

JUAN LARREA Y GERARDO DIEGO:
POESÍA EN TRADUCCIÓN

María Rodríguez Cerezales

TESI DOCTORAL 2011

UNIVERSITAT POMPEU FABRA – UNIVERSITÉ BORDEAUX III

DIRECTORS DE LA TESI

Dr. José Francisco Ruiz Casanova (Universitat Pompeu Fabra)

Dr. Jean Michel Gouvard (Université Michel de Montaigne Bordeaux III)

Agradecimientos

Quiero expresar mi sincero agradecimiento en primer lugar a todas las personas que han facilitado la labor documental de esta investigación poniendo a mi disposición los materiales necesarios para la preparación de las distintas partes de mi trabajo. A Elena Diego por prestarse a que consultara el archivo personal de su padre en Madrid, en el cual se encuentra información que ha resultado ser indispensable para el estudio de las traducciones de Gerardo Diego, y a Juan Manuel Díaz de Guereñu que fue quien me puso en contacto con la Sra. Diego. De mi viaje a la Argentina en 2009, a Vicente Luy Larrea en Córdoba por concederme el honor de conocer un poco más de cerca a su abuelo Juan Larrea y a Magalí Andrés de Varela en Buenos Aires por contarme cómo fueron sus años de amistad y colaboración con el poeta. También en Córdoba, al profesor Armando Zárate, emérito de la Universidad de Bermont (EEUU) y uno de los primeros alumnos de Juan Larrea en la Universidad Nacional de Córdoba, por recibirme en su residencia y recordar el trabajo del Juan Larrea profesor universitario; de la Universidad Nacional de Córdoba, a Sonia Mangas, de la biblioteca Elma Kohlmeyer de Estrabou de la Facultad de Filosofía y Letras, y a Gabriela Cuozzo y Emiliano Conill, de la Hemeroteca de la Biblioteca Mayor de Córdoba; al profesor Diego Tatián, de la Facultad de Filosofía y Letras. Y especialmente a Eugenia Cabral, poeta cordobesa e investigadora sobre Larrea a la que conocí por mediación de Sonia Mangas y que me acompañó durante mi estancia en Córdoba y me puso en contacto con todos ellos. En Madrid, a Alfredo Valverde Lavado, del personal bibliotecario del CSIC en la Residencia de Estudiantes, por su amable ayuda en la localización de documentos relacionados con Juan Larrea y con la poesía española de los años treinta.

Agradezco al profesor José Francisco Ruiz Casanova su ayuda bibliográfica durante estos cuatro años y el que se prestara junto al profesor Jean Michel Gouvard a colaborar en el establecimiento de una cotutela internacional para esta tesis. Debo agradecer igualmente al Ministerio de Educación y Ciencia y al Ministerio de Ciencia e Innovación el otorgamiento de las dos ayudas a la movilidad para estudiantes de doctorado con mención de calidad y para la obtención de la mención de doctor europeo que me fueron concedidas en 2008 y 2009 respectivamente.

Por último, quiero agradecer a mi familia el apoyo constante que me ha brindado a lo largo de la muy azarosa pero también extraordinaria preparación de este trabajo. A todos, muchas gracias.

Resumen

En esta tesis se estudian los aspectos de la poesía de Juan Larrea (1895-1980) relacionados con la traducción. Se presenta un corpus exhaustivo de las traducciones de Gerardo Diego (1896-1987) de poemas de Juan Larrea constituido a partir de textos publicados y textos conservados en el archivo personal de Diego. Se analizan los mecanismos de la escritura francesa de Larrea intervenidos por la doble presencia del francés y el español y los aspectos de la misma que representan una especial dificultad en traducción, y se ofrece asimismo un análisis de las traducciones de Gerardo Diego y una aproximación a los presupuestos de la teoría creacionista vinculados con la traducción poética. Se dedica un estudio al ultraísmo con el objetivo de contextualizar los comienzos poéticos de Juan Larrea y Gerardo Diego en la poesía de vanguardia y reconocer la naturaleza renovadora de esta en el panorama poético español de los años veinte. Igualmente, se ofrece un estudio sobre la experiencia universitaria de Juan Larrea en Córdoba (Argentina) como parte del análisis de su poesía.

Résumé

Dans cette thèse sont étudiés les aspects de la poésie de Juan Larrea (1895-1980) liés à la traduction. Un retour sur l'ultraïsme se propose de contextualiser les débuts poétiques de Juan Larrea et Gerardo Diego dans la poésie d'avant-garde et de mettre en valeur la fonction rénovatrice de celle-ci au cœur de la poésie espagnole des années vingt. Ensuite, nous analysons les mécanismes de l'écriture française de Larrea qui montrent la double présence de la langue française et de la langue espagnole ainsi que les éléments de cette écriture qui représentent une difficulté spéciale en traduction. Dans le cadre de notre analyse des données fondamentales de sa poésie, une étude est consacrée à son expérience universitaire peu connue à Córdoba (Argentine). Enfin, à partir d'un corpus exhaustif des traductions de cette poésie réalisées par Gerardo Diego (1896-1987) –constitué à partir de textes publiés et d'autres textes conservés dans l'archive personnel de Diego– nous présentons une analyse de ces versions sous la perspective des idées de la théorie créationniste directement liées avec la traduction poétique.

Índice

Resumen.....	v
INTRODUCCIÓN.....	9
1. <u>EL ULTRAÍSMO: “MANIFESTACIÓN DIFÍCIL DE UNA NUEVA CONCIENCIA ARTÍSTICA”</u>	17
1.1. Introducción.....	17
1.2. La renovación poética en España.....	21
1.2.1 La traducción.....	22
1.2.2 La poesía vanguardista nacional: contribución.....	25
1.2.3. Las dificultades.....	30
1.3. El creacionismo. Resultados tangibles de la primera vanguardia hispánica.....	41
1.3.1 Ultraísmo y creacionismo: el papel de Vicente Huidobro en la primera vanguardia hispánica.....	42
1.3.2. Creacionismo y cubismo: concomitancias y divergencias.....	48
1.3.3. Gerardo Diego y Juan Larrea en 1919.....	53
2. <u>JUAN LARREA Y SU INDAGACIÓN POÉTICA</u>	61
2.1. Introducción.....	61
2.2 Indagación poética.....	67
2.2.1 El tiempo y la dualidad: “Transcarnación” (1917).....	67
2.2.2 Sensualidad y espiritualidad: “Esfinge” y “Sed”.....	78
2.2.3 Amor y conocimiento: “Sœur inachevée”.....	87
2.3. Larrea en Córdoba.....	101
2.3.1. La docencia.....	104
2.3.2. La actividad investigadora: el Instituto del Nuevo Mundo.....	109
2.3.3. El conflicto ideológico.....	114
3. <u>LA POESÍA DE JUAN LARREA Y LA TRADUCCIÓN</u>	131
3.1. Introducción.....	131
3.2. Aproximación al corpus.....	158
3.2.1 La gestación de la edición italiana de <i>Versión Celeste</i> : Vittorio Bodini.....	158
3.2.2 Los textos de la <i>Versión Celeste</i> española: Luis Felipe Vivanco y Miguel Nieto.....	162
3.2.3 Los textos de trabajo de Gerardo Diego.....	166
<i>Los desajustes entre las versiones</i>	173
<i>La colaboración de Larrea en la traducción</i>	179
3.3. Las traducciones de Gerardo Diego.....	184
3.3.1 Larrea, el lenguaje y la traducción. Una forma de expresión adecuada a la indagación.....	184
<i>Eje diacrónico</i>	190
<i>Eje sincrónico: la transhomofonía</i>	197
<i>Permutaciones léxicas: metonimia y metáfora</i>	205
<i>El francés: las razones de Larrea</i>	212
3.3.2. Juan Larrea en traducción de Diego. Literalidad y polisemia.....	226
<i>La expresión remotivadora. Literalidad y poesía</i>	228
<i>Polisemia y ambigüedad. Soluciones traductoras</i>	235
3.3.3. El escollo fonético: dificultades y procedimientos.....	244
CONCLUSIONES.....	259
BIBLIOGRAFÍA.....	263
Anexo 1: CORPUS.....	285
Anexo 2: “La gran obsesión de Juan el presbítero”.....	391
Anexo 3: Présentation française de la thèse.....	397
Índice de poemas y traducciones.....	405

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral se propone inaugurar el estudio en profundidad del episodio de traducción Juan Larrea - Gerardo Diego. Es de destacar la inexistencia de trabajos dedicados específicamente a la cuestión de la traducción en el ámbito de la poesía de Juan Larrea. Si bien todos los autores que han estudiado su obra (Vittorio Bodini, David Bary, Robert Gurney, Juan Manuel Díaz de Guereñu, Sibylla Laemmel Serrano, Blanca Riestra) se han visto obligados a hacer referencia, aunque fuera brevemente, a la cuestión del idioma escogido por Larrea para su poesía y a la autotraducción en el caso de algunos de sus poemas, hasta la fecha no se ha dedicado ningún estudio a su poesía en traducción de Gerardo Diego. Como es sabido, la obra en verso de Juan Larrea (1895-1980) se limita a un solo volumen, *Versión Celeste*, publicado en la editorial italiana Einaudi en 1969 casi cuarenta años después de escritos los poemas y de haber resultado imposible de llevar a cabo la edición que José Bergamín proyectó en 1936. Esta obra en verso, escrita entre 1919 y 1932, fue redactada en su mayor parte en francés y, también en buena parte, permaneció inédita hasta su edición bilingüe (trilingüe si se tiene en cuenta que *Versión Celeste* incluye asimismo algunas composiciones en castellano) en traducción al italiano de Vittorio Bodini en los años sesenta.

Hasta la publicación de *Versión Celeste*, todo lo que se conocía de Larrea en poesía eran textos en español: los poemas publicados en las revistas *Grecia* y *Cervantes* (1919 y 1920), los recogidos en su revista *Favorables París Poema* (1926) y en la de Gerardo Diego *Carmen* (1928), los incluidos en su libro *Oscuro Dominio* (1934), las dos traducciones que él mismo realizó de dos poemas escritos en francés aparecidos en

la revista *Cruz y raya* (1934) y las traducciones de Gerardo Diego, publicadas en las revistas *Verso y prosa* y *Carmen* (1927, 1928) y en sus antologías *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932) y *Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)* (1934). En francés, solo fue publicado el poema “Paysage involontaire”, incluido por Vicente Huidobro en el tercer número su revista *Création* en 1924. Todos los demás textos franceses permanecieron inéditos hasta su aparición en el poemario, primero en edición italiana y un año después en edición española (Barral, 1970), acompañados de las traducciones de Luis Felipe Vivanco, de Carlos Barral y de las antiguas de Gerardo Diego.

Desde que los textos franceses se encuentran disponibles, la crítica literaria dedicada a la obra de Juan Larrea se ha centrado en estudiar su poesía escrita en francés pero no en traducción al castellano. Existen esbozos de estudio y artículos dedicados al análisis de la autotraducción en su obra, pero siempre en el marco del análisis de su creación poética y del empleo de la lengua francesa en su escritura. A excepción de mis primeros trabajos sobre esta cuestión (“Juan Larrea y Gerardo Diego. Del poeta al traductor”, Universitat Pompeu Fabra, 2003; “Juan Larrea, Gerardo Diego et la traduction poétique”, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2007), hasta el momento no se ha dedicado ningún trabajo a la obra de Larrea en traducción o a la singularidad que representa la historia de su poesía, toda vez que la recepción de esta en España –es más, la existencia de Juan Larrea como poeta– fue sustentada durante más de cuarenta años casi exclusivamente por la traducción de Gerardo Diego.

Los escasos estudios existentes sobre el tiempo anterior a la edición del libro de poemas se refieren únicamente a la génesis de la obra del poeta, es decir, a la mención y el análisis de las versiones de los poemas precedentes a las recogidas en el poemario, pero ninguno ha ahondado en las circunstancias de traducción de los poemas por Gerardo Diego en los años veinte y treinta. La inexistencia de estudios críticos sobre la traducción de los textos de Juan Larrea por Gerardo Diego ha provocado que no solo su historia sino el propio corpus de textos y traducciones se encuentre en total descuido. Por descuido del corpus nos referimos a la atribución errónea de unos poemas franceses a las traducciones de Gerardo Diego y a la divulgación en las ediciones españolas de *Versión Celeste* (1970 y 1989) de dichas traducciones retocadas con el fin de que se ajustaran a unos textos franceses que después de su traducción por Diego habían sido

modificados por Larrea y así modificados fueron dispuestos más adelante para su publicación en *Versione Celeste*.

Así pues, al estudio inédito de las traducciones de Gerardo Diego la presente investigación debe sumar el establecimiento de un corpus fidedigno de traducciones y textos franceses inexistente hasta la fecha. Para ello ha sido necesaria la consulta del archivo personal de Gerardo Diego en Pozuelo de Alarcón, única fuente de documentación inédita relativa a los textos de los que nos ocupamos a la que actualmente tienen acceso los investigadores de la obra de Juan Larrea, puesto que por circunstancias jurídicas actualmente el archivo personal de este último no puede consultarse. Por gentileza de la Sra. Elena Diego, hija del poeta, se ha podido estudiar la parte del fondo del archivo en la que se conservan agrupados de distinta manera (en diferente número y diferentes versiones y fechas) los poemas de Juan Larrea. Esta documentación fue clasificada por los doctores Juan Manuel Díaz de Guereñu (1988) y Blanca Riestra Rodríguez Losada (2000) en sendas tesis doctorales dedicadas a la poesía de Juan Larrea. En su estudio *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, el profesor Díaz de Guereñu centró su atención en tres carpetas del archivo que designó mediante los nombres “Pure Perte (1926-1927)”, “Versión Celeste (1928-1931)” y “Versión Celeste (1932)”, que hacen referencia a tres periodos distintos de composición según los cuales clasificó los poemas franceses de *Versión Celeste* a los que pudo asignar una fecha orientativa. Blanca Riestra, en su tesis *La genèse de l'œuvre poétique de Juan Larrea. Une matrice sonore* da a conocer el contenido de cada una de las carpetas en las que se conserva toda la documentación del archivo sobre la poesía de Larrea nombrándolas con números correlativos del 1 al 9. Así pues, el propósito de la consulta del archivo era encontrar las versiones francesas empleadas por Gerardo Diego en sus traducciones. Por estas dos investigaciones sabíamos que las versiones antiguas de los poemas franceses de Juan Larrea se hallaban en el archivo de Gerardo Diego, junto a notas de traducción y traducciones de Diego. Del total de carpetas y conjuntos de poemas que hemos consultado en el archivo personal del poeta, los que interesan a nuestro objeto de estudio y aparecen citados en esta investigación son los siguientes:

1) “Juan Larrea. Poemas. 1927”. Este documento es un cuaderno que contiene manuscritos 34 poemas únicamente en francés de Juan Larrea y está encabezado por la fecha 1927.

