrid, donde llega el 29 de diciembre de ese año, para no volver a París hasta febrero de 1932.⁵⁹ Es, parece ser, una de las épocas más felices de su vida, si no la más feliz. Tanto Martínez García (1988) como Keith McDuffie (1987, cit. en Oviedo) apuntan que la gran actividad literaria del poeta durante esos años y las entrañables amistades que traba con los más famosos escritores de la época — Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, Luis Cernuda o Leopoldo Panero, entre otros— contribuyen especialmente a esa felicidad.⁶⁰

El año 1931 es, asimismo, el año en el que Vallejo pasa a formar parte del Partido Comunista Español, “siendo uno de los fundadores de la primera célula comunista en Madrid” (Oviedo 226).⁶¹ No podemos olvidar que el poeta ha viajado

⁵⁹ Para mayor información sobre la temporada que Vallejo pasó en Madrid ver Fernández y Gianuzzi; Núñez; Meneses; Merino y Vélez, entre otros.

⁶⁰ Leopoldo Panero será una figura clave para el reconocimiento de Vallejo durante su época en España. Nazareth Solís Mendoza afirma que “El mundo literario español ya había empezado a conocer y reconocer la obra de Vallejo [. . .]. El entonces joven poeta español Leopoldo Panero promovía, como muestra de admiración, tertulias en Madrid donde Vallejo era el principal invitado” (291). A la vez, el peruano participará en algunas de las revistas literarias de la época como *Bolívar*, cuyo redactor jefe era Pablo Abril de Vivero; *Nueva España*, *El mono azul* o *La hora de España*. Ver César A. Molina.

⁶¹ Calvo apunta que Vallejo enseñaba teoría marxista leninista en células clandestinas en Madrid (499).

a la Unión Soviética ya en dos ocasiones, en 1928 y 1929, y que la visitará una última vez en 1931.⁶² Para cuando llega a España en 1931, como afirma Calvo, Vallejo “ya ha asimilado el materialismo dialéctico” (449) y “su nueva visión del mundo se refleja en las reflexiones que escribe una vez que entra en contacto, a través de círculos literarios, con el marxismo [. . .]. Es entonces cuando empieza a asumir su condición de artista político” (499). Como tal, escribe *El tungsteno*, que la Editorial Cenit publicará ese año en su colección de *La novela proletaria*. Poco después de esta publicación, el 14 de abril de 1931, se proclama la II República Española.

Ese mismo año, en Ediciones Ulises, aparece *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin* (1931).⁶³ Este libro “fue recomendado como mejor libro del mes por un comité de selección formado por Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Enrique Díaz Canedo, Ricardo Baeza. Se editaron tres ediciones en cuatro meses, y fue el libro más vendido después de *Sin novedad en el frente* de E.M. Remarque” (Merino 248-249). La proclamación de la república había creado un ambiente propicio para la propagación de las ideas comunistas. Sin embargo, Vallejo presencia el nacimiento de esta sin entusiasmo, porque para él “una revolución sin sangre, no es revolución”

⁶²Antonio Merino expone en *Las estaciones de lo real. César Vallejo y la (no)poética del 27* que “si hay una fecha que marca un antes y un después en la cronología vivencial y estética de Vallejo, es el año 1931. Su expediente de expulsión de Francia por ‘actividades bolcheviques’ y ‘viajes a la URSS’ permite a Vallejo pasar todo ese año en España y empaparse de una literatura y un sentimiento que amanecerá en muchos de sus poemas póstumos” (247).

⁶³Monguió señala en *César Vallejo: vida y obra*, el interés de los españoles por “toda suerte de literatura política” (33). Menciona, asimismo, la necesidad de rastrear publicaciones en las que colaboraba Vallejo como *La voz*, *Estampa* y *Ahora*, y otras más radicales donde podía exponer su ideología.

(“Cronología” 1034). Sus viajes a la URSS le habían hecho reafirmarse en su filiación socialista, pero, al mismo tiempo, el poeta se interroga frecuentemente sobre la ética marxista con preguntas como “¿Resuelve el marxismo los múltiples problemas del espíritu? ¿Ha enfocado toda la esencia humana de la vida? Su aspecto científico ¿abastece y satisface a las necesidades extra-científicas y, sin embargo, siempre humanas y, lo que es más importante, naturales de nuestra conciencia?” (*Digo es un decir* 61).⁶⁴ Ello demuestra que Vallejo atraviesa en ese entonces —las palabras que recogemos son de 1931— por lo que podemos denominar una crisis de conciencia. En una carta a Larrea de 29 de enero de 1932, escrita en Madrid, el peruano le explica a su amigo: “pienso que la política no ha matado totalmente el que era yo antes. He cambiado, seguramente, pero soy quizás el mismo. Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro” (*Epistolario* 244). Poco después de la escritura de esta carta, y con tantas preguntas que le hacen plantearse la ética y la estética marxista, Vallejo vuelve a París. De 1932 a 1936 el poeta y su esposa permanecen en la capital francesa. Según Calvo, es esta la época de la que menos información biográfica se tiene. Por sus cartas, podemos conocer las dificultades económicas por las que la pareja pasaba y “de la indiferencia que sufría su obra literaria” (Calvo 499). Es la

⁶⁴ Cabe señalar que el poeta era, en palabras de Smith “estudioso asiduo de la clásica y la nueva crítica marxista, [. . .] proletario en carne propia, testigo presencial del experimento soviético, Vallejo había escrito varios artículos sobre el discurso social e intelectual de la izquierda, sopesando también su papel en el arte y la poesía, agudizándose esta preocupación entre 1928 y 1931” (*Epílogo a España, aparta de mí este cáliz* 138). Las palabras de Vallejo recogidas por Coyné en *Digo es un decir* datan de 1931.

etapa, igualmente, en la que Vallejo comienza la composición de *Poemas humanos* y *Poemas en prosa*, en los que “aparece ya el poeta comprometido política y socialmente, que quiere dar voz a los desgraciados y a los olvidados y que necesita terminar con el dolor que *crece en el mundo a cada rato*” (Calvo 499).

Según McDuffie “Madrid desaparecerá como término en los cuatro años siguientes, hasta que se declare la guerra en 1936” (citado en Oviedo 227). Ya hemos mencionado con anterioridad el impacto humano y artístico que la Guerra Civil Española tuvo en Vallejo. Con el estallido de la contienda “surge el Vallejo más revolucionario, de militancia febril, apasionada y activa” (Calvo 500). En julio de 1937, César Vallejo regresa a España para participar como delegado del Perú en el II Congreso de Escritores en defensa de la República. Ello le lleva a viajar a Valencia, Barcelona, Jaén y al frente de Madrid (“Cronología” 1035). El poeta afirmará que “el día de mayor exaltación humana que registrará mi vida, será el día que he visto Madrid en armas, defendiendo las libertades del mundo” (Calvo 500). Es este su año más trágico, está obsesionado con España y su guerra y su salud se deteriora. Vallejo morirá el 15 de abril de 1938 en París y nunca verá publicada su obra maestra, “el más impresionante poemario que jamás se haya escrito sobre la Guerra Civil Española” (“Recepción” 10) y con el que, ciertamente, “asumió su responsabilidad de escritor” (González 238-239).

Esta obra, escrita con profundo sentimiento, marca un antes y un después en la relación, que será ya póstuma, de César Vallejo con España y su literatura.

“Vallejo, pues, se entrega totalmente a España, y se entrega por amor, para que

España siga viviendo. La respuesta al estímulo de esa entrega [como se expondrá a continuación] es la recepción que de ella realiza España” (“Recepción” 17).

2.2. EAC en la España de Franco (1939-1975)

El destino de la obra tras la muerte de su autor no es una cuestión desconocida para la crítica, aunque en un primer momento se extrajeron conclusiones erróneas sobre la suerte de la edición príncipe, que la inestimable investigación de Antonio Merino y Julio Vélez se encargó de enmendar después. Se sabe que el poeta escribe EAC “entre julio de 1937, y lo corrige y ordena en los dos o tres primeros meses de 1938” (*Epílogo* 135), poco antes de morir. Cuando esto ocurre, la viuda de Vallejo tendrá un papel fundamental en el destino de los manuscritos:

[Georgette] entrega a Juan Larrea dos copias en limpio, a todas luces idénticas; una de las cuales viaja, por conductos desconocidos, hacia el mismo monasterio de Montserrat, en cuya imprenta, a cargo de Manuel Altolaguirre, se acabará de imprimir el 20 de enero de 1939, según reza el colofón.⁶⁵ Mientras tanto, en París, el 15 de julio de 1939, Georgette Vallejo, con la colaboración de Raúl Porras Barrenechea, publica este libro dentro de su edición de toda la poesía que Vallejo había escrito en París, colección a que

⁶⁵ La imprenta era *Ediciones literarias del comisariado del ejército del este*. La otra copia que Georgette entrega a Larrea marcha con él a México y será la que utilizará para la edición de EAC que publicará la editorial Séneca en 1940.

dieron el título de *Poemas humanos* (1923-1938), en las páginas 119-146 de esta edición.⁶⁶ (*Epílogo* 150-151)

Durante algún tiempo se pensó que la edición que Georgette había llevado a cabo en París con Porras Barrenechea era la primera edición que se conservaba de EAC, y que la edición príncipe que las tropas republicanas imprimieron en Montserrat había sido destruida por los soldados nacionales.⁶⁷ Sin embargo, cuando Merino y Vélez publican, en 1984, *César Vallejo y España*, los estudiosos desvelan la existencia de hasta cuatro ejemplares de esa edición príncipe de EAC:⁶⁸

nuestros trabajos de localización [. . .] de la primera edición de *España, aparta de mí este cáliz*, se vieron sensiblemente reducidos al Monasterio de

⁶⁶ El orden de los poemas difiere en ambas ediciones. Ver la edición de Larrea de la *Poesía completa* de Vallejo (1978), Merino y Vélez (1984), la edición de Ferrari de la *Obra poética* de Vallejo (1988) y Smith (2012).

⁶⁷ Merino y Vélez recogen dos testimonios de Larrea a propósito del paradero de la edición de Montserrat. El primero, de 1940, aparece en la edición de EAC de la editorial Séneca: “Una primera edición este libro, compuesta y tirada por los soldados republicanos del Ejército del Este, sobre papel fabricado por los mismos soldados, estaba a punto de ser publicada cuando el desastre de Cataluña. Allí quedó en rama, sin que lograra salvarse ningún ejemplar, suponiéndose que debió ser destruida por los enemigos del pueblo español” (cit. en Merino y Vélez 141). Años después, en *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, 1958, la versión que ofrece difiere de la anterior: “Una edición, muy hermosa, de *España, aparta de mí este cáliz*, llevada a cabo por los combatientes de Aragón, cae en poder del enemigo cuando iba a empezar a distribuirse” (cit. en Merino y Vélez 141-142).

⁶⁸ Gracias a la carta que en 1973 recibió el profesor Juan Gilabert de un voluntario de las Milicias Antifascistas, Merino y Vélez pudieron emprender su investigación para encontrar las copias existentes de la edición príncipe de EAC. El voluntario apunta que “lo que sí quisiera señalarle es que en la nota 9 de su artículo usted indica que la edición del libro de Vallejo fue destruida antes de que se distribuyera, y eso no es correcto, pues yo, que participé en la edición e impresión de la obra, le puedo atestiguar que terminamos varios ejemplares; yo mismo poseo uno y sé de otros que quizá también tengan copia” (cit. en Merino y Vélez 143). La carta completa puede leerse reproducida en Merino y Vélez, aunque se publicó originalmente en *Revista de crítica latinoamericana*, año V, núm, 10 (2º semestre, 1979), pp. 111-112.

Montserrat, en Barcelona [. . .]. Cuál no sería nuestra sorpresa cuando en un cuarto anexo al fichero central de la biblioteca de la abadía, pequeño y bastante oscuro, el P. Bernabé Dalmau, bibliotecario del monasterio, nos mostró no una copia, sino hasta cuatro ejemplares de la edición Príncipe, junto a la primera edición de *España en el corazón*, de Pablo Neruda, y otra de *Cancionero menor para combatientes*, de Emilio Prados.⁶⁹ (144)

Sabiendo, entonces, que la edición príncipe de EAC pudo imprimirse y distribuirse, aunque fuera parcialmente, la siguiente pregunta obligada es la de cómo se llevó a cabo la difusión de la obra en los años siguientes de la posguerra y de la dictadura de Franco. ¿Cómo se conocía la obra del poeta —si se conocía— en ese clima de oscuridad cultural, especialmente, al ser un poeta comunista y abiertamente defensor de la causa republicana? ¿Se leía de forma clandestina? ¿Cómo influyeron la censura y el mercado negro librero a la hora de acceder a la obra? Para dar respuesta a estos planteamientos, además de acudir a la crítica vallejiana, hemos ampliado nuestro objetivo rastreando las menciones al poeta en los periódicos y revistas más importantes de la época, a la vez que hemos acudido a otras fuentes testimoniales y ensayos que aportan información de gran valía para nuestro estudio.

En lo que respecta a la popularidad de la obra de Vallejo, Martínez García señala que esta no gozaba de una gran difusión y conocimiento en España antes de

⁶⁹ En el colofón de la edición de EAC puede leerse “De esta edición se han hecho 1.100 ejemplares. De éstos se han numerado 250, y los restantes, sin numerar. Se terminó su impresión el día 20 de enero de 1939” (144). Ver Merino y Vélez para la descripción física de la edición príncipe.

la guerra. No obstante, el autor había publicado en el país ibérico diversas obras y, asimismo, colaboró en algunas revistas literarias españolas del momento, además de entablar relaciones importantes con destacados escritores e intelectuales españoles, entre ellos, Bergamín y Gerardo Diego, a quienes tuvo de padrinos excepcionales, y Leopoldo Panero, gran promotor de su obra. Tras su muerte, y en los primeros años de la posguerra, afirma Ferrari que “el silencio rodea aún el nombre y la obra de César Vallejo que no resultará accesible a los lectores, críticos o no, sino a través de la edición de Losada en 1949, y sus sucesivas reimpresiones” (“Los destinos” 543). Esa falta de accesibilidad que apunta Ferrari será, sin embargo, la impulsora de la popularidad póstuma de Vallejo, ya que, según Martínez García:

una vez terminada la guerra, la obra de Vallejo fue siendo conocida de forma obligadamente clandestina. Todo lo prohibido tiene un atractivo peculiar, y ese atractivo se convierte en goloso sabor si se paladea en la clandestinidad.

Hay que confesar que la obra poética de Vallejo circuló por España en reductos muy limitados que la paladearon con la fruición de la fruta prohibida en los escasos ejemplares que, a escondidas, llegaban de Francia: me refiero, como es evidente, a *Poemas humanos*, libro aparecido en París en 1939.

(“Recepción” 12)

Por lo tanto, el cambio radical en el panorama literario, cultural y, por supuesto, vital del país afectarán al destino de EAC, directa o indirectamente.

Aunque, como contempla Martínez García, no necesariamente de un modo negativo.⁷⁰ Según él, cuando el poeta murió:

su obra poética empezó a abrirse camino muy lentamente hasta colocarse en el primer plano de la actividad literaria. El momento fue propicio. La generación de los años cuarenta quedó traumatizada por el terror de la realidad [. . .] de un dolor humano masivo de proporciones jamás conocidas en la historia de la humanidad. Como generación poética, fue también sacudida y castigada por ese mismo dolor humano [. . .]. (“Recepción” 18)

Esa generación de la que habla Martínez García se encontrará sola ante una España desolada cuya guerra y posterior posguerra ha supuesto “la muerte para artistas de reconocida valía, la dispersión y el exilio para muchos de los que quedaron con vida, la paralización de un desarrollo cultural y artístico normal, la frustración y el desencanto para una inmensa mayoría y, finalmente, el aislamiento prolongado durante años, también en el aspecto literario” (“Recepción” 18). Aquéllos que buscaban, por necesidad esencial, esa “auténtica inspiración humana” en su poesía encontrarán, entonces, en Vallejo la solidaridad humana y el lenguaje nuevo que les urge para reconstruir su mundo desmoronado. Así, pues, el

⁷⁰ La posición de Ferrari no es tan optimista como la de Martínez García. El crítico peruano observa que “1939, como sabemos, es el año en que aparecen, con pocos meses de intervalo, la edición de guerra de EAC y el conjunto de los poemas póstumos, incluyendo *España*, en París, publicados por la viuda y Raúl Porras Barrenechea con el nombre de ‘Poemas humanos’. Si bien el libro de ‘Poemas humanos’ no cayó tan en el vacío como la primera edición de *Trilce*, no parece haber suscitado tampoco una ola de interés por Vallejo. La reducidísima tirada resultaba netamente insuficiente a escala internacional y, de hecho, se difundió poco” (543).

conocimiento de la obra de Vallejo “muy escaso al principio por la dificultad de acceso a su obra [. . .] fue generalizándose de manera firme [. . .]. La lectura de su poesía fue ganando adeptos día tras día, hasta quedar Vallejo consagrado de forma aplastante como el poeta más representativo de todos los campos de la sensibilidad poética y, en todas las zonas de la composición social de sus lectores” (“Recepción” 18).⁷¹

La obra de Vallejo, sin duda, influye directamente en gran parte de la joven poesía española tras 1940. En el primer capítulo, nos detuvimos a considerar la poesía social, la de esos poetas que se adscriben a la “auténtica inspiración humana” y con los que César Vallejo, ya lo mencionamos, coincide a posteriori. Francisco Gutiérrez Carbajo, en “Presencia de Vallejo en la poesía española de posguerra,” incluye en la nómina de poetas que se vieron influenciados por el peruano, además de Otero y Celaya, a Leopoldo Panero y Luis Rosales, Félix Grande, José Hierro, Ángel González y José Manuel Caballero Bonald. A su vez, el mismo Félix Grande —quien dedicará su poemario *Taranto* (publicado en 1971) a César Vallejo— reitera que, para él, Rosales y Panero son los primeros poetas en los que se advierte “el germen de Machado, y también de Vallejo, siquiera parcialmente” (52), poetas que

⁷¹ Esta generación de posguerra es la que se vio igualmente reflejada en *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*, ambos publicados en 1944. Félix Grande señala la tenacidad con la que se leía el libro de Dámaso cuando él empezó a leer poesía alrededor de 1954. Para él *Hijos de la ira* aportó a la lírica española “una buena dosis de crispación [. . .] y una escritura — estructura y lenguaje— osada, vociferante, taladradora” (33-34). En cuanto a la obra de Alexandre, el poeta emeritense afirma que “posee como valor fundamental el haberse sumergido [. . .] en la corriente rehumanizadora de la lírica, con entusiasmo y continuidad, en unas fechas en las que ya están actuando los libros de Vallejo, Neruda, Hernández, etc”. (37-38).

rescataron y dieron a conocer su poesía olvidada (Lapuerta cit. en Gómez Vaquero 29). Asimismo, los poetas del grupo de Rosales son “poetas pertenecientes al bando ganador, pero que renunciarán en seguida tanto a la exaltación mitológica del caudillo y de la «nueva España», como a los procedimientos poéticos propios del garcilasismo” (29).

Si avanzamos en el tiempo y nos vamos a la generación del 50, además de los mencionados González y Caballero Bonald, añade Félix Grande que “Vallejo podría también advertirse en uno de los mejores poetas de la siguiente generación: José Ángel Valente” (52). Nazareth Solís suma, además, a Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y Antonio Gamoneda como poetas en los que se intuye esa influencia vallejiana (294) y que pertenecen a esa misma generación. Para ella, que coincide plenamente con Martínez García:

los poetas del cincuenta carecían de “maestros” que les señalasen nuevos derroteros poéticos. Este escenario permite que el espíritu y mensaje de Vallejo cale hondo en los poetas españoles de la década del cincuenta y sea uno de esos “maestros” que tanto necesitaban. La obra vallejiana se juzga entonces necesaria a sus intenciones: se trata de un espíritu nuevo, solidario, que se unía a su lucha por la libertad, tanto poética como espiritual. De esta manera, los poetas españoles del cincuenta no solo se abren a la influencia poética de Vallejo, sino que también se convierten en cauces por los que su universo poético pasa a la historia y al mundo literario posterior. (293)

No sólo la crítica vallejana sino también algunos de los poetas citados ofrecen testimonios de gran valor acerca de cómo llegaron al conocimiento y la lectura de César Vallejo. Uno de ellos, Antonio Gamoneda, remonta su encuentro con la poesía de Vallejo a la primera década de la posguerra. En una entrevista titulada “Antonio Gamoneda: hablar de César Vallejo era un delito”, el poeta comparte cómo fueron sus primeras lecturas durante la época de Franco. A la pregunta del periodista sobre cómo conoció la poesía de Vallejo, dice Gamoneda: “Pues mire, yo tenía 18 o 19 años y estábamos en plena dictadura y el nombre de Vallejo, poeta marxista, pronunciarlo, era prácticamente un delito”. El poeta comparte, asimismo, que empezó a saber de Vallejo a raíz del homenaje que la revista *España* llevó a cabo en su número 39, en 1949: “Yo era muy joven [. . .] y eso fue un acontecimiento porque empecé a tener conocimiento de Vallejo. Entonces circulaban los poemas de Vallejo en manuscritos, pues no había ediciones de sus libros”.⁷²

Félix Grande, gran admirador, estudioso y promotor de la obra de Vallejo, explica, a su vez, cómo llegó a conocer la poesía de este en el año 1961, gracias al poeta Carlos Sahagún. Este último, en una tertulia literaria en la que estaban juntos,

⁷² La entrevista a Antonio Gamoneda, a cargo de Pedro Escribano, se publicó en el diario online *La república*, el 21 de abril de 2018. <https://larepublica.pe/cultural/1230559-hablar-de-vallejo-era-un-delito>

le recitó algunos poemas del peruano y él se los aprendió, igualmente, de memoria, añadiendo, así, su valioso eslabón a la cadena de difusión vallejana.⁷³ Dice Grande:

Cuando yo me vine a Madrid, hacia 1957, una tarde Carlos Sahagún me recitó de memoria varios poemas de Vallejo, varias veces. Después lo busqué, lo encontré, lo leí con avaricia, durante años [. . .]. Desde aquel día siempre digo que una de las influencias fundamentales en el resultado de mi trabajo es la obra de aquel genio. Igual que Carlos Sahagún me entregó de palabra aquella fortuna, yo hice lo mismo después con otros desafortunados. Hoy sé ya que aquello no fue un fenómeno de grupo, sino un suceso cultural cuyo vehículo era la memoria de tantos deslumbrados. (39)

Asimismo, el poeta aclara que la primera edición de PH y EAC, impresa en París en 1939, fue muy limitada.⁷⁴ Contó con únicamente 250 ejemplares de los cuales, probablemente, no pasaran a España más de cincuenta, siendo optimistas. Uno de esos ejemplares cayó en las manos de Leopoldo Panero. Grande indica que Juan Luis Panero le dijo que su padre —Leopoldo— debió de recibir esa edición

⁷³ Remito, para mayor información, a la conferencia a cargo de Félix Grande que con motivo de los 90 años de la publicación de *Trilce* tuvo lugar en la Casa de América, en Madrid, el 13 de noviembre de 2012. https://www.youtube.com/watch?v=HNOo_h0I0po

⁷⁴ Estas palabras forman parte de su artículo “Poesía en castellano 1939-1969”, publicado en 1969 en *Cuadernos para el diálogo*. No se conocía todavía que la edición de 1938 de EAC había sobrevivido. El mismo texto de “Poesía en castellano 1939-1969” será publicado por Taurus en 1970 como *Apunte sobre poesía española de posguerra*. (Las citas siguen las páginas de esta versión)

hacia 1941 o 1942 y que ese ejemplar circulaba continuamente. Por ejemplo, señala Grande, que los espadañistas debían haber conocido el ejemplar muy temprano.⁷⁵

En lo que respecta a Martínez García, el estudioso de Vallejo cuenta que alguien en el Perú le conseguía las obras de César Vallejo:

En los años 60 yo leía a Vallejo amparado en el mismo sistema estratégico que usaban los demás. Leía, también, todo cuanto podía sobre él y sobre su obra. Una buena amistad en el Perú me surtía, con qué astucia y delicadeza, de un material cuyo valor iba yo calibrando a medida que lo asimilaba, leyéndolo. Por esta vía llegó a mis manos la edición de Moncloa Editores, con facsimilares de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

(“Recepción” 15)

Es, igualmente, importante destacar que Martínez García acabó escribiendo su tesis doctoral sobre César Vallejo, bajo la dirección de Alonso Zamora Vicente.⁷⁶ A modo de anécdota, cuenta Martínez García que Zamora se le quedó mirando un día en clase —en uno de los cursos de doctorado de la Complutense, al que también asistía Sabina de la Cruz— y le dijo: “Así que usted quiere hacer una tesis sobre Vallejo” (“Recepción” 15). Tras esto, y después de preguntar a los demás si habían leído al peruano, dijo: “Pues, léanlo, que es muy higiénico” (“Recepción” 15).

⁷⁵ Con el término “espadañistas”, Grande alude aquellos poetas que publicaban y orbitaban en torno a la revista *España*. Sus fundadores fueron Victoriano Crémer, Eugenio García de Nora, Antonio González de Lama y en sus páginas publicaron poemas de César Vallejo, Pablo Neruda, Miguel Hernández, entre otros.

⁷⁶ La tesis de Francisco Martínez García acabaría convirtiéndose en el libro *César Vallejo: acercamiento al hombre y al poeta*, publicada en 1976 por las ediciones del Colegio Universitario de León.

Zamora Vicente, fue, al parecer, uno de los pocos profesores que se atrevió a hablar sobre Vallejo en aquella época en las aulas universitarias. Mario Pedrazuela Fuentes, en su libro *Alonso Zamora Vicente: vida y filología*, señala que “Zamora se decanta por un tipo de crítica arriesgada y progresista, y por autores comprometidos para la época, como lo demuestra el acercamiento a un Cela que ya empezaba a ser molesto para el régimen, o sus clases sobre la obra de César Vallejo y Borges” (269-70).

