

Capítulo 1

Juan Larrea, Blas de Otero y el surrealismo

Javier Aguirre

Aguirre, J. (2026). Juan Larrea, Blas de Otero y el surrealismo. En A. B. Benalcázar (Coord). *Ciencias sociales y humanidades en América Latina. Investigaciones disciplinares e interdisciplinarias desde la región (Volumen II)*. (pp. 22-46). Religación Press. <http://doi.org/10.46652/religacionpress.430.c893>



01

Resumen

La relación de Juan Larrea y Blas de Otero con el surrealismo es muy distinta, no solo cronológicamente. Vascos, bilbainos ambos, reaccionan, eso sí, contra un entorno que los oprime. Ambos llegan a París. Larrea, desorbitado de cualquier sistema literario, defendió su diferencia frente al que consideró el fruto culminante de la cultura occidental, como poeta primero y como pensador después. Otero encontró en el surrealismo un potencial liberador de la cárcel que era para él la España de Franco, sustento decisivo en la etapa final de su poesía, aunque sus primeros libros también participen, en menor medida, del irracionalismo poético. Ligado a París desde su muerte anunciada, César Vallejo debe apuntarse también como una presencia fundamental en ambos poetas desde su propia propuesta irracionalista.

Palabras clave: surrealismo; Juan Larrea; Blas de Otero; poesía francesa; poesía española.

La sociedad vasca, “ahumada de curas” (Otero, 1974, p. 133), no era seguramente el terreno más fértil para que germinara el surrealismo. El tradicionalismo estaba aún más arraigado entre los vascoparlantes -un porcentaje altísimo de los libros en euskara fueron publicados por curas hasta bien entrado el siglo XX (Sarasola, 1982). Los dos autores en lengua vasca más afines a la literatura de vanguardia por los años de expansión del movimiento (Lizardi y Lauaxeta) eran conservadores en materia religiosa y reacios a asumir los postulados de André Breton (Urquizu, 1994). Para encontrar un arraigo cabal y decidido del surrealismo en euskara tendríamos que llegar hasta Atxaga y la banda Pott en los años 70, aunque podríamos encontrar algún antecedente interesante como Mirande. En castellano tampoco el panorama es tan distinto. Entre los poetas vascos incluidos en las antologías de Gerardo Diego (1932, 1934) que vienen a establecer el canon de la poesía del momento, Unamuno, aunque innovador, no puede ser vinculado a ningún movimiento de vanguardia; Ramón de Basterra, poeta oficial de la revista *Hermes*, podría ser relacionado tangencialmente con el futurismo, Ernestina de Champourcín se considera discípula de Juan Ramón Jiménez y es clásica en sus moldes, y finalmente Juan Larrea es una excepción en un panorama más bien tradicional, del que precisamente se dedica a huír.

Vamos a fijarnos en esa excentricidad (en el sentido de estar al margen de las corrientes centrales, tanto de la generación del 27 como del surrealismo francés); en esa “evasión sin límites” de Larrea (De la Sota, 2010), para tratar de comprender su relación con el surrealismo. Del movimiento Ultra Larrea se quedará con su leitmotiv, ir más allá. El descubrimiento de la poesía de Huidobro le deslumbrará, pero pronto se distanciará de su propuesta, para buscar su propio rumbo; su adhesión al creacionismo es, por tanto, transitoria, y sus reticencias, tempranas: “A Huidobro lo comprendo tan perfectamente que a veces me parece anticuado” (Larrea, 1986, p. 91). En cuanto al surrealismo, es ya un lugar común la apreciación crítica de Vittorio Bodini, que conviene citar más allá del consabido “padre desconocido del surrealismo español” (50), que, por cierto, convendría traducir como “mal

1 La cita es de una carta a Gerardo Diego fechada en 1919.

conocido” o “poco conocido”, más cercano a “*misconosciuto*” (Bodini, 1963: XLIX). La voluntad de Bodini de identificar a Larrea como poeta surrealista le lleva a afirmar: “Las poesías surrealistas de Juan Larrea, quien había marchado a París en 1924 donde entró en contacto con los círculos dadaístas y surrealistas, salieron de los bolsillos de Gerardo Diego, quien las creyó creacionistas y como tales las dio a leer a los amigos poetas.” (1971, p. 20). Y, más aún, completando la etiqueta tan reiterada, “Larrea, por lo poco que se conoce de su producción, no fue nunca creacionista, sino un surrealista hasta los huesos” (Bodini, 1971, p. 50). No es de extrañar convicción tan arraigada en quien estaba justificando una antología de poetas surrealistas españoles (1963) y seis años después publicaría al propio Larrea.

Otro de los estudiosos que sitúa temprana y decididamente a Larrea en el ámbito del surrealismo es Paul Ilie (1970, p. 330):

PERHAPS more than other poets in the Spanish vanguard, Juan Larrea can be associated with the surrealist practices of the Parisian school during the 1920's. The extent of his contact with the Breton group is not clear, but his residence in Paris, his knowledgeable book on *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, and his affinity for composing in French are more than coincidental factors. Moreover, his *Presupuesto vital* contains a poetic credo which reflects personal concerns similar to those announced by the *Manifeste du surrealisme*.