2) “Poemas – Juan Larrea”. Se trata de un cuaderno sin fecha, rotulado con la palabra “Poemas”, la inscripción “Juan Larrea” en la segunda página y en la tercera página una cita de R. L. Stevenson en francés escrita a máquina (la misma que abre la sección “Pure perte” de *Versión Celeste*) y su traducción al español manuscrita por Gerardo Diego. Contiene mecanoscritos los poemas del cuaderno “Juan Larrea. Poemas. 1927” en las mismas versiones, traducciones manuscritas de Gerardo Diego de cada uno ellos (exceptuando el poema “Dent pour dent”) y 10 poemas en español.

3) “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros”. Esta carpeta contiene materiales sueltos, entre ellos las traducciones “Guardando las distancias” y “Esmerila” y las versiones francesas de “Belle île 10 septembre”, “En gardant les distances”, “Carrière”, “Chair de ma chair”, “Emerise” y “Une couleur l’appelait Juan” (este último, aunque citado por Blanca Riestra en su tesis como perteneciente a esta carpeta, no fue localizado en mi visita al archivo) que, según ha revelado nuestro cotejo, debieron de ser las empleadas por Gerardo Diego para su traducción de estos poemas. En esta carpeta se conservan asimismo notas de traducción en cuatro octavillas escritas a mano por Gerardo Diego por las dos caras, tres numeradas del 1 al 5 y la cuarta titulada “Preguntas a Larrea”.

4) “Pure Perte (1926-1927)”. Esta carpeta contiene los poemas incluidos en los cuadernos “Juan Larrea. Poemas. 1927” y “Poemas – Juan Larrea” en versiones diferentes. Están encabezados por el título y la fecha indicados. Tras el estudio y cotejo de los textos hemos determinado que se trata de versiones posteriores a las de los cuadernos citados y constituyen, probablemente, el manuscrito de la edición de poemario “Pure perte” proyectada y nunca llevada a cabo por Larrea.

5) “Clisos / Fotocopias / Avenida de Bruselas, 54 / Madrid – 28”. Entre diversos poemas en francés se halla una copia de “Longchamps” manuscrita y con la fecha

11/12/1922. El cotejo con la traducción realizada por Diego resulta inútil debido a la gran cantidad de modificaciones que Diego introdujo en la materia del poema y en la distribución versal para su versión española rimada.

6) “Versión Celeste (1928-1931)”. Esta carpeta está encabezada por el título “Versión Celeste” y la fecha indicada. En esta carpeta hemos encontrado las que por su similitud con las traducciones de Gerardo Diego “Vestidos de reloj” y “Carne de mi carne” parecen las versiones de los poemas “Mouvement perpétuel” y “Chair de ma chair” empleadas por el poeta para traducir. En el caso de “Mouvement perpétuel” lo confirma la fecha que lo acompaña (1952), a la que Diego hace referencia en el lugar en el que publicó su traducción.

7) “Versión Celeste (1932)”. Entre los materiales de esta carpeta se cuentan distintas versiones de poemas de Juan Larrea, traducciones de Gerardo Diego y una nota en una tira de papel titulada “Respuesta a tus dudas” escrita por Juan Larrea con respuestas a las dudas de traducción de Diego. En esta carpeta hemos encontrado asimismo las traducciones de Gerardo Diego “Bella isla 10 de septiembre” y “Cantera”.

Junto al hallazgo de las versiones francesas de los poemas correspondientes a las traducciones de Gerardo Diego y las notas de traducción (de las que ya daba noticia Blanca Riestra en su trabajo), de nuestra consulta del archivo personal del poeta destaca el descubrimiento, en varias carpetas, de traducciones en borrador previas a las que publicó en *Carmen* y en las Antologías y, especialmente, el descubrimiento de gran número de traducciones inéditas contenidas en la carpeta “Poemas – Juan Larrea”. De tal modo que el corpus inicial se ha visto duplicado al ser incorporados tanto los borradores de traducción como las traducciones inéditas. Asimismo, debe hacerse referencia a las primeras versiones en francés de los poemas en prosa del libro *Oscuro Dominio* y las traducciones de estas por Gerardo Diego, textos incluidos en el corpus dentro del conjunto de traducciones inéditas.

Con el propósito de ahondar en los valores de la poesía y la personalidad poética de Juan Larrea se presenta el estudio de un episodio biográfico del poeta poco estudiado y poco documentado que, desde nuestro punto de vista, resulta muy revelador a este

respecto. Se trata de la experiencia docente de Juan Larrea en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y de la polémica a la que dieron lugar en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras la divulgación de sus postulados teleológicos acerca de la historia de la cultura y su actividad investigadora en torno a la figura de César Vallejo.

Dicho estudio constituye la segunda aportación documental inédita del presente trabajo. En octubre de 2009 viajé a Argentina con el objetivo de localizar toda la información y los testimonios que pudieran existir sobre los últimos años de la vida de Juan Larrea transcurridos en Córdoba (1956-1980) y, en especial, sobre el episodio universitario al que aluden algunos autores en sus trabajos dedicados a la biografía, la poesía o la obra ensayística de Juan Larrea (David Bary [1976], Robert Gurney [1985], M^a Fernanda Iglesia Lesteiro [1997], Benito del Pliego Aparicio [2002]). El estudio presentado en esta tesis incorpora a los estudios existentes información procedente de fuentes no empleadas hasta ahora como son la documentación administrativa conservada en la Universidad Nacional relacionada con la contratación y la actividad llevada a cabo por Juan Larrea en la misma –a la que tuve acceso en mi visita gracias al profesor Diego Tatián, de la Facultad de Filosofía y Letras– o las cartas del poeta aparecidas en la prensa local en 1962 con motivo de una polémica reseña bibliográfica en el Diario *Córdoba* dedicada a la revista universitaria de Larrea *Aula Vallejo* vinculada a su centro de investigación “Instituto del Nuevo Mundo” –material conservado en la Hemeroteca de la Biblioteca Mayor de Córdoba. Durante mi visita a Córdoba pude entrevistarme con Vicente Luy Larrea, nieto del poeta, y con Armando Zárate, uno de los primeros estudiantes de Juan Larrea que colaboraron en la publicación en las prensas universitarias de la conferencia de Larrea *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (1957) que el poeta leyó en la Universidad a petición de los mismos. En Buenos Aires, la Sra. Magalí Andrés de Varela accedió a un encuentro para hablarme de sus años de amistad y colaboración universitaria con Juan Larrea tanto en los seminarios impartidos por el poeta como en el trabajo del Instituto del Nuevo Mundo.

La primera parte de la tesis está dedicada a una aproximación al ultraísmo, cuyo interés estriba en contextualizar la experiencia ultraísta de iniciación para Gerardo Diego y Juan Larrea en la poesía de vanguardia. Se pretende así mostrar los aspectos de la primera expresión de la vanguardia hispánica que coinciden con aquellos

presupuestos vanguardistas abanderados por Larrea y Diego desde sus comienzos poéticos. En la segunda parte, una aproximación a los símbolos de la poesía de Larrea se propone ahondar en aspectos como el diálogo existente entre esta y la obra posterior del poeta en prosa. El incluir el estudio del periodo final de la vida de Juan Larrea en Córdoba en el análisis de los símbolos más destacados de la indagación poética de Juan Larrea tiene como objetivo completar el cuadro de enlaces (esbozado en la primera parte) referente a sus presupuestos poéticos y vitales dando un enfoque complementario al del análisis textual.

En la tercera parte, se ofrece un análisis de los aspectos lingüísticos de la expresión poética de Juan Larrea que a nuestro juicio representan los procedimientos de creación fundamentales de su poesía. El propósito de este análisis del lenguaje poético de Larrea es mostrar la materialización lingüística de los símbolos de su poesía presentados en la segunda parte y, asimismo, destacar aquellos elementos de dicho lenguaje fundamentales para el estudio de la traducción. El análisis incluye una reflexión acerca del empleo del francés para destacar los mecanismos de creación y los efectos lingüísticos que la elección de Larrea de una lengua extranjera para su escritura poética tuvo en su modo de expresión. Como se verá, su expresión poética está íntimamente relacionada con la traducción, no tanto –como cabría suponer– por el hecho de que al escribir en una lengua extranjera pudiera estar traduciéndose desde su lengua materna cuanto por singulares procesos de creación y transformación de las imágenes poéticas intervenidos por la convivencia del francés y el español en su escritura.

El estudio de las traducciones de Gerardo Diego será abordado a partir de su teoría poética creacionista, íntimamente vinculada a la traducción, y de los elementos lingüísticos destacados en el análisis del lenguaje poético de Juan Larrea. El objetivo es mostrar qué dificultades planteaba esta poesía a la hora de la traducción y cómo fueron incorporadas por Gerardo Diego sus particularidades expresivas a una nueva expresión en español. Mediante el análisis de todas las cuestiones apuntadas, esta investigación se propone inaugurar una vía de reflexión en torno a la traducción y la recepción de la poesía de Juan Larrea en traducción que aborde los aspectos de su poesía vinculados a la convivencia del español y el francés (y, por tanto, a la traducción) en el seno de su expresión poética.

1. *EL ULTRAÍSMO: “MANIFESTACIÓN DIFÍCIL DE UNA NUEVA CONCIENCIA ARTÍSTICA”*

1.1. Introducción

Una aproximación a la historia del ultraísmo se impone en el principio de este trabajo sobre la traducción poética en el siglo XX. La discusión sobre la traducción está en el objeto y en la meta de nuestro trabajo sobre la poesía de Juan Larrea y la inestimable labor difusora de Gerardo Diego, y asimismo presente en cada punto de los que abordamos en nuestro análisis. En el tema que tratamos en esta primera parte, la traducción es una cuestión ineludible por cuanto constituye la base que permitió el desarrollo de la vanguardia hispánica. Para referirnos a todo ello hemos de empezar por acompañar nuestro análisis de consideraciones históricas que nos permitan contextualizar la transformación que conoció la poesía española en el primer tercio de siglo. Acercarnos a la experiencia ultraísta de Diego y Larrea y detenernos en este episodio de la literatura previo a la escritura francesa de Larrea y las traducciones de Gerardo Diego es un trabajo necesario para valorar la función de estos dos poetas en la construcción de la poética de la Generación del 27: ellos fueron los únicos continuadores directos del ultraísmo (aun habiéndose desmarcado de este en fechas tempranas los consideraremos continuadores) que llegaron al final de la década del veinte escribiendo una poesía que aquí denominaremos “vanguardista”. Así, el análisis que sigue constituye una reivindicación del reconocimiento debido al ultraísmo, que tan desligado parece de la poesía posterior (que gozó y goza de mayor fortuna) y hasta menospreciado por esta. Empleamos con frecuencia los juicios poéticos de Larrea para contrastar con ellos los trabajos críticos consultados sobre la vanguardia hispánica por

ser su conceptualización ideológica de la historia de las vanguardias el prisma desde el que nosotros aquí las estudiamos.



Las referencias de Rafael Alberti en sus memorias al ambiente en el que se dio la recepción de lo nuevo ponen de relieve el atraso artístico español, la preeminencia de la tradición y el rechazo a la entrada de la innovación, del que es ejemplo simbólico el estreno en 1919 de la suite de Albéniz en homenaje a Debussy, *Iberia*:

“[...] pleamar de aplausos, gritos y bofetones, cuando la mayoría del auditorio inició la más estrepitosa y taurina protesta, culminada con la interrupción de la obra, los insultos a Debussy y al pobre maestro Pérez Casas que intentaba, impertérrito, seguir la obra. Mas, desde el inicio de la siguiente temporada –hecho que he visto tantas veces repetirse en mi vida–, aquella misma *Iberia*, recibida entre tan hostiles y bárbaras manifestaciones, se convertía en una de las piezas del repertorio orquestal más solicitadas del público madrileño”.¹

Cuenta Alberti que Dalí con sus personajes satíricos “putrefactos” “resumía todo lo caduco, todo lo muerto y anacrónico” y lo que “molestaba e impedía el claro avance de nuestra época”². Al cabo de los años, Alberti expresa las reticencias que le producía el ultraísmo por lo que tenía de desorden y de radicalidad pero al mismo tiempo admite cierta influencia de este³. El desdén le lleva, por ejemplo, a calificar la revista *Horizonte* de “más serena y apaciguada”⁴ que las revistas ultraístas y a afirmar que en aquellos años era casi imposible no acusar la presencia de los ismos, a pesar de que estos resultaran “pasatiempos estériles” a la postre, predecesores de la “verdadera vanguardia”, es decir, el grupo del 27. Concede Alberti:

Casi contento estaba con mis versos, muy diferentes de los lanzados a la moda por los ultraístas, aunque naturalmente con algo del desconcierto de ellos.