Además, explica que cuando este regresó a Salamanca en 1953, tras su estancia en Argentina, “una serie de estudiantes formaron un grupo en torno al catedrático recién regresado, quien por primera vez en el aula de una universidad española les hablaba de *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo” (296). Fue, en efecto, una figura interesante que hizo mucho por la filología en España y que no tuvo miedo de expresar su opinión. En 1957, incluso, publicó, en el número 60 de la revista *Cultura Universitaria*, de Caracas, el artículo “Considerando, comprendiendo (notas a un poema de César Vallejo)”. Tengamos en cuenta, como señala Pedrazuela, que “en aquella España no estaba bien visto que un catedrático hablara de un poeta que había apoyado de forma tan clara la República” (296).

Reflexionando sobre los testimonios de Gamoneda, Grande, Martínez García y Pedrazuela, nos parecen parcialmente acertadas las palabras de Alberto Gómez Vaquero cuando afirma que:

César Vallejo pervivió en la poesía española de posguerra como una figura de referencia, pero a cuya obra era muy difícil tener acceso. Y pervivió, en cierta medida, gracias a la oralidad. [. . .]. En un retorno a los orígenes orales de la

poesía que muestra, sin embargo, la potencia que la obra de Vallejo tenía y tiene, y que permitió la supervivencia de ésta en los primeros años del franquismo”. (28-29)

Digo “parcialmente” porque es necesario matizarlas, añadiendo que los diferentes testimonios que hemos recogido revelan que había distintas vías de acceso a la poesía de César Vallejo, no únicamente la vía oral. Parece ser que, en los primeros años de la posguerra, como apunta Gamoneda, la difusión de su poesía se daba a partir de manuscritos. Queda constancia, igualmente, de la transmisión oral gracias a las palabras de Félix Grande. Asimismo, Martínez García habla de su amistad de Perú que le mandaba las obras de Vallejo. Del mismo modo, no se puede obviar la labor de reconocimiento llevada a cabo por estudiosos, como es el caso de Alonso Zamora Vicente, entre otros.⁷⁷

Evidentemente, los testimonios anteriores nos deben llevar a considerar el impacto que la censura tenía en el panorama literario de la época y, a la vez, la

⁷⁷ No puedo dejar de nombrar a Antonio Merino quien, muy amablemente, contestando a mis preguntas sobre la materia, me indicó —en un correo electrónico en febrero de 2019— que en años más avanzados de la dictadura se posibilitaba la lectura de las obras de Vallejo en espacios públicos, siendo Félix Grande uno de los grandes promotores de estas tertulias literarias. Lo mismo ocurría con el Ateneo de Madrid, o en los departamentos de literatura hispánica, muy activos en las universidades. Incluso en revistas (en esto un poco más clandestinas), que se componían con la ayuda de escritores como Blas de Otero, José Hierro o Ángel González, entre otros. Finalmente, destaca Merino la celebración de tertulias en librerías como, por ejemplo, *La pluma*, bajo la dirección del sobrino de Manuel Azaña, Manuel Martínez Azaña y José Luis Cano. *La pluma* había sido la antigua librería *Ínsula*, fundada en 1943 por Enrique Canito en el número 9 de la Calle del Carmen de Madrid y en la que tiene su origen la revista homónima. La librería se especializó en importar libros del extranjero y en ella pronto se formó la tertulia literaria por la que pasarían, como indica Javier Suso López, “muchas personas muy conocidas del mundo literario español de la posguerra” (333).

existencia de un mercado negro de libros prohibidos. Este era un negocio creciente y fructífero —consecuencia directa de la misma censura— que vetaría miles de libros a lo largo de los años de la dictadura. Entre ellos, las mencionadas ediciones de la poesía de Vallejo que circulaban clandestinamente en España: la de Georgette Vallejo y Raúl Porras Barrenechea (1939), la de la editorial Losada (1949) y la de Moncloa Editores (1968). El control de la palabra fue, al parecer, “una de las preocupaciones del franquismo desde el inicio de la guerra”, según afirma Luis Veres en “Lenguaje y censura literaria y periodística en el franquismo”.⁷⁸ Incluso, una censura primaria se instauró desde el 18 de julio de 1936 cuando el general Andrés Saliquet sometió a los medios a un control inflexible. Antes de que finalizara la guerra, en 1937, la Delegación para la Prensa y la Propaganda ya se había creado y, en cuanto las tropas franquistas ganaron la guerra, la acción censoria se hizo todavía más radical. Eduardo Ruiz Bautista, en “Las letras prohibidas del franquismo,” manifiesta que:

veintinueve días después del triunfo de Franco en la Guerra Civil Española, La Falange organizó una quema a las afueras de la Universidad Central de Madrid, en la que se prendió fuego a “un montón de libros torpes y envenenados” con una buena parte de “la juventud universitaria, brazo en

⁷⁸ Este artículo puede consultarse en línea: <https://journals.openedition.org/amnis/359>

alto, cantando con valentía el himno *Cara al sol*”, de acuerdo con una crónica publicada por el periódico *Ya*, en abril de 1939.⁷⁹

Por lo general, y ya en la dictadura, la censura no va a proceder quemando libros en público como hacía la Santa Inquisición en su momento. Su *modus operandi* va a ser más sutil, aunque igualmente demoledor. En todo caso, ¿qué es la censura? Según Manuel Abellán, por censura hay que entender “el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeras de la obra de un escritor —con anterioridad a su publicación— supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor” (“Censura y autocensura”). El ministro Gabriel Arias Salgado fue el principal artífice y promotor de la censura que, en un principio, tuvo como labor primordial la “del encauzamiento moral de la población y la consiguiente destrucción o secuestro de todo cuanto pudiera parecer dañino o perjudicial” (*Censura y creación literaria* 16-17). Para ello se creó en 1938 la Ley de Prensa, a la que seguiría, ya en plena dictadura, una legislación férrea que perseguiría todas aquellas obras que atacasen al dogma, a la moral o al régimen. En palabras de Abellán: “una infinidad de leyes, decretos y normas de funcionamiento dotó de instrumentos eficaces al considerable cuerpo de censores que desde las delegaciones provinciales, comarcales y locales ejercía un severísimo control e impedía cualquier veleidad en el

⁷⁹ “Las letras prohibidas del franquismo” se publicó el 23/05/2017 en el periódico online El financiero. <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/las-letras-prohibidas-del-franquismo.html>

empleo de cualquiera de los medios de comunicación social imaginables” (*Censura y creación literaria* 18).⁸⁰ Cabe señalar que las diferentes épocas de la dictadura tuvieron, asimismo, un impacto distinto en la acción censoria. A la inicial “totalitarización de la cultura” (“Censura y autocensura”) de Arias Salgado le sigue un período en apariencia más liberal, marcado por la Ley de Prensa e Imprenta del ministro Fraga Iribarne, promulgada en 1966.⁸¹ Para Abellán

la falacia liberal de la nueva ley obligó a que los editores fueran más precavidos que antes y censuraran previamente manuscritos o galeradas so pena de ser considerados cómplices de los delitos en los que una obra publicada podía todavía incurrir. La tramoya liberal-jurídica [. . .] no fue obstáculo alguno para que en virtud de un curioso principio de indeterminación durante el mandato de dicho ministro, sistemáticamente se prohibieran por motivos morales o religiosos obras marcadamente politizadas y por motivos políticos obras que infringían la moral o el buen gusto. Durante este período aumentó considerablemente el número de tachaduras [. . .] si bien disminuyeron las denegaciones con relación al período de Arias Salgado [. . .]. (“Censura y autocensura”)

⁸⁰ Para más información acerca de la censura franquista ver: Beneyto, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Plaza y Janés, 1977; Larraz, Fernando. *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Trea, 2004;

⁸¹ Arias Salgado es sustituido por Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo en 1962. La ley de Prensa e Imprenta de 1966 puede consultarse en el Boletín Oficial del Estado. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1966-3501>

La “falacia liberal” a la que se refiere Abellán es que la Ley de Prensa de Fraga formaba parte de un entramado para lavar la imagen del régimen y darle una mayor legitimidad fuera de España. Aunque, en realidad, la libertad que se concedía era más bien una cortina de humo para que el régimen pudiera seguir actuando impunemente. Por una parte, dentro del desarrollo económico y la mayor aprobación internacional que supuso el Plan de Estabilización (1959), el escenario político e institucional del régimen se mantenía inalterable:

el Jefe del Estado seguía ostentando atribuciones legislativas, las Cortes orgánicas solamente representaban a los diversos sectores que habían apoyado el Movimiento en 1936 y, por tanto, el pluralismo latente en la sociedad española quedaba al margen de las instituciones con pretensiones representativas. Y, en consecuencia, el ejercicio de las libertades públicas seguía estando vedado. (Carrillo 4)

Por otra parte, a partir de 1966 el Estado inicia un proceso modernización institucional mediante la Ley Orgánica del Estado de 1967. Con ello, se intenta consolidar el futuro del poder político y para tal propósito, además de dotar a las Cortes de una leve representatividad, se permitió

una cierta apertura en el ejercicio de la libertad de prensa mediante la ley de Prensa e Imprenta [. . .]. Este intento de legitimación democrática se llevaba a cabo sin variar en nada la cultura política impuesta desde el triunfo militar en la guerra civil. Así, de acuerdo con la Ley de Principios del Movimiento Nacional de 17 de julio de 1957, dichos principios seguían permanentes e

inalterables y los partidos políticos continuaban proscritos, por lo que la supuesta ampliación del ámbito de ejercicio de una libertad, como la libertad de prensa, se planteaba desde la óptica de libertad otorgada y al margen de cualquier planteamiento que pudiese asimilarse a la noción de derecho público subjetivo. La ley Fraga era, por tanto, una necesidad política instrumentalizada por el régimen de acuerdo con los propios parámetros de permisibilidad que únicamente a él mismo correspondía establecer. (Carrillo 4-5)

Hay que decir que, a pesar de las esperanzas iniciales que trajo la ley y el hecho de que esta eliminó la censura previa, al final, se constató que “varió muy poco la práctica censora” (Carrillo 9) y fomentó la autocensura por miedo a “un secuestro administrativo” (Carrillo 9).⁸² Según apunta Eduardo de los Santos Molina en “Los libros y la noche: censura franquista y tráfico de libros en Madrid”, “Este mecanismo (de autocensura) fue el que promovieron las leyes supuestamente aperturistas aprobadas por Fraga en 1966, que ya no imponían el filtro censor para que el libro fuera publicado, pero que amenazaban con los tribunales a editor y autor, y con la destrucción de la tirada y el secuestro de la imprenta si, después de

⁸² La Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, introducía en su artículo 64 la figura del “secuestro administrativo” de publicaciones: *Cuando la Administración tuviere conocimiento de un hecho que pudiera ser constitutivo de delito cometido por medio de impresos gráficos o sonoros dará cuenta al Ministerio Fiscal o lo comunicará al Juez competente, el cual acordará inmediatamente sobre el secuestro de dichos impresos con arreglo al artículo 816 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal.* Es decir, la Administración podía cerrar una imprenta o un periódico y/o disponer de sus documentos de manera indiscriminada e indefinidamente. Extraído del Boletín Oficial del Estado BOE núm. 67 de 19 de marzo de 1966.

publicado, la censura lo encontraba ‘inautorizable’”.⁸³ Fraga fue ministro de Información y Turismo hasta 1969, fecha en la que pasa a ostentar el cargo Pío Cabanillas. Para Abellán, el período Cabanillas “puede calificarse con propiedad de período de retroceso [. . .] a causa del deterioro del franquismo durante esos años” (“Censura y autocensura”). El contraste entre la política censoria y el ansia de libertad de expresión se agudiza durante esta época y aumentan “las denuncias por delitos de prensa e imprenta” (“Censura y autocensura”). A partir de 1974 hasta la fecha en la que muere Franco se puede hablar de una cierta apertura, aunque “en líneas generales se confirma el aumento de los ‘silencios administrativos’” (“Censura y autocensura”). Finalmente, al morir el dictador

el comportamiento de la censura es perfectamente surrealista. El desfase entre el mantenimiento de un aparato censorio periclitado y el uso de la libertad de expresión que la sociedad española se ha ido arrogando convierten al responsable de la lectura de manuscritos en una fantasmagórica comparsa que constantemente se remite al poder decisorio de la superioridad para curarse en salud. (“Censura y autocensura”)

Lo cierto es que, como veremos más adelante con la obra de Vallejo, a partir de 1976 empieza a haber una proliferación de publicaciones y ediciones de libros que habían sido prohibidos en el pasado. Ruiz Bautista señala que “la larga noche del

⁸³ “Los libros y la noche: censura franquista y tráfico de libros en Madrid” se publicó online en Drugstone Magazine cultural el 1 de octubre de 2017. <https://drugstoremag.es/2017/10/los-libros-y-la-noche-censura-franquista-y-trafico-de-libros-en-madrid/>

franquismo [. . .] tocaba a su fin. En el horizonte de la censura se divisaba un astro: para unos era el crepúsculo de una gloriosa edad de acero; para otros, el amanecer que habría de alumbrar la herrumbre intelectual en que los españoles habían vivido durante décadas” (“La larga noche” 107).

La práctica censoria, como cualquier tipo de prohibición, tiene como una de sus consecuencias directas que haya una respuesta contraria y rebelde que se alce contra lo establecido buscando lo ilegal, lo censurado. Uno de los resultados de la censura en la dictadura fue, como adelantamos en páginas anteriores, la existencia de un mercado clandestino en el que circulaban las obras vetadas, entre ellas, las de César Vallejo. No era fácil en la época conseguir ciertos libros y la práctica editorial y librera se sometía a una vigilancia exhaustiva. Sin embargo, esa vigilancia no evitó el contrabando de libros, que las librerías clandestinas existieran y que las personas pudieran acceder a ciertas obras prohibidas. Jordi Cornellà-Detrell, gran estudioso de la materia, centra su trabajo en la importación, venta y consumo de libros durante el franquismo, específicamente en Barcelona. Sin embargo, se podrían extrapolar las aportaciones de su estudio al resto de la Península Ibérica. Cornellà-Detrell señala que no es un fenómeno muy estudiado pero que, no obstante, jugó un papel muy importante en la cultura de la posguerra:

Com a resultat dels obstacles que la censura posava a la lliure circulació de materials impresos, molts lectors àvids de novetats van haver de recórrer al mercat negre de llibres, que va esdevenir un negoci molt profitós. Les pràctiques repressores de l'estat certament van resultar en la prohibició i

mutilació de milers d'obres, però cal no oblidar que, com en qualsevol context de repressió continuada, es van acabar generant múltiples estratègies de resistència per evadir les imposicions del règim, estratègies que van ser més efectives i complexes del que s'ha tendit a creure. (40)

Al tratarse de prácticas clandestinas, es evidente que es complicado encontrar un archivo documental que constate el tráfico de libros ilegales.⁸⁴ Pero, por fortuna, sí que contamos con infinidad de testimonios de libreros y editores que confirman esa praxis y cuentan de primera mano su experiencia. Eduardo de los Santos señala, por ejemplo, que “los libreros sufrieron también el peso de la censura, pero muchos se atrevieron a traer de contrabando los libros que se publicaban fuera, en Francia y en América, distribuyéndolos en los sótanos o entregándolos personalmente en los domicilios”. Muchas de las librerías tenían un cuarto escondido en el que el interesado podía quizás encontrar esos títulos prohibidos que estaba buscando con esmero. Bautista menciona en su artículo el testimonio del editor Enrique Murillo, que trabajó para editoriales como Alfaguara y Anagrama. Este comenta que “en la calle Aribau todos conocíamos las librerías de segunda mano donde, si preguntabas en voz bajita, te pasaban a la trastienda y allí estaban los libros prohibidos, por ser políticos, lascivos o libertinos”. Recoge Bautista, igualmente, las palabras de Aldo

⁸⁴ Cornellà-Detrell menciona en su ensayo los archivos de José Martínez, editor y fundador de la editorial Ruedo ibérico en París en 1961, donde se pueden encontrar documentos que aportan pruebas del tráfico clandestino de obras.

García, director de ediciones y librerías Antonio Machado.⁸⁵ Este recuerda que los libros:

llegaban de contrabando de Francia o América Latina. Su padre viajaba a México y a Argentina en busca de ediciones prohibidas. Luego las ingresaba a España ocultas en marcos de cuadros, porque la librería también tenía una galería de arte. También había quien los importaba de otro país europeo en automóvil, intentando engañar a los agentes de aduanas.

Además de intentar entrar libros prohibidos ocultos para pasar la aduana, otros entraban “de memoria, aprendidos y recitados como solo creeríamos posible en *Fahrenheit 451*, o copiados a mano en libretas y cuadernos personales. También se imprimieron algunos en España, con sellos de imprenta falsos” (De los Santos).

El contrabando de libros prohibidos y el hecho de venderlos en la trastienda de una librería no era, evidentemente, nada seguro. Con ello, los libreros se jugaban su negocio e, incluso, su libertad. Tanto De los Santos como Cornellà-Detrell concuerdan en que la función de las librerías clandestinas en la dictadura y la lectura de los libros que estas distribuían fue esencial para la educación de toda una generación, además de una forma de resistencia que fomentó la construcción de una cultura alternativa disidente, clave para el establecimiento de la futura democracia en España. Cornellà-Detrell afirma que “A més de ser una eina d’aprenentatge que permetia desenvolupar nous valor ètics, socials, polítics i estètics, durant la posguerra

⁸⁵ La librería Antonio Machado se funda en Madrid en 1971, de la mano de algunos miembros del partido comunista. Para mayor detalle sobre las librerías remito a los trabajos de Cornellà-Detrell, De los Santos y Bautista.

els llibres il·legals van esdevenir un símbol de llibertat i oposició al règim” (47).

Igualmente, las emotivas palabras de Los Santos sintetizan la esencia de esa época:

A veces, pienso con cierta tristeza en aquel tiempo mítico en el que las librerías eran templo y barricada de la lucha por el mañana. Entonces, en España había menos lectores y se podía leer menos, pero quien lo hacía sabía que cada vez que abría un libro prohibido estaba ejerciendo su libertad y revolviéndose contra la ‘puta dictadura’ (citando a mi padre), contra todas las putas dictaduras del mundo. [. . .] Esos libros eran una forma de resistencia: contenían un pensamiento y unos valores políticos, éticos y estéticos diferentes, opuestos a los promovidos por la dictadura. Ahora los dejamos encima de la mesa, pero entonces se escondían en maleteros, sótanos, desvanes, trastiendas, armarios y anaqueles de doble fondo.

En este contexto clandestino de disidencia, ‘anaqueles de doble fondo’ y de ‘revolverse’ contra la dictadura, es donde entran las obras de César Vallejo, “poeta convertido en símbolo de la resistencia política contra el franquismo” (Ortega).⁸⁶ Por ejemplo, de los Santos señala que, en Madrid, sus obras se podían encontrar en las librerías de la Cuesta Moyano y las librerías Aguilar, siempre, por supuesto en la parte de atrás. A este respecto, Carlos Meneses expone en “¡Al fin!, la España de César Vallejo”,⁸⁷ cómo afectó a la obra de Vallejo, especialmente EAC, el veto de la

⁸⁶ Entrevista a Julio Ortega de día 22/10/2014 en el *Diario Correo*, de Perú.

<https://diariocorreo.pe/peru/critico-julio-ortega-analiza-la-obra-de-cesa-26555/>

⁸⁷ “¡Al fin!, la España de César Vallejo” apareció en *Diario de Mallorca* el día 1 de diciembre de 1977.

dictadura. Meneses explica que en las ediciones extranjeras que circulaban en España y que incluían EAC, nunca se encontraba explicación alguna que ayudara al lector a situar esos quince poemas dentro de la obra de Vallejo, ni información sobre las circunstancias de escritura del poemario. De todo ello, cabría inferir que los poemas tenían un contenido agresivo, violento o insultante para el régimen y, por ello, fue “negado [. . .] su permiso para publicar en España; y permitidos solamente después del régimen franquista” (“Al fin” 22). Pero no nos confundamos: los poemas de EAC son de una emoción profunda y una belleza intensa. “Y si la censura impidió durante cuarenta años que circulara por las librerías españolas, no habrá que hallar la explicación en motivaciones de lenguaje, sino en razones ideológicas” (“Al fin” 22). Obviamente, un autor tan abiertamente *rojo* no podía ser jamás del agrado del régimen y era de esperar que sus obras fueran prohibidas o, cuanto menos, limitadas.

Asimismo, tras haber llevado a cabo un estudio de la prensa de la época, observamos que en los primeros años de la posguerra el nombre de César Vallejo aparece en los periódicos con muy poca frecuencia. Sin embargo, las alusiones al poeta y la diversidad de carácter de las mismas van *in crescendo* a medida que el tiempo va transcurriendo. Este hecho nos hace pensar que las circunstancias políticas y sociales iban cambiando y ello se reflejaba en cómo y cuánto se hablaba sobre César Vallejo. Los periódicos consultados para nuestra investigación han sido *La vanguardia*, el *ABC*, la revista *Blanco y negro*, la revista *Hora de España*, *La hora*, *Cuadernos para el diálogo* (se funda en 1963), *El país* (fundado en 1976) y *La hora*

leonesa. Hay menciones a César Vallejo en otros periódicos o revistas, pero son muy escasas y poco relevantes. Nuestra búsqueda cronológica —llevada a cabo en el invierno de 2018— comprende desde 1939 hasta 1980, rebasando las fechas de la dictadura, para considerar si había alguna diferencia en el contenido y la cantidad de artículos sobre César Vallejo más allá de 1975.

Las únicas alusiones que encontramos en los años 40 son cinco: una en *La vanguardia* (13/10/49), donde aparece un artículo sobre poetas cubanos. En él se hace hincapié en el aspecto religioso de César Vallejo al compararlo a la escritora Fina Marruz con este. Aparecen, también, cuatro menciones en *La hora*, entre 1948 y 1949. En esta revista se publican algunos de sus poemas o se cita su nombre de pasada. Es importante señalar que ninguno de los poemas que se recogen pertenece a EAC.

A lo largo de los años 50 encontramos veintinueve menciones. Son generalmente breves, a raíz de artículos sobre otros poetas o escritores, a los que se compara con Vallejo. Lo más destacable de esta época es la noticia sobre *Estudios sobre la palabra poética* (1952), de José María Valverde, y de unos ciclos de conferencias, en 1953, en el Centro de Estudios Hispánicos de Madrid sobre “Poetas del Perú”, en los que Leopoldo Chariarse habla de Vallejo como “el promotor de una poesía auténticamente nacional”. Igualmente, es importante mencionar que, durante esa época, Leopoldo Panero escribe reseñas literarias para la revista *Blanco y negro*. En ellas, alude en numerosas ocasiones a César Vallejo. Es interesante

observar que en la revista del día 31 de enero de 1959, al reseñar *Ancia*, de Blas de Otero, nota ya Panero los ecos de Vallejo en la poesía del bilbaíno.

A partir de los años 60 se encuentran más referencias al poeta: 74 únicamente en esta década. En entrevistas a diversos poetas, muchos de ellos comentan el gusto por la lectura de Vallejo y cómo les ha influido su poesía. Igualmente, la mayoría de entrevistados lo incluyen en su nómina de poetas predilectos. También, se anuncian recitales de la poesía del peruano, junto con la de otros poetas de ideología afín; espectáculos en los que se escenifica su poesía o se musican sus poemas; conferencias sobre su obra o donde se menciona algún aspecto de esta, junto con la de otros autores. Además, algunos periodistas, como Ángel Carmona, Joaquín Marco o José Cruset, le citarán a menudo en sus artículos en *La vanguardia*. Hay un cambio perceptible a partir de este período: más alusiones y más diversas. Podemos pensar que se escribe sobre él más abiertamente. Si tenemos en cuenta los cambios que estaban dándose en España —El plan de Estabilización, de 1959 y la posterior Ley Orgánica de modernización del Estado, de 1967— tiene sentido que hubiera una mayor libertad o, al menos, sensación de la misma que propiciara un cierto aperturismo.

Del mismo modo, en la revista *Blanco y negro* del día 8 de junio de 1963 Carlos Luis Álvarez reseña el libro de Xavier Abril, *César Vallejo o la teoría poética*, de la editorial Taurus. El libro recibe una buena crítica. No ha habido mención a ninguna otra obra sobre Vallejo desde 1952, cuando se anuncia el estudio de Valverde. Debemos hacernos eco, igualmente, de que el 9 de febrero de 1964 se

anuncia en la sección de cultura del *ABC* la lectura a cargo de Félix Grande de poemas de sus obras *Taranto* y *Las piedras*. Son ambas composiciones en homenaje a César Vallejo.⁸⁸ El 10 de junio de 1967 Gastón Baquero recuerda a César Vallejo en el 50 aniversario de *Los heraldos negros* (LHN), hablando de él como el poeta más representativo del momento porque, a pesar de su filiación política, pudo componer poesía libre. Arremete, a su vez, contra el marxismo y la poesía social. Es interesante apuntar cómo Baquero es capaz de apreciar la calidad poética de Vallejo a pesar de no concordar con sus ideas políticas.

El 11 de abril de 1969, la mención más relevante ocurre en *La semana peruana*, en la que se informa de un acto de homenaje a César Vallejo en Barcelona. Es el primer homenaje al poeta durante la dictadura, al menos, el primero del que se da constancia abiertamente en la prensa. Ha habido que esperar treinta años para que a Vallejo se le homenajeara en España.

Asimismo, cabe indicar la existencia de una sección en el *ABC* llamada *Y poesía cada día*. En ella se publican poemas de diferentes poetas. A partir de 1969, se encuentra esta sección dedicada a Vallejo en varias ocasiones. Unas veces, aparecen únicamente poemas suyos; otras, comparte la sección con otros poetas. Este mismo año, en el extraordinario de mayo de *Cuadernos para el diálogo*, aparece un magnífico artículo de Félix Grande, en el que este escribe sobre la poesía española desde 1939

⁸⁸ Se trata del anuncio, en un periódico tradicionalmente conservador, de la lectura de poemas de un poeta de izquierdas que le dedica sus poemarios a un poeta muerto que defendió los ideales republicanos. Esto habría sido impensable en los primeros años de la dictadura.

hasta 1969. En él reflexiona sobre la influencia de Machado y Vallejo. Habla de la rehumanización de la poesía a partir de 1955. Por supuesto, menciona que Vallejo era de sobra conocido por los poetas españoles de la época.