Si puede decirse que el francés es la lengua oficial del surrealismo tampoco convendría extender la suposición dando por supuesto que escribir en francés implique ser surrealista, aunque los argumentos, en conjunto, no dejen de ser significativos.

Mucho más matizado es el razonamiento al respecto de Benito del Pliego, uno de los investigadores más destacados de la obra de Larrea en la actualidad:

Las asociaciones con el surrealismo han servido para explorar aspectos de su poética a los que, quienes han visto a Larrea desde la perspectiva del ultraísmo y el creacionismo, no habían prestado atención, pero en último término contienen elementos seriamente cuestionables: las similitudes formales son vagas y, junto a las que se pueden aducir, aparecen otras completamente ajenas a los modos surrealistas. (2002, p. 59)

Acerquémonos ahora a nuestro autor. Para irnos al polo opuesto de la aseveración del crítico y traductor italiano, que se encargara de la primera edición en libro de la poesía del bilbaino (Larrea, 1969), podemos acudir al testimonio retrospectivo del propio poeta, que en una entrevista afirmara enfáticamente “Yo no fui surrealista nunca” (1978), y que, anteriormente, en carta a Vittorio Bodini, detallara, en carta fechada 4 de octubre de 1960:

Conocí el surrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Peret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, más nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, más en forma distinta. (1971, p. 114)

A continuación, Larrea le remite a Bodini a su libro *El surrealismo entre el viejo y nuevo mundo*, agotado por entonces, y que le envía, para informarse de su postura con mayor detalle si así lo desea. Respecto a su temprano contacto con el surrealismo, también Bary habló, haciéndose eco de la declaración precedente, de que podría considerarse que Larrea “conociera el surrealismo, por así decirlo, antes de que se inventara” (1984, p. 98).

Es aquí donde conviene que consideremos, para entender esta distinción tajante, al surrealismo como un cenáculo comandado por

André Breton, que es quien institucionaliza una corriente hasta entonces no tan definida. Entre el extremo de la inclusión sin matices y el de la exclusión, conviene considerar otros factores. El primero es la característica que destaca De la Sota (2010): el permanente inconformismo, la huída de los encasillamientos que caracteriza a la trayectoria larreana. Esta evasión perpetua se manifiesta, en buena medida, en su afán confrontacional, en su carácter polémico, que se expresó en libros y artículos que tratan, desde su título mismo, sobre el surrealismo.

Un buen ejemplo de ello es su libro *César Vallejo y el surrealismo* (1976) cuyo título completo previo es *Respuesta diferida a "César Vallejo y el surrealismo"* (1971), en el que contesta a una ponencia de André Coyné sobre Vallejo y el surrealismo (1970) que le sirve para posicionarse frente a la capilla de Breton.

Y es que Larrea es un excéntrico, no comulga con la ortodoxia surrealista, entre otras cosas porque nunca dejó de tener una visión cristiana de la historia, algo que profundiza su encuentro con César Vallejo, cuya muerte en *viernesanto* sufriendo en sí el dolor de la España republicana considera una señal de dimensión universal.

Esa es la raíz de su libro *El surrealismo entre el viejo y el Nuevo Mundo* en la que plantea que es en América, y no en la cansada Europa, donde puede cumplirse el ideal surrealista, del que los propios surrealistas, a su parecer, han desertado, preocupados más de parecer que de ser. Cedomic Goic lo expresó así:

Larrea ve en el surrealismo y en la visión del mundo surrealista una manifestación apocalíptica: el fin del mundo de Occidente, que augura, por oposición, el nacimiento de un nuevo mundo. Este nuevo mundo en que se ve culminar la historia es solución dialéctica de oposiciones históricas y espaciales, similares a las que en el orden de la vida señalaba el surrealismo. Este mundo avizorado de realización plena del hombre y de la historia no es otro que el mundo americano. (1977, p. 30)

La crítica que Larrea hace al surrealismo proviene, pues, de su alternativa excéntrica, que no comulga con las premisas ortodoxas que dicta el papa (o papá) André Breton, y al que, recordemos, Bodini opone la paternidad larreana. Esta figura de padre ausente (Richter, 2012) le confiere una doble dimensión: por una parte, su distancia, su inaudibilidad, ser desconocido o mal conocido; y por otra una libertad –que Larrea la pretendió objetividad² (1944, p. 117)– para considerar al surrealismo desde un ámbito no condicionado por las directrices de Breton, a quien Larrea, por cierto, admite no haber conocido personalmente (Bodini, 1971, p. 114).

La pretendida objetividad de Larrea, su diferencia (una de ellas) frente al surrealismo ortodoxo, es la que le hace avizorar una teleología, un rumbo predestinado y un sentido que viene determinado, al menos en parte, por su encuentro con César Vallejo, a quien dedicará numerosísimas páginas. Su carácter de visionario –en una entrevista (Soler, 1978) llegó a contar cómo predijo el resultado de una carrera de caballos a través de una visión previa–, su imagen de raro y aún de loco (antes fue un fantasma) ha dificultado aún más el acceso y la aceptación de sus teorías por estrafalarias, teológicas, teleológicas. A pesar de esta diferencia que lo aísla, las críticas que realiza al surrealismo como capilla son pertinentes. Por otra parte, también a pesar de su excepcionalidad, o quizás debido a ella, el interés de la crítica hacia su obra ha ido en aumento, y cada vez son más numerosos y variados los estudios dedicados a su poesía y a su pensamiento.