¿Qué reconocimiento otorgan al ultraísmo estos poetas que han pasado a la historia literaria como los renovadores de la poesía española en el siglo XX? Para Dámaso Alonso el ultraísmo, “violento conato de rompimiento”⁵, es un “movimiento fracasado” que “alimenta, aunque sea en pequeña parte, una de las más intensas

¹ Rafael Alberti. *La arboleda perdida*. (Libros I y II de memorias) Barcelona: Seix Barral, 1975 p. 124

² Rafael Alberti. *Op. Cit.*, p. 172

³ *Ibid.* p. 146

⁴ *Ibid.* p. 152

⁵ Dámaso Alonso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1978, p. 162

generaciones poéticas de nuestra historia”. Esta forma ambivalente de presentar al ultraísmo ensombrecido por la poesía posterior, reconocedora pero con muchos matices, es constante en los estudios críticos e históricos que se acercan a él. Aunque se acepta que a este movimiento se deben ciertas innovaciones técnicas integradas por los poetas que escribieron la poesía “importante” más tarde, en general se rechaza de él su radicalidad, su espíritu destructivo más que constructivo y su más que inspiración en las modas extranjeras. Esta última razón para el rechazo es argüida por Dámaso Alonso desde “el prejuicio de una visión de la literatura española concebida con continuidad de valores tradicionales”⁶, como lo define Gabriele Morelli. En efecto, el hecho de que el ultraísmo se ponga “ropas hechas” y además “de fuera de casa”, para Dámaso Alonso es una diferencia fundamental de este con el arraigo en la tradición de la poesía de la generación poética anterior a 1936 y con la tendencia lineal de toda la historia de la literatura española desde al menos un siglo atrás, lo cual representa para él un motivo de orgullo⁷. Alonso reconoce que del cubismo llegaron para provecho de la poesía de su generación “bastantes emanaciones”, pero no se detiene a considerar cómo fueron estas vehiculadas, es decir, desconoce la función de transmisor de influjos franceses que correspondería al ultraísmo, reduciendo la aportación de este a los libros de Gerardo Diego *Imagen* y *Manual de espumas*, “libros juveniles, primaverales, llenos de ingenio, de fuerza intuitiva, pero también de fresca y jugosa emoción”.⁸

El ultraísmo, si bien no dejó apenas obras, abrió en cambio nuevos caminos que después los poetas españoles iban a transitar atreviéndose a romper con lo viejo y forjando la “nueva poesía”, cuanto menos atreviéndose los ultraístas a propugnar que la ruptura era necesaria, que había que ir más allá, informando sobre lo nuevo que ya en otros países estaba en marcha. Su función primordial, como valoró Gerardo Diego años después, fue la de romper e informar:

Desde luego, el valor poético de la obra ultraísta en conjunto es escaso, pero su influencia en España y América parece indudable y aun podemos afirmar que no está cancelada. El ultraísmo espantó el miedo a la audacia, y si los poetas aparecidos luego

⁶ Gabriele Morelli “Huidobro en la vanguardia española”. *Treinta años de vanguardia española*. (coord. Gabriele Morelli). Sevilla: El carro de la nieve, 1991, p. 105

⁷ Sobre estos conceptos de Dámaso Alonso, v. en Vittorio Bodini. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971 el apartado dedicado a “Las fuentes francesas” (pp. 18-24).

⁸ Dámaso Alonso. *Op. cit.*, p. 235. Sobre los juicios de Dámaso Alonso, v. Andrew A. Anderson *El veintisiete en tela de juicio*. Madrid: Gredos, 2005, pp. 250-252

han encontrado un ambiente propicio se debe en parte a la higiénica labor iconoclasta de los poetas de *Grecia*.⁹

Rafael Alberti, cuarenta años después del tiempo de las vanguardias, sostiene que ni su poesía ni la de ninguno de los poetas de su generación corresponde a ningún ismo, por haberse situado esta “por encima de las modas”¹⁰. Larrea, en cambio, en 1975 acepta como filiación poética para su poesía el ultraísmo:

En lo que toca a la clasificación que me conviene en el orden de los movimientos literarios de la época, le diré que a mi juicio el más exacto es el genérico de ultraísta. Presenta la ventaja de coincidir con el lema del escudo y el destino español, aunque luego tuviese yo concomitancias marcadas con el “creacionismo”, el cual podrá comprenderse como uno de sus compartimentos.¹¹

Existe un carácter generalizado de rechazo semivelado a lo extremo del ultraísmo, que pareciera admitir la ruptura pero solo moderadamente, sin estruendo ni desorden; en el caso de Dámaso Alonso, por ejemplo, ni siquiera la ruptura es aceptada. En lo que a la valoración a posteriori de lo que el ultraísmo representó, podemos citar igualmente el ejemplo de la revista *Mediodía* (Sevilla, 1926), que según explica Gloria Videla aparece cuando “la época de los ismos ya había pasado y nos encontramos ante una etapa brillante de las letras españolas, ante un deseo de depuración y de forma que *Mediodía* intenta reflejar”¹²; esta revista reconoce a la revista *Grecia* ser la “adolescencia de nuestros días traspasada por la inquietud de mil estrellas epifánicas” y la “manifestación difícil de una nueva conciencia artística”¹³. Todos estos ejemplos ilustran la incomodidad que suscitaba el ultraísmo y su “radicalidad” y la tranquilidad que supuso que el movimiento se diluyera y cesara el pulso que mantenía con lo

⁹ Gerardo Diego. “La nueva arte poética española (II)”, publicado en *Síntesis* n° 20, 1929 y recogido en *Obras completas* (volumen VI), Madrid: Alfaguara, 2000, pp. 206-222. (p. 208)

¹⁰ *Op. cit.*, p. 165. Gabriele Morelli: “Alberti, sin adherirse oficialmente a ningún ismo, prestaba atención a las propuestas verbales afirmadas por la vanguardia. “Huidobro en la vanguardia española”. *Treinta años de vanguardia española*, p. 117

¹¹ Carta de Juan Larrea a Robert Gurney del 17 de octubre de 1975, citada en R. Gurney. *La poesía de Juan Larrea*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1985, p. 79. Para Arturo del Villar: “Larrea [...] se consideraba un poeta ultraísta [...] en el sentido etimológico de la palabra”, en “Juan Larrea, ultraísta espiritual”. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 108, n° 422 (febrero 1981), pp. 77-87, p. 78

¹² Gloria Videla. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos, 1963, p. 50

¹³ Gloria Videla. *El ultraísmo*. p. 50. Artículo inaugural de *Mediodía*, de junio de 1926, titulado “Nuestras Normas”. Colaboran en esta revista los poetas que luego formarían parte del grupo del 27. Según J. María de Cossío, la revista coruñesa *Alfar* fue el “primer lazo de unión entre el movimiento ultraísta y la mera poesía en trance de germinación”. [En prólogo a las *Poesías* de Fernando Villalón, Madrid, 1944 pp.15-16, citado en Gloria Videla, p. 60]

esperable, lo medido y lo aceptable, dando paso a una forma de expresión poética que retomaba la tradición con nuevos aires:

Hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula era una obligación. Para nosotros no. Hemos ya aprendido a ser libres.”¹⁴

Presentamos a continuación un repaso de la historia y la crítica del ultraísmo con el fin de conocer sus valores fundamentales y sus aportaciones en lo tocante a la renovación poética en España en los años 20. El repaso de la actividad de traducción y creación en las revistas de la época ultraísta nos permitirá reconstruir someramente el panorama literario en el que Juan Larrea y Gerardo Diego iniciaron su escritura poética nueva. Valoraremos la contribución del ultraísmo buscándola más allá de sus obras resultantes y considerando las dificultades a las que se enfrentó como razones que impidieron que el estudio y el reconocimiento de la vanguardia hispánica hayan conocido otro desarrollo. El acercamiento a la figura de Vicente Huidobro nos ofrecerá otra perspectiva, complementaria a la de la traducción, de las fuentes de las que se nutrió el ultraísmo y nos conducirá, por la pendiente del creacionismo, hacia los inicios de la experiencia poética de Diego y Larrea, los dos poetas que a través de una peculiar historia de traducción constituyeron el puente esencial entre los poetas que protagonizaron el florecimiento de la poesía española a finales de la década del veinte y la experiencia ultraísta a la que tanto deben.

1.2. La renovación poética en España

¿Cuál fue la función exacta del ultraísmo en la renovación poética en España? Las revistas fueron la plataforma de expresión de la vanguardia por antonomasia: por un lado fueron las encargadas de difundir las estéticas de vanguardia europeas mediante la traducción de textos teóricos y críticos y de obras, y por otro lado constituyeron prácticamente la única vía de publicación de las creaciones poéticas de los ultraístas¹⁵. Abordaremos, en primer lugar, la necesidad y la repercusión en la literatura española de la labor de traducción de las revistas de las primeras décadas del siglo XX (1.2.1), y

¹⁴ Citado en Rafael Alberti. *La arboleda perdida*. p. 236

¹⁵ Gloria Videla. *Op. cit.*, p. 44

seguidamente nos acercaremos a la creación poética resultante, a través de una aproximación a sus fuentes, así como de su contribución a la renovación de la poesía española (1.2.2). Estudiaremos, por último, las dificultades que encontró el ultraísmo para abrirse paso en el contexto cultural español (1.2.3).

1.2.1 La traducción

Por hacer un repaso cronológico, la revista *Prometeo* (1908-1912) actuó como bisagra entre la poesía tal y como venía escribiéndose y las nuevas tendencias en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, dando noticia en sus páginas a través de traducciones de su director, Ramón Gómez de la Serna, de los poetas ultrasimbólicos y fantasistas y de los manifiestos futuristas. En 1909 publicó la traducción del manifiesto del Futurismo y en 1910 la “Proclama futurista a los españoles”. Según el estudio de Miguel Gallego Roca, el trabajo de innovación más destacado de la revista *Prometeo* fue precisamente el de la traducción de autores extranjeros; la traducción en la misma de fragmentos de *Los cantos de Maldoror* por Ricardo Baeza (“temprana” por ser esta una publicación anterior a la de la revista surrealista *Littérature*, siendo aún más temprana si se considera que Rubén Darío ya había incluido a Lautrémont en *Los raros* en 1896), sumada a traducciones posteriores, es para el autor un caso de recepción literaria decisivo en la configuración de la nueva lírica en España:

La dimensión metapoética de *Los cantos* es la que parece haber calado más en el ambiente poético español. No tanto sus procedimientos como la propuesta teórica y práctica de rebelión en la vida y en la literatura que parte de un vitalismo histórico, equiparable sin discusión al que da carta de naturaleza al arte de vanguardia.¹⁶

La labor de traducción de *Prometeo* se sitúa, por tanto, sin ser una revista de vanguardia, en la línea de una renovación lírica que por medio de la composición de un “canon accesible” incorpora a la literatura nacional nuevos conceptos sobre el arte, entre ellos la “vinculación entre filosofía y literatura desde la órbita nietzscheana del irracionalismo y de la apología de la vida instintiva”¹⁷, y métodos tales como el poema en prosa, la prosa poética y el versolibrismo. Así, a las traducciones de Lautrémont se suman traducciones de Paul Fort (por Enrique Díez Canedo y Ricardo Baeza), de Walt

¹⁶ Miguel Gallego Roca. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería, 1996, p. 244. Gallego Roca reenvía a Rodríguez, J.C. *La norma literaria* (1984). Acerca del valor revolucionario del arte de vanguardia véase el subapartado 1.2.3.

¹⁷ “a la postre pórtico del primitivismo de las vanguardias”. Miguel Gallego Roca (1996), p. 157

Whitman, Oscar Wilde y Maeterlinck (por Julio Gómez de la Serna y Ricardo Baeza), además de Saint-Paul-Roux (Díez Canedo) que inciden en la aclimatación de esas técnicas en la lírica española. Gallego Roca insiste en el desfase existente en la época entre la traducción y la creación poética y en la particularidad de la vanguardia española, que se asienta en las bases simbolistas creadas por el grueso de las traducciones.¹⁸

Más adelante, en 1918, *Grecia*, que no había nacido con espíritu ultraísta, acoge a los colaboradores de la revista “pre-ultraísta” *Los Quijotes*, que había publicado en sus páginas traducciones de Rafael Cansinos Assens de poemas de Pierre Reverdy, Vicente Huidobro y Apollinaire. *Grecia* divulga los intentos vanguardistas de renovación poética, publicando en enero de 1919 poemas de Huidobro y en marzo del mismo año el primer manifiesto ultraísta, aparecido unos meses antes en la prensa madrileña. Sus páginas recogen además traducciones y estudios críticos de poemas de Max Jacob, Apollinaire, Marinetti, Paul Morand, Tristan Tzara, Reverdy, Paul Dermée, Picabia, André Salmon, Cocteau, Cendrars, Soupault... Para Gloria Videla, *Grecia* representa la “etapa de gestación y tanteo” del ultraísmo.¹⁹

La revista *Cervantes* empezó a publicarse en enero de 1916; en 1919 pasó a estar bajo la dirección de Cansinos Assens, que había dado un giro a los contenidos de la revista hacia el ultraísmo. Guillermo de Torre, colaborador habitual de *Grecia*, *Cervantes*, *Ultra* y *Cosmópolis*, traduce a los poetas que publicaban en las revistas francesas (*Sic*, *L'Élan*, *Nord-Sud*, *Dada*, *Littérature*, 391): Apollinaire, Reverdy, Aragon, Breton, Morand, Soupault, Dermée, Picabia, Max Jacob, Huidobro, Tzara, Cocteau, Cendrars, Albert-Birot, Beaudin. Con sus traducciones de los cubistas (la mayoría en *Grecia*), Torre da noticia de sus técnicas: el versolibrismo contra las “melodías rítmicas y delicuescentes”²⁰; las imágenes inconexas, la velocidad reflejada en el poema breve (cultivo del haiku durante los años diez) y potenciada por el traductor, que llega a eliminar elementos descriptivos para reforzar la sensación de brevedad y velocidad. En sus versiones, Torre no reproduce las rimas ni respeta la disposición en verso; cuando traduce a los dadaístas, incluso el calco es una herramienta que contribuye a la configuración del nuevo lenguaje por cuanto participa de forma activa

¹⁸ Miguel Gallego Roca. “De las vanguardias a la Guerra Civil” en F. Lafarga, L. Pegenaute. *Historia de la traducción en España*. Salamanca, Ambos Mundos, 2004.