En los años 70 las alusiones al poeta son aún más numerosas. Aparece mencionado en sesenta y ocho ocasiones hasta la muerte de Franco. A partir de esta, al final del año 1975, encontramos cuarenta y ocho menciones más. En los artículos se destaca la influencia de César Vallejo en la poesía de posguerra. Se anuncian espectáculos en los que se incluyen poemas de Vallejo junto con los de otros poetas republicanos: Celaya, Lorca, Alberti y Otero. También, en la hemeroteca que hemos consultado, aparecen menciones, anuncios de antologías en las que aparecen sus poemas, etc. Incluso, en el almuerzo anual de la RAE el día 13 de enero de 1970, dirigida en ese momento por Dámaso Alonso, Aleixandre le dedica un poema a César Vallejo, abiertamente, sin reservas.

Algo especialmente importante ocurre en 1972. El 20 de julio se anuncia en la sección de libros recibidos de *La vanguardia*, la edición de LHN de la editorial Saturno, de Barcelona. Es la primera obra de César Vallejo que se publica en España de manera legal tras la muerte del poeta. La dictadura está dando sus últimos coletazos y ello se refleja en la cultura. En agosto, se anuncia un curso de verano en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, dirigido por José García Nieto. En en la sesión inaugural del curso, se habla de la huella de Neruda y Vallejo en la poesía de compromiso social. Al día siguiente, en otra sesión del curso,

Gastón Baquero, que ya sabemos que es antimarxista, habla sobre el vínculo entre España y Latinoamérica y cita, entre otros, a César Vallejo.

El estudio de la hemeroteca vallejana hasta 1975 nos permite concluir, como apuntamos, que el devenir de los tiempos tuvo un efecto clave en cómo y cuánto se habló y se escribió sobre la figura y obra de Vallejo. Paulatina y tímidamente, va habiendo lo que parece una mayor libertad a la hora de acercarse a la obra de este escritor censurado. Las mismas conclusiones pueden extraerse atendiendo a otras fuentes, como pueden ser revistas literarias y publicaciones sobre y de la obra de Vallejo.

Aparte de la importancia que tiene la publicación de la escuela-homenaje a Vallejo en el número 39 de *Espadaña*, en 1949, no hay una presencia notable del peruano en revistas o estudios literarios.⁸⁹ En referencia a este homenaje, que se dio de la mano de los poetas José Luis Aranguren, Antonio G. de Lama, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José María Valverde y Luis Felipe Vivanco, Martínez García manifiesta que:

Personalmente, doy gran importancia a esta escuela-homenaje. No ya sólo por la valentía que demuestra el simple hecho de publicarla, ni sólo —aunque también— por estar convencido de que el humanismo vallejiano y el humanismo espadañista son tan coincidentes que bien pudieran ser entendidos como uno solo, único y mismo humanismo, sino también porque

⁸⁹ En el número 22 de *Espadaña*, en 1946 se publica el poema “Los desgraciados” y en el número 45, de 1950, “Masa”. La importancia de esta revista en la difusión de la obra de Vallejo es indiscutible.

la publicación en León de este recordatorio-homenaje —que es, sépase una vez más, el primer homenaje español a César Vallejo— indica, sencilla pero indudablemente, que Vallejo no era un desconocido en una pequeña ciudad provinciana como era —y es— León. (*Recepción* 14).

Además de este homenaje, no podemos dejar de nombrar a otras revistas de la época, quizás menos conocidas que *Espadaña*, pero que, humildemente, “permitieron no solo el conocimiento y vigencia del poeta peruano, sino el reconocimiento y adhesión de muchos autores españoles a su poética” (Solís 291). Solís se hace eco en su estudio del trabajo llevado a cabo por Fanny Rubio,⁹⁰ en el que la autora da cuenta de

las revistas poéticas españolas de los años cincuenta en las que aparecen publicados no solo poemas, sino también comentarios a la poesía de Vallejo: *Ágora* (1951), *Doña Endrina* (1951), *Aljibe* (1951), *Alcándara* (1951), *Trilce* (1952),⁹¹ *San Borondón* (1958), *Despacho literario* (1960), *Colliure* (1961), *Mejana* (1965), entre otras. En estas revistas se descubre, además, que los poetas catalanes y canarios conocen a Vallejo y que muchos de ellos son influidos por su poesía. Felipe Baeza, Arturo Maccanti y Manuel Padorno, todos ellos admiradores de la poesía de Vallejo y deseosos de reemplazar a los poetas sociales a través de una lírica más ambiciosa estética y moralmente. (291)

⁹⁰ Rubio, Fanny. *Revistas poéticas españolas: 1939-1975*. Turner, 1976.

⁹¹ Es imprescindible notar la elección del título del poemario más arriesgado y controvertido del poeta para una revista literaria española en 1952. Ello enfatiza, sin duda, la importancia de la obra de Vallejo en la España de mediados del siglo XX.

Además del papel que jugaron las revistas literarias en la difusión de la obra del peruano, destacan las publicaciones que ya mencionamos: *Estudios sobre la palabra poética* en 1952, de Valverde, en el que el poeta incluye dos ensayos sobre Vallejo: “Notas de entrada a la poesía de César Vallejo” y “César Vallejo y la palabra inocente”.⁹² Habrá que esperar ocho años para que, en 1960, en su número 134, la revista *Índice de artes y letras* le dedique un especial a César Vallejo. Para Martínez García se trata de “un tímido clarinazo de aviso para los aún dormidos que, despertados, se dieron a la busca y captura de las obras de un poeta que se les presentaba como recién nacido y como de inexcusable conocimiento y goce” (“Recepción” 13). En 1963 aparece el estudio de Xavier Abril, *César Vallejo o la teoría poética*, de la editorial Taurus. Y en 1971 José Ángel Valente publica *Las palabras de la tribu*, donde incluye “César Vallejo desde esta orilla,” ensayo en el que reflexiona sobre la influencia del poeta peruano en la poesía española de posguerra. Sin embargo, hasta 1972 no se publica en España una obra de Vallejo. Será la edición de LHN de la editorial Saturno, de Barcelona, como ya señalamos anteriormente. En 1974, otro estudio sobre la obra de Vallejo, esta vez a cargo de Julio Ortega, “significó la apertura de la veda” (“Recepción” 13). Se trata de *César Vallejo*, publicado por la editorial Taurus: la primera antología de estudios sobre la obra del peruano.

⁹² Martínez García cree que “rigurosamente hablando, no se publicó en España ninguna obra críticamente aceptable sobre Vallejo en los veinte años que siguieron a su muerte” (*Recepción* 13).

Con la muerte de Franco en 1975 la situación empieza cautelosamente a cambiar. La obra de César Vallejo dejará de estar vetada. A partir de 1976 comienzan a surgir ediciones de sus obras. Para el día de Sant Jordi de ese año, la editorial Laia anuncia ya la publicación de *Obras completas*. Ana Puértolas escribe, un mes más tarde, su artículo “César Vallejo, indultado”.⁹³ En él determina que

Vallejo ha sido ignorado, cuando no prohibido y censurado en la industria editorial española, excepción hecha de su aparición en algunas antologías y a la labor de las secciones culturales de alguna prensa y revistas especializadas. Los habitantes de este curioso país leímos al poeta a través de las ediciones sucesivas de Losada, sobre todo en aquella de 1961 que recogía en tres tomos la obra poética (*Los heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*), hace años sospechosamente reducidos a los dos primeros (el último libro no se encuentra; es inútil rebuscar por librerías, la respuesta es siempre invariable: está agotado). Un par de antologías brevísimas, editadas en el Sur de España en los años 50, junto con las ya citadas incluidas en antologías más amplias, son las únicas muestras de la continuidad impresa del gran poeta peruano en este país. Por fin, en 1972, *El bardo* publica en un solo tomo *Los heraldos negros* y *Trilce*, con un corto prólogo y la callada exclusión de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, libros, al

⁹³ “César Vallejo, indultado” aparece en el número 160, del 22 de mayo de 1976, en *Cuadernos para el diálogo*.

parecer, extremadamente peligrosos o mucho más prohibitivos que los Neruda, Alberti, Hernández, etc., más o menos comparables en estos años [. . .]. Después de tantos años de silencio vallejiano, de comprar en trastienda, de encargos en el siempre ‘fascinante’ extranjero, esperamos ahora la legalización completa, no mutilada, la amnistía total para César Vallejo que murió en años de muerte española. Sus poemas, su palabra, sobreviven entre nosotros y merecen, como las de muy pocos, su publicación y su lectura. (58)

A pesar de la extensión de la cita, nos parece oportuna incluirla por la acertada síntesis que presenta sobre la situación de la obra de César Vallejo en la posguerra, así como por el hecho de ser un testimonio de primera mano y, por tanto, de gran valor.

Dos años más tarde, en 1978, Juan Larrea edita para Barral la *Poesía completa* de Vallejo y la revista Litoral publica *Perfil de Vallejo*, un número especial sobre el poeta. La revista *Ínsula*, a su vez, publicará su primer número sobre el peruano en el año 1979. Y así, gradualmente, se irán sucediendo las ediciones de su obra, al igual que los homenajes a su figura y las conferencias sobre su poesía. Joaquín Marco quien, como dijimos, es uno de los periodistas que más menciona a nuestro poeta en sus artículos, escribe:⁹⁴

⁹⁴ El artículo de Marco aparece el 20/4/78 en *La vanguardia* (página 43). Se titula: *En el cincuentenario de la muerte de César Vallejo: actualidad y permanencia de su poesía*.

César Vallejo podrá ser, desde ahora, leído y comentado ampliamente. Su lección debe llegar desde su obra que mantiene toda actualidad y permanencia. Cincuenta años después de su muerte, sus libros pueden y deben ser leídos. Tal vez se comunique ahora con su verdadero público, el que reclamara desde sus últimos poemas (“Cuídate España de tu propia España”). Para aquellos niños españoles de entonces escribió su *España, aparta de mí este cáliz*. (43)

El artículo de Marco, al igual que el de Puértolas, son buenos ejemplos de que el nombre del poeta aparecerá, también, más en prensa en esta nueva etapa que se encuentra en camino de la ansiada democracia. Sobre todo, se encontrarán más artículos dedicados únicamente a él, extensos y detallados. En la prensa se anuncian, además, homenajes y conferencias, lo cual no es algo novedoso, pero sí se nota un incremento. Por ejemplo, en agosto de 1977, Martínez García ofrece una serie de conferencias sobre el poeta. Del mismo modo, en junio de 1978 el Centro Iberoamericano de Cooperación, en colaboración con la Embajada de Perú, organiza un ciclo de conferencias sobre la obra de Vallejo. En él se incluye, además, una exposición sobre su bibliografía. Participan en ello los poetas Gerardo Diego y Félix Grande, entre otros.

César Vallejo, en fin, fue clave para las generaciones que vivieron la dictadura. La calidad y emoción de su poesía, su militancia política y su lucha por la causa republicana por medio de su palabra le convierten en uno de los poetas predilectos de aquellos españoles que sentían como él. Sin embargo, concuerdo con

Martínez García en que es, sobre todo, el intenso amor a esa España que no pudo ser. Ese intenso amor que rezuma su última obra es lo que le erige como uno de los maestros poéticos de la generación (o generaciones, más bien) de posguerra.⁹⁵

Recupero una cita anterior, ampliada, de Martínez García, no solo por su belleza y expresividad, sino también por lo atinado de sus palabras:

Vallejo, en tal supuesto, tiene a España como cosa propia y querida [. . .] y deja constancia poética de ello. El poemario *España, aparta de mí este cáliz* es escalofriantemente expresivo e indica a cualquiera que lo lea sin resabios ni prejuicios que el amor se convierte en entrega [. . .]. Vallejo, pues, se entrega totalmente a España, y se entrega por amor, para que España siga viviendo. La respuesta al estímulo de esa entrega es la recepción que de ella realiza España. (“Recepción” 17)

La poesía de César Vallejo en la España de la posguerra gozó de recepción, al menos en el contexto intelectual que hemos podido verificar por los testimonios aportados. Asimismo, el hecho de que se le mencionara en la prensa, que se musicalizaran sus poemas y se llevaran a cabo espectáculos que incluían su poesía, hace pensar que gozaba de cierto reconocimiento entre un público no especializado. Es difícil, sin embargo, saber hasta qué punto el poeta llega a los lectores anónimos. ¿Cómo podemos rastrear a estos? Para Ferrari “la recepción por un público anónimo es, en efecto incontrolable, pues ¿de qué recepción se trata? ¿Del dinero que reciben

⁹⁵ Tomo la expresión “*rezuma amor*” de la conferencia de Félix Grande —ver nota 73— ya que me parece especialmente apropiada para caracterizar EAC.

las editoriales por los ejemplares vendidos, o de la lectura de la obra y de los efectos que ésta haya podido producir en el lector?” (“Los destinos” 540). Es, por ello, que el crítico peruano se refiere a malentendidos en el destino de la obra. El malentendido con el público es esa incapacidad de señalar cómo una obra se ha recibido e interpretado. Sigue Ferrari: “No hay modo de saber qué lectores leen al autor ni, sobre todo, si esas lecturas son de lectores que lean verdaderamente, es decir, que se hagan partícipes de la producción del sentido del texto, lo que constituye una tarea nada fácil y que supone haber aprendido realmente a leer [. . .]” (541). Especialmente con la poesía de César Vallejo, tan sumamente difícil de comprender a causa de sus muchos matices y referencias. ¿Cómo podemos saber si ese público de la España de posguerra que cantaba sus poemas en recitales podía aprehender el significado profundo de sus palabras? Puede que nunca lleguemos a saberlo, pero lo que sí sabemos es que la poesía de Vallejo, entendida en profundidad o no, cumplió su cometido. Sirvió para que esas generaciones sintieran que tenían una empuñadura que les daba esperanza y fuerza para seguir luchando por lo que creían que era justo. Según Ferrari:

Sólo la historia de la crítica, de sus descubrimientos y ocultaciones, de sus aciertos y extravíos, de sus esfuerzos por penetrar en el universo del poeta o de su voluntad de quedarse afuera, nos da algún asidero para evaluar los efectos visibles del impacto de la obra a través de varias generaciones. El primero de estos efectos visibles son las reseñas o breves comentarios que en

la prensa anuncian al público la aparición de una edición de la obra y que ponen al lector interesado en el camino del libro. (“Los destinos” 542)

Efectivamente, disponemos por fortuna de un amplio y diverso abanico de crítica vallejana, de testimonios de poetas, de artículos en revistas y prensa del pasado. Quizás no podamos obtener esos testimonios de lectores anónimos. No obstante, sobre todo, tenemos la obra de todos aquellos poetas que se vieron influenciados o sintieron afinidad poética —y ética— con el gran maestro peruano. En su poesía pervive, también, la de Vallejo. Ese es el caso de Blas de Otero, del que nos ocuparemos a continuación.

Capítulo 3. Blas de Otero: lector de César Vallejo

“Un poeta siempre es un coro, un lugar de encuentro de voces conocidas y voces secretas”.⁹⁶

Prestar atención al papel del lector es útil a la hora de acercarse a cualquier texto. Pero es, quizás, más importante cuando se trata de una poesía cuyo cometido principal es (re)mover las conciencias de aquellos que la leen. En el primer capítulo, con respecto a la noción oteriana de “inmensa mayoría”, comenzamos a reflexionar sobre quiénes eran esos potenciales lectores de poesía social. La conclusión a la que llegamos es que no se trata literalmente de un receptor mayoritario, sino de una concepción retórica que está en consonancia con el deseo de llegar a una mayoría, a pesar de que el autor es consciente de la dificultad de hacerlo. En el segundo capítulo, retrocedíamos en el tiempo para centrarnos en la recepción de la obra de César Vallejo en España, especialmente después de su muerte, a lo largo de la posguerra y la dictadura franquista. A pesar de que es una tarea prácticamente imposible rastrear quiénes fueron los lectores anónimos de la obra de Vallejo, pudimos llegar a ciertas conclusiones sobre el destino de EAC gracias a la prensa de la época y los poetas de posguerra en los que la poesía de Vallejo ha dejado huella. En este capítulo, volvemos a Blas de Otero para observar al poeta, ávido lector de diversos autores,⁹⁷ como receptor de la obra de Vallejo, específicamente.

⁹⁶ Comentario del Profesor Alan Smith en clase sobre Poesía Social, en la primavera de 2017.

⁹⁷ Nos referimos a poetas como Fray Luis de León, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, Walt Whitman, Nâzim Hikmet y César Vallejo, entre otros.

El caso de Blas de Otero es muy particular. Su condición de lector culto le lleva después, como poeta, a incorporar en su poesía elementos de los distintos autores que ha leído, con los que configura un enunciado polifónico y extremadamente rico en matices. Por ello, no podemos mencionar su papel como lector sin atender, igualmente, al juego intertextual en su poesía. No son simplemente dos conceptos que van de la mano, sino que son elementos esenciales en su obra. De hecho, como veremos, un sector de la crítica oteriana centra sus estudios en el análisis más o menos detallado del uso que Blas de Otero hace de los materiales *ajenos* que incorpora en su poesía. Antes de adentrarnos en la materia, no obstante, es oportuno que nos detengamos brevemente a considerar qué es lo que entendemos por intertextualidad.

En “Juegos intertextuales en la poesía española actual,” Juan José Lanz se hace eco de unas palabras de Darío Villanueva en las que el crítico comentaba el carácter de palimpsesto que tiene la literatura española desde 1975 hasta 1990 (“Juegos” 50).⁹⁸ En realidad, sería igualmente acertado decir que la literatura, en general, presenta por sí misma un carácter de palimpsesto en mayor o menor medida. Como apunta Ángel González en “Divagación sobre los clásicos”, “no sé si somos conscientes de que

⁹⁸ Ver Darío Villanueva, “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”. En *Historia y crítica de la literatura española. Tomo IX: los nuevos nombres: 1975-1990*. Crítica, 1992, 26-38. Villanueva se refiere en su ensayo a la poesía escrita después de la dictadura franquista y señala la práctica intertextual como un rasgo constitutivo de la poesía española de esa época. Se trataría, según él, de una característica derivada de la posmodernidad y, como señala Lanz, “era un resultado más de la masificación de los medios culturales y de la progresiva implantación en España de una emergente industria cultural” (“Juegos” 50). A pesar de que la obra de Otero no tenga sus raíces en la posmodernidad, nos ha parecido oportuno rescatar la observación de Villanueva.

escribir es reescribir, volver a decir lo ya dicho por otros, presentándolo bajo una luz nueva, añadiendo tal vez una inflexión, un tono de voz único, inconfundible, que en algunos casos merece la pena ser oído” (243). Es más, escribir no es únicamente reescribir, es también leer, releer, interpretar y reinterpretar para incorporar en el texto *propio*, según Julia Kristeva, el mosaico de citas, de textos que lo componen absorbidos y transformados (190). La autora será quien acuñe en 1967 el término intertextualidad en su artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. Bajtín había notado ya el carácter dialógico, polifónico, de todo discurso en *Problemas de la poética de Dostoievsky* (1929). Sin embargo, en *Teoría y estética de la novela* (1975),⁹⁹ negaba esta cualidad para el lenguaje poético, por tratarse, según él, de un lenguaje “‘autosuficiente’ y que ‘no presupone enunciados ajenos fuera de su marco. Para la representación de un mundo ajeno no recurre nunca al lenguaje de otro’” (cit. en Marta Ferrari 86). Será Kristeva, como señalamos, quien hablará, en relación al “dialogismo” de Bajtín y para referirse también al lenguaje poético, de “intertextualidad”. Para la autora, todo texto está en relación con los que le preceden o los que le son contemporáneos. De este modo, niega la existencia de la autonomía del texto y “apunta, en última instancia, a desacralizar la figura autoral y a socavar su pretensión de originalidad” (Marta Ferrari 86).

A partir de la definición de intertextualidad de Kristeva, numerosos críticos tomarán en consideración este concepto. Un concepto que no será, en ningún caso,

⁹⁹ Esta obra es una compilación de distintos estudios de teoría literaria que Bajtín escribió desde 1924, hasta las observaciones finales que se incluyen en esta edición y que datan de 1973. Para más información, ver nota del editor en la traducción al español de Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra, publicada en 1989 por Taurus.

unívoco, ya que los diferentes autores aportarán sus propios matices a la hora de definirlo.¹⁰⁰ La bibliografía sobre el tema es, de hecho, abundante y difícil de abarcar, pero cabe destacar que pueden distinguirse dos tendencias principales entre la crítica. La primera, la componen los autores que, como Kristeva, entienden la intertextualidad en un sentido amplio, es decir, consideran que todo texto es un conjunto de intertextos. En esta tendencia encontramos, igualmente, a Roland Barthes cuyas teorizaciones “sobre ‘la muerte del autor’ —su acepción del texto como espacio de cruce entre distintas escrituras, ninguna de ellas original, la negación del mito de la filiación y la defensa de un texto que se puede leer sin la garantía de paternidad textual— se emparentan directamente con esta acepción amplia de la noción de intertextualidad” (Marta Ferrari 87). La segunda tendencia estaría conformada por autores para los que la intertextualidad tendría un carácter más restringido —se trataría de citas, préstamos y alusiones concretas— y que habrían visto en una excesiva apertura del término un modo de invalidarlo. Se trata de autores como Gerard Genette o José E. Martínez Fernández. El primero habla en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* de la transtextualidad, que él entiende como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro”. (Genette, 10). Martínez Fernández, en *La intertextualidad literaria*, apunta que la intertextualidad es “la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no” (45).

¹⁰⁰ Véanse los estudios de Northop Frye (1957), Tzvetan Todorov (1981), Graciela Reyes (1984) y Claudio Guillén (1985), entre otros.

Lleva a cabo un minucioso análisis de la intertextualidad, rastreando desde los orígenes del término hasta sus usos más recientes, aportando, a su vez, numerosos ejemplos. Expone las distintas reelaboraciones que el concepto ha sufrido a lo largo del tiempo, destacando el riesgo de usarlo de manera gratuita y sin criterio teórico.

En nuestro trabajo contemplamos la intertextualidad en la obra de Blas de Otero como un engranaje textual presente en circunstancias específicas, desde una concepción más restringida del concepto. Al detenernos a analizar la relación intertextual entre César Vallejo y Blas de Otero, es más productivo, nos parece, este acercamiento. Sin embargo, no podemos olvidar que la poesía de Otero se nutre ampliamente de la tradición literaria y hace de la presencia intertextual en general algo inherente. No obstante, al ser su presencia autorial tan rotunda y al hacerse, si cabe, más acusada a través del uso tan propio que hace de esta materia intertextual, no podemos ver este poeta como ejemplo de la falta de autonomía del texto o la desaparición del autor, que postulan Kristeva y Barthes.

En el caso de la presencia de la materia vallejiana en la poesía de Otero, veremos que hay en PPP una fuerte presencia de EAC. A pesar de que la crítica no lo haya apuntado previamente, observaremos que PPP bebe de EAC, si bien no siempre de forma explícita. Además, existen una serie de tropos presentes en Vallejo en los que, creemos, Otero encuentra el vehículo idóneo para su propia palabra.

3.1. Lectura e intertextualidad

Un rasgo esencial de la propuesta de Martínez Fernández es el papel fundamental que le concede a la recepción en el proceso intertextual:

el fenómeno intertextual depende, en buena parte, de la recepción. En el caso hipotético de un intertexto no reconocido nunca por ningún lector, el mecanismo intertextual permanecería inactivo a la espera de una competencia lectora que lo activara. El proceso intertextual afecta a cuestiones básicas de la instancia receptora que tienen que ver con la “producción de sentido”, la “transducción”, la “lectura suspicaz”, la memoria, la competencia individual... (198)

En la misma línea, Michael Riffaterre, a finales de los años 70 y principios de los 80, ponía ya de manifiesto en sus ensayos la importancia del lector a la hora de construir el significado del texto y su relación con el proceso de reescritura:

“L’intertexte [. . .] est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d’autres qui l’ont précédée ou suivie. [. . .]. L’intertextualité est le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens” (cit. en Sartor 79-80). Túa Blesa, en 1998, escribe a su vez:

Ésta [literatura], como aquélla [la crítica literaria] no puede provenir de ningún otro origen que no sea la lectura, siendo siempre, pese a las ansias de novedad absoluta, de ruptura de lo anterior, que en tantas ocasiones dictan el texto, la prolongación de otro texto, de muchos otros, y, en último término,

de la serie literaria misma y, en suma, de todas las series textuales, inquebrantablemente entretetejadas. Solo en ese entramado adquiere —puede adquirir— un texto su sentido, su ser literario. (cit. en Martínez Fernández 63)

Según María Moog-Grünewald “el autor, la obra y el público entran en una relación dialógica, dinámica, que está determinada por la asimilación y el intercambio” (cit. en Martínez Fernández 66). Aquí es donde entra en juego lo que se conoce como *horizonte de expectativas*, entendido como “los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra” (Moog-Grünewald, cit. en Martínez Fernández 67). Este *horizonte de expectativas* “puede ser *literario*, si las expectativas están implícitas en la obra, como sistema codificado y fijo [. . .], o *extra-literario* [. . .], de carácter variable, puesto que las expectativas pertenecen a la experiencia vital del posible lector” (Martínez Fernández 67).

Tanto la cultura literaria de Otero como su sensibilidad lectora y experiencia vital le convierten en la figura perfecta para aprehender los textos que lee, tanto literarios como políticos o filosóficos. Serán todos ellos un conglomerado de ideas, citas, alusiones, esencias que luego él, como poeta, integrará de modo constante y diverso a lo largo de toda su obra. Como afirma Lucía Montejo, “el complejo juego de voces ajenas, el denso grado de intertextualidad que refleja la obra de este poeta, es fruto de un lento proceso de asimilación y transformación que no sólo no disminuyen su identidad poética, sino que aportan un nuevo placer a la percepción de su palabra” (“Procedimientos intertextuales en la obra de Blas de Otero” 251). Su

personalidad poética y su capacidad estética no se diluyen entre las voces de otros. Al contrario, la pericia con que manipula los materiales heredados demuestra, ya no la necesidad de usarlos sino también el gusto por hacerlo. Tanto es así que se establece un maravilloso juego literario entre Otero y los autores que previamente ha leído e incorporado. Se trata de un juego, en palabras de Bettina Pacheco, “con los poemas de sus autores preferidos, de los que se apropia con el derecho que ampara a todo lector, puesto que cuando una obra sale a la luz [. . .] deja de ser propiedad del autor para ser patrimonio de todos” (220).