Esto no debe hacernos olvidar la importancia capital que Larrea otorga al surrealismo en la historia de la cultura, “el último, más avanzado y ambicioso vástago del arte occidental” (1944, p. 216), precisamente más allá de los límites de una escuela poética o literaria, o geográficos y temporales.

2 *“El juicio que aquí se emita tratará de oponer a la visión de André Breton, subjetiva por fuerza, un punto de mira y examen lo más distanciado y objetivo posible, como oriundo de persona ajena a los intereses particulares del grupo” (Larrea, 1944, p. 117).*

Así se explica más extensamente:

El surrealismo nunca ha pretendido ser, ni en lo fundamental ha sido una moda literaria destinada a adornar el ocio complacido del lector, sino la expresión del designio pronunciado en Occidente de “practicar la poesía” integrando la persona dentro del fenómeno poético...; de revolucionar psicológica y socialmente, colectando las aguas subterráneas y prolongando las experiencias individuales más atrevidas, el mundo de que es producto subversivo. A fin de cuentas, al frente de esta y de otras literaturas que aspiran a ser algo más que literatura en el menguado sentido de la palabra, pudiera estamparse una frase decisiva de aquel Gerard de Nerval que, después de “bajar a los infiernos” y no satisfecho con “extender el campo de la poesía a expensas de la vía pública”, merodeó aciagamamente por los suburbios de la locura en busca de un paraje situado en el enves del sueño. La frase en cuestión, tal vez la primera donde se habla del arte como de una experiencia vital en la que va envuelta la personalidad y el destino del artista, dice: “Si no pensara que la misión del escritor es analizar lo que experimenta en las graves circunstancias de la vida... me detendría aquí”. Los surrealistas —y algunas otras gentes— piensan que la humanidad zozobra hoy en la más grave circunstancia con que le ha sido dado al hombre medirse y que fuera frívola indeterminación detenerse ahí, al borde del crisol contemporáneo en vez de lanzarse a él de cabeza para dar razón vivida de su identidad y virtud trasmutadora. (1944, pp. 216-217).

Queda, pues, fuera de toda duda el compromiso vital de Larrea con la poesía, y el papel que considera tiene el surrealismo en esta dimensión antes no cumplida. Eso es precisamente lo que le hace exigir más a un movimiento que él entiende que puede y debe desempeñar una función clave en el desarrollo espiritual de la humanidad, contrariamente a la escuela surrealista tal como ha quedado fijada en su estructura a través de los sucesivos manifiestos, guiada siempre por la cabeza visible de Breton, a quien, sin conocer personalmente, prefiere

evitar. Su reincidencia en el tema a lo largo de los años, más allá de su vigencia canónica de entreguerras, demuestra asimismo la dimensión de su interés. Pero su desvío personal, iluminado, le hará discutible para críticos como Coyné (1970) y ni siquiera atendible para otros como Xavier Abril, estudioso destacado de la poesía vallejiana: “¿Qué causa es la que sirve el peregrino o misionero Larrea, ex becado de Norteamérica y estudioso de temas pretéritos, como el del apóstol Santiago o el de la tumba de Prisciliano?” (citado por Coyné, 1970, p. 294). Larrea, que fue poeta hasta el punto de dejar de serlo (dejó de escribir poesía en 1932 para pasar a vivirla, a hacerla acto) quiso ser poeta de otro modo a través de sus ensayos poéticos. Parece significativo que Larrea decida situar la publicación de las sucesivas entregas de su ensayo *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* en la sección llamada “Dimensión imaginaria”, en oposición de raigambre también surrealista, como la que opone la realidad y el deseo. Su versión del surrealismo, celeste también, aunque enfrentada siempre a vicisitudes terrestres, le separará no solo de Breton y sus acólitos, sino también del tiempo histórico en el que el surrealismo puede considerarse una corriente central de la literatura europea (el periodo de entreguerras), para proyectarse desde una dimensión imaginaria que cuenta un relato que tiene que ver con su propia vivencia (como cuando en el proyecto de guión cinematográfico *Ilegible, hijo de flauta* vemos a un barco de nombre *Favorables* poner rumbo al Nuevo Mundo). En su aventura del espíritu, que dejaba atrás una familia de religiosidad conservadora (recordemos que sus hermanas fueron monjas y su hermano jesuíta) para acabar coincidiendo con César Vallejo (nieto de dos curas españoles y dos mujeres quechuas), e impactado por su poesía, su martirio y su muerte, no pudo dejar de ver señales reveladoras en su periplo sucesivo. Sin embargo, como don Quijote, parece que más que una fe ciega pudiera haber, sobre todo, la voluntad de creer, un creer que es también crear.