¹⁹ Gloria Videla. *Op. cit.*, p. 49

²⁰ Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 139

en la generación del caos lingüístico. Del dadaísmo, De Torre da noticia del ritmo sincopado de su sintaxis, aunque al principio no sea evidente la diferencia con el cubismo.²¹

Junto con *Cervantes*, *Grecia* fue la precursora de la revista por antonomasia del movimiento ultraísta, *Vltra*. Esta última, publicada entre enero de 1921 y febrero de 1922, recoge el espíritu de *Grecia* y *Cervantes*, “tronco modernista en el que pronto se injertarán [...] los primeros frutos de la recepción española de las nuevas tendencias europeas”²² pero con mayor selección y homogeneidad en su contenido²³, y muestra una colaboración cada vez más estrecha entre artistas plásticos y poetas. Estas tres revistas recogen además las traducciones de Borges, que colabora con el movimiento ultraísta traduciendo a los expresionistas alemanes y a poetas de la lírica inglesa contemporánea a su llegada a Sevilla a principios de 1920²⁴. A un mismo tiempo aportación a la construcción de la poética ultraísta y construcción de su propia poética, las traducciones de Borges son el testimonio de “la búsqueda de una realidad espiritual fuera de las coordenadas tiempo y espacio” del expresionismo que las aleja del carácter metapoético de las traducciones de Guillermo de Torre.²⁵

De entre todos los ismos de los que llegó noticia a los poetas españoles en las primeras décadas del siglo XX, el que mayor influencia ejerció en la constitución de unos nuevos conceptos artísticos en España fue el cubismo francés (la tendencia más presente en las revistas literarias de la época), la que más atención mereció por parte de los introductores de los movimientos de vanguardia europeos.²⁶

²¹ M. Gallego Roca *Op. cit.* (1996) pp. 184-190

²² Miguel Gallego Roca (2004), p. 490

²³ Gloria Videla. *Op. cit.*, p. 54

²⁴ La influencia ejercida en el ultraísmo por el expresionismo alemán se debe a Borges, que había estado en contacto con este movimiento en Suiza durante la Primera Guerra Mundial. Sus traducciones y comentarios de poemas expresionistas en *Cervantes* (octubre 1920) *Vltra* (octubre 1921) se acompañan de traducciones de la lírica inglesa contemporánea en *Grecia* (nº 40, 1920). A su llegada a España tomó contacto con Isaac del Vando Villar y enseguida empezó a colaborar en esta última revista.

²⁵ Miguel Gallego Roca (1996) p. 202

²⁶ Sobre el cubismo literario *vid.* los trabajos dedicados en la revista *Europe* nº 638, junio-julio 1982 por Michel Décaudin (“« Cubisme littéraire »: le cas Dermée”, pp. 133-137), Étienne-Alain Hubert (“Pierre Reverdy et la poésie plastique de son temps”, pp. 109-117) y de ambos “Petit historique d’une appellation: cubisme littéraire” pp. 7-25); Gabriel Bauret (“« Les demoiselles d’Avignon »: manifeste du cubisme ?”, pp. 26-31); François Chapon (“De quelques livres de poètes et de peintres”, pp. 32-44); Denis Milhau (“Lecture du cubisme par deux poètes Apollinaire et Reverdy”, pp. 44-50); Maurice Mourier (“Max joue aux cubes”, pp. 88-100); Henri Béhar (“La saveur du réel”, pp. 101-108) y Claude Debon (“« L’écriture cubiste » d’Apollinaire” pp. 118-127).

En conclusión, en lo que a renovación poética por vía de la traducción se refiere, la función metapoética, el proyecto autorreferencialista de la poesía, es el valor predominante que Gallego Roca señala dentro del proceso de renovación poética en España. El autor destaca además como particularidad de este episodio de la traducción poética el distinto tipo de incidencia en el canon con respecto a otros momentos de la historia de la literatura española:

La manera de traducir de Guillermo de Torre responde a una “estética de la oposición”, es decir, se adecua a los sistemas primarios o innovadores de la cultura literaria, sistemas cuya naturaleza de código es desconocido por el auditorio antes de empezar la percepción. La inmediata actualidad de los textos que traduce y la necesidad de presentarlos como especímenes de una nueva estética propicia la traducción literal y documentaria. Su procedimiento es el opuesto al que informan las antologías acomodadas a una “estética de la identidad”. Ocurre que las revistas en las que empiezan a aparecer sus traducciones habían estado dominadas en su primera etapa por la misma estética de la identidad, espejo del código literario postmodernista. A partir del año 1918, mientras el espejo de la lírica es incapaz de atravesar los límites del decadentismo, hay quienes, desorientados y sonámbulos, empiezan a mirar por el tragaluz lírico futurista, cubista y dadaísta.²⁷

Explica Gallego Roca el predominio de una estética de la identidad en España – frente a la estética de oposición definidora de los movimientos de vanguardia– por la imposibilidad de reacción contra una institución literaria sólidamente establecida, circunstancia que acabará desembocando en el “moderno clasicismo” de la poesía que siguió. A la imposibilidad de reacción se sumó la necesidad de dar a la poesía una base estética que fuera capaz de propiciar el florecimiento de una vanguardia española, hecho que explica que la traducción poética en el periodo de las vanguardias estuviera volcada hacia las obras precursoras del vanguardismo más que hacia las obras vanguardistas propiamente dichas. Esto tuvo como consecuencia el desfase que destaca Gallego Roca entre traducción y creación poética en los años veinte en España. Nos ocupamos a continuación de esta última para ahondar en la naturaleza de la poesía ultraísta y en las dificultades que encontró en su desarrollo con el objeto de esclarecer su aportación a la poesía española al margen de sus frutos literarios tan discutidos por todos los autores.

1.2.2 La poesía vanguardista nacional: contribución

Además de introducir las tendencias europeas, las revistas dieron cabida a la poesía que los jóvenes poetas españoles empezaron a escribir según los nuevos

²⁷ *Ibid.*, pp. 194-195. El concepto “estética de la identidad” lo toma de Lotman (1982).

postulados. *Grecia* auspició la publicación de manifiestos y poemas ultraístas (en mayo de 1919 iba a publicar en la revista Gerardo Diego, y en junio, Juan Larrea), como hicieron *Ultra* y las demás revistas citadas.

Afirma Gloria Videla que el ultraísmo no fue una escuela sino “[...] simplemente, un movimiento de superación de la lírica vigente, reacción contra el modernismo, una voluntad de renovación”²⁸. Y a propósito de sus logros:

El ultraísmo quiso orientar la poesía española según estas direcciones del arte europeo de vanguardia [individualismo, subjetivismo, irracionalismo, desprecio de la comunicación de un contenido coherente que lleva al hermetismo], y como en otros ismos europeos, con frecuencia la búsqueda del arte nuevo no pasó de ser un esforzado remedo, una concienzuda aplicación de fórmulas.²⁹

Son criticadas las obras ultraístas por poco numerosas y poco valiosas, y su esfuerzo renovador se resume como el fracaso de una “concienzuda aplicación de fórmulas”. En cuanto a lo primero, ¿cómo podría haber sido de otra manera si en 1921 los propios ultraístas al modo dadaísta negaban la literatura sin contemplaciones y sin tomar en absoluto en serio el arte?

Propugnamos una antiliteratura implacable, devastadora de todas las topificaciones arraigadas, ya hemos afirmado que “la literatura no existe: el ultraísmo la ha matado”. De ahí el título de nuestra próxima encuesta, dirigida a los jóvenes y viejos profesionales: ¿Por qué escribe usted aún?³⁰

Y en cuanto al “esforzado remedo”, ¿cómo juzgar la falta de originalidad del Ultra como un fracaso en sí? ¿Cómo podrían aislarse, en definitiva, sus elevadas aspiraciones de su labor indudablemente renovadora?

Reivindicaban los ultraístas “la palabra libre [las *paroliberi* futuristas]. El pensamiento sin bridas. Una forma fecunda suelta y desbordante. Todo eso y mucho más es el ultraísmo”³¹. La influencia futurista y dadaísta es asimismo destacada por Gloria Videla como un elemento presente en las veladas ultraístas:

Futuristas y dadaístas afirmaron que el arte no es una cosa seria. DADÁ buscaba la burla, la caricatura, el nihilismo. Las características de DADÁ se encuentran más en sus gestos que en sus obras.³²

²⁸ Gloria Videla. *Op. cit.*, p. 89

²⁹ Gloria Videla. *Op. cit.*, p. 97

³⁰ *Ultra*, nº 9, 30 abril 1921

³¹ *Ultra*, nº 13, 10 de junio 1921

³² Gloria Videla. *Op. cit.*, p. 77

Así, el dadaísmo, que se había iniciado en Suiza por los años 1916-1917 y que había llegado a París al final de la guerra desplazando al cubismo “súbitamente de la avanzada del vanguardismo a la retaguardia”³³, figuró entre las tendencias que con especial representación del cubismo alimentaron la formación de la primera vanguardia española.

Pero fue la visita de Vicente Huidobro a Madrid en 1918 la catalizadora directa del movimiento español³⁴. Huidobro, que había publicado en 1914 el manifiesto *Non Serviam*, desarrolló sus teorías sobre la creación a partir de las ideas de Gabriel Alomar, Armando Vasseur y Rubén Darío, y desde 1916 en París había colaborado estrechamente con los cubistas, moldeando sus conceptos personales sobre la creación poética con las ideas que estos y después los dadaístas desarrollaron allí. Si bien entre las fuentes del ultraísmo se encuentran presentes retazos de todos estos ismos, afirma Larrea que en 1918 poco le debía este a los círculos de la vanguardia francesa³⁵. Sin negar la función primordial de Huidobro en el arranque de la vanguardia hispánica, podríamos no obstante matizar el juicio de Larrea observando que el chileno, además de su poética personal, llevó consigo a Madrid la noticia directa de la actividad artística que estaba teniendo lugar en París³⁶. Se presenta así ante nosotros el conjunto de los ismos no como un conglomerado de tendencias aisladas sino como la cadena de transmisión de un impulso artístico general que fue modificándose progresivamente en busca de un medio de expresión nuevo que, más que una herramienta para la consecución de unos fines artísticos concretos, fuera el fin mismo. “Creacionismo puro”, en expresión de Larrea: el proyecto autorreferencialista del arte de vanguardia.

Junto a este origen heteróclito, destaca como valor específico del ultraísmo su reivindicación del “más allá” desde su mismo nombre. Decía Isaac del Vando Villar en el manifiesto ultraísta publicado en *Grecia* en junio de 1919:

Nosotros podremos estar equivocados, pero nunca podrá negársenos que nuestra manera de ser obedece al mandato imperativo del nuevo mundo que se está plasmando y hacia el cual creemos orientarnos con nuestro arte ultraísta.

³³ René de Costa. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura económica, 1984, p. 100

³⁴ Para Gloria Videla, la visita de Huidobro “despertó en España la voluntad ultra” *Op.cit.*, p. 101

³⁵ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 77

³⁶ Miguel Gallego Roca y René de Costa consideran el creacionismo de Huidobro una “secuela” del cubismo que el chileno había conocido en París. Para Larrea, el genio de Huidobro antecede y trasciende al cubismo. V. El texto de la conferencia de Larrea dedicada al poeta en 1979 “Vicente Huidobro en vanguardia” recogida en Juan Larrea. *Torres de dios: poetas*, Madrid: Editora Nacional, 1983

Transformaremos porque somos jóvenes y fuertes, y representamos la aspiración evolutiva del más allá.³⁷

Los ultraístas hacían así hincapié en el hecho de que se trataba de una nueva manera de ser, más allá de las ideas estéticas y los mecanismos de escritura, en una voluntad de vida que trascendía el arte y que los llevó a no querer constituir ninguna escuela. De ahí que se tomaran el arte a broma, como Dadá y como Larrea, que aunque no creía en la insignificancia del arte sí creía en la revolución de la personalidad³⁸. Es esta vocación de “más allá” lo que emparenta a Larrea de modo insoslayable con el ultraísmo, desde su poema “Evasión” que encabezaría cincuenta años después de escrito su único libro de poemas, *Versión Celeste*, hasta toda su obra en prosa en la que se emplea en el desarrollo teórico del valor simbólico del *ultramar* americano. Larrea, sin embargo, fue de la opinión de que a pesar de las intenciones de su manifiesto, los ultraístas no supieron ver que “la invención o el hallazgo de nuevas técnicas implica un cambio en la manera de sentir el mundo, una evolución del “ser emotivo” del poeta y de su época”³⁹, y de que su mérito estuvo en la intuición “semiconsciente” que le llevó a bautizarse con la designación “Ultra”.

Si el ultraísmo contribuyó en la evolución de la lírica española fue en la labor “higienizante” mencionada más arriba. Si bien, como decía Larrea a Diego en 1919, el ultraísmo es “dinamita que derruye sin pararse a construir”⁴⁰, y si bien se daría más tarde en los poetas un retorno a la tradición, debe contarse entre las contribuciones decisivas del movimiento la necesaria ruptura y salto adelante de la lírica española. Entre sus contribuciones formales destaca, por ejemplo, el haber independizado a la imagen: “se persigue la imagen absoluta, con sustantividad propia, que ya no tiene por función comparar, transponer, adornar, sino sustantivar”⁴¹, en el sentido de que la imagen pasa a tener valor específico y deja de ser utilizada como un recurso para cumplir una función. La imagen vale por sí misma y no en tanto en cuanto cumple su función con éxito. Este nuevo valor de la imagen representa la materialización de la

³⁷ *Grecia*, n° 20, 30 de junio de 1919, p. 9. Citado en Gloria Videla. *El ultraísmo*. p. 64

³⁸ “El poeta debe intervenir en la revolución poética, creadora [...]. A nosotros, creadores de la personalidad nos toca la revolución de la personalidad. [...] Sobre nosotros pesa la revolución del ser, unida a la revolución del Verbo.” Juan Larrea. *Orbe*. (ed. Pere Gimferrer) Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 101

³⁹ Larrea en *Orbe* citado por David Bary en su artículo “Sobre la poética de Juan Larrea”. *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 322-323. Abril-mayo 1977, pp. 169-182 p. 173

⁴⁰ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*. San Sebastián: Cuadernos universitarios, 1986, p. 87

⁴¹ Gloria Videla. *Op. cit.*, p. 94

filosofía artística por la que se rigieron desde el cubismo todos los movimientos de vanguardia, y en concreto el creacionismo de Huidobro que alentó la constitución del ultraísmo, a saber, la desaparición de las fronteras entre el fondo y la forma: el creacionismo preconizaba una creación poética según la cual la expresión crea un concepto inexistente hasta entonces y cuya existencia depende de la expresión o la imagen que lo sustenta.