Igualmente, este componente lúdico es transmitido al lector de Otero, en el sentido en que los materiales *ajenos*,

por su condición de cuerpos en cierto modo extraños, sorprenden, llaman, reclaman nuestra atención. Y además de mantener alerta la conciencia del lector ante lo que en el poema sucede —lo que equivale a intensificar su capacidad receptiva—, aportan el placer que de todo reconocimiento se deriva, vienen a ser como una gratificación extraordinaria que hay que sumar al goce estético producido siempre por la contemplación de una obra de arte.

(Ángel González, “La intertextualidad” 70)

En Otero se materializa, de este modo, la cita de Smith con la que abríamos el apartado y también, una cita similar, de Antonio Machado, de la que se hacía eco Ángel González en “La intertextualidad en la obra de Blas de Otero”: “Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto”. Según González “esta afirmación es

especialmente válida para la poesía de Blas de Otero. Porque pocas obras muestran con tanto relieve como la suya las huellas de una escritura anterior” (63).

Un ejemplo definitivo de la polifonía oteriana es, sin duda, el poema “La muerte de Don Quijote”, incluido en *Que trata de España* (1964). En él se pueden rastrear las huellas de hasta seis autores: Francisco de Quevedo, Rubén Darío, César Vallejo, Heinrich Heine y Waldo Frank, junto con la transcripción de fragmentos del *Quijote*:

“La muerte de Don Quijote”¹⁰¹

...he menester tu favor y ayuda; llégate a mí.
(*Quijote*, 1.18)

“Cervantes contempla el panorama
de España”.

Miré los muros de la patria mía

Ve una tierra escuálida

Cadáver son las que ostentó murallas

[. . .] (*Obra completa* 484)

Como ejemplo de intertextualidad en PPP veamos los poemas —además de los poemas que comentaremos en el capítulo 4— “Sobre esta piedra edificaré” y “Espejo de España”. En la última estrofa del primero de ellos, Otero transcribe versos del Poema de Mío Cid:

¹⁰¹ En el fragment que transcribimos a continuación se reconocen versos de dos sonetos de Quevedo: “Miré los muros de la patria mía” y “A Roma sepultada en ruinas”, en cursiva. A su vez, el verso “Ve una tierra escuálida” es parte de *España virgen. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo*, de Waldo Frank.

“Sobre esta piedra edificaré”

Retrocedida España,
agua sin vaso, cuando hay agua; vaso
sin agua, cuando hay sed. *“Dios, qué buen
vassallo,
si oviessse buen...”*
Silencio. (*Obra completa* 232)

En “Espejo de España”, en lugar de transcribir párrafos o versos, el poeta juega con *El Quijote* como intertexto, al mencionar motivos que aluden, sin duda, al texto cervantino a la vez que recorre, enumerándola, la geografía de su patria:

“Espejo de España”

Ávila.
Toledo.
Lágrimas
de piedra, ardiendo
en la cara
del cielo.
Alba
de Tormes. Cierro
los ojos. Pasa
un agua en silencio.
Lenta, ancha
como el tiempo.
El Toboso. Criptana.
Veo
una mancha,
lejos,
Lanza
y rocín, en sueños,
avanzan.
Oh espejo
de España.
Yermo
yelmo. *Bajada
del Pozo Amargo.*
Cierro
los labios

de la patria. (*Obra completa* 234)

Ya apuntamos que los estudios que dedican su atención a la intertextualidad en la obra de Otero son numerosos.¹⁰² Por lo general, destacan, entre otras cosas, que Otero “se permite todo tipo de libertades con los fragmentos que adopta” (González, “La intertextualidad” 66) y que las citas no son siempre claramente identificables. Además, en numerosas ocasiones, los diferentes mecanismos intertextuales —que según Montejo son la alusión, la parodia, el anagrama, la sátira, la ruptura de frases hechas y las autocitas— se dan a la vez, y no aisladamente, de modo que se produce una polifonía intertextual “entre distintos discursos asimilados y transformados” (“Procedimientos” 249). Una vez más, la pericia del lector es fundamental para desengranar el juego dialógico y tratar de entender, teniendo en cuenta los textos de los que Otero se nutre, la intención de este al acudir a ese autor concreto y al incorporarlo de una determinada manera. En ocasiones, como señala Montejo, Otero muestra admiración, gratitud u homenajea a determinados poetas con los que siente filiación ética o de orden estético. Sin embargo, la autora destaca que “la mayoría de las citas que incorpora a sus poemas son de índole estética y con ellas establece lazos solidarios, polemiza o critica el ideario del poeta al que hace referencia” (“Procedimientos” 250).

¹⁰² Para más información ver también Alarcos (1966), Luis (1988), Barbosa-Torralbo (1989) y Scarano (1994), entre otros.

Según González, los intertextos son fuentes de inmenso valor que nos aportan una información “no deliberadamente enunciada” sobre el poeta y el hombre,

la de un escritor que *trabaja con arte*, que fundamenta su obra en el arte.

Cuando se refiere a un ‘poeta social’ —así lo afirma, no sin razón, la crítica—, que no desaprovecha ninguna oportunidad para flagelar a los ‘poetas tentempié, gente ridícula’, y para exaltar la vida en demérito de la literatura —‘porque escribir es viento fugitivo, y publicar columna arrinconada’—, esa información es extraordinariamente valiosa y desmitificadora. Lo que el ‘verbo clandestino’ de Blas de Otero nos está confirmando es que él, como Rubén Darío dijo de Unamuno, es ‘ante todo, poeta’. Cuanto haya en su obra de social, que también es evidente —y en mi opinión muy importante—. Habrá que reconocérselo por añadidura” (“La intertextualidad” 75).

Queda, entonces, claro que Blas de Otero se nutre de la tradición para configurar su poesía. A veces para homenajear al autor cuyo intertexto incorpora, otras veces para polemizar y, también, para establecer lazos solidarios. Más allá de estos planteamientos, y siempre teniendo en cuenta, como ya señaló González, que Otero es “ante todo poeta”, existe una serie de preguntas esenciales que debemos hacernos: ¿con qué finalidad incorpora Otero ese rico acervo intertextual? ¿Tiene algo que ver con la intención de que su poesía sea para la “inmensa mayoría”? ¿Va a

ser mejor captada su poesía por un público con la incorporación de materiales ajenos? ¿Hasta qué punto es necesario que el público la capte?

Para intentar dar respuesta a estas preguntas, reflexionemos sobre estas palabras de Bettina Pacheco:

la obra de Blas de Otero es la de un poeta, pero sobre todo la de un “lector fervoroso” que dialoga con sus autores preferidos o con la tradición poética popular de su tierra. Es quizás esa vocación de colectivismo, de tener en cuenta a la inmensa mayoría, es decir a los otros, los hombres y mujeres destinatarios de sus poemas, lo que lo induce a ese dialogismo, a darle el carácter polifónico que tienen. Es así como esta obra podría considerarse como poesía social porque su colectivismo está dado no por un discurso meramente esteticista, cerrado en sus imágenes y en un mundo propio pero aislado, sino en un colectivismo de voces que resuenan y se multiplican en ecos donde la tradición cultural, sustancia del hombre, es esencial al proceso de creación. (230)

Nosotros, con Pacheco, consideramos que los vínculos intertextuales establecidos por Otero buscan, en efecto, reafirmar el contenido social del poema a través de la creación de un sujeto colectivo. Según Laura Sacarano, en “Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero”, el poeta se sirve de la intertextualidad para “diseñar una escritura anticanónica con respecto al código dominante de la época y que vehiculiza la aspiración de muchos “poetas sociales” de su generación en cuanto a la efectiva apertura del discurso poético” (7). Esa apertura

y continua confrontación de otros discursos de la tradición literaria hispánica — aunque también de otras tradiciones— supone

una ruptura deliberada de los límites tradicionalmente autonómicos del texto literario, y reclama una activa participación del lector, a cuya competencia literaria queda confiada la decodificación del poema. Intentará homogeneizar textos, popularizando versos de poetas prestigiosos y consagrados por la norma (pero de fuerte tradición escrita), y a la vez conferir estatuto literario (vía letra impresa) a refranes, canciones, versos y dichos populares (tradición oral). (Scarano, “Cruce intertextual” 7-8)

La intertextualidad permitiría, igualmente, según Scarano, “una estructura discursiva consecuente con el proceso de fragmentación del sujeto y disolución de la voz monopólica propia de las poéticas vanguardistas, cuyo resultado es la explícita plasmación en el discurso de la instancia dialógica como eje vertebrador de la escritura” (“Cruce intertextual” 8-9).

El sujeto pasa a ser, pues, un sujeto colectivo, no un ser exquisito y elegido en su condición de vate. En palabras de Scarano, se produce “el efecto de un hablante ubicuo, colectivo, fenómeno consecuente con la intención desmitificadora de Otero acerca de la figura del poeta” (8). Del mismo modo, el poeta, al usar la materia intertextual de determinados autores cuyos planteamientos ideológicos comparte, se legitima y reafirma en su postura política y ética. Por ejemplo, manipulando los materiales de Machado, Alberti o, claro está, de Vallejo, el poeta está presentando al mundo su compromiso con el momento histórico y sus contemporáneos, además de

la solidaridad con la protesta del pasado. A su vez, esa materia intertextual le sirve para contradecir y distanciarse de determinadas ideas.¹⁰³ Se trata de un “proceso de confrontación y vínculo incesante, como parte de una poética renovadora, que se declara social y se autodefine como colectiva” (Scarano, “Cruce intertextual” 22).

En todo este contexto, el lector, ya comentamos, es esencial, pues “el compromiso literario es un tópico que no solo atañe al poema y a su autor, sino especialmente al lector” (Scarano, “Las voces del compromiso” 221). Este “es invitado a conjeturar: propone y reconstruye una figuración de compromiso que la escritura alienta y estimula, ratificando la dimensión pragmática” (Scarano, “Las voces del compromiso” 223). Según Martínez Fernández, en línea con las autoras anteriores, “si el destinatario querido es ‘la inmensa mayoría’, parece lógico pensar que con el uso de la intertextualidad se busque potenciar el compromiso, el contenido social —cuando no político— y se prefiera ganar al destinatario natural facilitando su competencia intertextual con fragmentos muy conocidos presentes en la memoria colectiva del pueblo español” (115).

Sin embargo, y aquí es donde se establece una contradicción, el universo poético de Otero “parte de innumerables evocaciones literarias, manifiestas o secretas, que ofrecen, como resultado, una poesía culta” (Bellido Navarro cit. en Martínez Fernández 116). Entonces, el lector *ideal* de la poesía de Otero es aquel que

¹⁰³ Un ejemplo de ello sería la frase “A la inmensa mayoría”. En ella resuena la frase juanramoniana de “A la minoría/siempre”. El sujeto poético oteriano reafirma, con la utilización de este intertexto, su intención de dirigirse a todos mediante el contraste y oposición con lo expresado por Jiménez.

puede responder a las resonancias que el poeta opera con los materiales ajenos que manipula. Es decir, se presupone un lector culto y competente. Por tanto, como nota Scarano, “[se] plantean notables ambigüedades al ser confrontado con el lector-destinatario que el mismo texto propone (el hombre iletrado, las masas proletarias) produciendo una paradoja ideológica que, como otras, nos alertan sobre los mecanismos de un discurso que se constituye muchas veces en la contradicción” (8). Martínez Fernández, de acuerdo con Scarano, señala que “parece evidente la contradicción de este universo intertextual que exige un lector cómplice, competente, y la renovada vocación de las intenciones del poeta de dirigirse ‘a la inmensa mayoría’” (116). Por su parte, Ricardo Senabre habla de “dos tendencias difíciles de conjugar: por un lado, el deseo de crearse un amplio auditorio le abre la puerta —que el poeta no transpondrá forzosamente— hacia la trivialidad y el prosaísmo, duras gabelas que el público puede imponer; por otro lado, el poeta es cada vez más dueño de su arte, capaz de mayores piruetas técnicas, y no renuncia a ellas” (cit. en Martínez Fernández 116).

Ya comentamos con anterioridad la intención del poeta de dirigirse a la “inmensa mayoría”, y su conciencia de la dificultad de llegar a dicho destinatario. Pero, en realidad, a pesar de que el poeta utiliza su erudición para construir todo el entramado intertextual —Quevedo, Fray Luis, Machado, Rubén Darío, Cesar Vallejo, entre otros— creemos que se trata de un lenguaje directo que el destinatario del poema podría potencialmente captar. En todo caso, ¿es absolutamente necesario que el lector capte las sutilezas del juego intertextual en Otero? ¿No cumple con su

propósito el poeta a pesar de que el lector no aprehenda el contenido total del texto?

Una respuesta contundentemente afirmativa a esta segunda pregunta es, ni más ni menos, el hecho de que cuando Otero murió en 1979, hubo miles de personas, esa “inmensa mayoría”, reunidas en su homenaje coreando sus poemas. Como bien menciona Ramón García Mateos,

Los poemas de Blas de Otero siguieron imprimiéndose en el aire, poniéndose en pie sobre los escenarios, hasta un 19 de julio de 1979, cuando más de cuarenta mil almas se reunieron en la plaza de toros de Las Ventas, en Madrid, para despedir al poeta y rendir culto a su palabra. Él ya no estaba. Se le tapiaron los bronquios un mes antes. Pero sí sus poemas, sus versos [. . .].
(387)

Por tanto, a pesar de que se establezca una contradicción entre el deseo del poeta de llegar a una mayoría y la creación de una poesía eminentemente culta que necesita idealmente un lector especializado, no creemos que se invalide ni el objetivo del poeta ni la consecución del mismo. Así es que, sintetizando, podemos decir que Otero se sirve de la intertextualidad para crear un discurso fluido y heteroglósico (Sacarano, “Pluma que cante” 61), por medio del que construye un sujeto colectivo, a través del cual legitima y reafirma su postura comprometida, al mismo tiempo que, otras veces, se distancia de lo que se infiere del intertexto. Igualmente, determinados intertextos le permiten mostrar el apoyo a las quejas de los autores pasados, conforme configura un poema en el que resuenan los discursos de estos,

constituyendo, en definitiva, un enunciado en el que lo que prevalece es la poesía misma.

3.2. “Vine hacia él”

A estas alturas, está claro que la presencia de la poesía de César Vallejo en la obra de Blas de Otero es innegable.¹⁰⁴ En el capítulo primero dimos cuenta de los estudios principales que se han hecho eco de ello de un modo más específico, aunque también señalamos otros trabajos que brevemente mencionaban la impronta vallejana en Otero. Todos ellos, a pesar de ser contribuciones esenciales para el estudio de la materia, no contemplan expresamente a Otero como lector de Vallejo. Nosotros, en cambio, queremos prestar atención a cuestiones como el momento en el que el bilbaíno comienza a leer a Vallejo y cuándo entra en contacto con EAC, obra de la que nos ocupamos específicamente.

Podemos afirmar que Otero había leído al Vallejo de LHN en su juventud. Del mismo modo, sabemos que la lectura de PH —y, suponemos, EAC— será posterior a la del primer libro del peruano. Así lo reconoce él mismo en *Historia (casi) de mi vida*, cuando dice:

El momento más grave de mi vida fue cuando dejé de leer a César Vallejo. Sus primeros poemas, *Los heraldos negros*, los leí en el huerto de mis antepasados, en Orozco. Años más tarde, un amigo peruano pidió a Georgette, en París, algunos ejemplares de la edición póstuma de *Poemas*

¹⁰⁴ Veremos ejemplos específicos de ello en el cuarto capítulo de nuestro estudio.

humanos, que ella tenía apilados en su cuartucho. ¡Impresionante libro! No superado en la poesía española de lo que va de siglo. (*Obra completa* 966)

En este testimonio, Otero deja claro su admiración por Vallejo de forma contundente. Con respecto a ello, Hernández también acentúa la importancia que la poesía de Vallejo tenía para Blas de Otero, afirmando que

el preciado lector [Otero] rememora un encuentro tardío, ya en 1960 o 1961, cuando, acompañado del poeta peruano Alejandro Romualdo, visita en París a Georgette Vallejo, la viuda de César Vallejo. [. . .] Es claro que el poeta conocía sobradamente en esa época la poesía de madurez del Vallejo, pero ese acercamiento a las fuentes desborda con creces lo que pudiera parecer mera devoción de bibliófilo. (Hernández 26)

Sabina de la Cruz se refiere, asimismo, a la lectura de Vallejo en “Notas biográficas de Blas de Otero”. La viuda y estudiosa señala que en las reuniones del grupo Álea (Asociación Libre de Ensayos Artísticos) se leía, entre otros, “al Vallejo de *Los heraldos negros*” (25).¹⁰⁵ En el mismo trabajo afirma, también, que en 1953 “trabaja en los poemas que serán después *Pido la paz y la palabra* y parte de *En castellano*” (29) y “relee con apasionamiento el *Romancero* y *Cancionero* popular

¹⁰⁵ Álea nace en 1936 en “El café suizo” de Bilbao. Lo forma Otero con José Miguel de Azaola y otros amigos bilbaínos. Poco después, Otero, Azaola y otros integrantes de Álea formarán “el grupo ‘Nuestralia,’ tomando como mentor estético a Juan Ramón Jiménez. Allí celebraban sesiones musicales y poéticas en un ambiente refinado y recoleto, a las que acudía a menudo Gerardo Diego desde Santander, y se leía fervorosamente a los simbolistas franceses y los primeros libros de la generación del 27” (*Obra completa* 61).

[. . .], Fray Luis, Machado, el Vírulo Mediodía de Bastera, a Vallejo, Rubén Darío, Neruda, y siempre al *Quijote*” (30).

A su vez, Morales Barba da cuenta de la lectura de Vallejo por parte de Otero gracias a una anécdota del año 1947, que él recoge en su estudio:

Estando con algunos amigos, en concreto con Enrique de Sotomayor, Concepción Barba y Rafael Morales, manifestó Otero su gran admiración por el poeta de Santiago de Chuco, y enseñó un cuadernillo de poemas mecanografiado por él mismo, pues no poseía en propiedad el libro original. Luego, pasado el tiempo (en cualquier caso después de 1950) consiguió los libros del santiaguense y, con la lista de poemas aumentada (ya había terminado de mecanografiar el libro prestado), regaló a Rafael Morales Casas aquellas copias que el talaverano tampoco tenía y pertenecían exclusivamente al primer libro de Vallejo.¹⁰⁶ (146)

¹⁰⁶ Concepción Barba y Rafael Morales, mencionados en la cita, eran los padres de Rafael Morales Barba y amigos de Blas de Otero. El estudioso posee, además, cinco cartas personales entre su padre y Otero, de las que da cuenta en otro ensayo, titulado “El epistolario entre Blas de Otero y Rafael Morales,” publicado en 2018, en el número 822 de la revista *Cuadernos hispanoamericanos*. En este ensayo, igualmente menciona la anécdota de los cuadernos mecanografiados con los poemas de Vallejo que poesía Otero: “en esos años Otero le dio a Morales los poemas mecanografiados de dos de los grandes libros de referencia de César Vallejo, *Poemas humanos* y *Los heraldos negros*. Lo hizo cuando consiguió a través del Partido Comunista Español (PCE) las ediciones de los títulos del gran poeta peruano, antes de 1964, cuando el bilbaíno viajó a Cuba para permanecer allí durante varios años. Con ellos pude saber exactamente qué había leído Otero de Vallejo en sus años de formación, es decir, entre 1947 y 1951” (55).

Morales Barba se sirve de la anécdota para descartar la influencia de cualquier otro libro de Vallejo más allá de LHN en la escritura de *Ángel fieramente humano*, declarando que Otero no leyó el resto de la poesía de Vallejo “hasta estar avanzada la década de los 50” (147). Podemos puntualizar que no demasiado avanzada, ya que, en lo que respecta a la lectura de PH y EAC por parte de Otero, el poema “Vine hacia él (1952)”, escrito en el año 1957 e incluido en el poemario *Que trata de España*, nos ayuda a precisar mejor la fecha:

**Vine hacia él
(1952)**

que no hay nadie en mi tumba.

C.V.

César Vallejo ha muerto. Muerto está,
que yo lo vi
en Montrouge, una tarde
de abril.
Iba con Carlos Espinosa,
y
llevábamos los *Poemas
humanos y España, aparta de mí
este cáliz*. Carlos
leyó un poema, como si
le escuchara Dios. Yo,
llorando, leí
“Masa”.

Entonces,
todos los hombres de la tierra
le rodearon; pero
César Vallejo, ay! siguió muriendo.

Aunque es cierto que no podemos fijar una fecha exacta, gracias a este poema, sí podemos afirmar que en 1952 ya había leído Otero las últimas obras de

Vallejo, que estarán efectivamente presentes en PPP.¹⁰⁷ Además, parece que el estudio de Sabina de la Cruz contradice de algún modo las conclusiones extraídas por Morales Barba. De la Cruz determina que en *Ancia* —obra que comprende, además de otros poemas, los poemarios *Ángel fieramente humano* (AFH) y *Redoble de conciencia* (RC), escritos entre 1947 y 1954— se puede rastrear la presencia de EAC y PH en tres y quince ocasiones, respectivamente. En la tabla que incluye en su trabajo, la autora delimita esas presencias en los años 1950 y 1951 (“César Vallejo en la poesía de Blas de Otero” IV). Lucía Montejo va más allá y señala que se pueden ya reconocer ecos de “Despedida recordando un adiós”, de PH en el poema “Final” de AFH, escrito en 1949 y que sería para Montejo la primera vez que PH aparece en la poesía de Otero (*Teoría* 583). Igualmente, observa que la primera presencia de EAC, concretamente la del héroe “Pedro Rojas”, se daría en el poema “Y el verso se hizo hombre”, de *Ancia*, escrito en 1950 (*Teoría* 589).¹⁰⁸

¹⁰⁷ Para Evelyne Martín Hernández el año 1952 es importante en la vida de Otero porque es el [...] de su viaje a París y su afiliación al Partido Comunista. Es, además, la fecha de un reencuentro. En este sentido, para la autora, el verbo “vine”, del título del poema, tiene un doble significado. Afirma que “la date qui forme le sous-titre du poème es celle d’une rencontre, d’une découverte et redécouverte: “vine”, avec peut-être un double sens, puisqu’il s’agit de la date de l’adhésion de Blas de Otero au Partit Comuniste et qu’il rejoignait ainsi Vallejo” (9). Martín Hernández destaca, igualmente, la ubicación del poema en el libro, junto a un poema homenaje a Éluard y un texto dedicado al homenaje rendido en 1959 a Machado en Colliure. Según ella, el mensaje de estos tres poetas “engagés” inspira las páginas del libro. Montejo, en cambio, cree “que esto no guarda ninguna relación con esta visita que el poeta vasco realiza ese año a la tumba de Vallejo” (*Teoría* 595). La estudiosa opina que es “un acto totalmente poético como el mismo poeta declara, un homenaje al poeta peruano ante su tumba en Montrouge” (*Teoría* 595).

¹⁰⁸ Las fechas de composición de los poemas las hemos extraído de la edición de la *Obra completa* de Blas de Otero, a cargo de Sabina de la Cruz con la colaboración de Mario Hernández.

Los datos aportados por los estudios anteriormente citados son significativos. No obstante, son las palabras del propio Otero en *Historia (casi) de mi vida* —arriba mencionadas— las que captan forzosamente nuestra atención. Cuando el poeta escribe “El momento más grave de mi vida fue cuando dejé de leer a César Vallejo,” no es una frase que debamos pasar por alto. Podemos suponer que ocurrió durante la época de su internamiento en Usúrbil, cuando quema sus versos y decide no dedicarse a la poesía.¹⁰⁹ Es, de notar, sin embargo, que en lugar de referirse a esa época de modo diferente —podría indicar que el momento más difícil de su vida fue cuando tuvo que abandonar su vocación, por ejemplo—, lo haga a través de su lectura de Vallejo. No solo eso, sino que, además, lo hace usando las propias palabras del poeta peruano en su poema “El momento más grave de la vida”, de *Poemas en prosa*.¹¹⁰ Ello señala el profundo sentimiento con el que Otero contempla a Vallejo como poeta y —creemos— como hombre. Este hecho nos lleva directamente a plantearnos otro que es, para nosotros, fundamental a la hora de acercarnos a la fructífera relación intertextual que Otero establece con Vallejo. Se trata de una cuestión, además, que no está ampliamente desarrollada en los estudios que

¹⁰⁹ Otero se traslada en 1943 a Madrid para estudiar letras. Sin embargo, la mala fortuna hace que deba regresar a Bilbao para hacerse cargo de su familia tras enfermar su hermana María Jesús, “con quien había compartido la responsabilidad de la familia al morir el padre, y desde su marcha a Madrid principal sostén de la familia [. . .]” (*Obra completa* 62-63). Al volver a Bilbao, regresa, también, a su trabajo jurídico en la fábrica y abandona su vocación poética. Sintiendo culpable por la enfermedad de su hermana al haber marchado él a Madrid, “como en un acto de autoinmolación, quema el objeto que le desviaba del deber: sus poemas. El sacrificio es superior a sus fuerzas y acepta resignado el ingreso en un sanatorio psiquiátrico [. . .]” (*Obra completa* 63), en el que se quedará durante el año 1945.

¹¹⁰ Vallejo escribe: “-El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel de Perú”. Se trata de una situación vital cuya trascendencia se relaciona directamente con el ingreso de Otero en el sanatorio psiquiátrico.

relacionan a ambos poetas: A saber, ¿por qué Otero recurre a Vallejo y no a otro poeta de una manera tan esencial? ¿Qué hay en la poesía de Vallejo que la hace tan susceptible de conmover? Son estas unas preguntas básicas que debemos abordar.

Es obvio que entre Blas de Otero y César Vallejo existe un componente de afinidad ideológica e incluso, diríamos, una trayectoria vital en la podemos encontrar similitudes, como veremos. Es evidente también, sin embargo, que Vallejo no es el único poeta al que Otero admira, ni el único con el que comparte ideas políticas. Pensemos en Antonio Machado, todo un referente para Otero, o en Neruda, también presente en la poesía del bilbaíno, aunque con menor impronta. Con respecto a la presencia de Machado en la poesía de Otero, Hernández señala que este poeta “representó para Otero, como para toda la poesía de posguerra, incluida la del exilio, el guía moral y cívico, el poeta de una España fracturada y destruida, pero también el emblema de una España futura” (19-20).