Otro factor revelador tanto de su proximidad como de su distancia al surrealismo es su colaboración con Luis Buñuel. Partamos por decir que Larrea era para Buñuel el primer poeta español auténticamente de vanguardia, y no solo cronológicamente: “Larrea, el primero” (Buñuel, 1982, p. 30). A su vez, Larrea opinaba de *Un chien andalou* que

“había intentado abrir horizontes independientes de Tiempo y de Espacio que seguían sin aprovecharse” (Larrea, 1980, p. 24). El argumento cinematográfico titulado *Ilegible, hijo de flauta*, reescrito a partir de un texto perdido de Larrea de finales de los años 1927-1928 al que entonces no supo dar continuación (Bary, 1982, p. 19), entusiasmó a Buñuel, pero acabó fracasando debido a algunas escenas añadidas en la que las visiones divergentes de los dos creadores chocaron. Una de estas escenas, que Larrea redactara en colaboración con su hija Luciane, y que incluía la aparición de unos testigos de Jehová, fue la que dio lugar al desacuerdo. El propio Larrea manifestaría que sus miradas divergentes los habían separado.

La interpretación de Larrea no deja lugar a dudas sobre su concepción trascendental: “Ilegible se conecta con el nombre impronunciable de Jhwh, habitante del paraíso. Y se concreta con el “bendito el que viene en nombre de Jhwh”. Entonces se le verá.” (Larrea en Morelli, 2007, p. 144). Más adelante el bilbaino insiste en la importancia de la secuencia: “por el carácter trascendental que confería al argumento” (149), por lo que la consideraba “imprescindible” (149).

La visión teleológica de Larrea se demuestra incompatible con la más terrestre de Buñuel, y lo que podría haber sido un escollo pasajero acabó resultando insalvable. Así relata el desencuentro Morelli (2007, p. 20):

Distintas visiones del mundo socavan una distancia que poco a poco aleja a ambos del programa común. Al ver las últimas películas del aragonés, en particular *La Vía Láctea*, Larrea advierte la diferencia de puntos de vista y hasta se ofende por la concepción laica y mistificadora con la que trata algunos fenómenos religiosos que él había estudiado. (Morelli, 2007, p. 20)

El surrealismo de Larrea, del que él mismo reniega, no sería, por tanto, en ningún caso, un surrealismo canónico, difícilmente compatible con su visión milenarista y profética de una Historia llena de ma-

yúsculas y voces sacras, aunque su misticismo dista también del dogmatismo de su Bilbao católico. Su viaje fue una continua evasión de los moldes preconcebidos, una aventura del espíritu, huye del ambiente ultrarreligioso de su familia, escapa de la literatura española escribiendo en francés, escapa de la foto del homenaje a Góngora, escapa del ultraísmo, del creacionismo, del surrealismo, escapa de sí mismo, escapa de Europa, escapa como Rimbaud de la poesía -aunque según él Rimbaud abandonó atemorizado la partida-; reaparece en México, en Estados Unidos, en la Córdoba argentina, desaparece del mapa, pero está presente en momentos estelares de la historia del arte y la literatura, está con Picasso gestando el *Gernika*, está con Vallejo en “Favorables París Poema” y en su muerte, y aún después, está de acuerdo, en desacuerdo con Buñuel, está antes y después de la poesía, está en *Orbe*, que Gimferrer comparó al *Livro do dessassosego* de Pessoa. Y no obstante, es innegable su “coincidencia surrealista” (Aullón de Haro, 1984, p. 47), y por otra parte resulta un autor excepcional que nos hace repensar los límites entre las literaturas nacionales y los movimientos artísticos, libre en su búsqueda deslumbrante, por momentos equívoca, que recorrió su propia vía.

Blas de Otero

Si Larrea trató de eludir la etiqueta de surrealista, a pesar de conocer el surrealismo antes de que se oficializara, la etiqueta que persigue a Blas de Otero es la de poeta social, que ha dificultado el acceso a su obra desde otras interpretaciones. Blas no tiene problema en reconocer la filiación surrealista de algunos de sus versos: “los poemas de *Hojas de Madrid* confirman la presencia, evidente y decisiva, del surrealismo en mi obra” (Otero en Suñén, 2004, p. 85). Su valoración del surrealismo como movimiento, por otra parte, no puede ser más inequívoca:

De todos los ismos últimos, el surrealismo es el más válido por no tratarse de una mera escuela literaria, sino que responde a algo tan fundamental del ser humano como es el subcons-

ciente; así puede quedar incorporado a toda creación literaria o artística posteriores, bien con exclusividad o coexistiendo dentro del poema con otros modos de expresión. (Otero, 2013, pp. 885-886)