¿Cuáles fueron los logros del ultraísmo con respecto a sus ambiciosos anhelos programáticos?

Guillermo de Torre menciona en concreto dos propósitos renovadores del ultraísmo, la “reintegración” lírica y la introducción de una nueva temática. En cuanto al primero, “al cargar el acento en la imagen y en la metáfora, intentó purificar la poesía de toda ganga o excrecencia, con el afán –desmesurado, sin duda– de reprimirla. Aunque distara mucho de lograrse tal objetivo, es indudable que la preeminencia otorgada a aquellos elementos influyó visiblemente en buena parte de la poesía posterior”⁴². En cuanto al segundo, proscribió lo sentimental aceptándolo únicamente “en su envés irónico” y quiso romper la continuidad del discurso lógico dando relieve a las percepciones fragmentarias combinadas con la sinestesia.

Admite De Torre que “la importancia del ultraísmo fue quizá mayor en sus continuadores indirectos que en sus iniciadores voluntarios”⁴³, recordando la inexistencia de resultados poéticos remarcables. Para él, “uno de nuestros objetivos era sincronizar la literatura española con las demás europeas, corrigiendo así el retraso padecido desde años atrás. Y eso al menos se logró”⁴⁴. Es decir, modernizar el ambiente cultural español europeizándolo. También para Andrés Soria Olmedo, glosando a Dámaso Alonso, la contribución fundamental del ultraísmo a la historia literaria española fue la transmisión de la actividad vanguardista que estaba teniendo lugar en Europa en forma de “alimento [...] teórico, crítico e informativo”⁴⁵. En opinión de Guillermo de Torre:

una de las características y limitaciones de esta escuela fue el hecho de manifestarse en las hojas sueltas, pronto olvidadas, de revistas rigurosamente minoritarias, sin alcanzar

⁴² Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor, 2001 (ed. facsimilar de la 1ª ed., Madrid, Guadarrama, 1965), p. 595

⁴³ *Op. cit.*, p. 567

⁴⁴ *Ibid.* p. 539

⁴⁵ Andrés Soria Olmedo. *Vanguardismo y crítica literaria en España. (1910-1930)*. Madrid: Istmo, 1988, p. 70

su granazón en libros, cuyas páginas también amarillean pero que, no obstante, perduran algo más en el recuerdo. Penuria del mundo editorial, indiferentismo de los autores: todo conspiró contra esa posible cosecha bibliográfica⁴⁶.

Guillermo de Torre considera al ultraísmo importante, más que por sus frutos concretos, por sus frutos abstractos y diferidos observables en sus “continuadores indirectos”. En cuanto a los primeros, los trabajos de Rafael Cansinos Assens (en *Cervantes*, junio-julio 1919), de Guillermo de Torre (en *Cosmópolis*, noviembre de 1920) y de Borges (en *Nosotros*, de Buenos Aires, enero de 1921) constituyeron esbozos de antologías de poesía ultraísta, pero ningún libro exceptuando *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924) de Gerardo Diego ha pasado a la historia de la literatura española del siglo XX como testimonio significativo de la experiencia ultraísta.

En cuanto a los continuadores indirectos, Guillermo de Torre menciona a José Moreno Villa, a Federico García Lorca y a León Felipe⁴⁷. Es de destacar que en su estudio sobre el ultraísmo, De Torre cite una lista nutrida de obras ultraístas que por ser posteriores a 1922 son consideradas tardías y póstumas⁴⁸. La existencia de una obra ultraísta “tardía” revela el desarrollo de la experiencia vanguardista en España más allá de los confines del ultraísmo. Las dificultades con las que se topó el ultraísmo en el medio literario español representan la reserva de este ante el componente “revolucionario” inherente al arte de vanguardia, reserva con la que manifestaciones vanguardistas posteriores siguieron encontrándose. Estudiamos a continuación los contornos de esta problemática de la literatura de vanguardia en España.

⁴⁶ Guillermo de Torre. *Op. cit.*, p. 554

⁴⁷ En su *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*, Federico de Onís clasifica a José Moreno Villa y a León Felipe entre los poetas españoles pertenecientes a la “transición del modernismo al ultraísmo” y a Federico García Lorca como a un poeta ultraísta. Clasifica como ultraístas a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Huidobro, César Vallejo, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade, Leopoldo Marechal y Xavier Villaurrutia. *Op. cit.* Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1934, pp. XI-XII

⁴⁸ Gloria Videla, p. 59. Algunas de estas obras son: *Hélices* (1923), Guillermo de Torre; *La rueda de color* (1923), Rogelio Buendía; *Poemas póstumos* (1924), José de Ciria y Escalante; *La sombrilla japonesa* (1924), Isaac del Vando Villar; *Surco y estrella* (1925), Juan Gutiérrez Gili; *El ala del sur* (1926), Pedro Garfias; *Sed y Urbe* (1928), de César M. Arconada. En *Historia de las literaturas de vanguardia*, De Torre ofrece un listado completo de libros que incluye publicaciones ultraístas más alejadas en el tiempo, *Op. cit.*, p. 554.

1.2.3. Las dificultades

Sobre la acotación del término “Modernidad”, periodo cultural en el que se inscriben los movimientos de vanguardia, Andrew. A Anderson rescata estas ideas de Matei Calinescu:

Con respecto a esta, Calinescu propone un esquema bipartito donde chocan “dos modernidades distintas y en franco conflicto”, una que puede considerarse como “una etapa en la historia de la civilización occidental”, que en otro momento él llama “la idea burguesa de modernidad”, y por otro lado la modernidad estética (1991, 50-51). Efectivamente lo que ha ocurrido es un cisma profundo, entre el progresismo capitalista del Oeste, con sus normas utilitaristas y mercantilistas, y una contracorriente marginada definida por el repudio radical de las actitudes y los valores típicamente calificados como burgueses, por lo cual “más que sus aspiraciones positivas [...] lo que define la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa” (Calinescu, 1991, 51). Es aquí donde asistimos al nacimiento de lo moderno, en el sentido que Baudelaire daba a la palabra (Calinescu, 1991, 55-67, Szabolcsi, 50, Schulte Sasse, 1984, xii).⁴⁹

Calinescu, refiriéndose a los fundamentos y procedimientos vanguardistas en contraste con el *Modernism* anglosajón precisa:

La vanguardia toma prestados prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna, pero al mismo tiempo los frustra, los exagera y los coloca en los contextos más inesperados, haciéndolos casi completamente irreconocibles.⁵⁰

Así es como la vanguardia discrepa y traza un rumbo que se desmarca del *Modernism*, sentando las bases de su filiación poética con el siglo XIX, en concreto con la figura de Rimbaud. De este modo, la tradición antisimbolista en la que se enmarcan las vanguardias (Rimbaud – Vanguardias – Pound, “de la indeterminación o la resolución, de la literalidad y la libre asociación”) se opone a la línea simbolista “Baudelaire – Mallarmé – Yeats – T.S. Eliot”, “la de los grandes poetas románticos”.⁵¹ El manifiesto imaginista (1913) con su llamamiento a tratar directamente el objeto es interpretado por Marjorie Perloff como la prueba del rechazo de la estética simbolista por parte de la vanguardia⁵². Así, la vanguardia, no mencionada por esta autora pero según Anderson asimilable a los rasgos de la poética de Pound (que dicha autora define

⁴⁹ Andrew A. Anderson. *El veintisiete en tela de juicio*. pp. 280

⁵⁰ (Calinescu 1991, 101) Citado en Andrew A. Anderson. *El veintisiete en tela de juicio*. pp. 286-287.

⁵¹ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, pp. 290. Cita a Marjorie Perloff como autora de la diferenciación Eliot-Pound. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (Princeton: Princeton University Press, 1981) y *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1985)

⁵² Marjorie Perloff (1981), citada en Andrew. A. Anderson *Op. cit.*, p. 291

como esencialmente moderna), sería una vertiente del *Modernism*, al cual los críticos definen de dos modos contrarios divergentes, a saber, como antisimbolista y como continuador de la tradición simbolista:

De hecho a la luz de su análisis de los orígenes y el desarrollo de lo que [Perloff] llama el hilo anti-simbolista, la equiparación efectiva entre el tipo de Modernismo personificado en Pound y la vanguardia queda perfectamente clara. Esto explica la confusión conceptual a la que ella alude y podría sugerir lo aconsejable de un cambio taxonómico. Además, el razonamiento de Perloff también tiende a apoyar la conclusión final apuntada arriba, al percibir que la poética de la literalidad, del juego libre y de la indeterminación (es decir, de la vanguardia anti-simbolista) desemboca finalmente en el posmodernismo (1981, 30).⁵³

¿En qué interesa esto para nuestro contexto español? El modernismo hispánico corresponde “muy aproximadamente al simbolismo europeo”⁵⁴, y el *Modernism* “europeo-norteamericano”, post-simbolista por definición, al post-modernismo en España. Algunos autores españoles ven la necesidad de ir más allá de la categoría generacional para estudiar la poesía española del siglo XX y para ello empiezan a considerar la noción de modernidad literaria⁵⁵ que serviría para sustituir la periodización generacional de la crítica al uso por un estudio de los movimientos. Una vez el solapamiento terminológico resuelto y el concepto “vanguardia” revisado, el estudio del panorama literario español del primer tercio del siglo XX podría ser abordado con perspectivas de mayor ahondamiento del que permiten los parámetros actuales.

Según ha observado Anderson, “en la crítica literaria convencional dedicada a la literatura española [a] la noción de vanguardia histórica [...] o bien se le asigna un papel muy reducido, aunque su existencia [...] se reconoce a regañadientes, o bien es redefinida en parámetros suficientemente tendenciosos para que la «Generación de 1927» pueda llegar a ejercer su función”⁵⁶. El autor ejemplifica la confusión en la aplicación del concepto de “vanguardia” con el siguiente fragmento extraído de José Carlos Mainer: “Con esto queda dicho algo y hasta mucho de por qué la vanguardia española tuvo tan alto contenido de este ‘proyecto de pedagogía nacional’ y, en ese sentido, acabó resultando más nacionalista que internacionalista, más normativa que

⁵³ Andrew A. Anderson. *El veintisiete en tela de juicio*. p. 293

⁵⁴ *Ibid.*, p. 296

⁵⁵ Para Anderson, el motivo para la exploración de la modernidad “es frecuentemente la constatación de una creciente sincronización entre la literatura española y las letras europeas y una actitud más abierta hacia ellas, condición que a veces se denomina como cosmopolitismo” (*Op. cit.*, p. 295) Echa de menos Anderson que los autores españoles traten únicamente de la modernidad cultural y no muestren tener conciencia de la modernidad social de Calinescu. (*Ibid.*, nota 17)

⁵⁶ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 300

insurreccional, contrariamente a lo que indicaban las pautas francesas o germánicas del movimiento”⁵⁷, fragmento del que resalta Anderson la dificultad de Mainer para ajustar la etiqueta “vanguardia” a los elementos que estudia de los poetas españoles supuestamente vanguardistas, de la que resulta una contradicción en los términos⁵⁸. Las expresiones empleadas más adelante por Miguel Ángel García (“De aquí el matiz constructivo de la vanguardia en España”, “La raigambre constructiva”, “curiosa lectura vanguardista de la tradición [...] después de la brecha inicial del ultraísmo”⁵⁹) son ejemplos de esa misma dificultad. Otros autores han señalado la doble vertiente del *Modernism* en la literatura española. Es el caso de Andrew Debicki:

[...] Debicki pone mucho esmero en constatar que la “Generation of 1927” / “high modernism” no constituye la única corriente importante de la época en España, y reconoce la existencia de “a countervailing one, which appears in vanguardist writing” (1994, 18, 39). Al situar estos dos hilos o corrientes dentro del contexto global del desarrollo de la modernidad europea, hace una breve alusión al análisis de Perloff (1981), ya bosquejado más arriba. A continuación, Debicki señala acertadamente a Gómez de la Serna como un autor pre o proto-vanguardista y observa que “in *ultraista* and *creacionista* writings and magazines we find the best early examples of the antisymbolist aspect of Spanish modernity”.⁶⁰

Aun así, de Debicki destaca Anderson que en realidad tanto este autor como Christopher Soufas, a pesar de reconocer el concepto de “Modernismo” como necesario y apropiado para el análisis de la poesía española de los años veinte y treinta, atribuyen (cada uno a su manera: Soufas no distinguiendo dos corrientes dentro del *Modernism* hispánico o neo-simbolismo, Debicki atribuyendo la supervivencia del espíritu vanguardista a la obra de la Generación del 27) una importancia marginal a la corriente “anti-simbolista” y sobre todo, niegan la existencia de una segunda fase dentro de la historia de la vanguardia hispánica (tras el declive del ultraísmo) según la concibe él, a saber, dividida en tres periodos:

⁵⁷ José Carlos Mainer “Cultura y vida nacional”. *Cuadernos Hispanoamericanos* núms. 485-486, nov.-dic-1990, pp. 69-80 (p. 77). Citado en Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 303

⁵⁸ “La misma dificultad –incomodidad– se extiende por todo el artículo: «Claro está que existe un filme como *Le chien andalou* y una pintura surrealista tan fiel a sus modelos como la de Óscar Domínguez, pero quizá lo más específico del vanguardismo español es el esfuerzo por injertar la tradición artística nacional y lo moderno (1990, 98)». De nuevo podemos apreciar aquí la gran superioridad de la taxonomía *Modernismo / avant-garde*; si «el esfuerzo por injertar la tradición artística nacional y lo moderno» se describe como una característica típica del *Modernismo*, luego no queda ninguna necesidad de tachar a figuras tan centrales como Buñuel, Dalí y Domínguez como, implícitamente, poco representativas del vanguardismo español, que adquiere una vida propia y parcialmente independiente.” Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, pp. 303-304.