En lo que atañe a otros poetas, el mismo Otero manifiesta en “Miércoles”, perteneciente a *La galerna*, su admiración por la poesía de otros autores, entre ellos, Pablo Neruda: “La poesía a mis trece años con Juan Ramón y un poco de Alberti y luego vino Neruda y César Vallejo, Nâzim Hikmet y siempre fray Luis” (*Obra completa* 924).

Respecto a Neruda, Montejo reconoce las “referencias, alusiones, leves insinuaciones y citas textuales” (*Teoría* 619) de la obra de Neruda en Otero. Señala, además, que es Neruda un poeta que abogará por “una poesía que sea como una

ametralladora” y por “alinearse como poeta comprometido” (*Teoría* 620).¹¹¹ La poesía de Neruda tendría, *a priori*, las características necesarias para causar, quizás, un impacto mayor en Otero —y en el resto de poetas sociales—. Sin embargo, “si se comparan las citas textuales, referencias o alusiones al poeta chileno, con la de otros autores representados en la obra oteriana como Juan Ramón Jiménez, Darío, Vallejo, Fray Luis o García Lorca, el porcentaje es mucho menor, por tanto, no nos parece acertado considerar a Neruda como “maestro” y “modelo” de Otero como afirma David Bary” (*Teoría* 624-625).¹¹²

Nos interesa detenernos en Pablo Neruda porque, de algún modo, su función como escritor comprometido durante la Guerra Civil Española, su obra *España en el corazón* y su pertenencia al partido comunista, nos llevan a pensar en Vallejo y a preguntarnos por qué no es la poesía del chileno, sino la de Vallejo, la que tendrá una impresión definitiva tanto en el bilbaíno como en la poesía española de posguerra.¹¹³

¹¹¹ Las citadas palabras de Pablo Neruda aparecen originalmente en la revista *Caballo verde para la poesía*, en su manifiesto “Sobre una poesía sin pureza”, el 1 de octubre de 1935.

¹¹² Se refiere Montejo al siguiente estudio de David Bary: “Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea”. *Papeles de Son Armadans* 44.131 (febrero 1967): 161-189.

¹¹³ En ningún momento pretendemos negar el respeto y la admiración que Otero tiene hacia la poesía de Neruda, además de compartir con él una misma ideología política. Como curiosidad, nos interesa recordar el poema en prosa que Otero dedica a Neruda cuando muere, en 1973. Se trata de “El espectro de Neruda,” que forma parte de *Poesía e historia* y “recuerda el encuentro de ambos poetas en 1965, durante uno de sus viajes a Moscú” (*Obra completa* 1169). El atractivo añadido que este texto posee para nosotros es que, además de tratarse de un homenaje al poeta chileno fallecido, en él encontramos ecos del poema III de EAC, sobre el héroe popular Pedro Rojas. “Pablo Neruda ha muerto, asesina, al que asesina, de cáncer, pero hay otros tumores más peligrosos, el golpe militar, el nazismo; a ninguno de ellos se ha conseguido extirparlos y han matado a Pablo, a Neruda, al poeta, al hombre, que solía escribir con su alma grande en el aire” (*Obra completa* 567). En el poema de Vallejo

En *Apunte sobre la poesía española de posguerra* Félix Grande reflexiona sobre la poesía de Pablo Neruda y su impacto en la poesía social. Grande admite la influencia del poeta chileno en muchos de los poetas de entonces y afirma que “su lenguaje extraordinariamente vigoroso y rico es muy beneficioso al desarrollo de la poesía social” (41). Sin embargo, comenta que “la abundancia de Neruda, desafiando, y casi siempre dominando, a su peculiar barroquismo, ha puesto dubitativo a más de un versificador escueto [. . .]” (42), con lo que no podía ser, por ello, la figura predilecta de los poetas sociales. Quizás por no expresarse “en el lenguaje de nuestra conciencia” (*Apunte* 41). En lo que respecta a Vallejo, afirma Grande que “su acción me parece más profunda e irreversible. ¿Es porque Vallejo escribió siempre, por decirlo de un modo juvenil pero que todos entendemos, ‘con su propia sangre’? Opino que la causa no es otra” (42).

Grande recoge, asimismo, lo dicho por Héctor Rojas sobre el autor peruano. Rojas lo titula “La palabra de Vallejo” y arguye que

Su poesía toda parece el jeroglífico de una larva [. . .]. Vallejo es quien soporta el reclamo de sus órganos, de sus sentidos, de su estar aquí [. . .]. De esto, de su autofagia, de su monstruosa y vesánica inocencia, vienen el estupor y el choque que nos produce su poética. Y la dramática influencia que ha tenido su actitud. A partir de Vallejo nuestra poesía, la que se expresa en español, ha sido una inmersión cada vez más alucinada en el desamparo de la conciencia;

leemos: “Solía escribir con su dedo grande el aire: [. . .]/Lo han matado obligándole a morir/a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre [. . .].

[. . .]. Vallejo es interioridad pura, carente de paisaje. [. . .] Cada vez que dice algo, que roza algo, que toca algo con su verbo, sentimos olor a llaga, presencia de lastimadura. Su poesía es tumefacta. [. . .] Este suplicio, llevado al paroxismo, termina por catequizar. [. . .] La obsesión de Vallejo nos despierta la nuestra. [. . .] Vallejo es un asumidor, un poeta encarnado. [. . .] Se considera el depositario de una expiación colectiva. Esto lo trasciende, le imprime a su congoja una estatura y un linaje mesiánicos. [. . .] Es un revolucionario intemporal y absoluto. (108-110)

Grande, en referencia a las palabras de Rojas, añade que

La actitud ética de Vallejo y su estética chirriante, los movimientos sísmicos de su filología, los sobresaltos de su conciencia, configuran un todo lírico absolutamente encajable en nuestra situación atómica (situación que no vivió y previó, pero que se prefigura en su horror y en su cólera, en su desasosiego y en su ternura), un todo lírico para el que hoy, que yo sepa, aún no disponemos de herederos. (44)

La cita de Rojas —también la de Grande— es conmovedora en su totalidad.

Y hay, en ella, términos que no son usados aleatoriamente. Al contrario, aparecen de forma muy consciente y poseen una gran fuerza significativa. Se trata de palabras como “actitud” —repetida, además, en Grande—, “mesiánico” y “revolucionario”; y sintagmas como “sentimos olor a llaga”, o “termina por catequizar”. Lo que extraemos de todo ello, que nos parece acertadísimo, además, es que la poesía de

Vallejo rezuma sentimiento, “rezuma amor”, como dice Félix Grande.¹¹⁴ Pero no solo amor, sino también sufrimiento. Es un arte en profunda consonancia con el alma de los hombres, con sus obsesiones, miedos y esperanzas. Del mismo modo, la actitud ética del último Vallejo —que se da a España en cuerpo y alma, que sufre por España— le convierte en abanderado de los que sufren. Además, su muerte se convierte de forma simbólica en un sacrificio poético, mediante el sacrificio de su palabra honda y dolorida. Un sacrificio casi vital, incluso, que le lleva a volcarse en la causa del pueblo español, en este caso, hasta sus últimas consecuencias. El hombre-poeta se transforma en una de las figuras cristológicas que aparecen en sus poemas, sacrificándose, muriendo y resucitando figuradamente. Muere el hombre, pero su poesía sigue viva, abriendo una puerta a la esperanza, abogando por un mundo mejor. Es, al final, un ser mesiánico que mediante su voz poética [...] hace llegar su mensaje a aquellos que lo quieren —o necesitan— oír.

La voz profética de Vallejo convierte su poesía, pues, en esa “arma cargada de futuro” que se expresa “en el lenguaje de nuestra conciencia”. A este respecto, nos parece oportuno mencionar el trabajo de Walter Brueggemann, quien habla de la imaginación profética y de su poder en *The Prophetic Imagination*.¹¹⁵

Hope is the primary prophetic idiom not because of the general dynamic of history or because of the signs of the times but because the prophet speaks to a people who, willy-nilly, are God’s people. [. . .] Hope expressed without

¹¹⁴ Ver nota 95.

¹¹⁵ Walter Brueggemann. *The Prophetic Imagination*. 2nd ed., Fortress Press, 2001.

knowledge of and participation in grief is likely to be false hope that does not reach despair. Thus [. . .] it is precisely those who know death most painfully who can speak hope most vigorously. (66-67)

Para Brueggemann la imaginación profética inspira, primordialmente, la esperanza y allana, así, el camino para el cambio. Junto a ello, la profundidad del sufrimiento del profeta es, de hecho, lo que permite que la esperanza penetre en la desesperación de la gente.¹¹⁶ Brueggemann contempla, asimismo, la figura de Jesús y pone de manifiesto que su compasión y crucifixión, entre otras cosas, sirven para cuestionar el orden establecido a través del lamento de los pobres, débiles y marginados, con los que Cristo muestra su solidaridad. Igualmente, el ministerio de Jesús y su discurso profético resultan en un efecto catalizador y energizante en la comunidad: “The ministry of Jesus is, of course, the energizing that leads to the radical beginnings precisely when none seemed possible” (105). Pero, además,

the speech of Jesus, like the speech of the entire prophetic tradition, moves from woe to blessing, from judgement to hope, from criticism to energy. The alternative community to be shaped from the poor, hungry, and grieving is called to disengage from the woe pattern of life to end its fascination with that other ordering, and to embrace the blessing pattern. (109).

Este discurso parabólico y poético llama a una nueva manera de pensar, una nueva manera de ver el mundo. Sobre todo, la acción más profunda, se da con la

¹¹⁶ Es indudable que los profetas expresan no solo la esperanza, sino también la ira divina y condenan moralmente a los hombres. Para esta cuestión, ver Brueggeman, capítulo 3.

resurrección de Cristo, medio por el que Jesús representa la posibilidad de un nuevo futuro.

La voz de Vallejo posee, en efecto, la fuerza y el vigor del discurso profético. En su caso, sin embargo, deja de lado la ira santa, la crítica y abraza la esperanza. Esta junto a su sufrimiento, su compasión y su solidaridad convierten su poesía, sin duda, en la palabra necesaria para los que, con su lamento y acción, esperan un cambio, una mejoría, en este caso, en el contexto político-social de la España de los años 50 y 60.

Como ya señaló Grande, Neruda, quizás, no transmite con su obra sobre la guerra española, *España en el corazón* (1937), esa esperanza y ese dolor a flor de piel que está presente en la palabra de Vallejo. Neruda opta en esta obra, al contrario que Vallejo, por un discurso principalmente iracundo, pesimista y de condena, como muestran los versos de los poemas “Maldición”, “Mola en los infiernos” y “Los gremios en el frente”, que transcribimos a continuación:¹¹⁷

“Maldición”

[. . .]

Malditos los que un día
no miraron, malditos ciegos malditos,
los que no adelantaron a la solemne patria
el pan sino las lágrimas, malditos
uniformes manchados y sotanas
de agrios, hediondos perros de cueva y sepultura. (14-19)

¹¹⁷ No negamos la existencia de una voz esperanzada en los poemas “Oda solar al ejército del pueblo” y “Triunfo”, también incluidos en *España en el corazón*. Sin embargo, no es este el sentir fundamental de la obra. En *Canto general* (1950), no obstante, se perfila el papel del poeta como profeta y portavoz del pueblo.

“Mola en los infiernos”

Es arrastrado el turbio mulo Mola
de precipicio en precipicio eterno
y como va el naufragio de ola en ola,

desbaratado por azufre y cuerno,
cocido en cal y hiel y disimulo,
de antemano esperado en el infierno,

va el infernal mulato, el Mola mulo
definitivamente turbio y tierno,
con llamas en la cola y en el culo.

“Los gremios en el frente”

[. . .]

Aquí estás. Triste párpado, estiércol
De siniestras gallinas de sepulcro, pesado esputo, cifra
De traición que la sangre no borra. Quién, quién eres,
Oh miserable hoja de sal, oh perro de la tierra,
Oh mal nacida palidez de sombra. (11-15)

[. . .]

Maldito, que solo lo humano
te persiga, que dentro del absoluto fuego de las cosas,
no te consumas, que no te pierdas
en la escala del tiempo, y que no te taladre el vidrio ardiendo ni la feroz espuma.

Solo, solo, para las lágrimas
todas reunidas, para una eternidad de manos muertas
y ojos podridos, solo una cueva
de tu infierno, comiendo silenciosa pus y sangre
por una eternidad maldita y sola.

No mereces dormir
aunque sea clavados de alfileres los ojos: debes estar
despierto, General, despierto eternamente
entre la podredumbre de las recién paridas,
ametralladas en Otoño. Todas, todos los tristes niños
descuartizados,
tiesos, están colgados, esperando en tu infierno

ese día de fiesta fría: tu llegada. (19-35)

[. . .]

Son nuestros, fueron nuestra
carne, nuestra salud, nuestra
paz de herrerías, nuestro océano
de aire y pulmones. A través de ellos
las secas tierras florecían. Ahora, más allá de la tierra,
hechos substancia
destruida, materia asesinada, harina muerta,
te esperan en tu infierno.
Como el agudo espanto o el dolor se consumen,
ni espanto ni dolor te aguardan. Solo y maldito seas,
solo y despierto seas entre todos los muertos,
y que la sangre caiga en ti como la lluvia,
y que un agonizante río de ojos cortados
te resbale y recorra mirándote sin término. (51-64)

Es la ausencia de la voz del dolor esperanzado en el Neruda de *España en el corazón*, creemos, la que lleva a Otero a decantarse con determinación por Vallejo. Lo que une a Otero y a Vallejo, pues, y lo que ambos toman del discurso profético es el canto a la esperanza, mientras dejan de lado el anatema. Además de la presencia del dolor fundamental y la esperanza, comparten el apego a su tierra, y su destierro, como indica Hernández:

La lectura del primer libro vallejiano concita un doble escenario: el pueblo vizcaíno del que procedía su madre y el huerto de la abuela materna, varias veces evocado en la poesía oteriana. Vallejo, pues, se alía a ese sentido raigal de origen, tierra y antepasados que nuestro poeta asocia al nombre de Orozco, lugar del que llega a decir que es ‘mi verdadero lugar de

nacimiento;¹¹⁸ otros términos como orfandad vital, desposesión y melancólica memoria familiar, ligan a los dos poetas mediante ese acto y lugar de lectura. (25-26)

No es de extrañar que Otero encontrase en Vallejo una voz tan próxima y que la poesía del peruano fuera tan sumamente importante en la vida y la poesía del vasco. Es, de hecho, extraordinario ver hasta qué punto el poeta peruano y el bilbaíno confluyen en su trayectoria ideológica y en su manera de concebir al hombre y el mundo que les rodea.

Para nosotros, César Vallejo y Blas de Otero comparten lo que se puede denominar un mismo compromiso ético. En efecto, las palabras de los autores en artículos, conferencias y entrevistas, así como en su correspondencia, son testimonios de valor incalculable que actúan como puertas de entrada a su pensamiento. Al comenzar nuestro trabajo, citamos las palabras que César Vallejo pronunciaba en 1927 y en las que recriminaba a los poetas de su generación el hecho de crear una poesía carente de una “sana y auténtica inspiración humana”. Es decir, fundamentalmente, la acusación de no crear una poesía sobre el hombre y su circunstancia socio-histórica. Ese año, precisamente, empieza Vallejo a sentir interés por los postulados marxistas y asiste a charlas y reuniones políticas (Merino 176).

¹¹⁸ Hernández se hace eco de las palabras de Otero a su amigo Gabriel Aresti en una entrevista en 1966: “La enciclopedia dice que nací aquí, en Bilbao, pero mi verdadero lugar de nacimiento es Orozco, el lugar de nacimiento de mi madre; allí aprendí el poco euskera que sé y el abundante euskera que se me ha olvidado. Y hasta que no estuve junto al Kremlin no me di cuenta de ello” (Cit. en *Obra completa* 26).

Más adelante, en 1936, la Guerra Civil española conmociona al poeta y supone para él la esperanza de una sociedad más justa.¹¹⁹ Lambie recoge las palabras de Georgette, sobre la reacción inmediata de Vallejo ante el conflicto: “Surge la guerra civil de España... Ante la magnitud del acontecimiento, Vallejo depone toda discrepancia. Vuelve a su militancia marxista incondicional, colaborando de inmediato en la creación de ‘Comités en Defensa de la República’. Ayuda en las colectas de fondos, en mítines cuyas repetidas actuaciones y pasión no se hubiera sospechado” (cit. en Lambie. “The effect” 180).¹²⁰ En marzo de 1937, escribe Vallejo:

Por primera vez, la razón de una guerra cesa de ser una razón de Estado, para ser la expresión, directa e inmediata, del interés del pueblo y de su instinto histórico, manifestados al aire libre y como a boca de jarro. Por primera vez se hace una guerra por voluntad espontánea del pueblo y por primera vez, en fin, es el pueblo mismo, son los transeúntes y no ya los soldados, quienes sin coerción del estado, sin capitanes, sin espíritu ni organización militares, sin armas ni kepis, corren al encuentro del enemigo y mueren por una causa clara, definida, despojada de nieblas oficiales más o menos inconfesables.

Puesto así el pueblo a cargo de su propia lucha, se comprende de suyo que se sientan en esta lucha latidos humanos de una autenticidad popular y de un alcance germinal extraordinarios, sin precedentes. (*Los enunciados populares de la guerra española*, cit. en Merino 32)

¹¹⁹ Vallejo era miembro del Partido Comunista desde 1931, pero no en todo momento mostró igual conformidad con los postulados de este. Ver Hart (1985).

¹²⁰ Ver nota 18.

La resistencia popular ante el bando de los nacionales durante los primeros meses de la guerra conmovió al poeta. Para éste, dicha resistencia se convierte en la potencia necesaria para el cambio y, ante ella, Vallejo deposita toda su fe en el pueblo. Asimismo, como intelectual y como artista, pero, sobre todo, ser humano, Vallejo no puede dar la espalda al conflicto y se plantea de modo reflexivo y metódico el papel de los intelectuales ante la guerra. Smith cita, a este tenor, las palabras del poeta en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura que tuvo lugar en Valencia, Barcelona y Madrid, entre el 4 y el 11 de julio de 1937, en plena guerra. En su comunicación, Vallejo exhorta a los escritores presentes a consagrar su trabajo a la causa de la República, diciendo:

Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario puede concretarse en una fórmula [. . .], diciendo: “Mi reino es de este mundo, pero también del otro”. [. . .] De desear sería que en estas horas de lucha en que la policía, la fuerza armada, están amenazando la vida, la actividad de los escritores y del pueblo entero, que estos escritores levanten su voz en estas horas y que tengan el valor de protestar de esta tiranía, de esta actitud. [. . .] hemos venido con un objeto, hemos venido en una misión profesional que consiste en darnos cuenta de la materia prima que debe tener cada escritor creador, cuál es el contacto directo con la realidad española, que hoy más que nunca puede dar buenos frutos. (*Artículos y Crónicas*, cit. en *Epílogo* 141-142)

Los testimonios presentados dan buena cuenta del compromiso vallejiiano, de su implicación vital y de la solidaridad que le movía. De un modo similar, aunque también distinto –las circunstancias históricas no son las mismas–, Otero “soñaba con una sociedad futura basada en la justicia y en la dignidad universal, y creyó haberla encontrado en sus lecturas sobre la interpretación marxista de la historia” (“La vida de un poeta” 65). Además, del mismo modo que Vallejo, viajó durante largo tiempo por diferentes países —algunos de ellos comunistas—, viajes que fueron clave en la transformación de su pensamiento y en su obra poética.¹²¹ El poeta reconoce en 1968 que “mi evolución ideológica fue lenta, sin cambios muy bruscos... Por medio de la reflexión, de las vivencias y de las lecturas, fui llegando a otra visión del mundo y del hombre que pude contrastar, después, en mis largos viajes... y me lancé de lleno al estudio de la filosofía de la praxis” (“La vida de un poeta” 65).¹²² Tanto es así que el poeta no es sólo hombre de palabras: muestra un compromiso real en 1954, tras su viaje a París, cuando se marcha a trabajar a una mina de hierro en Gallarta. Allí entra en contacto directo con el trabajo de la mina y las condiciones de los mineros. De la Cruz señala que “es esta una etapa en la que Blas de Otero, como poeta y como hombre, está viviendo un proceso de concienciación política y literaria similar al que se observa en la obra de Neruda: el

¹²¹ El poeta viaja a París en 1952, donde contacta con el Partido Comunista. En 1960 viaja a China y la URSS, donde permanece todo el año. Finalmente, el autor reside en Cuba entre 1964 y 1968.

¹²² Se trata de una entrevista inédita a Blas de Otero publicada por Mario Hernández y Elena Perulero en el número 43 del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* en 2008. La entrevista lleva por título “Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero”.

paso de una poesía subjetiva, existencial o telúrica, a la del diálogo apelativo” (“La vida de un poeta” 67). No sólo es un proceso similar al de Neruda, sino que también se observa en la obra de César Vallejo. Se trata de la apertura del yo al nosotros que, en el caso del poeta Vallejo, se materializa en sus últimas obras.¹²³ En Otero, será PPP la obra que marca la diferencia con su poesía anterior. Según él mismo expresaba:

Antes de *Pido la paz y la palabra* el contenido de mis poemas respondía a una exigencia de tipo existencial. Mi tema era, más o menos, metafísico: el hombre entre la vida y la muerte. [. . .] Ahora ha arraigado en mi poesía otro tema, y mi palabra ha experimentado un gran cambio: lo social aparece delante de mí como una preocupación única, acuciante, épica. Como una bocanada de aire, la presencia de los hombres en su tierra, en su entidad social y política.¹²⁴ (Otero, *Obra completa* 1113)

Finalmente, qué mayor declaración de intenciones que la última estrofa del poema que abre PPP, “A la inmensa mayoría”:

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno. (*Obra completa* 227)

¹²³ Ferrari indica, en el estudio preliminar que incluye en su edición a la *Obra poética completa* de Vallejo, que desde *Los hidaeraldos Negros* la poesía del peruano apunta a una exigencia de solidaridad, aunque desde el sueño de la unidad de lo absoluto. Este se va a transformar en un compromiso social y revolucionario con la causa comunista en PH y, finalmente, en EAC, la unidad se perfila como colectivo, el pueblo español.

¹²⁴ Estas palabras forman parte de una conversación entre Hubert Juin y Blas de Otero, publicada por *Les Lettres Françaises*, el 12 de marzo de 1959, titulada “Conversación con Blas de Otero”. Se ofrece la traducción de Raquel Gómez Valderrama.

Las palabras y los actos de Blas de Otero ponen de manifiesto su entrega y la fe que tenía depositada en el marxismo para lograr un cambio en la sociedad, como vimos en el capítulo primero. Ambos autores tienen, pues, una trayectoria vital e ideológica similar. En el caso de Vallejo, su devenir vital y poético, como indica López Castro, sería “un desesperado intento de reinsertar lo individual en lo colectivo, hallando en el marxismo [. . .] la posibilidad de comprender mejor el dolor ajeno desde el propio” (83) y, en ello, coincide con él Blas de Otero. En ambos hay “un sentido de la solidaridad [. . .] nacido del sufrimiento, entendido este como mediación necesaria entre la tragedia individual y el espíritu colectivo, como salvación superadora de todos los conflictos”. (López Castro 84). Es esa vibración individual y colectiva la que da origen a una estructura que refleja la incertidumbre de la realidad absurda y que se va a concretar en la experiencia de la palabra poética. Como apunta Sabina de la Cruz, a propósito del poema “1892-1938”, que Otero compuso sobre Vallejo en 1975 y que pertenece a *Hojas de Madrid*: “‘Contradicción entre frente y pecho’, signo de los atormentados. En este campo se encontraron dos almas muy parecidas, exacerbadas por el dolor hasta la rebeldía” (*César Vallejo en Blas de Otero* 5). Las palabras de la viuda no son solo bellas, sino también acertadas, y se ponen de manifiesto en la palabra poética de ambos autores, especialmente en EAC y PPP, como veremos a continuación.

Capítulo 4. “A París siempre le sobra una ‘r’ para ser país”¹²⁵

Al leer los poemas de Blas de Otero, el lector descubre la voz de Vallejo, tanto en matices sutiles, como en versos del peruano que han sido cambiados e integrados en la propia voz de Otero. Este les dota, a veces, de nuevos significados que se unen al original vallejiano, ofreciendo, de este modo, guiños fraternales al lector del poeta peruano. López Castro indica que en “el período que va de 1952 a 1955, la lectura de Vallejo es constante en Otero”; de ahí que el eco de EAC en PPP sea tan profundo y vehemente.¹²⁶

Nos proponemos a continuación llevar a cabo una lectura ceñida en la que cotejamos poemas de EAC y PPP a partir de tres temas principales presentes en ambos autores y que demuestran la presencia concreta del peruano en la obra del bilbaíno: la presencia de la madre España como lugar de una conciencia dolorida, aunque esperanzada; el poder de la palabra poética; y el Evangelio como mito que informa su poesía. Estos temas fundamentales que caracterizan la poesía de Vallejo y Otero se funden con otros aspectos, no menos importantes, como son la solidaridad y la esperanza, el discurso marxista —el obrero como figura esencial del nuevo orden—, y la presencia de una voz profética en los dos poemarios. Asimismo,

¹²⁵ Se trata de un verso del poema “Pero, Cuba fuera de un piano”, recogido en *Que trata de España*.

¹²⁶ Sabina de la Cruz indica que EAC está presente en PPP únicamente en dos ocasiones, tal y como recoge en su estudio “César Vallejo y Blas de Otero”. Sin embargo, nosotros no podemos estar de acuerdo con su opinión, pues defendemos que EAC está presente en PPP mucho más que en las meras citas textuales.

consideraremos las diferencias entre nuestros poetas, el sentido global de sus textos y el mensaje definitivo que de ellos se desprende.