El propio Otero menciona en esa misma entrevista que Carlos Bousoño (1976, pp. 547-572; 1977, pp. 418-422), habría sido el único en percatarse de la ascendencia surrealista de los procedimientos que ya usó en sus primeros libros, algo que también refiere Lanz (1988), acudiendo a su vez al juicio crítico de Fanny Rubio (1986). No obstante, creemos necesario matizar la afirmación de Rubio cuando escribe que “En *Ángel fieramente humano* ya aparecen fragmentos de corte surreal, de escritura casi automática” (1986, p. 24). De similar modo a como algunos de los poetas de la generación del 27 (Lorca, Alberti, Cernuda, Alexandre) asimilaron lo que Blas de Otero llamó “rachas de surrealismo” (2013, p. 693), es decir, no perdiendo nunca el control creativo del poema y su intención estética y artística, es decir, no ligándose sino aparentemente a la técnica de la escritura automática, lo que los diferenciaría del surrealismo francés, la poesía de Blas de Otero, sobre todo en sus primeros libros, es una poesía afiliada al modelo de Fray Luis, de sopesar los vocablos, de trabajar rigurosamente las sonoridades, de adensar el sentido, junto al chasquido de Quevedo. Por eso, esos fragmentos de escritura “casi automática” no dejan de estar bajo la máxima exigencia con la que Otero decanta cada verso, cada sílaba. Es cierto que en su etapa final esta tensión parece relajarse y da paso al juego y da rienda (¿aparentemente?) suelta a la libre asociación, de la mano del imberbe mago perverso, *l'enfant terrible* Rimbaud, como veremos.

Antes de la guerra civil, cuando ya había leído a los poetas del 27 (llegó a ver a Lorca sobre el escenario del teatro Arriaga), Blas ya estaba familiarizado con el lenguaje de las vanguardias. No obstante, la poesía social, que pretendía ser mayoritaria, veía con recelo las oscuridades surrealistas. A este respecto, Gabriel Celaya se expresaba en carta a Blas

3 En su poema “Fermosa cobertura”, dedicado precisamente a los poetas del 27, y que, por cierto, no menciona a Juan Larrea.

de Otero: “Decías [...] que el poeta tiene que “decir cosas”, y en esto me hallo completamente de acuerdo contigo después de mis excursiones por la poesía pura y, sobre todo, por el surrealismo, medio mágico, medio tramposo. Pero añadías luego que debe decir las “bellamente”. Y la verdad, lo de “bellamente”, a fuerza de tener mucho sentido parece tener muchos sentidos” (Lanz, 2012, p. 30).

Gabriel Celaya, coétaneo de Miguel Hernández, seis años mayor que Blas de Otero, había conocido y trabado amistad con Neruda y Lorca en la Residencia de estudiantes de Madrid, y ya había publicado *Marea del silencio* (1935), donde podemos encontrar algunos poemas de claro corte surrealista:

Es la hora de las raíces y los perros amarillos.

El hombre se pone como una máscara su silencio;

Se le llenan los ojos de yedra.

Es la hora de las raíces y los perros amarillos:

La hora en que blanquísimos caballos

Pasan como escalofríos por el fondo de la niebla.

Oigo como una ausencia que el misterio está muy cerca;

Oigo como una música

Que la noche vuelve a la cabeza.

Es la hora de las raíces y los perros amarillos.

En su sala de cristal

La luna llora con la cabeza entre las manos.

El hombre se pone como una máscara de silencio.

Sueña en el fondo del agua.

Es la hora del escalofrío en los cuerpos desnudos,

La hora en que se llora el misterio que viene y que no viene;
La luna es el dolor de esa ausencia
Ante los crueles y apretados dientes blancos de los hombres.
Es la hora de las raíces y los perros amarillo
De las raíces transparentes en el fondo de las aguas,
De los perros locos huyendo
Por salas grandes y blancas.
Es la hora del misterio que viene y que no viene,
La hora en que la noche huye del mar desnuda,
La hora en que de cada estatua se escapan todos los pájaros,
La hora de los párpados de plata,
La hora en que la luna murmura como un silencio:

Nada.

El irracionalismo en Blas de Otero, en cambio, a pesar de haberse mostrado ya en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, es más determinante en su etapa final, sobre todo a partir de su vuelta de Cuba, cuando el tono de su poesía pasa a ser decididamente distinto. En esta transición es destacable ya desde 1950-51 su “minuciosa lectura (...) de los surrealistas franceses” (Cruz, 2004: 34), a la que sucede su estancia de un año en Francia, de donde trae “una gran admiración por Rimbaud y Eluard” (Cruz, 2004: 35).

Esta admiración de expresará en sendos poemas:

Imberbe mago

Reflexionemos sobre Rimbaud.

En el reparto Santos Suárez, Rimbaud me asaltó por la espalda.

Yo me encontraba enderezando una gran hoja de malanga,

cantando entre dientes una malagueña.

Caía un sol redondo sobre la ciudad

y la calle era el cinturón de aluminio de la vecina, la mulata de los girasoles.