⁵⁹ Miguel Ángel García. *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-textos, 2001, citado en Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 304

⁶⁰ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 308

- 1) Ultraísmo, desde finales de 1918 hasta aproximadamente 1924
- 2) “Vanguardismo”, de 1925 hasta principios de los años treinta (con manifestaciones tardías hasta 1936)
- 3) Facción surrealista de Tenerife y la *Gaceta de arte* (1932-1936)⁶¹

En efecto, para Debicki la reactivación de la corriente vanguardista a finales de los años veinte sería obra de algunos miembros de la Generación del 27 y de la influencia del surrealismo⁶². Anderson desmiente esta teoría analizando la obra de Federico García Lorca como “manifiestamente (neo) simbolista” –excepción hecha de los *Diálogos* (1925) y los *Poemas en prosa* (1928-1930) (y no *Poeta en Nueva York*), que constituyen “la aproximación más cercana por parte de Lorca a una estética plenamente vanguardista”⁶³– o el *Sobre los ángeles* de Alberti como un ejemplo de esa misma poética “modernista”⁶⁴, y estudia la pervivencia del vanguardismo en la poesía española en una serie de poetas y de periodos paralelos a la historia y la nómina de poetas del 27. Critica Anderson, a este respecto, el hecho de que se considere que la experiencia vanguardista cesó abruptamente en España con el fin del ultraísmo. Lo expresa así:

Efectivamente, unos autores vanguardistas, muchos de ellos poetas, siguieron escribiendo durante el segundo lustro de los años veinte y hasta el principio de los años treinta, pero no estaban organizados en ninguna agrupación –ni siquiera en la menos rígida– y no operaban bajo ningún nombre ni rótulo característico. La situación, pues, es realmente bastante compleja, porque además de las dos “promociones” de 1927 y de las dos promociones de la vanguardia, tenemos que recordar también a los poetas transicionales que empezaron a escribir alrededor de 1915, y a los otros poetas “sueltos” –sin afiliación de grupo– que también trabajaban durante los años veinte.⁶⁵

A propósito de esta división de los poetas del 27 (“las dos promociones”) originada por la influencia surrealista en algunos, Anderson cree oportuno subrayar que

⁶¹ *Ibid.*, p. 247-248. V. los listados de autores y obras para cada una de las etapas de la vanguardia hispánica que el autor ofrece en las pp. 249, 265 y 267. Sobre la facción surrealista v. Domingo Pérez Minik. *Facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona: Tusquets, 1975.

⁶² *Ibid.*, p. 309 (cita a Andrew Debicki, 1994, 31, 40-41)

⁶³ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 312

⁶⁴ Anderson reproduce el juicio de Debicki acerca de las características del *Modernism* presentes no solo en Alberti sino en sus “colegas generacionales”, Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 314.

⁶⁵ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, pp. 262-263. Cita el trabajo de Rafael Osuna *Las revistas del 27. “Litoral”. “Verso y prosa”. “Carmen”. “Gallo”*. Valencia: Pre-textos, 1993, como una de las excepciones a la crítica literaria oficial por afirmar que “lo que no se puede aceptar es que (...) las vanguardias cesaran de la noche a la mañana al cesar las revistas ultraístas” (p. 55, citado en Anderson p. 262)

paralelamente a la escritura de la Generación del 27 existía una escritura vanguardista, que se dio una coincidencia parcial entre ambas durante la segunda mitad de los años veinte y principios de los treinta, y que un porcentaje significativo de los poetas del 27 no participó en “ninguna forma de composición vanguardista”. Todo ello le sirve para “reafirmar una percepción ya existente de que los poetas de 1927, en términos generales, eran menos extremistas, menos iconoclastas y menos radicales que los que profesaban una orientación vanguardista absoluta, dentro o fuera de España”.⁶⁶

Destaca Anderson que desde la propia Generación del 27, según los juicios de Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Alberti, se entiende la experiencia ultraísta como “una suerte de autosacrificio altruista, allanando el terreno, o suministrando sustento, para los verdaderos héroes o conquistadores que estaban a punto de aparecer en la escena: ni más ni menos que la «Generación de 1927»”⁶⁷. El juicio de Gerardo Diego sobre el ultraísmo es destacado por Anderson entre los de los demás poetas citados como minimizador de la labor y la historia del mismo:

En el ensayo de G. Diego de 1929 arrecia la hostilidad. Comienza con una descripción de la conversión de la revista *Grecia* del modernismo al ultraísmo, a lo largo de la cual Diego utiliza y sostiene –de manera veladamente maliciosa– una extravagante metáfora marítima. Según esta visión, la publicación sevillana llevaba “un magnífico y abigarrado lastre de *ismos* en la bodega, importados a toda prisa de Francia, de Italia, de Yanquilandia, de Rusia”. Más adelante Diego nos informa de que “el ultraísmo duró lo que tenía que durar. En 1922 aparecían, ya retrasadas, las últimas revistas del movimiento”, y le niega cohesión y calidad.⁶⁸

Diego reconoce la labor iconoclasta de los poetas de *Grecia*, “que espantaron el miedo a la audacia” y destaca de los poetas de la nueva poesía, aparecidos durante el ultraísmo o después, que no participaron de los excesos de este ni se preocuparon del más allá sino del más adentro, alto y puro reanudando el contacto con la tradición.⁶⁹

En efecto, a la idea extendida acerca del poco valor del ultraísmo en la historia de la literatura española vino a añadirse la única opinión elogiosa sobre él, repetida y adoptada hasta el punto de convertirse en un tópico sobre el movimiento:

“El ultraísmo, con toda su juvenil arrogancia, y aun con toda su vaciedad fundamental, suponía el propósito firme de caminar hacia la lírica nueva. La generación, o el grupo, que se plantea esta suerte de problemas, no suele hacer obra de creación. Sus propios

⁶⁶ *Ibid.*, p. 274

⁶⁷ *Ibid.*, p. 255

⁶⁸ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 250-251. Cita las pp. 184-185. El ensayo en cuestión es “La nueva arte poética española [II]”, publicado en *Síntesis* nº 20 (1929) y recogido en las *Obras Completas* de Gerardo Diego (2000) vol. VI, pp. 206-222 p. 207

⁶⁹ Véase la tercera parte de nuestro trabajo, apartado 3.1

apriorismos se lo impiden. Sin embargo, barren viejos obstáculos y abren frescos senderos.” (263-264) Y de esta manera, fiel a su destino de sacrificio, “no tarda en aparecer tras ellos la verdadera renovación, que no les ha debido tal vez nada concreto, pero a la que han preparado el ambiente y desbrozado el camino” (264).⁷⁰

Así la crítica de Anthony Leo Geist, para quien el 27 recogió la herencia de la “vanguardia” refinándola y contradiciéndola y representó la etapa de madurez de la poesía española tras la experiencia y el fracaso del ultraísmo.⁷¹

Anderson glosa sintéticamente su periodización de la historia de la vanguardia en España del siguiente modo:

En la historia literaria convencional, el Ultra suele ser blanco de ataques y menosprecios, al mismo tiempo que recibe, normalmente, un tratamiento muy somero. Típicamente, ni se reconoce la misma existencia del vanguardismo del segundo lustro de los años veinte, mientras que los escritores canarios sufren, más que nada, de una gran desatención. En cuanto al ultraísmo, pues, encontramos la costumbre muy extendida de reconocer su aparición pero minimizando su importancia, y a menudo su papel se presenta reducido a preparar el terreno -a veces de manera casi teleológica- para la aparición levemente posterior del grupo de “1927”.⁷²

Confecciona asimismo tres extensas listas de poetas correspondientes a cada época delimitada. La de poetas ultraístas comprende casi 40 nombres, la de la segunda época 16 poetas y 27 obras, y de los poetas canarios y sus obras ofrece igualmente un listado somero⁷³. Junto a Francisco Ayala, Ángel Valbuena Prat⁷⁴, Pedro Garfias, Juan Chabás, Pedro Raida y Ángel González (a los que Anderson suma Ricardo Gullón y José Luis Bernal, de juicios más tibios), Guillermo de Torre fue uno de los críticos “mejor dispuestos hacia el ultraísmo”⁷⁵, dedicándole un artículo de su *Literaturas europeas de vanguardia* de 1925 titulado “El movimiento ultraísta español”.

Anderson estima que la precariedad del estudio de la vanguardia en España en sus distintas fases y de su interconexión se debe fundamentalmente a unas creencias no revisadas y establecidas por una taxonomía y una terminología poco rigurosas: la

⁷⁰ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 257. Cita el estudio de Nicolás González Ruiz *La literatura española* (Madrid: Pegaso, 1943)

⁷¹ Anthony Leo Geist. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. pp. 9, 66

⁷² Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 248

⁷³ Para mayor detalle sobre los surrealistas canarios véase Domingo Pérez Minik *Op. cit.*

⁷⁴ Valbuena Prat, en *La poesía española contemporánea*, Madrid: CIAP, 1930, comienza el capítulo VI (titulado “Las últimas tendencias”) afirmando: “Para llegar al movimiento lírico actual es preciso señalar la importancia histórica de la escuela ultraísta, cuyo loable intento de novedad y creación ha sido verificado por nuestros primeros poetas jóvenes” (*op. cit.*, p. 79).

⁷⁵ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 258

vanguardia fue el ultraísmo y se extinguió con él; la vanguardia fue el surrealismo⁷⁶, y en concreto la experiencia surrealista de algunos poetas del 27; la verdadera vanguardia fue la Generación del 27, continuadora de la experiencia ultraísta⁷⁷. Pero ¿cuál puede haber sido el germen de dichas creencias que el poco rigor terminológico de la crítica argüido por Anderson ha contribuido a perpetuar?

El público está pronto a adoptar cualquier nuevo juego con tal que no varíen las reglas ya conocidas. El odio contra el creador es el odio contra el que cambia las reglas del juego.⁷⁸

Estas palabras de Jean Cocteau manifiestan cómo, desde el lado de la provocación, la base primordial del rechazo a lo nuevo reside en el quebrantamiento de las reglas que rigen todos los intercambios sociales. Para Anthony Leo Geist, que en su libro *La poética de la Generación del 27* analiza el ultraísmo desde una perspectiva social (valga decir, desde el lado “provocado”), la hostilidad vanguardista al público y a la tradición, que es elemento común a todos los movimientos de vanguardia, se debe a la “enajenación sociológica” del arte nuevo. En su estudio, Leo Geist diferencia entre enajenación sociológica y enajenación artística para referirse respectivamente a cada uno de esos dos fenómenos que aprecia en la actitud de los artistas de la vanguardia, a saber, el desprecio por el público y por la tradición, siendo para él el segundo un “sentido antihistórico” o falta de conciencia política y negación de la historia.

Nos sirve aquí el trabajo crítico de este autor para introducir las nociones de política y compromiso en la literatura, en concreto el valor que Corpus Barga denomina “política literaria”⁷⁹. Para entender la controversia relativa al reconocimiento de la aportación del ultraísmo, además del desarrollo crítico que como dice Anderson ha cronificado una versión de la historia literaria muy relativa con respecto a los hechos, ha de tenerse en cuenta el contexto de recepción, esto es, la dificultad con la que se encontró la vanguardia en el espíritu conservador reinante.

⁷⁶ Más allá de la influencia del surrealismo en unos poetas españoles y de la militancia de otros en él, Anderson precisa que terminológicamente “el surrealismo puede ser subsumido lógicamente y cómodamente bajo la noción aglutinadora de vanguardismo, que es más amplio y menos específico, mientras que lo contrario, obviamente no se puede sostener”. Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 271. A propósito del descarte del libro de Alberti como obra vanguardista, véase Guillermo de Torre “Superrealismo cuestionable” en *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 574, y el juicio contrastado de Vittorio Bodini (*op. cit.*), que incluye a Rafael Alberti en su estudio sobre los poetas surrealistas españoles.

⁷⁷ Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 268. Miguel Ángel García, por ejemplo, denomina al 27 “segunda ‘promoción’ de vanguardia” (citado en Andrew A. Anderson. *Op. cit.*, p. 26).

⁷⁸ Citado en Miguel Gallego Roca (1996), p. 195 (traducción de Guillermo de Torre)

⁷⁹ Corpus Barga. “Política y literatura”. *Revista de Occidente*, nº 144, junio 1935, p. 315

Miguel Gallego Roca estudia el problema desde el punto de vista estético, apuntando que la inexistencia en España de una institución literaria sólida impidió “una reacción violenta o terrorista, artísticamente hablando, como el futurismo o el dadaísmo”⁸⁰ y explicando la dificultad de implantación de las nuevas tendencias artísticas; para el autor, la forma de remediar dicha dificultad consistió en desarrollar unas bases simbolistas a partir de traducciones “en clave modernista hispánica”. Gallego Roca afirma incluso que la demora en la traducción de la poesía de Walt Whitman se debió a la ruptura que su recepción iba a provocar irremediabilmente dentro de los límites de la métrica tradicional. Estas valoraciones explican solo en parte el rechazo generalizado, incluso por los poetas que más tarde se beneficiaron de los trabajos de los ultraístas, al que tuvo que hacer frente la vanguardia hispánica. Que si bien este del rechazo fue un factor común a todos los ismos europeos, nos interesa aquí, por un lado, resaltar la falta de reconocimiento que en España sufre el ultraísmo y, por otro, mencionar que no se trató únicamente de una cuestión estética. A. Leo Geist, además de enunciar la enajenación sociológica, atribuye el valor revolucionario del ultraísmo a su propuesta de renovación estética: la pureza poética, la creación de nuevas realidades en pos de la autorreferencialidad, el nuevo valor de la imagen y la metáfora, la reacción al “yo” romántico y la búsqueda de objetividad. Pero ¿puede resumirse la experiencia ultraísta como el intento fallido de una revolución estrictamente estética? ¿Cuál es el exacto valor revolucionario del Ultra, independientemente de sus resultados materializados en obras literarias?