Los poemas elegidos para nuestro estudio son los números III, XIII (“Redoble fúnebre a los escombros de Durango”), XIV y XV (“España, aparta de mí este cáliz”), de EAC; y “Aceñas”, “Proal” y “En el nombre de España, paz”, de PPP, que transcribimos a continuación.¹²⁷

Poemas de EAC

III

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
¡Abisa a todos compañeros pronto!
Palo en el que han colgado su madero,
lo han matado;
¡lo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!

¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esta b del buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir!
Registrándole, muerto, sorprendieronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta.

¹²⁷ Otros poemas pueden ser mencionados cuando sea oportuno, aunque no nos detengamos en hacer un análisis detallado.

Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo.
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!
Lo han matado, obligándole a morir
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél
que nació muy niñín, mirando al cielo,
y que luego creció, se puso rojo
y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus pedazos.
Lo han matado suavemente
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,
a la hora del fuego, al año del balazo
y cuando andaba cerca ya de todo.

Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».
Su cadáver estaba lleno de mundo.

XIII

“Redoble fúnebre a los escombros de Durango”

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
padre polvo que estás en los cielos.

Padre polvo, biznieto del humo,
Dios te salve y ascienda a infinito,
padre polvo, biznieto del humo.

Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y devuelva a la tierra,
padre polvo en que acaban los justos.

Padre polvo que creces en palmas;
Dios te salve y revista de pecho,
padre polvo, terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,
padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria.

Padre polvo que avientan los bárbaros,
Dios te salve y te ciña de dioses,
padre polvo que escoltan los átomos.

Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro.

XIV

¡Cuidate, España, de tu propia España!
¡Cuidate de la hoz sin el martillo,
cuidate del martillo sin la hoz!
¡Cuidate de la víctima a pesar suyo,
del verdugo a pesar suyo
y del indiferente a pesar suyo!
¡Cuidate del que, antes de que cante el gallo,
negárate tres veces,
y del que te negó, después, tres veces!
¡Cuidate de las calaveras sin las tibias,
y de las tibias sin las calaveras!
¡Cuidate de los nuevos poderosos!

¡Cuídate del que come tus cadáveres,
del que devora muertos a tus vivos!
¡Cuídate del leal ciento por ciento!
¡Cuídate del cielo más acá del aire
y cuídate del aire más allá del cielo!
¡Cuídate de los que te aman!
¡Cuídate de tus héroes!
¡Cuídate de tus muertos!
¡Cuídate de la República!
¡Cuídate del futuro!...

XV

“España, aparta de mí este cáliz”

Niños del mundo,
si cae España —digo, es un decir—
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
qué viejo vuestro dos en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra madre con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!

Si cae —digo, es un decir— si cae
España, de la tierra para abajo,
niños ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla en llanto!
¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquella de la trenza;
la calavera, aquella de la vida!

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún
el de las sienas que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae —digo, es un decir—
salid, niños del mundo; id a buscarla!...

Poemas de PPP

“Aceñas”

Me pongo la palabra en plena boca
y digo: Compañeros. Es hermoso
oír las palabras que os nombran,
hoy que estoy (dilo en voz baja) solo.

...Es hermoso oír la ronda
de las letras, en torno
a la palabra abrazadora: C-o-m-p-a-
ñ-e-r-o-s. Es como un sol sonoro.

El Duero. Las aceñas de Zamora.
El cielo luminosamente rojo.

Compañeros. Escribo de memoria
lo que tuve delante de los ojos.

“Proal”

Este es el tiempo de tender el paso
y salir hacia el mar, hendiendo el aire.
Hombres, levad los hombros
sonoramente, bajo el sol que nace.

Este es el mar, las armas son aquellas
que, estrepitosamente, se deshacen.
Hombres, izad, alzá
hacia la paz los encendidos mástiles.

España, espina de mi alma. Uña
y carne de mi alma. Arráncame
tu cáliz de las manos.
Y amárralas a tu cintura, madre.

“En el nombre de España, paz”

EN EL nombre de España, paz.
El hombre

está en peligro. España,

España, no te
aduermas.

Está en peligro, corre,
acude. Vuela

el ala de la noche
junto al ala del día.

Oye.

Cruje una vieja sombra,
vibra una luz joven.

Paz

Para el día.

En el nombre
de España, paz.

4. 1. La “madre España”

La madre es uno de los tropos primordiales de la poética vallejiana. Se trata de una figura que aparece insistentemente tanto en *Los heraldos negros* como en *Trilce*. Una madre cuya presencia/ausencia —la madre de César Vallejo murió en 1920, y su muerte tuvo un impacto definitivo en el devenir de su poesía— se plasma, entre otras cosas, en aliteraciones y símbolos que van a remitir al entorno del hogar, a la esencia amparadora de la madre, fuente de sustento, cobijo y liberación.¹²⁸ Ello no es impedimento para que, igualmente, se exprese en símbolos del ámbito de la oquedad, tales como “la tumba abierta, la fosa, el hoyo, pero también cualquier objeto hueco —la boca, la cuchara, el sexo femenino, el lecho y, más tarde, los zapatos— y que refieren constantemente a la ausencia esencial que angustia al poeta, al vacío, a la muerte” (Ferrari 15), al sentimiento de orfandad obsesiva. En EAC la maternidad se configura en torno a España, madre patria, que, con su sacrificio —el sacrificio del pueblo luchador— se convierte en la madre colectiva y liberadora, esta vez, de la humanidad entera (Ferrari 53) y, con ello, abre una puerta a la esperanza.

En Otero, a su vez, la imagen de España se conforma través de la figura materna. Esa madre España se muestra “como realidad binaria y como personalidad dual” (Ascunce, “El calor ideológico” 36). El poeta vasco expresa su complicada relación con España a partir de esa caracterización polarizada. Se trata de su patria, a la que ama, pero también una patria a la que quiere cambiar y en la que

¹²⁸ Para una información detallada sobre el motivo de la casa/madre en Vallejo, ver Smith (2014). El autor muestra cómo es este un motivo presente desde *Los heraldos negros* que encuentra su resolución en EAC al romper el poeta ese vínculo constante con la casa/madre.

siente profundo descontento. Es madrastra a la vez que madre amparadora: “De ahí, la permanencia, al hablar de España, de una realidad de doble cara: fascinación y repulsión frente a una patria mísera y entrañable” (Le Bigot, “La etapa social” 43).¹²⁹

Tanto Vallejo como Otero van a requerir a esa madre a través de su poesía. En Vallejo, esta exhortación a la madre España se da especialmente en el poema número XIV de EAC. En él, la voz poética se dirige exclamativamente a España en un grito fervoroso con el que suplica a la patria que se guarde de los peligros acechantes. La construcción anafórica del imperativo “cuídate”, que se repite incesantemente, transmite la necesidad de mantenerse alerta ante lo que pueda sobrevenir y ante lo que ya sucede.¹³⁰

¡Cuídate, España, de tu propia España!
¡Cuídate de la hoz sin el martillo,
cuídate del martillo sin la hoz! (1-3)

¹²⁹ La postura de Otero y, como veremos, la exhortación de ambos poetas a España y a sus gentes, así como la percepción de la misma como una realidad dual no es un hecho sin precedentes. Forma parte de una tradición y nos lleva directamente al poema “Españolito que vienes al mundo”, de Antonio Machado, incluido en *Proverbios y cantares*: “Ya hay un español que quiere/vivir y a vivir empieza,/entre una España que muere/y otra España que bosteza./Españolito que vienes/al mundo te guarde Dios./una de las dos Españas/ha de helarte el corazón”.

¹³⁰ Además de a la sublevación militar, la España republicana se enfrentaba a una profunda falta de unidad entre los partidos de izquierdas. Teniendo este hecho en cuenta, se puede entender el poema XIV de EAC. El historiador Enrique Moradiellos plantea la siguiente pregunta: “¿se luchaba por la continuidad de la reforma democrática republicana inaugurada en 1931 o más bien por una revolución social que rebasaba sus límites? [. . .]. La dinámica sociopolítica de la República y su capacidad de resistencia quedarían lastradas por esas divisiones internas entre reformistas y revolucionarios” (1639). Por una parte, PSOE y PCE, que defendían reconstruir el poder del estado republicano y se oponían a la revolución obrera. El POUM y la CNT, por otra parte, buscaban el triunfo de la revolución proletaria. Pero eran, a la vez, un bloque fragmentado y caracterizado por el mutuo recelo. Igualmente, la milicia, al tratarse de un ejército no profesional, estaba desorganizada. Ver Moradiellos para una información en detalle sobre la materia.

[. . .]

¡Cuidate de tus héroes!
¡Cuidate de tus muertos!
¡Cuidate de la República!
¡Cuidate del futuro!... (19-22)

La cautela que vemos en este poema encuentra su continuidad —marcada por la elipsis final— en el último poema, número XV, que da título al poemario. En el insistente “¡bajad la voz!” se plasma el requerimiento de la voz poética ya no a la madre, sino a los niños, para que actúen con la prudencia necesaria.

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza;
la calavera, aquélla de la vida!

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto (27-38)

El poeta se dirige, como decimos, a los niños, para que esperen, pacientes, a que la madre, omnipresente a lo largo del poema —“la calavera, aquélla de la trenza;/la calavera, aquélla de la vida”—, moribunda pero viva, se recomponga.¹³¹ Es una aceptación de la situación del momento, pero, también, de modo afirmativo,

¹³¹ La madre, representada por “la trenza” y “la calavera”, presenta esa naturaleza dual que se observa en LHN y *Trilce*. “La trenza”, relacionada con el hogar, el amparo y la muerte, sentimiento de orfandad, pero también de asfixia, simbolizado en “la calavera”.

una llamada a la esperanza. Se trata de una voz poética sufriente pero que, al mismo tiempo, entra en armonía con su destino. No olvidemos que este poema se titula “España, aparta de mí este cáliz”. Al igual que Jesús, el yo poético asume su dolor, su miedo e incertidumbre y sigue adelante —como indica el verso que cierra el poema—. Por otra parte, la presencia explícita de la madre está martilleando constantemente por medio de la aparición de la sílaba “ma” a lo largo de esta segunda estrofa:

¡Niños del mundo, está
la *madre* España con su vientre a cuestas;
Está nuestra *madre* con sus férulas,
está *madre* y *maestra*,
cruz y *madera*, porque os dio altura,
vértigo y división y *suma*, niños;
está con ella, padres procesales! (10-16)

En los versos finales del poema, los niños, el futuro de España y, por tanto, su esperanza, serán los encargados de restablecer y preservar la esencia de esta ya madre universal en caso de que ese futuro adverso del que España debe cuidarse en el poema XIV se dé:

si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae —digo, es un decir—
salid, niños del mundo; id a buscarla!... (45-50)

La madre España alza su voz instando a los niños a actuar. Aquí los niños salen de la madre/casa —representada mediante la sinécdoque de “las puertas”— asumiendo su condición adulta y actuando para construir un futuro. Alan Smith

indica que “el ser que tarda es la madre hablada por la voz maternal del poeta, y la invitación, la amorosa increpación a salir, ya la ha aceptado él mismo, por fin fuera de la casa [. . .]. [E]l hablante de toda esta obra invita a los niños del mundo, y a sí mismo, ya claramente fuera, a salir fuera de aquella devastada y constante matriz” (“Devastación y constancia” 161). El poeta/niño abandona, entonces, la casa —el vientre materno— y sale al mundo aceptando definitivamente su condición adulta. Es más, asumiendo su condición, también, de individuo social y actante en un mundo que es de todos y que necesita su palabra poética.

La exhortación a la figura materna que se da en Vallejo aparece en Otero en el poema “En el nombre de España, paz”. En él, la voz poética, aunque esperanzada, advierte a España con cautela, lo que recuerda, sobre todo, al poema XIV de EAC.

EN EL nombre de España, paz.
El hombre
está en peligro. España,
España, no te
aduermas.
Está en peligro, corre,
acude. Vuela
el ala de la noche
junto al ala del día.
Oye. (1-10)

Blas de Otero, al contrario de Vallejo, no marca su advertencia con signos gráficos de exclamación. Sin embargo, los diferentes imperativos que se acumulan a lo largo del poema, así como los versos cortos y contundentes, favorecen un mensaje eficaz, preciso e inmediato. Igualmente, el juego rítmico que el bilbaíno plantea, con los constantes encabalgamientos, propicia significados múltiples que acentúan más,

si cabe, la fuerza del mensaje. Vallejo es, también, eficaz. La repetición constante del imperativo “¡Cuidate!”, acompañado de diferentes “peligros” que acechan a España, hace que el mensaje sea contundente. Los dos autores, aunque por medio de recursos distintos, consiguen al final el mismo efecto.

Asimismo, la figura de la madre España vallejiana del poema XV, esa “madre y maestra” que habla maternalmente a los niños resuena abiertamente en “Hija de Yago”, de PPP. Es una madre a la que se exhorta para que se disponga a ungir a los hombres de España, para otorgarles fuerza y protección. La madre es aquí, como en Vallejo, la figura liberadora y, a su vez acogedora que, finalmente, mediante la aposición, es, en Otero, la misma paz. Pero, a la vez, esa naturaleza dual que comentamos anteriormente se siente a partir del adjetivo “triste” y el imperativo de la voz poética a su interlocutor para que haga habitable y respirable su ser. Se transmite una sensación de ahogo al tiempo que la voz poética/hijo necesitado de cobijo exige a su madre que sea esa fuerza amparadora que requiere.

Madre y maestra mía, triste, espaciosa España.¹³²
He aquí a tu hijo. Úngenos, madre. Haz
habitable tu ámbito. Respirable tu entraña
paz. Para el hombre. Paz. Para el aire. Madre, paz. (21-24)

En Biotz-Begietan, por su parte, Blas de Otero se apropia de la madre vallejiana como figura de reconciliación y concordia. Se trata de una “asimilación que el poeta bilbaíno hace de la figura materna, pues es ella quien vislumbra un comienzo de armonía con todos” (López Castro 89):

¹³² Resuena en este verso, igualmente, la “Profecía del Tajo” —oda VII— de Fray Luis de León.

Manos de lana me enredaran, madre

Madeja arrebatada de tus brazos
blancos, hoy me contemplo como un ciego,
oigo tus pasos en la niebla, vienen
a enhebrarme la vida destrozada.¹³³ (7-11)

Finalmente, en “Proal”, Otero asimila y manipula la frase cristiana previamente manipulada por Vallejo en el título de su obra *España, aparta de mí este cáliz* al igual que con el poema del mismo nombre. Al hacerlo, Otero no solo homenaja al peruano, sino que también invita al lector a explorar los poemas de ambos y desengranar, así, los sentidos compartidos y las asociaciones consecuentes con la obra de Vallejo:

España, espina de mi alma. Uña
y carne de mi alma. Arráncame
tu cáliz de las manos.
Y amárralas a tu cintura, madre. (9-12)

A diferencia de las dos primeras estrofas del poema, en las que el yo poético se dirige a los hombres, el destinatario de su mensaje es ahora España, un *tú* poético al que se quiere cambiar y en el que, a la vez, se busca amparo. En las dos primeras estrofas, la voz poética exhorta a otros a actuar. En esta estrofa, sin embargo, se muestra como un *yo* necesitado de ser el receptor de las acciones del otro. Sólo quiere, como un niño, tener el cobijo y cariño de su madre —de su país—, al igual que en “Hija de Yago”. La forma en la cual Otero asimila y manipula la frase

¹³³ En este poema se sienten, asimismo, los versos de otro poema vallejiano. Trilce XXIII: *Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre* [. . .]. En él aparece “ese fondo nutricio” (López Castro 90) de la madre vallejana que asume Otero.

cristiana —previamente, como decimos, manipulada por Vallejo— es profundamente elocuente y reveladora. Se trata de la frase que Jesús pronuncia en el Huerto de los Olivos, la noche antes de morir cuando habla con su Padre (Marcos, 14:36): *Padre, aparta de mí este cáliz.*¹³⁴

Por tanto, además de estar ante una doble manipulación de la frase original, se trata de una doble asociación: con la frase de Jesús y con la de Vallejo. Para Evelyn Martín Hernández, Otero, mediante el uso de la frase vallejana, hace que la voz poética “invite a los hombres à s’unir dans la lutte pour la paix” (20). Las palabras de la autora nos parecen insuficientes. Además de invitar a los hombres a unirse en la lucha por la paz, Otero está abriendo su alma desgarrada. Porque no solo manipula la frase, sino que las aposiciones que añade a la caracterización de España suman significado y fuerza expresiva. El uso de palabras como *espina*, *uña* y *carne* en la misma estrofa que la frase vallejana —manipulada— amplifica el sufrimiento del poeta ante la situación española. Una situación que, como espina y uña, se clava en el alma del poeta, a la vez que, mediante la frase hecha —uña y carne— se manifiesta la unión de la voz poética con su patria sufriente. No obstante, la ruptura de esa frase hecha mediante el encabalgamiento abrupto no hace sino expresar el desgarro anímico de esta voz, desgarro que es el de la patria, también. La “uña” queda aislada y con ello literalmente araña el alma del yo poético, lo

¹³⁴ En la versión de Reina-Valera, Marcos 14:35: “Y decía: Abba, Padre, todas las cosas son posibles para ti; aparta de mí esta copa; mas no lo que yo quiero, sino lo que tú”.

cual pone aún más de manifiesto que “la fusión es total entre el ser íntimo de Blas y el destino de su patria” (Le Bigot “La etapa social” 46).

Al mismo tiempo, la asociación con Jesús se realiza por medio de la frase, pero, también, a través del sustantivo “espinas”, que alude a su corona en la crucifixión, como veremos. Con ello, al sufrimiento se le añade el sentido de sacrificio. Un sacrificio necesario para el cambio, como el de Jesús, pero al que, a la vez, da miedo enfrentarse, al igual que en el poema XV de EAC.¹³⁵ Por ello, el yo poético, convertido en niño, busca el amparo de la madre España a la que quiere atarse, unirse, aunque duela, en una imagen de absoluta indefensión como es la del niño abrazado a la cintura de la madre, desconsolado. Sin embargo, esta madre no puede dar el cobijo necesario. Al menos, no por ahora. De ahí el desgarramiento y el desamparo. Es importante observar que el verbo usado por Otero “arráncame” es mucho más contundente que el “aparta de mí” vallejiano. Al igual que “este cáliz” que vemos en Vallejo se vuelve “tu cáliz”. El sufrimiento del yo oteriano es tan intenso que forma parte de sí mismo, está dentro de él. La madre España, por su parte, como poseedora del “cáliz”, es poseedora y agente del sufrimiento también. Madre, por tanto, caracterizada por su doble naturaleza de cobijo/sufrimiento; amor/dolor; necesidad de alejarse de ella/exigencia de protección. Lo cual nos remite, a su vez, a la necesidad vallejiana de salir de esa “devastada y constante matriz” (Smith, “Devastación y constancia” 161) que observamos, igualmente, en el poema XV de EAC.

¹³⁵ La presencia de Cristo y del Evangelio se analizará con mayor detalle más adelante.

Finalmente, con la alteración del sustantivo “padre” de la frase original del Evangelio por España, Vallejo, primero, y Otero, después, golpean retóricamente el sistema patriarcal representado por la España favorable a Franco y contraria a los valores de la República. La madre se erige, así, como símbolo de resistencia en Vallejo, y como impulsora del cambio y de una nueva realidad que está por llegar, en Otero.

4.2. El poder de la palabra poética

En César Vallejo y Blas de Otero, la palabra poética se convierte en una fuerza poderosa en sí misma, a la vez que representa la potencia necesaria para el cambio. Ambos poetas ponen su palabra al servicio de una causa vital y política y, de este modo, su voz verbaliza el sentir de una gran parte de la población de España en diferentes épocas. Su poesía posee una enorme fuerza creadora, a la vez que desafiante y solidaria. Rebeldía, solidaridad y creación son, de hecho, componentes esenciales en la poética de ambos autores.

4.2.1. Rebeldía

El poder rebelde de la palabra poética se presenta de manera explícita en el poema III de EAC y en “Aceñas”. En ambos poemas, además, la transgresión va íntimamente unida a actos de comunicación claramente expresados. “Escribir”, en Vallejo, por una parte, y “decir” y “escribir” en Otero, por otra. Acciones esenciales que representan, en los dos poemas, la materialización de la palabra, que es percibida tanto por Vallejo como por Otero, no solo como una vía para dar testimonio de la

historia, sino como un instrumento para reformularla.

En EAC, Pedro Rojas, su protagonista, *escribe* “con su dedo grande en el aire”. Además de una alusión al acto físico, la escritura en el aire es un acto simbólico de resistencia. El hecho de que el aire no sea el medio natural para escribir convierte directamente el hecho en rebelde. Asimismo, según Julio Ortega (“La poética de la subversión”, 273) “aire” actúa como metonimia de “cartel” o “muro”, lo cual además de reforzar el carácter desafiante del acto, lo transforma en un acto permanente. La escritura y, con ella, la rebeldía sobrevive a la persona convirtiéndose en testigo de la historia y abriendo el camino para la resistencia y la posterior revolución.¹³⁶ “¡Viban los compañeros!” es un acto de desafío ante los ojos “enemigos”, pero también es un acto fraternal, de hermanamiento con los suyos. La fraternidad, pero, sobre todo, su muerte y su resurrección, hacen de Pedro Rojas, como veremos en páginas posteriores, una figura cristológica.

La falta de ortografía de Pedro, ese “viban” que produce un fuerte impacto visual en el lector, es mucho más que un error o un sencillo recurso con el que el poeta señala la clase social —obrero— a la que Rojas pertenece, como indica Joan Gilabert (254). La “b” no es una característica de realismo lingüístico, sino que es un acto de rebelión deliberada por parte de Vallejo, quien, manipula el lenguaje para

¹³⁶ En referencia al intelectual revolucionario escribe Vallejo: “El intelectual revolucionario, por la naturaleza transformadora de su pensamiento y por su acción sobre la realidad inmediata, encarna un peligro para todas las formas de vida que le rozan y que él trata de derogar y de sustituir por otras nuevas, más justas y perfectas. [. . .] ‘Es Anaxágoras, desterrado —dice Eastman—; Protágoras, perseguido; Sócrates, ejecutado; Jesús, crucificado’. [. . .] El espíritu de heroicidad y sacrificio personal del intelectual revolucionario, es, pues, esencial característica de su destino” (*El arte y la revolución* 14).

“reformular un proyecto histórico” (Barbería 38) y, a la vez, quiere producir en el lector el mismo choque brutal que la guerra produce en la vida de las personas que la viven. La “b” erige su palo como si de un estandarte se tratara, enfrentándose osadamente a lo que quiere imponerse, a la vez que expresa la aberración que la guerra supone. Como señala Ortega,

en el libro de Vallejo, la guerra era, sobre todo, una subversión de la misma naturaleza humana. La dimensión trágica de la historia irrumpía en el texto de la poesía trastrocando el orden natural. Y el lenguaje sólo podía dar cuenta de esta agonía de la conciencia transgrediendo los órdenes del discurso para más allá de la derrota o la victoria construir el modelo extremo de un texto de la conciencia sublevada. (267)

Como vimos, el *yo* poético oteriano lleva a cabo un acto esencial de comunicación, dando voz a su palabra cuando afirma: “Me pongo la palabra en plena boca/y digo: Compañeros”. El *yo* quiere hablar, pero es consciente de que su mensaje es arriesgado, porque lo que tiene que decir no está en sintonía con el régimen imperante. Se establece, entonces, una tensión entre el decir y callar, “donde el poema social de Otero desvela el poder transgresor de la palabra poética frente al lenguaje establecido” (*Alas de cadenas* 88).¹³⁷ Lo que sale de la boca del *yo*, con el

¹³⁷ La primera estrofa de “Aceñas” sitúa al *yo* poético en el ámbito del presente, y comienza con una acción rotunda: “me pongo la palabra en plena boca”. Es un verso que posee una enorme agencia y anuncia una declaración de intenciones por parte del *yo*. Por una parte, al ponerse la palabra en plena boca, se declara la intención de decir, de lanzar un mensaje a un destinatario que, como veremos, es colectivo. A este respecto, Evelyn Martín Hernández señala como un aspecto esencial de la palabra oteriana “su materialización, la voz nace en el

gesto asertivo señalado por el verbo “digo”, es, como vemos, la palabra esencial “compañeros”. Una palabra en absoluto inocente que se asocia directamente con el movimiento comunista y que anuncia, a su vez, al receptor de esa palabra, un destinatario colectivo al que el yo poético se dirige de un modo enérgico y que nos remite directamente a Pedro Rojas y su “¡Viban los compañeros!”. “Compañeros” es, pues, la palabra esencial en el poema de Vallejo y la palabra en torno a la que se configura la totalidad de “Aceñas”.¹³⁸ El segundo acto de comunicación manifiesto en “Aceñas” es un acto de escritura. La voz poética declara: “escribo de memoria lo que tuve delante de los ojos” (11-12). A simple vista parece un enunciado sin importancia, pero se trata de una declaración de principios por parte del yo. El yo que da voz a la palabra esencial “escribe” un texto, a su vez, sobre camaradería y confraternidad. Es decir, sobre “compañeros”.

En este verso, además, la voz poética vuelve a convertirse en agente de la acción y nos transporta a un presente en el que escribe, “de memoria”, evocando el pasado, como nos indica “lo que tuve delante de los ojos”. El acto de escribir, tan importante, aparece vinculado directamente al acto de ver. A través de la vista y con su palabra el poeta se convierte en testimonio de España y sus gentes, sus

cuerpo, suena en él, saca de allí su fuerza y sustancia” (“Voces” 20). Mientras que el gesto común de ponerse la mano en la boca nos lleva al silencio, a callar lo que se quiere decir y, en este contexto, a la censura y la autocensura, tan presentes en la obra de Blas de Otero. La tensión entre *decir* y *callar* no es la única que encontramos en la poesía de Otero. Se da, igualmente, la oposición entre *escribir* y *callar*, así como entre, incluso, *escribir* y *hablar*. Véanse como ejemplo los poemas “Biotz-Begietan” y “Un vaso en la brisa”, de PPP.