Pasa el florero con su pregón de colores, «¡flores, flooreees!», y poco después el

fantasma blanco con su lata punteada de rescoldos «¡maní, maní calentiitos!»,

esto ocurrió el 17 de octubre y a los pocos momentos abrí un libro acaso amarillo

y, de pronto, la imaginación se punteó de rescoldos verdes, negros, violetas,

el mago imberbe me embebecía en sus fuegos de artificio, con sus guerrillas

antimoralistas

y sus bárbaras blasfemias que denotaban, no obstante, la profunda quemadura

padecida en el labio inferior,

y luego brillaban barcos tal esqueletos diamantinos cabrilleando en la rada

de Constantinopla, La Habana colonial o tal vez en una lejana
curva de la

imaginación,

el cielo se volvió torvamente carmelita y allá por Rancho Bo-
yeros zigzagueó un

rayo desgarrador del

horizonte,

apareciendo París con un gracioso sombrero de primavera de
grandes alas pajizas

y ojos de ceniza y labios apostillados y el hueso de la nariz
ostensiblemente

transitado por minúsculos gusanos.

El temor y el valor de vivir y de morir

No sé por qué avenida

movida por el viento de noviembre

rodeando

plazas como sogas de ahorcado

junto a un muro con trozos de carteles húmedos

era en la noche de tu muerte

Paul Éluard

y hasta los diarios más reaccionarios

ponían cara de circunstancias

como cuando de repente baja la Bolsa

y yo iba solo no sé por qué avenida

envuelta en la niebla de noviembre
y rayé con una tiza el muro de mi hastío
como una pizarra de escolar
y volví a recomenzar mi vida
por el poder de una palabra
escrita en silencio
Libertad

La influencia, consciente y buscada, no repercute solo temática, sino también formalmente: “En ese libro hay un viento de libertad, de expresividad libre que, como digo, viene, ante todo, de Rimbaud. Yo lo escribía para romper de algún modo con la forma tradicional castellana. Estaba en una época en que me daba en la pared con el endecasílabo. No podía caer en el manierismo.” (Otero, 2013: 894).

Lo expresa claramente en un poema de su póstumo *Hojas de Madrid*, fechado en marzo de 1974:

Hagamos que el soneto se extienda, respire como un mar sin riberas, el endecasílabo está gastado, romo, mordisqueado cual aquella carta mía a los dioses, demos espacio, elasticidad al soneto y el endecasílabo. (2013, p. 685)

A este respecto Moreno Escamilla ha referido: “Por tanto, el verso de Otero que lleva la libertad un paso más adelante, opinamos, debe considerarse como una tentativa que sólo se alcanza satisfactoriamente en momentos contados de su obra; los recursos de cariz surrealista, en este sentido, sólo desvían la atención del claro apego a los ritmos endecasilábicos. (2021, p. 100). Más allá del predominio estadístico del endecasílabo en Blas de Otero –según las últimas estadísticas–, reducirlo a la cárcel del soneto resulta tan absurdo como injusto.

Su salida a Francia, como a la literatura francesa, fue no solo “la primera salida de don Quijote” (Semprún, [1977] 1983: 95-96) sino una necesidad de respirar, de “salir de esta espaciosa y triste cárcel”, en verso que tuerce el de su amado Fray Luis, donde “cárcel” es “España”: “Surge en él la necesidad de salir de España. Es una sensación de ahogo, de asfixia, como si le hubiera atrapado el engranaje de una monstruosa máquina” (Cruz, 2004, p. 34).

Si para Larrea, aventurero perpetuo, el surrealismo representaba las estrecheces de una capilla que conoció de cerca (aunque tenía su propia idea, acaso también inflexible, de lo que debía representar), para Blas de Otero Francia y su literatura, en especial Rimbaud y el surrealismo, eran un viento liberador y fascinante que venían a sanar su falta de oxígeno en el encierro de un régimen irrespirable, a pesar de que París, un año después, le pareció “maravilloso e inaguantable” (Cruz, 2004, p. 35).

No hay que descartar que el influjo de su posterior residencia en Cuba tuviera algo que ver con el desarrollo de su poética, más distendida, menos grave, y de más anchas sílabas. Sea como fuere, en influjo de la literatura francesa lo acompaña en la isla:

En 1966 comienza a escribir en Cuba sus prosas para *Historias fingidas y verdaderas*. Todos esos elementos, junto con la relectura intensa de Rimbaud y Baudelaire, de los autores surrealistas franceses y españoles (siempre admirador de Alberti y Lorca), de Poe, la atención a las nuevas formas expresivas, a la música pop, etc. van a ir tejiendo el tapiz sobre el que se desarrollará a su vuelta definitiva a España, a fines de abril de 1968, una de las etapas más fructíferas de su obra, conformada por los poemas recogidos en Hojas de Madrid con La galerna. (Lanz, 2017, p. 124)

Parece que Rimbaud, el gran referente de los poetas surrealistas, es también guía para Otero en su nueva travesía poética y aún vital. Frente a la presión y a la condensación de Quevedo, de Quevedo, del

endecasílabo (aunque no se pudo librar de los sonetos, que seguían brotando de cuando en cuando) en su nueva poética predomina un aire lúdico, incluso frente al tema más grave, que va viendo venir. Concluida la vigencia de los límites estrictos del surrealismo de entreguerras, sus sucesivos manifiestos son más bien un motivo festivo: “Una casa para rezar riendo y reír inconscientemente leyendo el manifiesto surrealista número trece” (2013, p. 680). Lejos de verse como una imposición que rebatir, como es el caso de Larrea, el espíritu lúdico y juvenil de Rimbaud, que parece haberse posado sobre la cabeza del ya canoso Blas, le sirve de bálsamo risueño para su pesadumbre y su gravedad. El surrealismo, más que como una escuela, se ve como un viento: “Rachas de surrealismo” (Otero, 2013, p. 693).