La revista *Vltra* dejó de publicarse en la primavera de 1922. La “poesía juguetona, intrascendente, en general desprendida de las circunstancias político-sociales que en la década del 20 vivía el mundo”⁸¹ fue, según Corpus Barga, “el último movimiento ‘político’ de la literatura antes de que comenzaran las desnaturalizaciones de la ‘literatura’ política”, para Guillermo De Torre “el mismo fenómeno que había advertido Albert Thibaudet en la literatura francesa, señalando, hacia 1935, la suplantación del concepto de revolución literaria por el de literatura revolucionaria.”⁸²

¿Qué distancia media entre los conceptos “política” y “revolución”? Corpus Barga hace una distinción aproximada en su artículo citado “Política y literatura”:

⁸⁰ Miguel Gallego Roca (2004), p. 491

⁸¹ Guillermo de Torre (1965), p. 565

⁸² Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 599

[...] Ya, por fin, se puede ser comunista y buen francés.

Tal no es el caso de los literatos revolucionarios, por naturaleza, como Malraux o Aragon. [...] En nombre de la política, cuántas veces se han condenado por frivolidad estos últimos movimientos: el dadaísmo, el suprarrealismo. Como la del romanticismo, su entraña política estaba palpitante. Y continúa estándolo.⁸³

Disintiendo del componente subversivo del surrealismo que va más allá de las fronteras de la literatura, reconoce sin embargo el autor en el mismo y en el *ismo* predecesor (el dadaísmo) lo que da en llamar “entraña política”. Menciona de pasada el autor el tránsito del surrealismo de “política literaria” a “literatura política”, con la que no está de acuerdo por defender, con Huxley, el escaso éxito de esta última en sus propósitos (amén de su poco valor artístico, se entiende, supeditado a fines propagandísticos):

“En Europa y en América millones de gentes han leído la denuncia alemana de la guerra y la defensa inglesa del internacionalismo. ¿Con qué resultados? Es bastante difícil de decir. La sola cosa de que podemos estar seguros, es de que en Europa y en América nunca se han expresado con tanta violencia como hoy los sentimientos nacionalistas y que los gastos en armamentos no han sido tan elevados jamás.”⁸⁴

En lo que nos importa aquí, “entraña política” entronca con nuestro intento de dilucidación de los conceptos “política” y “revolución” aplicados al ultraísmo.

Leo Geist, como dijimos, destaca del ultraísmo su falta de compromiso derivada de su carácter antihistórico. A tal punto que así es como subtitula su estudio: “de la vanguardia al compromiso (1918-1936)”, oponiendo la primera al último, e interpretando a este como una etapa de madurez de la poesía española alcanzada tras la experiencia vanguardista. Es lo que en el libro se describe como el tránsito de la “deshumanización” a la “rehumanización” una vez abandonados los ideales de pureza, bandera de la poesía primera. El término “deshumanización” acuñado por Ortega y Gasset fue considerado al final de los años veinte, al margen de las conquistas estéticas que supuso, “netamente reaccionario” por su apoliticismo⁸⁵, en un contexto político nacional que motivó cambios profundos en los planteamientos literarios en España.

Pero esto no sucedió hasta años después de la experiencia ultraísta. En el tiempo del ultraísmo, Ortega y Gasset aún no había escrito su ensayo y la inquietud de los

⁸³ Corpus Barga “Política y literatura”. *Revista de Occidente*, nº 145. Madrid, julio, 1935, p. 96

⁸⁴ Discurso de Aldous Huxley en el Congreso Internacional de Escritores reunido en París en 1935 “Naturaleza y límite de la influencia de los escritores”, citado en Corpus Barga “Política y literatura”. *Revista de Occidente*, nº 145. Madrid, julio, 1935, pp. 108-109. En este fragmento se alude a las obras *Sin novedad en el frente* (Erich Maria Remarque) y *Bosquejo de la Historia* (Herbert George Wells).

⁸⁵ Andrés Soria Olmedo. *Op. cit.*, p. 142

poetas y los acontecimientos políticos que estaban teniendo lugar en España o en el extranjero no eran correlativos. El ultraísmo se nutrió de movimientos literarios que nacidos al calor de la Primera Guerra Mundial sí habían sido motivados por una inquietud política y social. Así, el dadaísmo, del que el ultraísmo toma su tono subversivo, responde con fiereza a la guerra y a la pérdida de tono de los movimientos de vanguardia convertidos en escuela y adaptados a las estructuras del mundo burgués previstas para el arte⁸⁶, y aunque los ultraístas no manifiestan inquietudes sociales o políticas en un sentido estricto, sí llevan en germen, en su voluntad inconcreta de ir “más allá”, el espíritu del Dadá éticamente revolucionario.

Por mucho que los ultraístas no suscribieran ideas políticas ni su revolución vanguardista se correspondiera directamente con las motivaciones históricas de los movimientos europeos de vanguardia, su espíritu subversivo era netamente político y social. Más tarde, Ortega y Gasset se acercaría al arte nuevo rescatando aquellos elementos que convenían a su discurso “aristocratizante”⁸⁷ y opacando los referidos a la voluntad subversiva del mismo, es decir, con simpatía hacia la antipopularidad del arte nuevo dentro del interés ideológico mencionado.

Una vez admitido esto, no ha de dejar de destacarse que Ortega y Gasset no elude una cuestión crucial que entronca directamente con la revolución ética dadaísta, tomando el filósofo a esta por su lado menos incómodo. En efecto, Ortega habla del “respeto a la vida” de los nuevos artistas que no quieren mezclarla con el arte, y de su búsqueda sincera de la verdad. Sus intentos, no obstante, de hacer entender la revolución artística seleccionando los elementos que más convenían a la renovación de la cultura en España son interpretados por autores como “diálogo con la institución”, contrario al espíritu de la vanguardia, y por nosotros aquí como una de las dificultades con las que se encontró el vanguardismo en nuestro país. Diálogo con la institución o, al decir de Guillermo de Torre, diálogo con la “fuerza paralizadora”:

“[...] a la ausencia de un medio propicio, de un público que a la vez fuera irritable e incitante, se unía la fuerza paralizadora de los espíritus que llamaremos –con

⁸⁶ “Así nació DADÁ, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil.” “Manifiesto Dada de 1918”, publicado en 1918 en el nº 3 de la revista *Dada* (Zurich) y recogido en Mario de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 261). Véase el análisis del dadaísmo por Mario de Micheli (*op. cit.*).

⁸⁷ Andrés Soria Olmedo. *Op. cit.*, pp. 138-139

terminología de autores– incurablemente nostálgicos, de aquellos que se sentían más atraídos por lo retrospectivo o tradicional que por el gusto de explorar.”⁸⁸

¿Fue el ultraísmo apolítico por el hecho de no ser afecto a ninguna tendencia política, por su “enajenación sociológica”, por desentenderse de las cuestiones sociales? ¿Fue menos revolucionario y comprometido con su tiempo por circunscribir su acción vital al arte? El ultraísmo contenía una fuerte intuición y una gran vocación revolucionaria en sintonía con los movimientos europeos, de acción circunscrita al arte pero de trascendencia extra-artística, en el sentido de que su impulso se inscribió dentro de una voluntad europea de ruptura y cambio vital radical expresada en el medio artístico pero correspondiente a todos los ámbitos del ser. El componente “anti-masa” del arte nuevo, sin embargo, lejos de ser una voluntad de signo aristocratizante, constituye un efecto inseparable de los valores revulsivos vehiculados por la vanguardia. El choque con el medio es un elemento definitorio de las vanguardias artísticas. Puede entenderse, no obstante, que su acción debió de ser tanto más difícil de llevar a cabo cuanto más reacio fuera el medio al cambio. Tal fue la dificultad del ultraísmo en España, tanto en la recepción como en la crítica que le siguió.

Estudiamos, por último al final de esta primera parte, la contribución de Vicente Huidobro a la llamada “primera etapa” del vanguardismo español y los comienzos poéticos de Gerardo Diego y Juan Larrea, de simpatías ultraístas hasta su temprana adscripción al creacionismo huidobriano. Esta aproximación se propone completar el cuadro de referencias correspondiente al periodo en el que se fraguaron los principios esenciales de su poesía.

1.3. El creacionismo. Resultados tangibles de la primera vanguardia hispánica

El ultraísmo recibió las aportaciones del creacionismo a través de Vicente Huidobro primero, y más tarde de Gerardo Diego y Juan Larrea. El ultraísmo no era una escuela instituida con reglas concretas y al creacionismo se le podría incluir dentro de él

⁸⁸ Citado en Andrés Soria Olmedo. *Op. cit.* p. 119

si no fuera porque en realidad no incluía ninguna tendencia, y si no fuera, sobre todo, porque fue el creacionismo el que dio origen al ultraísmo, y así pasó el creacionismo, con su historia confusa, de ismo impulsor a escuela adscrita a otro ismo más vasto, el ultraísmo. El propio Larrea entendió años más tarde al creacionismo como un compartimento del ultraísmo al tiempo que reconocía a Huidobro como el agente reactivo propulsor de la vanguardia española nacida con el nombre de Ultra. La cuestión de las influencias resultaría menos confusa si en lugar de tratar de ismos tratáramos de personalidades. Nos ocuparemos en este apartado de las relaciones del creacionismo de Vicente Huidobro y el ultraísmo y del papel del chileno como transmisor de un cubismo adaptado a sus conceptos poéticos, y por último, de la poesía de Gerardo Diego y Juan Larrea durante el tiempo que colaboraron en las revistas ultraístas. El estudio de esta etapa inicial de creación de ambos poetas será nuestra plataforma de salida para abordar sus poéticas respectivas y el vínculo del que representa testimonio directo su historia de traducción.

1.3.1 Ultraísmo y creacionismo: el papel de Vicente Huidobro en la primera vanguardia hispánica

Para Larrea, Vicente Huidobro fue el iniciador del movimiento moderno en lengua española⁸⁹. Tres poemas de *Poemas árticos*, un ejemplar de *Grecia* y la noticia del nacimiento de un movimiento “moderno y revolucionario” eran las novedades que Gerardo Diego llevó a Juan Larrea el 2 de mayo de 1919 a Bilbao después de una estancia en Madrid⁹⁰. Esta era la primera noticia que Larrea tenía de Vicente Huidobro.

Vicente Huidobro [...] llegó a Madrid en el verano de 1918 como portador de nuevas, transmitiendo a un pequeño círculo de amigos –algunos de los cuales habrían de integrar el ultraísmo–, con simpatía contagiosa, teorías e innovaciones poéticas recién captadas, aunque algunas vinieran a consolidar sus primeras intuiciones.

[...] Da a conocer un conjunto de poemas impreso en francés (*Horizon Carré*, París, 1917) e imprime en Madrid cuatro breves y singulares libros poéticos (*Poemas Árticos*, 1917-1918, *Ecuatorial*, 1918).⁹¹

Larrea estuvo a su vez en Madrid en dos ocasiones en 1919. En la primera (el mes de junio) conoció a Rafael Cansinos Assens y a Isaac del Vando Villar y se

⁸⁹ Juan Larrea. “Vicente Huidobro en vanguardia”. *Torres de dios: poetas*. Madrid: Editora Nacional, 1983, p. 83 (texto de la conferencia leída por Juan Larrea en 1978 en el Simposio Internacional sobre Vicente Huidobro y la Vanguardia en la Universidad de Chicago).

⁹⁰ *Ibid.* Los poemas eran “Luna”, “Adiós” y el terceto de un poema cuyo título afirma no recordar.

⁹¹ Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 529

encontró con los ultraístas. En su encuentro Cansinos Assens, al que Larrea había llevado algunos poemas, le hizo saber que pensaba incluirlo en la “Antología de poemas nuevos” del siguiente número de *Cervantes* y que tenía abiertas las puertas de *Grecia* para la publicación de sus poemas. Así, Larrea publicó doce poemas en *Grecia* y tres en *Cervantes* entre junio de 1919 y julio de 1920.⁹²

En cuanto al encuentro con los ultraístas, Larrea contó más tarde que “su actitud no se armonizaba con la mía, inclinada a niveles más silenciosos”⁹³ y esa fue la razón por la que no se mantuvo en contacto con ellos. Sí volvió a coincidir, sin embargo, en otras dos ocasiones: en 1921 y en 1923. El hecho de residir en Bilbao y de no alojarse en la ciudad de Madrid durante sus visitas a la capital impidió que Larrea viviera de cerca el ambiente madrileño de aquellos años. Pero estuvo al corriente del desarrollo de la vanguardia española a través de Gerardo Diego y de la lectura de las revistas. Los pocos y espaciados contactos con los ultraístas le sirvieron no obstante para formarse una idea clara de las posiciones que estos adoptaron frente a Huidobro y el creacionismo a partir de 1919. Larrea no alternó con el ultraísmo más que durante ese periodo de publicaciones en 1919 y pronto se decantó por las ideas de Huidobro desdeñando la actividad de los ultraístas y aun sintiéndose limitado por no contar más que con el poeta chileno como referencia.⁹⁴

Según afirma Larrea, la actitud de los ultraístas también se armonizaba poco con la de Vicente Huidobro cuando en 1921 este volvió a Madrid a dar una conferencia en el Ateneo a la que asistieron Gerardo Diego y Juan Larrea. A Huidobro “se le escuchó con atención, pero con perceptible reticencia [...]. Mi impresión fue que los ultraístas estaban atizando por lo bajo la frialdad de la incompreensión [...]. Ninguno de ellos estuvo en esa oportunidad en relación amistosa con Huidobro”.⁹⁵

⁹² En *Grecia*: “T.S.H.” (20 junio 1919); “?” (10 julio 1919); “Nocturno” (30 julio 1919); “SED” (10 agosto 1919); “Nocturno VI” (20 agosto 1919); “Express” (30 agosto 1919); “Otoño” (20 septiembre 1919); “Nocturno” (30 septiembre 1919); “Diluvio” (12 octubre 1919); “Evasión” (30 octubre 1919); “Esfinge” (10 noviembre 1919); “Faro” (1 julio 1920). En *Cervantes*: “Estanque” (junio 1919); “Fórmulas” (septiembre 1919) y “Cosmopolitano” (noviembre 1919). En la sección “Metal de voz” de *Versión Celeste* Larrea incluyó “Evasión”, “Esfinge”, “Diluvio”, “Estanque”, “Otoño” y “Cosmopolitano”. Los demás pueden ser incluidos por Miguel Nieto en el anexo de la edición de *Versión Celeste* de 1989.