¹³⁸ Fernando Yubero nota que “a partir del momento en el que el poeta logra unir esta palabra no aparece ya ninguna dislocación rítmica, adecuándose secuencia sintáctica y métrica” (41).

lugares y su cotidianidad. Igualmente, como señala Scarano, el yo poético “se construye de una manera recurrente como percepción y su escritura deviene un acto de restitución de la mirada” (Scarano, “Los compromisos del verbo” 84) aportando, frente a la oficial, una mirada testimonial alternativa. A la vez, su memoria señala el poder testimonial, siendo el *yo* testigo de la España perdida que quiere convertirse en la voz de aquellos que traerán la España anhelada; como el Pedro Rojas vallejiano, (re)escribe la historia.

4.2.2. Solidaridad y amparo

En el poema III de EAC y en “Aceñas” se pone, igualmente, de manifiesto el poder solidario y amparador de la palabra poética, corriente temática poética y vital de los dos autores. Por un lado, la etimología de “compañero”, palabra de origen latino que deriva de *comedere* y de *panis*, en relación a “comer del mismo pan”,¹³⁹ está muy presente en la poesía del peruano, sobre todo, en PH y EAC. El “hambre” de respuestas del primer Vallejo, ese sentimiento de orfandad profunda, ese “yo no sé” de *Los Heraldos negros* encuentran su respuesta directa en la hermandad y la solidaridad de los hombres, en el *nosotros*. Y es algo que aparece de forma constante en la poesía de Otero a partir de PPP. Este evolucionará desde el yo poético agónico de *Ángel fieramente humano* al yo “compañero” de PPP, como vemos, por ejemplo, en “Aceñas”. Es el paso del *yo* al *nosotros* que se da en ambos poetas. Los dos encuentran la respuesta a su agonía existencial en la fe que

¹³⁹ Diccionario etimológico del español en línea. <http://etimologias.dechile.net>

depositan en el hombre, en la hermandad entre los seres humanos, articulada en los discursos del comunismo y la historia de Jesús.

En Vallejo, el poema III de EAC es un caso idóneo que representa el poder solidario de su palabra poética. Tanto el acto de escritura de Pedro Rojas como su mensaje suponen un compromiso con el prójimo, con el resto de esos compañeros a los que habla, un acto entrañable que convierte a Pedro en un mártir de la resistencia.

En Otero, la palabra del poeta —su mensaje— se convierte en “Aceñas” en la protección y el apoyo necesario para el yo poético y el vosotros receptor, que convertidos en un *nosotros* se dejan envolver por su poder sonoro:

...Es hermoso oír la ronda
de las letras, en torno
a la palabra abrazadora: C-o-m-p-a-
ñ-e-r-o-s. Es como un sol sonoro.¹⁴⁰ (5-8)

Otero teje una red de significados relacionados en torno a la palabra “compañeros”, amplificando su mensaje y configurando una estrofa de poderosa y efectiva elocuencia. En efecto, para el poeta, “la palabra es el signo positivo que hace posible la fraternidad y la convivencia siempre que el hombre se reconozca

¹⁴⁰ En consonancia con la idea de solidaridad están el resto de las palabras de la estrofa: “ronda”, “en torno” y “abrazadora”. Todas ellas apuntan a lo circular, al sentido de solidaridad, comunidad y empatía presente en “compañero”, a la vez que le añaden un sentido amparador, que queda realzado con el único verso de arte menor del poema. Una noción que se reitera y se acentúa con la oración con la que concluye la estrofa, y que se refiere, también, a “compañeros”: “es como un sol sonoro”. Con la repetición de asonancia en ‘o’, vocal gráficamente circular, y con la imagen luminosa del sol, no solo se cierra la estrofa, sino también el círculo comunal y colectivo del *vosotros* en el que, como compañero, también está incluido el yo poético, buscando el cobijo y calor dados por el sol.

en ella” (Le Bigot, “La etapa social” 45), unas cualidades de la palabra como signo lingüístico, consolidadas aquí por el significado de la palabra específica “compañeros”. En Vallejo, la palabra “compañero” se materializa en la figura de Pedro Rojas. Él es el “compañero” por excelencia y su mensaje y su identidad dan forma al poema, idea con la que Otero dialoga con “Aceñas”. Además, del mismo modo en el que Otero teje una red de significados en torno a “compañeros”, Vallejo caracteriza a su Pedro Rojas con una personalidad multifacética en la que las diferentes piezas contribuyen a conformar la palabra “compañero” como una entidad polisémica: padre, marido, ferroviario, obrero, mártir, hombre. En definitiva, un hombre cotidiano, un hombre cualquiera, con su trabajo, su vida, su familia, sus anécdotas. Ambos poemas se sirven, de hecho, de la cotidianidad, ya sea representada por un hombre corriente —Pedro— o de una anécdota personal —como en “Aceñas”—, para configurar un enunciado cargado de sentido político.¹⁴¹ Este sentido, aunque no es el único, se refuerza gracias a la repetición del término “compañeros” que es, a la vez, el signo y el referente en torno al cual se conforma la totalidad del texto. Partiendo, además, del poder de

¹⁴¹ La realidad cotidiana aparece representada por una experiencia personal de Otero vivida en el verano de 1954, en Zamora. Fernando Yubero, señala como compañeros de esta experiencia a “Claudio Rodríguez y otros amigos del poeta zamorano: el escultor Ramón Abrantes, Eugenio de Luelmo...” (41). Igualmente, en un artículo publicado en el periódico *La opinión de Zamora*, titulado “Zamora en la Literatura: Blas de Otero y Zamora”, Luciano García Lorenzo se hace eco de unas palabras suyas incluidas en su volumen *Zamora en la literatura* (1976): “En varias ocasiones Blas de Otero ha estado en Zamora [. . .]. [L]a mayor parte de los escritos que reproducimos nacieron recordando un verano zamorano, un verano de 1953 o 1954 [. . .] y en el cual entre paseos, lecturas e informales tertulias con vino de la tierra protagonizando momentos de amistad, Blas quiso empaparse de un sol de agosto oliendo a siesta”.

la palabra poética como eje de la solidaridad entre los hombres “se impone ahora la dimensión colectiva como humanidad, siendo la hermandad y la confraternidad las razones de dependencia entre los miembros de la pluralidad humana” (Ascunce, “El calor ideológico” 36). El vocablo “compañero” acaba siendo en ambos el lugar de encuentro de los dos discursos de solidaridad humana que antes mencionamos: vocablo fundamental del léxico comunista y palabra hecha de pan.

4.2.3. La palabra: fuerza creadora

En íntima relación con la capacidad testimonial y de reformular la Historia, la palabra poética de Vallejo y Otero posee el poder de crear una nueva realidad alternativa a la del momento de composición de los poemas, principalmente por su proyección hacia un futuro que estará establecido por un nuevo hombre —obrero— y que estará regido por los ideales de solidaridad y fraternidad ligados a las doctrinas del comunismo. El poema III de EAC, de nuevo, y “Proal”, de PPP, entre otros poemas de ambos autores, evidencian este rasgo del lenguaje poético del peruano y del vasco.

En el poema de Vallejo, Pedro Rojas escribe “con su dedo grande”. Este “dedo grande” no puede remitir a otro dedo que al divino.¹⁴² Con ello, Pedro, al

¹⁴² *Daniel* 5 23-27: “Te has exaltado contra el Señor del cielo: han traído a tu presencia los vasos de su Casa, y han bebido vino en ellos, tú y tus dignatarios, tus mujeres y tus concubinas; has glorificado a los dioses de plata y oro, de bronce, hierro, madera y piedra, que no ven, ni oyen, ni entienden, pero no has celebrado al Dios que tiene en su mano tu aliento y a quien pertenecen todos tus caminos. Por eso ha sido enviada esta mano de parte

escribir, está, de algún modo, creando un nuevo universo en el que regirá un nuevo sistema. La palabra vallejana posee tal fuerza creadora que el lenguaje se transforma en un ente promotor de una realidad propia, cualidad que comparte con la de Otero.¹⁴³ En esta vida nueva el “compañero” solidario, el hombre cotidiano, Pedro Rojas, “ferroviario”, “obrero”, es el encargado de escribir la historia. Asimismo, su resurrección, que discutiremos con detenimiento en páginas posteriores, está en consonancia con el poder creador de la palabra y apunta definitivamente a un “nuevo orden” que está por llegar.¹⁴⁴

En “Proal”, poema de PPP, se encuentran presentes tanto la idea de ese nuevo orden futuro, como ese Dios/Pedro Rojas vallejiano, creador del mismo. Por una parte, el título del poema, que inserta al lector en el ámbito marítimo, le lleva a pensar en la parte delantera, en la vanguardia. Nos situamos, entonces, en la avanzadilla y, con ello, en el movimiento y el cambio que nos remite a esa nueva realidad que está por llegar. Por otra parte, el cuarto verso del poema, al hacer referencia al “sol que nace”, apunta a la creación del mundo por parte de Dios,

de él, y ha sido trazada esta inscripción. Esta es la inscripción que ha sido trazada: Mené, Tequel, Parsín. Y esta es la interpretación de las palabras: Mené: Dios ha contado los días de tu reinado y les ha puesto fin; Tequel: tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso”. http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PNL.HTM

¹⁴³ Según López Castro, la palabra poética de ambos “al asumir su disponibilidad creadora, cambia la vida en el poema” (“César Vallejo y Blas de Otero” 89).

¹⁴⁴ En palabras del propio Vallejo “Ese nuevo orden social, que ha de reemplazar al actual, no es otro que el orden comunista o socialista. El puente entre ambos: la dictadura proletaria” (*El arte y la revolución* 17).

concretamente a la frase imperativa con la que este crea la luz.¹⁴⁵ Así pues, se alude nueva y rotundamente al poder creador de la palabra poética, y a la fe que se deposita en esta como motor de cambio.

Igualmente, “Proal” alude al hombre nuevo —obrero— encargado de “tender el paso” —por sustitución de “la mano”, en un gesto solidario y fraternal al que se añade el sentido de movimiento— y llevar a cabo la revolución que traiga la realidad anhelada, concretada en la España soñada. El modo de hacer esa revolución no es otra que la palabra. Cuando la voz poética se dirige directamente a los hombres, exhortándolos: “Levad los hombros/sonoramente, bajo el sol que nace”. El imperativo “levad” marca el tono de un verso en el que es evidente que se insta a los hombres a alzar su voz. “Levar”, además, se usa en el lenguaje marítimo exclusivamente en referencia a las anclas: ¡Levad las anclas! En el campo semántico bélico, sin embargo, significa reclutar hombres para la guerra. Ambas acepciones, de hecho, en plena consonancia con el tono y el mensaje del poema. A su vez, el adverbio “sonoramente” nos remite, inevitablemente, al sonido, a la voz y, por tanto, a la palabra. En este sentido, “Proal” está directamente relacionado con el título del poemario, *Pido la paz y la palabra*. Igualmente, está en consonancia con “Aceñas”. En ese “sonoramente” se está reflejando el “sol sonoro” que aparecía en el poema anterior. Además, a continuación del adverbio emerge de nuevo ese sol con

¹⁴⁵ En *Génesis* 1:3: “Dixitque Deus: ‘Fiat lux’. Et facta est lux”.
http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vetus-testamentum_lt.html

el sintagma “bajo el sol que nace”. Por una parte, pues, al igual que en “Aceñas”, el sol —con su circularidad y calor— es símbolo de amparo y solidaridad. Por otra parte, reforzando el sentido de la metáfora de la España que se anhela, la luz nace.¹⁴⁶ Se trata de una luz nueva que señala la creación de un nuevo mundo regido por un nuevo orden, el de la fraternidad entre los hombres. La misma idea que se presentaba en “Aceñas” aparece ahora en “Proal”. Y en ella, obviamente, está presente la doctrina marxista.

En efecto, el marxismo está presente en ambos autores. El poder de la palabra de Vallejo y Otero, en íntima relación con el comunismo está, a su vez, conectado con la existencia de una voz profética. La “creación” de una realidad nueva, pero, sobre todo, la esperanza de un mundo mejor, que está por llegar, hace que los poetas asuman papeles de profetas y, a través de esa voz, reflexionen sobre la lucha del presente y encaren el futuro. Así, pues, el poder transformador de su discurso —su palabra— y el compromiso con el proyecto utópico del comunismo los lleva a “profetizar” ese provenir que se fundamenta en el trabajo, solidaridad y en el que el obrero se erige un hombre nuevo capaz de llevarlo a cabo.

4.3. La presencia del Evangelio

No podemos dejar de destacar la importancia del Evangelio y del mito cristiano en ambos poetas. El Evangelio está presente de un modo destacado a lo largo de EAC y PPP. Algunos ejemplos reveladores de ello son el poema III y

¹⁴⁶ La luz es en la poesía de Otero la “metáfora de la España soñada y esperada” (Louzao Villar).

“Redoble fúnebre a los escombros de Durango”, de EAC, y “Aceñas” y “En el nombre de España, paz”, de PPP.

Ya apuntamos anteriormente que Pedro Rojas es una figura cristológica. Tanto es así, que su caracterización a lo largo del poema nos dirige inevitablemente y de forma clara al mito cristiano. Primero, la doble naturaleza con la que se describe a Pedro señala a Jesucristo —que es Dios y hombre a la vez—:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes. (1-5)

Asimismo, con la mención de “Pedro y sus dos muertes”, se alude a la muerte del cuerpo, pero también a la muerte necesaria para el renacer y para el cambio, “la muerte que da vida” (Gilabert 254), como la muerte del propio Cristo. También, la palabra “madero”, en la tercera estrofa, remite directamente a la cruz de Cristo. Otros sustantivos como “héroe” y “mártir”, consolidan la correspondencia entre Pedro y Jesús, por lo que “la alusión a la Pasión y vida de Jesús hombre es bien clara” (Gilabert 254). Finalmente, la resurrección de Pedro tras su muerte acaba por definirle, sin duda, como figura cristológica, tropo fundamental a lo largo de toda la evolución poética vallejiana.¹⁴⁷

¹⁴⁷ El mito cristiano está presente en toda la obra poética de Vallejo. Desde *Los heraldos negros* (1918) hasta EAC (1938) encontramos numerosos poemas en los que la historia de Jesús aparece con fuerza. Como muestra de ello, remitimos a la lectura de, entre otros muchos, “Nervazón de angustia” e “Impía”, de *Los heraldos negros*; *Trilce* XIX, XXII y XXIII; “Lomo de las sagradas escrituras”, de *Poemas en prosa*; y “Terremoto” y “Epístola a los transeúntes”, de PH.

Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».
Su cadáver estaba lleno de mundo. (39-44)

No solo eso, sino que se reafirma, valiente, en su acto de escritura una vez más, en ese gesto solidario y rebelde con sus compañeros milicianos. El último verso del poema concluye esperanzadoramente, señalando el nuevo mundo venidero anunciado por la escritura de Pedro y consolidado con su resurrección.

Blas de Otero, más sutilmente, pero con firmeza, establece también sus vínculos con el mito cristiano en “Aceñas”. Si nos detenemos en el título, podemos trazar los eslabones de la cadena que nos lleva hasta Cristo: aceñas – molino harinero – trigo – pan – cuerpo de Cristo. Lo mismo sucede con la palabra clave del poema: “compañeros”. Partiendo de ella no solo llegamos, necesariamente, al poema III de EAC, sino que la etimología de la misma palabra —“comer del mismo pan”, como ya señalamos—, nos conduce a la figura de Jesús, quien en la Última Cena compartió el pan en un ágape fraterno. A su vez, todo ello se encuentra en consonancia con el poder de la palabra para crear una nueva realidad. Jesús, con su palabra, anunciaba la llegada de un mundo nuevo, regido por valores como la fraternidad y la solidaridad. Otero y Vallejo, pues, ponen su verbo al servicio de unos mismos ideales y, aunque en momentos históricos distintos, se sirven ambos del gran mito de Jesús para configurar una esencia poética que es, a la vez, testimonio del presente y esperanza del futuro.

Otro poema que muestra la esperanza del futuro es, a su vez, “Redoble fúnebre a los escombros de Durango”. En él Vallejo se sirve de la fórmula del Padre Nuestro para componer la totalidad del poema y sustituye uno de los elementos originales. En lugar de “nuestro” el peruano sitúa “polvo”:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
padre polvo que estás en los cielos. (1-6)

Vallejo compone el texto a partir del bombardeo de Durango por parte de la legión Cóndor, el 31 de marzo de 1937, como indica Hart (“Algunos apuntes” 162). Durante este bombardeo “una bomba destruyó por completo una iglesia y dio muerte a un sacerdote que estaba celebrando misa y cuyo cadáver revestido, se contemplaba entre los escombros. Fue este un documento fotográfico que se reprodujo profusamente en París y horripiló a la redonda” (Larrea cit. en Hart, “Algunos apuntes” 162). Es posible, pues, que la fotografía del sacerdote influyera en la elección del contexto religioso del poema y del motivo del *paternóster* como articulador de la forma y el ritmo del mismo. En efecto, el poema presenta una prosodia que se repite en cada uno de sus versos, /-/- -/- -/-, que es exactamente la del primer verso del “Padre nuestro” español: “Padre nuestro, que estás en el cielo”. A su vez, la imagen del polvo, otro elemento con posibles connotaciones religiosas, sirve de motivo temático y cohesionador del poema. El polvo puede interpretarse, según Hart (“Algunos apuntes” 162) tanto en el sentido empírico —lo que queda tras

el bombardeo— y también como una metáfora del sufrimiento de la humanidad.¹⁴⁸ No se puede olvidar tampoco que el polvo está unido directamente con la historia de la cristiandad. Dios, al expulsar a Adán y a Eva del jardín del Edén tras comer el fruto prohibido, se dirige al hombre diciendo: “con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues *polvo eres y al polvo volverás*”. El polvo, por tanto, se constituye para la cristiandad, y también para Vallejo, como la sustancia primera de que está hecho el ser humano. La sustancia de la que viene y a la que va. Y, en el contexto del poema, “ahora [en este poemario] es la Humanidad la que puede transformar, mejorar y salvar [. . .]. El polvo, la condición intrínseca del hombre, es la materia de la divinidad, que puede salvar el sentido individual de cada existencia” (Gómez 66).

Consiguientemente, el significado semántico cultural de la palabra “polvo” asociado con el fin, la muerte, ha sido transfigurado radicalmente (Gilbert 244) y la existencia humana se destruye, se vuelve polvo —o escombros—, sí, pero resurge para, como apunta Gómez, “alcanzar la gracia y el derecho a una vida mejor” (67).¹⁴⁹ Y esa vida mejor pertenece al futuro. Por ello, el poema apunta hacia el futuro. Es una mirada optimista que se sostiene en la creencia de que el pueblo dará

¹⁴⁸ En la red aparecen fotos y vídeos que documentan la masacre y muestran el polvo ingente que emanaba de los escombros tras el bombardeo. Seguramente, Vallejo pudo ver estos documentos.

¹⁴⁹ En *Génesis* 3:19 le dice Dios a Adán: “in sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris ad humum, de qua sumptus es, quia pulvis es et in pulverem reverteris”. http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_genesis_lt.html#3

forma a una nueva sociedad basada en la igualdad, el amor y la solidaridad entre los hombres: “los justos”, “el paria” y “el pueblo”, como el padre polvo, van al futuro:

Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y devuelva a la tierra,
padre polvo en que acaban los justos.

[. . .]

Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria.
[. . .]

Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro. (10-12; 19-21; 25-30)

Al igual que Vallejo, Otero compone el poema “En el nombre de España, paz” como si de una oración se tratara, invocando, además, el nombre de España. En este sentido, el primer verso evoca la frase que se pronuncia en el momento de persignarse: “en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, Amén”. Sin embargo, el poeta reemplaza el lugar de “Padre” por España, la madre. Con esta acción deliberada, aprendida del título del poemario de Vallejo, está rebelándose, como él, contra los valores de esa “otra España” subvirtiendo esos valores a la vez que declara su lugar y establece su discurso con entereza. Igualmente, en el lugar donde debería aparecer “amén” —*así sea*—, el poeta nos ofrece la palabra “paz”. Con ello, los significados de ambas palabras quedan identificados, de manera que se asienta, ya desde el principio

del poema, lo que se pide de modo categórico y tajante, remitiendo, también, al título de la obra.

En el verso quince del poema, el sustantivo “nombre” aparece separado de su complemento preposicional por la acción de un encabalgamiento. Esta ruptura de la sintaxis hace que “nombre” destaque especialmente. Otero, de un modo brillantemente sutil y, a la vez, revelador, vuelve a dar protagonismo a la palabra como signo dotado de fuerza creadora. Aquí “nombre”, entendido como palabra, nos lleva directamente al *logos* griego y, de este, al *verbum* latino, para acabar señalando a Dios y, con él a Cristo.¹⁵⁰ Con esta asociación, queda evocada tanto la capacidad creadora de la palabra, como su concepción como signo positivo de fraternidad y convivencia —rasgos esenciales de Jesús—, como señalamos anteriormente.

Finalmente, Otero, al igual que Vallejo, actúa subversivamente al manipular la frase cristiana que señalamos: “En el nombre del Padre...”. Al otorgarle a la madre al lugar del padre, ya comentamos, está desafiando el sistema patriarcal. Si bien ambos autores acuden al lenguaje evangélico en otros casos,¹⁵¹ en este caso específico capta nuestra atención al tratarse de un enunciado que nos recuerda al “redoble” de Vallejo.

¹⁵⁰ En el prólogo del Evangelio de Juan, se menciona al Λόγος, identificándolo como a la persona espiritual con Dios en el principio de la creación. Juan 1:1 dice: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”.

¹⁵¹ Nos referimos al título del poemario, *España, aparta de mí este cáliz*, en el que Vallejo reescribe la frase de Jesús a su padre en el Huerto de los Olivos que, posteriormente como ya hemos visto anteriormente manipula Otero en “Proal”. Ver nota 134.

Vemos, pues, cómo ambos poetas recrean el mito cristiano para configurar un mensaje esperanzador de fe en el hombre. Ese es esencialmente el mensaje tanto de EAC como de PPP. A través de su incisiva mirada Otero escribe *biotz begietan*, con el corazón en los ojos. Su alma desgarrada por España encuentra en la intensidad anímica de la poesía de Vallejo una estética y una ética unidas afines a su ser. Ambos, a pesar de su dolor, tienen fe en el hombre, y así lo plasman en su obra. Para Vallejo, que moría antes de saber el final de la Guerra [Civil], la madre España quedaba, como vimos, en manos de los niños, interlocutor colectivo, esos hombres del futuro, a los que se la voz poética se dirigía enérgicamente, cerrando su peregrinaje poético con un poema que se puede considerar, ciertamente, un resumen de toda su poesía. Por fin, Vallejo abandona su dolor de huérfano para asumir, ya fuera de la tan añorada como asfixiante madre, su papel más comprometido y humano:

[. . .] si la madre
España cae –digo, es un decir–
salid, niños del mundo; id a buscarla!... (49-51)

Vallejo concluye su poema con una elipsis que supone una invitación al lector para que este, también, al igual que él, al igual que los hombres del futuro, salga y construya ese mundo deseado, convirtiéndolo en un decir, primero, y en una realidad, después.

A su vez, Blas de Otero cierra PPP con un poema con el que declara explícitamente su postura: “*En la inmensa mayoría*”. Si el poemario se abría con “*A la inmensa mayoría*”, ahora el poeta da un paso más y se proclama miembro y

partícipe de esa mayoría a la que cantaba inicialmente. Al igual que EAC se cierra con una afirmación de su fe en el hombre:

En la inmensa mayoría

Podrá faltarme el aire,
el agua,
el pan,
sé que me faltarán.

El aire, que no es de nadie.
El agua que es del sediento.
El pan... Sé que me faltarán.

La fe, jamás.

Cuanto menos aire, más.
Cuanto más sediento, más.

Ni más ni menos. Más.

Así, Vallejo y Otero, con su fe y su esperanza, pero, también, con su dolor, ponen su palabra poética al servicio de una causa en la que creen y por la que sienten que deben actuar. De ello se deriva, asimismo la eficiencia de su mensaje y su voz profética.

Conclusión

César Vallejo y Blas de Otero son dos seres de profunda y semejante sensibilidad. Su circunstancia vital les lleva, aunque en épocas distintas, a experimentar una evolución ideológica similar, pues ambos encuentran en los postulados del comunismo y en la solidaridad hacia el otro la respuesta a su agonía existencial. Su evolución vital queda, igualmente, plasmada en su obra poética. Ambos parten de la expresión de un *yo* angustiado para acabar abriendo su palabra al *nosotros*. EAC y PPP comparten el hecho de ser obras escritas en circunstancias desafortunadas, en tiempos azarosos que afectaron hondamente a la vida y la poesía de los respectivos autores, y que los llevaron, de modo definitivo, a poner su verbo comprometido al servicio de la sociedad.

Comenzamos nuestro estudio planteando una serie de preguntas que habían motivado nuestra investigación. En las páginas anteriores, hemos tratado de responder a esas preguntas. A fin de cuentas, ¿es la poesía “un arma cargada de futuro”? Nuestro trato con estas dos voces nos permite contestar que sí, la poesía es, en efecto, un arma cargada de futuro. Su potencia, sin embargo, es relativa. Vimos cómo los poetas sociales, incluido Otero, se cuestionaron sobre el papel de la poesía en los años 50 y 60. La *Antología* de Leopoldo de Luis, junto con la crítica especializada, nos guiaron en nuestro viaje a través de la “poesía social”. Esta obra, publicada en 1965, aparecía en un momento que no le era propicio. Fue, sin embargo, una obra de gran importancia que puso de manifiesto la urgencia de la “poesía social”, a la vez que expuso la dificultad de delimitar el significado del

término, dando nombre a una poesía que fue blanco de críticas constantes. Se debatía la calidad de la misma, en vista de su afán de comunicación, y se le tildaba de simplona y panfletaria. Al margen de la polémica y crítica, parece que la poesía social era no solo necesaria, sino inevitable, como indicaba el poeta Ángel González.