Frente a las rimas cuadriculadas, la prosa, compuesta a la par que la poesía en libros simultáneos a la manera en que Baudelaire compone *Les fleurs du mal* y *Petits poemes en prose*, quiebra las rigideces, distiende la presión carcelaria, se relaja, juega. El irracionalismo, las libres asociaciones de los libros finales oterianos *Historias fingidas y verdaderas* (1970), *Mientras* (1970), y los editados póstumamente *Hojas de Madrid con La Galerna* (2010), *Nuevas historias fingidas y verdaderas* e *Historia (casi) de mi vida (incluidos en su obra completa editada en 2013)*, deben buena parte de su aliento al deseado influjo del surrealismo, que lo conectaba, además, con las nuevas generaciones, y lo acercaba, sereno, hacia el gran misterio del último viaje.

Confluencia final

Larrea y Otero, hermanos en bilbainía, que diría Unamuno, trazaron trayectorias tan divergentes que no se rozaron. Dotados ambos de una sensibilidad poética excepcional, niños ricos ambos (aunque después a Blas le cambiaron de clase, como él refirió irónicamente), eligieron destinos trashumantes (sobre todo Larrea) y entraron en poesía como se entra en religión (ambos lidiaron a su manera con su espiritualidad). Algo les impulsó, a ambos, a salir (adonde el aire noapestase a muerto), y el viento parisino les despeinó la testa. También cruzaron

el charco, Blas a Cuba, Larrea a Perú, a México, a Estados Unidos, a Argentina, con suerte dispar. Pero de entre todas estas coincidencias -parece poco probable que el Larrea teleológico entusiasmara a Otero- hay una confluencia, una sintonía común que acaso rebasa a todas: su devoción por César Vallejo, que es junto con el surrealismo el exponente máximo de la humanización de las vanguardias. Si Larrea dedicó una cantidad ingente de artículos, prólogos y libros a su íntimo amigo, con quien compartieron piso e incluso tarjeta, quizá convenga recordar el entusiasmo de Blas de Otero por la poesía vallejiana. Si Rimbaud y Éluard tenían su atención, Vallejo se lleva la palma. Escogemos estos dos de entre los textos que lo nombran, que son numerosos:

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.

(Otero, 2013, pp. 384-385).

1892-1938

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.

(Otero, 2013, p. 691).

En la memoria emotiva de la poesía oteriana, Vallejo resuena poderosamente al evocar París, tanto o más que los poetas surrealistas a los que el peruano, por cierto, dio por muertos en su *Autopsia del surrealismo* (1930), contra la que tanto protestó André Coyné (1970). Por

eso la cercanía de la poesía de César Vallejo, inseparable de su figura, más para Larrea que para Otero, es una fuente de irracionalismo tan gravitante o más que el propio surrealismo para ambos; es, en todo caso, el punto clave que podría hermanarlos, más que en bilbainía, en vallejidad.

Referencias

- Aullón de Haro, P. (1984). Introducción a la poesía de Juan Larrea. *Anales de Literatura Española*, (3), 47-64.
- Bary, D. (1982). Ilegible, hijo de flauta: Guión cinematográfico de Juan Larrea y Luis Buñuel. *Spanish Language and Literature*, (54), 17-25.
- Bary, D. (1984). *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Pre-textos.
- Bodini, V. (1963). *I poeti surrealisti spagnoli*. Einaudi.
- Bodini, V. (1971). *Poetas surrealistas españoles*. Tusquets.
- Bousoño, C. (1976). *Teoría de la expresión poética*. Gredos.
- Bousoño, C. (1977). *El irracionalismo poético*. Gredos.
- Buñuel, L. (1982). *Obra literaria*. Heraldo de Aragón.
- Celaya, G. (1935). *Marea del silencio*. Itxaropena.
- Coyné, A. (1970). Vallejo y el surrealismo. *Revista Iberoamericana*, (71), 243-302.
- Cruz, S. (2004). Notas biográficas. Tabla cronológica de la vida y obra de Blas de Otero (1916-1979). En *Ancia* (pp. 7-73).
- De la Sota, J. F. (2010). *Juan Larrea, evasión sin límites*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Diego, G. (2002). *Poesía española contemporánea. Antología 1915-1931*. Visor.
- Diego, G. (1934). *Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)*. Signo.
- Goic, C. (1977). El surrealismo y la literatura iberoamericana. *Revista Chilena de Literatura*, (8), 5-34.