Los “poetas sociales”, con sus buenas intenciones de llegar a la “inmensa mayoría”, eran conscientes de que el alcance de la poesía era limitado. Era importante, primero, resolver problemas de índole extra-literaria, lo cual no podía lograrse únicamente con el poder de la palabra. Además, la accesibilidad de la poesía para una “inmensa mayoría” literal era imposible. Cuando Otero declara que escribe para una “inmensa mayoría”, se trata de una declaración de principios por su parte. Su intención de ser leído y conmovido. Quizás la poesía no llegase a una “inmensa mayoría” real sino únicamente retórica, a ese “lector anónimo” al que vimos que se refiere Ángela Figueroa. Lo cierto es que la poesía pudo ejercer su poder de manera indirecta y ayudó a crear un efecto que contribuyó, a su vez, a crear conciencia y a movilizar a las personas. Fue una semilla importante que actuó sobre el pensamiento de muchos españoles de la época que, después, tuvieron los medios para propiciar el cambio socio-político necesario.

Con respecto a la relación de César Vallejo con España y al destino de EAC en la dictadura de Franco, presentamos en el segundo capítulo el estrecho contacto literario y vital que el peruano desarrolló con los intelectuales españoles desde 1925 hasta su muerte. Gracias a nuestro trabajo de investigación con la prensa de la época, pudimos comprobar que, una vez establecida la dictadura en 1939, César Vallejo fue

leído en España, aunque clandestinamente. Los testimonios aportados revelan que existían copias mecanografiadas de sus obras y que estas formaban parte del circuito del mercado negro que se creó en el país, no mucho después del comienzo de la dictadura. Sus obras se leyeron en las reuniones de jóvenes poetas que, como Carlos Sahagún y Félix Grande, se estremecieron al leer sus versos y los compartirían, recitados de memoria, con otros.

No sabemos con exactitud cómo Otero entró en contacto con la obra póstuma de Vallejo, pero sí sabemos que era lector del peruano desde su juventud y que poseía una copia mecanografiada con poemas de este ya en el año 1947. También sabemos que años antes de la escritura de PPP, como demuestra el poema “Vine hacia él”, entre otras fuentes, ya había leído EAC.

Todo ello se corrobora en el cuarto capítulo de nuestro trabajo, en el que constatamos la presencia de la obra maestra del peruano en el libro más representativo de la etapa “social” del poeta vasco. A través de una lectura ceñida de un conjunto de los poemas de ambos, perteneciente a EAC y PPP, pudimos poner de manifiesto aspectos fundamentales compartidos en ese profundo e intenso diálogo intertextual que el vasco establece con Vallejo.

Primero, destacamos la presencia de la “madre España” en los dos poemarios. Se trata de la expresión de la patria sufriente y, a la vez, esperanzada. Madre cobijadora, al igual que motivo de preocupación. Seguidamente, nos detuvimos en analizar el poder de la palabra de estos dos poetas. Vallejo y Otero escriben en épocas distintas, pero su poesía emana rebeldía, solidaridad y fuerza

creadora. Es una poesía envolvente, compañera, que se abre a la esperanza y revela su fe en el hombre. Un hombre específicamente “rojo”, “obrero”, “campesino”, que mira hacia el futuro, y que, como el combatiente de “Masa”, de Vallejo, se echa a andar.¹⁵² El Evangelio, asimismo, es el mito que se distingue con mayor firmeza en su poesía. La historia de Jesús sirve como hilo conductor explícito en Vallejo. Otero, quizás de modo más velado que el peruano, recurre también a la historia cristiana para reafirmar su palabra solidaria. En ambos poetas se revela una poderosa voz profética a la que acuden como expresión apasionada de su fe en la dignidad humana.

Por diversos motivos prácticos no hemos podido detenernos en otros aspectos que están, igualmente, presentes en ambos y que deben ser tenidos en cuenta: el ritmo abrupto, rabioso de Vallejo aparece plasmado en la poesía de Otero; se presenta en los dos poetas la inclinación a la creación de neologismos; ambos recurren a metáforas comunes como, por ejemplo, la lluvia como expresión del tiempo; la tensión entre el decir y callar, la importancia del silencio, del balbuceo, es otro rasgo que define su poesía. Son temas que quedan pendientes de estudio y que esperamos poder explorar en el futuro. Igualmente, confío en poder ampliar esta investigación incluyendo en el estudio poemas de *Poemas Humanos*, de Vallejo, y de “En castellano” y “Que trata de España”, de PPP para presentar, así, una muestra que comprenda las obras de ambos en las que el *nosotros* es protagonista.

¹⁵² “Entonces todos los hombres de la tierra / le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar”.

También es nuestra intención considerar para futuros proyectos la poesía escrita por mujeres. Nos interesa explorar si la estela de Ángela Figuera Aymerich y otras “poetas sociales” de los años 50 en España se plasma en las poetas que protestan, con su palabra, en el presente.

Trabajos citados

Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península, 1980.

---. "Censura y autocensura en la producción literaria española". *Represura*, 4 2007,
http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo6.pdf

Adorno, Theodor. "Comittment".

[http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/commitment/
commitment.pdf](http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/commitment/commitment.pdf)

Alarcos, Llorach E. *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya, 1973.

Alberca García, María del Mar. *Por mala conciencia escritores de poesía social: Jaime Gil de Biedma en el contexto del realismo social español de postguerra*. 2000. University of California San Diego, Ph.D. dissertation.

Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos, 1958.

Ascunce Arrieta, José Ángel. "Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición". *Letras de Deusto* 10.19 (1980): 79-97.

---. "Fundamentos de partida para una comprensión del concepto social en poesía". *Historia de la literatura española. La poesía de posguerra (1)*, ed. M. Serna, V. Franco, J.A. Ascunce, Júcar, 1997, pp. 121-127.

---. "Blas de Otero: El calor ideológico de una doctrina". *Zurgai* (noviembre 1988): 36-37.

--. "Blas de Otero: con la inmensa mayoría desde la inmensa minoría". *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, ed. Araceli Iruveda y Leopoldo Sánchez Torre. Renacimiento, 2010, pp, 63-82.

Balsameda Maestu, Enrique. "La poesía española de posguerra a través de sus antologías", *Cuadernos de investigación filológica XIV* (1988): 41-55.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.

---. *Problemas de la poética de Dostoiévsky*. Fondo de cultura económica, 2012.

- Barbería, Graciela M. "César Vallejo: las imágenes de la violencia española". *Celehis* 2 (1996): 35-39.
- Barbosa-Torrallbo, Carmen. "Poesía como diálogo: la citación en la obra de Blas de Otero". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1645-1654.
- Barrajón Muñoz, Jesús María. "La poesía social y la retórica del compromiso". *Leer y entender la poesía: poesía y poder*, coords. Martín Muelas Herrais y Juan José Gómez Brihuega, Universidad de Castilla la Mancha, 2005, pp. 73-89.
- Barral, Carlos. "Poesía no es comunicación". *Laye* 23 (abril-junio 1953): 23-26.
- Bellido Navarro, P. "Transtextualidad en la poesía de Blas de Otero". *Investigaciones semióticas IV, vol. II*. Visor, 1992, pp. 562-571.
- Blesa, Túa. "Aves de Rapiña". *Signoria di parole. Studi offerti a Mario di Pinto*. ed. Giovanna Calabrò. Lignori editoriali, 1999, pp: 81-92.
- Brueggemann, Walter. *The Prophetic Imagination*. Fortress Press 2nd ed., 2001.
- Calvet, Agustí. *Meditacions en el desert (1947-1953)*. La Magrana, 1999.
- Calvo Fernández, Rocío. "César Vallejo y la Guerra Civil Española: análisis de España, aparta de mí este cáliz". *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona: PPU, 2012, pp. 497-507.
- Cano, José Luis. "Una antología de la poesía social". *Ínsula* 226 (1965): 8-9.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución*. Siglo XXI, 1996.
- Cantor, Paul A. "Literature and politics: understanding the regime". *PS: Political science and politics* 28.2 (1995): 192-95.

- Carrillo López, Marc. “El marco jurídico-político de la libertad de prensa en la transición a la democracia en España (1975-1978)”. *Historia constitucional 2* (2001): 1-42.
- Celaya, Gabriel. “El arte como lenguaje”. Conferencia pronunciada en la Sala Studio de Bilbao, 1951.
---. *Itinerario poético*. 5ª ed. Cátedra, 1982.
- Cohen, J.M. “Since the Civil War. New Currents in Spanish Poetry”. *Encounter 12.2* (1959): 53.
- Cornellà-Detrell, Jordi. “Barcelona, la ciutat dels llibres prohibits. Importació, venda i consum de llibres il·legals durant el franquisme”. *L’Avenç: revista de història i cultura* 419 (2016): 40-48.
- Coyné, André. *César Vallejo*. Nueva visión, 1968.
---. “César Vallejo, vida y obra”. *César Vallejo: El escritor y la crítica*, ed. Julio Ortega. Taurus, 1974, pp. 17-60.
---. “Digo, es un decir”. Cuadernos Hispanoamericanos 454-455. *Cuadernos hispanoamericanos* 456-457 (1988): 57-86.
- Daydí-Tolson, Santiago. “Aspectos orales de la poesía social española de posguerra”. *Hispanic Review* 53.5 (1985): 449-466.
- De la Cruz, Sabina. “Notas biográficas de Blas de Otero (1)”. *Al amor de Blas de Otero: Actas de las II Jornadas Internacionales de literatura, Blas de Otero*. Ed. Ascunce Arrieta, José Ángel, Cuadernos Universitarios, 1986.
---. “Una mujer, una poesía, una época”. *Zurgai* 23 (1987): 24-29.
---. “César Vallejo en la poesía de Blas de Otero”. *A distancia, revista de la Uned* 1 (1988): 2-6.
---. “La vida de un poeta”. *Blas de Otero. Obra poética completa*. Ed. Sabina de la Cruz, Galaxia Gutenberg, 2016, pp. 57-77.

- Fernández, Carlos y Gianuzzi, Valentino. *César Vallejo en Madrid en 1931. Itinerario documental*. Del centro editores, 2012.
- Ferrari, Américo. “Los destinos de la obra y los malentendidos del destino”. *César Vallejo. Obra poética*. Ed. Ferrari, Américo, Archivos, 1988, pp. 539-554.
- Flo, Juan. “Acerca de algunos borradores de Vallejo: reflexiones sobre el surgimiento de la novedad”. *Nuevo Texto Crítico* 8 (1995-96): 93-129.
- Flores Heredia, Gladys. “Homenaje a César Vallejo en España”. *Archivo Vallejo. Revista de investigación del centro de estudios vallejanos* 1 (2018): 13-16.
- Frank, Waldo. *España Virgen: Escenas del drama espiritual de un gran pueblo*. Losada, 1958.
- Frye, Northop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, 1957.
- Fusi, Juan Pablo. “El boom económico español (1959-1969)” *Revista Cuadernos de Historia* 16 34 (1985): 1-32.
- Gamoneda, Antonio. Entrevista de Pedro Escribano. *La república*, 21 abril 2018, <https://larepublica.pe/cultural/1230559-hablar-de-vallejo-era-un-delito>. Consultada el 8 de marzo de 2019.
- García Lorenzo, Luciano. *Zamora en la literatura*. Caja de ahorros provincial, 1976.
- García, Miguel Ángel. *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Castalia, 2012.
- García Mateos, Ramón. “Letra y música: Blas de Otero y la canción de autor”. *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, ed. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre. Renacimiento, 2010, pp. 369-389.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Gil de Biedma, Jaime. “Poesía y comunicación”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 67 (julio 1955): 96-101.
- . *Diario del artista seriamente enfermo*. Lumen, 1974.

- Gilabert, Juan J. "Arte e historia: la poesía de César Vallejo ante la guerra civil española". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 20 (1984): 243-256.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. "Religión y revolución en César Vallejo: España aparta de mí este cáliz". *Texto crítico* 6.12 (2002): 61-72.
- Gómez Vaquero Alberto. "César Vallejo y la Guerra Civil española: marxismo, periodismo, poesía y pervivencia". *Journée d'Études "César Vallejo ante su verso,"* 13 de enero de 2018, Universidad de Toulouse. Consultada en línea: https://www.researchgate.net/publication/323258664_Cesar_Vallejo_y_la_Guerra_Civil_espanola_marxismo_periodismo_poesia_y_pervivencia.
- González, Ángel. "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero". *Al amor de Blas de Otero: Actas de las II Jornadas Internacionales de literatura, Blas de Otero*. Ed. Ascunce Arrieta, José Angel, Cuadernos Universitarios, 1986.
- . "Divagación sobre los clásicos". *50 años de periodismo a ratos y otras prosas*. Ed. Susana Rivera. Nobel, 1998.
- González Montes, Antonio. "César Vallejo y España (1925-1938)". *Archivo Vallejo. Revista de investigación del centro de estudios vallejanos* 1 (2018): 225-242.
- Gracia, Jordi. *La resistencia silenciosa*. Anagrama, 2004.
- Grande, Félix. "Poesía en castellano 1939-1969". *Cuadernos para el Diálogo* 14 (1969): 47-55. Publicado luego en Taurus, en 1970, como *Apunte sobre la poesía de posguerra*. (las citas de nuestro trabajo proceden de esta versión).
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Crítica, 1985.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. "Presencia de Vallejo en la poesía española de posguerra". *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo* 454-55 (1988):197-214.
- Gutiérrez, Edgardo. "Estética y política. El compromiso del artista de los 60 a los

90". *Revista Herramienta*, 11. <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-11/estetica-y-politica-el-compromiso-del-artista-de-los-60-los-90>. Consultado el 5/7/2018.

- Hart, Stephen. "Was César Vallejo a Communist? A Fresh Look at an Old Problem". *Iberoromania* 22 (1985): 106-133.
- . "The Chronology of César Vallejo's 'Poemas humanos:' New Light on the Old Problem". *The Modern Language Review* 97.3 (2002): 602-619.
- . "Algunos apuntes sobre los autógrafos de Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz". *Autógrafos olvidados*. Ed. Juan Fló y Stephen Hart. Rochester, NY: Tamesis y Peru: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- . *César Vallejo: A Literary Biography*. Cambridge University Press, 2013.
- Hernández, Mario. "Palabras vivas". En *Blas de Otero. Obra completa (1935-1977)*. Ed. Sabina de la Cruz. Galaxia Gutenberg, 2016.
- Hernández, M. y Perulero, E. "Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 43 (2008): 175-190.
- Jiménez, José Olivio: *Cinco poetas del tiempo*. Ínsula, 1972.
- Jiménez, Juan Ramón. "Respuesta escueta a un mutilado auténtico". En "Crítica paralela". *Orígenes* 34 (1953): 4-5.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica* 1. Fundamentos, 1978, pp: 187-225. (original "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman," *Critique*, 239 (1967): 438-465.)
- Lambie, George. "Poetry and Politics: The Spanish Civil War Poetry of César Vallejo". *Bulletin of Hispanic Studies* LXIX (1992): 153-170.
- . y Batres C. Milla. *El pensamiento político de César Vallejo y la guerra civil española*. Editorial Milla Batres, 1993.

- . "The effect of the Spanish Civil War on the Politics and Poetry of César Vallejo". *Identity and Discursive Practices: Spain and Latin America*. Ed. Francisco Domínguez, Peter Lang, 2000, pp. 177-208.
- Lanz, Juan José. *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Edicions UIB, 2009.
- . "Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo". *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, ed. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre. Renacimiento, 2010, pp. 39-60.
- . "Juegos intertextuales en la poesía española actual". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos XIX* (2009): 49-66.
- Le Bigot, Claude. "La responsabilidad de la forma o la piedra de toque del compromiso poético". *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, ed. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre. Renacimiento, 2010, pp. 83-102.
- . "La etapa social de Blas de Otero en la trilogía que trata de España" *Zurgai* (noviembre 1988):40-47.
- López Castro, Armando. *Blas de Otero: medio siglo. I Congreso Internacional sobre la obra del poeta, marzo 2000 Bilbao*, ed. José Fernández de la Sota, fundación Blas de Otero, 2008.
- Louzao Villar, Joseba. "Desgraciado aquel que no tiene patria. La nación desde dentro en Blas de Otero". <https://nacionomnipresente.files.wordpress.com/2017/12/louzao.pdf>
Consultado en febrero 2020.
- Luis, Leopoldo de. *Poesía Social; Antología (1939-1968)*. Alfaguara, 1969.
- . "Los préstamos literarios en la poesía de Blas de Otero". *Zurgai* (noviembre 1988): 76-82.

- . *Poesía Social; Antología (1939-1968)*. Edición Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Biblioteca Nueva, 2010 (2ª ed.).
- Machado, Antonio. *Proverbios y cantares*. El País, 2003.
- Martín Hernández, Evelyne. “Un cas de transfusion poétique: César Vallejo-Blas de Otero”. *Iris* 1 (1981): 7-34.
- . “Voces”. *Zurgai* (noviembre 1988): 18-22.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Cátedra, 2001.
- Martínez García, Francisco. “Cronología biográfica de César Vallejo”. *Cuadernos hispanoamericanos* 456-457 (1988): 1029-1036.
- . “La recepción de Vallejo en España”. *Cuadernos hispanoamericanos* 502 (1992): 7-20.
- Marx, Carlos y Engels, Federico. *Manifiesto comunista*. Fundación de investigaciones marxistas. Traducido por Wendeslao Roces.
<http://www.pce.es/descarga/manifiestocomunista.pdf>.
- McDuffie, K.: “César Vallejo y la Vanguardia en España”. En *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Editorial universitaria, pp. 493-499.
- Meneses, Carlos. “¡Al fin! La España de César Vallejo”. *Diario de Mallorca*, 1 diciembre 1977, p. 22.
- . “El Madrid de Vallejo”. *Cuadernos hispanoamericanos* 456-457.2 (1988): 1037-1055.
- Merino, Antonio y Vélez, Julio. *España en César Vallejo*. 2 vol. Editorial Fundamentos, 1984.
- Merino, Antonio. “Las estaciones de lo real. César Vallejo y la (no)poética del 27”. *Archivo Vallejo. Revista de investigación del centro de estudios vallejanos* 1 (2018): 243-253.

- Molina, César A. *Medio siglo de la prensa literaria española (1900-1950)*. Endymion, 1990.
- Monguió, Luis. *César Vallejo, 1892-1938: vida y obra*. Editora Perú Nuevo, 1952.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*. Universidad Complutense, 1988.
- . "Procedimientos intertextuales en Blas de Otero". *Epos* 5 (1989): 245-252.
- . "Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano*". *Revista de Literatura* LX, 120 (1998): 491-513.
- . "Blas de Otero. La palabra siempre bajo vigilancia. Censura y autocensura". *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, ed. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre. Renacimiento, 2010, pp, 183-196.
- Moog-Grünwald, María. "Investigación de las influencias y de la recepción". *Teoría de la praxis de la literatura comparada*, ed. M. Schmeling. Alfa, 1984, pp: 69-100.
- Moradiellos, Enrique. *Historia mínima de la Guerra Civil española* (Historias mínimas). El colegio de México, 2016. Kindle Edition.
- Morales Barba, Rafael. "Blas de Otero desde la influencia de Vicente Gaos y César Vallejo". En Rafael Morales Barba, *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*. Devenir, 2009.
- . "El Epistolario Entre Blas De Otero Y Rafael Morales". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 822 (2018): 54-61.
- Neruda, Pablo. *España En El Corazón*. Buenos Aires: Granica, 2008.
- Núñez, Estuardo. "César Vallejo y España: una doble perspectiva". *Cuadernos hispanoamericanos* 456-457.1 (1988): 215-220.
- Otero, Blas de. *Poesía escogida*. Ed. Sabina de la Cruz y Lucía Montejo. Vicens Vives, 1995.

- . *Obra completa (1935-1977)*. Ed. Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Galaxia Gutenberg, 2016.
- Ortega, Julio. "Vallejo: la poética de la subversión". *Hispanic Review* 50.3 (1982): 267-296.
- . Entrevista de C. Vilchez. *Diario Correo de Perú*, 22 oct. 2014, <https://diariocorreo.pe/peru/critico-julio-ortega-analiza-la-obra-de-cesa-26555/>. Consultada el 8 de marzo de 2019.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. "El Madrid de Vallejo". *Anales de literatura hispanoamericana* 22 (1993): 219-230.
- Pacheco, Bettina. "Blas de Otero y Vallejo. Intertextualidad, imágenes y convergencias". *Actual. Revista arbitrada de la dirección de cultura Universidad de los Andes* 47-48 (julio-diciembre 2001): 221-229.
- Pedrazuela Fuentes, Mario. *Alonso Zamora Vicente: vida y filología*. Universidad de Alicante, 2010.
- Pérez Rubio, Ana María. "Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades". *Comunicación y sociedad* 20 (2013): 191-210. Consultado <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n20/n20a9.pdf> 5/7/2018.
- Prieto de Paula, Ángel L. "Poetas de los cincuenta". http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_poetas/ consultado el día 3 de octubre de 2018.
- Provencio, Pedro. "Encuentros y desencuentros con la poesía social". *Cuadernos Hispanoamericanos* 496 (1991): 77-90.
- Puértolas, Ana. "César Vallejo, indultado". *Cuadernos para el diálogo* 160 (1976): 57-58.
- Quevedo, Francisco. *Sonetos*. Departamento Editorial del Ministerio de Educación, 1961.

- Ramos, José. "Madrid y Barcelona, ida y vuelta: revisión de una polémica poética de los años 50". *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo: actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español: UNED, Madrid, 28 de julio al 1 de agosto de 2008*.
- Rancière, Jacques. "The Politics of Literature". *SubStance*, 33.1 (2004): 10-24, *Project MUSE*, doi:10.1353/sub.2004.0012.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Gredos, 1984.
- Ribes, Francisco. *Antología consultada de la joven poesía española*. Distribuciones Mares, 1952.
- Riffaterre, Michael, "La trace de l'intertexte". *La Pensée*, 215 (1980): 4-18.
- Rojas, Héctor. "La palabra de Vallejo". *Apunte sobre la poesía de posguerra*. Taurus, 1970, pp: 107-110.
- Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner, 1976.
- Ruiz Bautista, Eduardo. "La larga noche del franquismo (1945-1966)". *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, coord. Ruiz Bautista, Eduardo. Trea, 2008, pp. 77-109.
- . "Las letras prohibidas del franquismo". *El financiero*, 23 mayo 2017.
<https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/las-letras-prohibidas-del-franquismo.html>
- Ruiz Soriano, Francisco. *Poesía de postguerra*. Montesinos, 1997.
- Santos Molina, Eduardo de los. "Los libros y la noche: censura franquista y tráfico de libros en Madrid". *Drugstore Magazine cultural*, 1 octubre 2017.
<https://drugstoremag.es/2017/10/los-libros-y-la-noche-censura-franquista-y- trafico-de-libros-en-madrid/>
- Sagrada Biblia http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM

- Sartre, Jean-Paul. *“What Is Literature?” and Other Essays*. Harvard University Press, 1988.
- Scarano, Laura. “Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero”. *España contemporánea* VI (1993): 7-22.
- . “Hacia una teoría del sujeto en la poesía española”. en L. Scarano, M. Romano y M. Ferrari. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Biblos, 1994, pp, 11-28.
- . “Pluma que cante. La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero”. En *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, ed. Marcela Romano. EUDEM, 2009, pp. 61-80.
- . “Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio”. *Compromisos y palabras bajo el franquismo*, ed. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre. Renacimiento, 2010, pp. 221-238.
- . “Los compromisos del verbo”. *Cuadernos hispanoamericanos* 717 (2010): 77-88.
- Senabre, Ricardo. “Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero”. *Blas de Otero: Study of a Poet*. University of Wyoming, 1980, pp: 29-30
- Serrano, Anastasio. “Victoriano Crémer y La génesis de Espadaña”. En *Los Cien Años de V. Crémer*. Diputación de León, 2006. Consultado en la web noviembre 2016.
- Smith, Alan E. Epílogo. *España aparta de mí este cáliz*. Por César Vallejo. Ed. Alan E. Smith. Facsim. Árdora Ediciones, 2012.
- . “Devastación y constancia de la casa vallejana”. *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Ed. Glayds Flores Heredia, Editorial Cátedra Vallejo, 2014, pp. 109-117
- Sobrevilla, David. *César Vallejo, Poeta nacional y universal: y otros trabajos vallejanos*. Amaru Editores, 1994.

- Solís Mendoza, Nazareth. "Presencia de César Vallejo en la poesía española de la generación del cincuenta". *Mercurio Peruano*, 524 (2011): 291-298.
- Suso López, Javier. "Semblanza de Enrique Canito afrancesado, francófilo, filántropo". En *La philologie française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littéraire*, coord. Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita, María del Carmen Molina Romero, Vol. 2. APFFUE, 2000, pp. 331-340.
- Teruel, José. "Sobre una polémica y su trastienda: conocimiento y comunicación". *Revista de literatura* 107 (1992): 215-229.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Seuil, 1981.
- Tolstoy, Leon. *What is art?* Translated by Aylmer Maude, New York: Crowell, 1899.
- Urrutia, Jorge. "Temática y poema: Inicios de la poesía social". En *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José María Capote*. Ed. José María Capote, 1992, pp: 171-185.
- Valente, José Ángel. "César Vallejo desde esta orilla". En *César Vallejo*. Ed. Julio Ortega, 1981, pp. 107-118.
- Vallejo, César. *El arte y la revolución*. Mosca azul editores, 1973.
- . *Poesía*. Ed. Juan Larrea. Barral, 1978.
- . *Epistolario General*. Ed. José Manuel Castañón. Pretextos, 1982.
- . *Obra poética*. Coord. Américo Ferrari. Archivos, 1988.
- . *Artículos y Crónicas completos*. Ed. Jorge Pucinelli. Pontificia Universidad Católica de Perú, 2002.
- . *Obra poética completa*. Ed. Américo Ferrari. 2ª ed. Alianza Editorial, 2006.
- . *Narrativa completa*. Ed. Antonio Merino. Akal, 2007.

- Valverde, José María. *Estudios sobre la palabra poética*. Biblioteca del pensamiento actual, 1958.
- Veres, Luis. “Lenguaje y censura literaria y periodística en el Franquismo”. *Amnis*, 9 (2010).
<https://journals.openedition.org/amnis/359>. Consultada el 7 de marzo de 2019.
- Villanueva, Darío. “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”. *Historia y crítica de la literatura española. Tomo IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Crítica, 1992, pp, 2-40.
- VV.AA. “poesía social. La encuesta”. *Correo literario* 66 (febrero 1953): 6-7.
- Wright, Eleanor. *The poetry of protest under Franco*. Tàmesis, 1986.

CURRICULUM VITAE