- Ilie, P. (1970). The surrealist metaphor in Juan Larrea. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 24(4), 330-339. <https://doi.org/10.1080/00397709.1970.10733110>
- Lanz, J. J. (1988). Surrealismo e irracionalidad en la obra poética de Blas de Otero. *Zurgai*, 25(2), 92-96.
- Lanz, J. J. (2012). “Querido Blas / Querido Gabriel.” La relación entre Blas de Otero a través de sus cartas (1949-1951). *Ancia*, (5), 27-40.
- Larrea, J. (1944). El surrealismo entre el viejo y nuevo mundo. *Cuadernos Americanos*, 15(3), 216-235.
- Larrea, J. (1971). Respuesta diferida sobre «César Vallejo y el surrealismo». *Aula Vallejo*, (8-9-10), 311-517.
- Larrea, J. (1976). *César Vallejo y el surrealismo*. Visor.
- Larrea, J. (1978). Yo no fui surrealista nunca. *Kantil*, (9).
- Larrea, J. (1980). Ilegible, hijo de flauta. Complementos circunstanciales. *Vuelta*, (40).
- Larrea, J. (1986). *Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*. Mundaiz.
- Morelli, G. (2007). *Ilegible, hijo de flauta. Argumento cinematográfico original de Juan Larrea y Luis Buñuel*. Renacimiento.
- Moreno, E. (2022). El verso libre en Blas de Otero: Libertad y teoría poética. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, (19), 65-104. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.32750>
- Otero, B. (1974). *País*. Plaza y Janés.
- Otero, B. (1997). *Mediobiografía*. Calambur.
- Otero, B. (2013). *Obra completa (1935-1977)*. Galaxia Gutenberg.
- Pliego, J. (2002). *La obra ensayística de Juan Larrea y los fundamentos de la modernidad artística: Implicaciones estético-filosóficas de su utopía “poética”* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española].

- Richter, D. (2012). Spanish surrealism's absent father: The sub-realist poetry and poetics of Juan Larrea. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 89(5), 751-768. <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.696178>
- Rubio, F. (1986). La poesía de Blas de Otero sobre lo "social" y lo "novísimo" hacia un nuevo tipo de poema: *Historias fingidas y verdaderas*. En Ascunce, (ed.). *Al amor de Blas de Otero*. Mundaiz, Universidad de Deusto.
- Rubio, F. (2008). ¿Dónde está Blas de Otero? La poesía de Blas de Otero como ficción autobiográfica. *Ancia*, (4), 88-112.
- Sarasola, I. (1982). *Historia social de la literatura vasca*. Akal.
- Semprún, J. (1983). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Planeta.
- Soler, J. (Entrevistador). (1978, 24 de diciembre). *Juan Larrea a fondo. Edición completa y restaurada. Entrevista a Juan Larrea* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Wc8NYfTh2Go?si=EUMFHOGZVjod-wao>
- Suñén, L. (2004). El escritor debe escribir para la mayoría (Extracto de entrevista a Blas de Otero). *Ancia*, (4), 82-85.
- Urkizu, P. (1994). La influencia de las vanguardias europeas en la literatura vasca. *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, (3), 189-213.
- Vallejo, C. (1930). Autopsia del surrealismo. *Variedades*. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1293573>

Javier Aguirre

Universidad Católica de Temuco | Temuco | Chile

<https://orcid.org/0000-0001-5996-0987>

Jaguirre@uct.cl

jagirreortiz@gmail.com

Javier Aguirre (Bilbao, 1973). Licenciado en Filología Hispánica (U. Deusto, 1997) y Filología Inglesa (UNED, 2006). Doctor en Estudios Interculturales (UCT, 2022) con una tesis sobre el rol del mapuzugun en la poesía mapuche, tema que sigue investigando.

Juan Larrea, Blas de Otero, and Surrealism

The relationship of Juan Larrea and Blas de Otero with Surrealism is very different, not only chronologically. Both are Basque, from Bilbao, and both react against an oppressive environment. Both arrive in Paris. Larrea, unhinged from any literary system, defended his difference from what he considered the culminating fruit of Western culture, first as a poet and later as a thinker. Otero found in Surrealism a liberating potential from the prison that Franco's Spain represented for him, a decisive foundation for the final stage of his poetry, although his early books also participate, to a lesser extent, in poetic irrationalism. Bound to Paris since his announced death, César Vallejo must also be noted as a fundamental presence in both poets, stemming from his own irrationalist proposal.

Keywords: Surrealism; Juan Larrea; Blas de Otero; French poetry; Spanish poetry.

Juan Larrea, Blas de Otero e o Surrealismo

A relação de Juan Larrea e Blas de Otero com o surrealismo é muito distinta, não apenas cronologicamente. Bascos, ambos bilbaínos, reagem, sim, contra um ambiente que os oprime. Ambos chegam a Paris. Larrea, desorbitado de qualquer sistema literário, defendeu sua diferença frente ao que considerou o fruto culminante da cultura ocidental, primeiro como poeta e depois como pensador. Otero encontrou no surrealismo um potencial libertador da prisão que era para ele a Espanha de Franco, sustento decisivo na etapa final de sua poesia, embora seus primeiros livros também participem, em menor medida, do irracionalismo poético. Ligado a Paris desde sua morte anunciada, César Vallejo deve ser apontado também como uma presença fundamental em ambos os poetas, a partir de sua própria proposta irracionalista.

Palavras-chave: Surrealismo; Juan Larrea; Blas de Otero; poesia francesa; poesia espanhola.