⁹³ Juan Larrea. *Op. cit.* p.89

⁹⁴ Carta de Juan Larrea a Gerardo Diego desde Vallecas del 15 de septiembre de 1919. *Juan Larrea. Cartas...* p. 104

⁹⁵ Juan Larrea. *Torres de dios: poetas*, p. 90

Si bien para Guillermo de Torre la influencia de Huidobro en la formación de la nueva poética hispánica fue muy limitada debido a la escasa circulación de sus libros de poemas, y fueron otras figuras como la de Ramón Gómez de la Serna las que oficiaron de iniciadores, para Larrea, en cambio:

Casi excusado es decir, como cosa harto sabida, que el *ultraísmo* fue consecuencia del impacto que produjo la estancia de Huidobro en Madrid de julio a noviembre y su exaltación de la poesía. Fue hijo suyo natural, aunque la madre fuera de otro linaje.⁹⁶

Ello no quiere decir que el ultraísmo asumiera los conceptos poéticos del creacionismo que Huidobro estaba poniendo en práctica y se ocupaba de difundir entre los jóvenes poetas españoles. Huidobro “había asimilado las «Dilucidaciones» prologales de *El Canto Errante*, convocando «a los nuevos poetas de las Españas» a practicar la poesía en su nivel más sublime”⁹⁷; los poetas ultraístas, por su parte, en su deseo de practicar la poesía de un modo nuevo se centraron –como preconizaban todos los movimientos de vanguardia– en romper las ataduras con la tradición. Ortega y Gasset dice a propósito de la relación entre tradición y vanguardia:

[...] en nuestro tiempo llega a madurez una nueva disociación que venía preparándose desde centurias, sobre todo desde hace siglo y medio. El hombre europeo de las nuevas generaciones posee una sensibilidad histórica de incalculable refinamiento. Por fin hemos llegado a sentir el pasado como tal, es decir, como algo esencialmente distinto del presente. El pasado nos aparece como un universo aparte y virtual que no comunica con la hora transeúnte donde nuestra vida va. Sentimos todo pasado como algo que fue y ya no es. [...]

Es, pues, frívolo e ininteligible censurar a los nuevos artistas por su secesión de los clásicos, de la tradición artística y afanarse por ser originales. Al intentarlo no hacen sino aceptar el imperativo de nuestro tiempo, que obliga a separar con toda pureza el ayer del hoy. Así se explica, creo yo, que coexista un gran amor al pasado cuando se presenta como tal, en su virtual dimensión de inexistente, y un asco al pasado cuando pretende prolongar fraudulentamente su gravitación sobre la actualidad.⁹⁸

Ortega y Gasset reconstruye en este comentario los puentes que los ultraístas se propusieron volar y abre el camino hacia el diálogo con la tradición mencionado más arriba, que caracterizó la etapa inmediatamente posterior al Ultra. En cuanto a su idea acerca del “asco al pasado”, en opinión de Larrea –que observó esta circunstancia y sintió esa misma necesidad de ruptura– el ultraísmo había sistematizado elementos del

⁹⁶ *Ibid.* p. 89. Para Larrea, por el hecho de no haber cultivado la poesía, Ramón Gómez de la Serna se inscribe “en la línea materna del ultraísmo, que fue un pronunciamiento exclusivamente poético”. Guillermo de Torre (1965) considera que aquellos que defienden la influencia decisiva de Huidobro en la vanguardia española lo hacen “sin datos probatorios”. *Op. cit.* p. 534

⁹⁷ Juan Larrea. *Op. cit.*, p. 94

⁹⁸ José Ortega y Gasset. “Sobre la crítica de arte” (13 junio 1925). *La deshumanización del arte*. 7ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1962, pp. 76-77

creacionismo de Huidobro, pero en sus resultados poéticos no pasaba del hallazgo eventual de imágenes nuevas, “gongorismo con pantalón largo”, oscuro *pero* sin emoción, y no contó con ningún poeta que entendiera la envidia del movimiento vanguardista.⁹⁹ La oscuridad acompañada de la emoción y la profundidad de la expresión poética que Larrea se impuso como exigencia de creación sine qua non, era la diferencia que él destacaba entre el ultraísmo y el creacionismo, también entre el cubismo y el creacionismo. Huir del cerebralismo era para él la manera de evitar caer en la superficialidad literaria.

El tercer contacto de Larrea con los ultraístas, después de 1919 y 1921, fue en 1923 en Madrid a la vuelta de una estancia en Francia con Vicente Huidobro. Un encuentro fortuito en la calle con el pintor Francisco Borel lo acabó llevando a una tertulia con los ultraístas en la que tuvo lugar una encendida discusión sobre las ideas de Huidobro:

Entre los poetas, solo Pedro Garfias pareció dispuesto en algún momento a entender las razones de creación poética que yo esgrimía. Todos estaban afiliados a la negación de las proposiciones de Huidobro, que eran también las mías.¹⁰⁰

¿Se negaban por convicción artística? Larrea escribe, sintomáticamente, “*afiliados a la negación*”. En efecto, en 1923 ya estaba iniciada la campaña contra la discutida originalidad de Huidobro a cargo de Guillermo de Torre, según el cual Huidobro no habría tenido más mérito que el de haber copiado primero a Apollinaire y más tarde a Reverdy, bautizando el cubismo con el nombre de “creacionismo”, y los ultraístas se alinearon en consecuencia. Huidobro, por su parte, había afirmado en *L'Esprit Nouveau* ya en 1920 que el ultraísmo era una degeneración del creacionismo¹⁰¹. Guillermo de Torre, a su vez, “reivindica la especificidad del ultraísmo frente al creacionismo (al contrario de lo que hacía Gerardo Diego), pues para aquél la separación de la naturaleza no es más que un elemento encarnado en la imagen múltiple y dinámica, mientras que para los creacionistas es el eje único alrededor del cual gira toda la operación poética”¹⁰². Y en opinión de Huidobro, los elementos constituyentes del ultraísmo son detestables: “lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria.

⁹⁹ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 92

¹⁰⁰ Juan Larrea. *Torres de dios: poetas*, p. 92

¹⁰¹ Véase Andrés Soria Olmedo. *Op. cit.*, p. 86 y Juan Manuel Díaz de Guereñu. *Juan Larrea: Versiones del poeta*, p. 55

¹⁰² Andrés Soria Olmedo. *Vanguardismo...* p. 107

Todo falsa modernidad, lado externo y no interior”¹⁰³, ideas que más tarde el propio Torre suscribiría.

En pos del rigor en el detalle de los acontecimientos, Guillermo de Torre critica de Huidobro su megalomanía y su afán por figurar como precursor e independiente en la revolución poética tanto en España como en América; en lo que a su actividad poética respecta, critica, por un lado, que los principios programáticos de Vicente Huidobro eran imposibles de realizar en la creación poética, y por otro lado, que a pesar de esta particularidad de sus conceptos poéticos (“ambición ingenua y grandiosa a la par”), Huidobro partía del mismo principio que las demás literaturas de vanguardia, el propósito “antirrealista o desrealizador” y el afán de creación: es decir, contrariamente a lo que él pretendía, no defendía ninguna idea original. Cuando De Torre juzga imposible el enunciado huidobriano: “No se trata de imitar a la naturaleza, sino de hacer como ella, no de imitar sus exteriorizaciones, sino su poder exteriorizador”¹⁰⁴, pareciera que juzga imposible la consecución de los propósitos de toda la aventura vanguardista.

Así lo hacen también autores como A. Leo Geist, quien niega la factibilidad de la creación según las ideas ultraístas y creacionistas, y destaca que ese empeño solo demuestra el deseo de crear una realidad nueva para aislarse de la realidad objetiva¹⁰⁵, y considera un fracaso los planteamientos de la nueva lírica que mediante el divorcio de significante y significado abocaba al poema al absurdo total y a la incomunicación¹⁰⁶. A propósito de esta cuestión destacan las ideas de Larrea sobre la comprensión y la oscuridad en poesía, que ya en sus cartas de 1919 –las cuales representan el único testimonio “teórico” de los primeros juicios artísticos de Larrea– compartía con Gerardo Diego. Es especialmente ilustrativo el comentario que le sugirió el recuerdo de su primera lectura de un poema de Vicente Huidobro:

¹⁰³ “Espero que usted ha comprendido bien después de conocerme las razones por las cuales yo no podré nunca tomar en serio el ultraísmo, pues nada detesto más que los elementos esenciales que lo constituyen: lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria. Todo falsa modernidad, lado externo y no interior. *Trompe l’oeil*, engañosos para niños nerviosos y vírgenes necias. Tropicalismo meridional representado en Europa ayer por Italia y hoy por España = Futuristas y ultraístas y éstos todavía hijos espurios, inferiores a aquéllos.” Carta de Vicente Huidobro a Gerardo Diego desde París el 29 de enero de 1922. Vicente Huidobro. *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre (1918-1947)*, p. 103

¹⁰⁴ Guillermo de Torre (1965), p. 531

¹⁰⁵ Anthony Leo Geist. *Op. cit.*, p. 47

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 66

[...] no se entendía racionalmente la situación, pero se sentía su profundidad vegetal, animal y sobrehumana. Era como haber pasado del anverso al reverso de la existencia humana”.¹⁰⁷

Y definía como sigue al creacionismo:

Si sobre [...] principios deslumbradores de intercambio entre lo natural y lo sobrenatural se deja operar a la imaginación, la poesía se adueña de uno, deshaciendo el orden de las especies de costumbre para proyectarlo a una región imaginaria, indescriptible pero vivible. Creacionismo puro. Como el de una sinfonía.¹⁰⁸

Tanto Gerardo Diego como Juan Larrea sintonizaron enseguida con las ideas poéticas de Vicente Huidobro que habían abierto el camino al ultraísmo. Diego perseguía una poesía que no dijera nada, o más bien que significara al modo como lo hace la música. Larrea, a su vez, no reivindicaba el arte incomprensible porque sí sino oscuro para cerrar el paso a la comprensión convencional y abrirlo a nuevos modos de comprensión, acordes a los nuevos modos de expresión buscados. Para ninguno de los dos el arte era un juego, como recuerda para Larrea Luis Cernuda en su estudio tan citado y el propio Larrea muchos años después de su experiencia poética:

La poesía para mí fue una actitud trascendental, de la que todo puede esperarse si se plantean sus problemas ante el lenguaje absoluto o Verbo y, por tanto, actividad rigurosamente personal y tan íntima como los sentimientos religiosos.¹⁰⁹

Para valorar, en conclusión, la labor incontestablemente positiva de Huidobro en la puesta en marcha de la vanguardia hispánica, valgan los siguientes extractos de una carta remitida al poeta por Guillermo de Torre en 1919:

Nuestro amigo Cansinos Assens [...] comenzó fervoroso –y habilísimo– su obra de polarización creacionista, que hoy tiene una repercusión magnífica: pues los 7 artículos, en forma de apuntes iniciales, de *La correspondencia de España*, los amplificó y extravesó sucesivamente: en *Cosmópolis* –nueva revista de Gómez Carrillo, estilo *Mercure de France*– publicó un estudio apologético de usted en el número 1 y posteriormente otros en los números 2 y 5, glosando características de las nuevas falanges. En *Cervantes* [...] número de enero, hemos dado una traducción de su canto “*Le jour de la Victoire*” del libro *Hallali*. Y separadamente varias traducciones que Cansinos, y yo mismo, hemos propalado de sus poemas, en las nuevas publicaciones *Grecia*, *Perseo*, *Ideario*, etc. (A esta propicia floración simultánea de revistas nuevas se debe también nuestra imposición irradiadora). [...]

[Cansinos Assens] ha aprovechado el pasmo por usted suscitado para promover, tras un manifiesto sintético, firmado por alguno de nosotros, una nueva escuela post-novecentista, a la que denominamos ULTRAÍSMO. [...]

¿Qué le parecen todas estas mutaciones literarias? ¿Acaso puede usted decidirse a aparecer como el inductor de estas exploraciones líricas? Lo innegable es

¹⁰⁷ Se refiere al poema “Luna”. Juan Larrea. *Op. cit.*, p. 85

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 86

¹⁰⁹ En M^a Fernanda Iglesia Lesteiro. *Juan Larrea: vida y poesía*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1997, p. 94. Carta de Juan Larrea a la autora desde Córdoba (Argentina) el 26 de febrero de 1960.

que tras su marcha y merced a nuestros esfuerzos galvanizantes, ha penetrado entre nosotros una insólita inquietud innovadora, y una certera modificación valorizante, superando las órbitas novecentistas...¹¹⁰

El testimonio, por último, del poeta chileno Gonzalo Rojas sobre el valor de la influencia de Huidobro en el cambio poético de la generación de vanguardia nos da la medida de lo que debió de suponer igualmente para los jóvenes poetas españoles su visita a Madrid, con independencia de las polémicas que vinieron más tarde:

Huidobro fue la libertad: el que sembró más hondo. En mí, y en tantos: en la medida de nuestra propia medida. Una libertad que nos hizo hombres: poetas responsables, con utopismo y todo, con anarquismo. Pero sin servidumbre. No es que haya sido el único progenitor, pero sin él, todo hubiera sido otra cosa entre nosotros. Bebió en la roca viva del ESPÍRITU NUEVO (*l'esprit nouveau*, de Apollinaire), y fue de veras el gran dador: el que nos dio todo sin que le pidiéramos nada; ni obtuviera nada de eso. Amó a la juventud y supo oír la siempre, como ninguno... No escribió halagos ni tampoco prólogos. Pero nos enseñó a ser el que somos; libertad, como dije, y herejía en el sentido grande: distanciamiento contra patetismo.¹¹¹

Antes de abordar el estudio de la creación poética de Diego y Larrea contemporánea del ultraísmo, en el siguiente apartado estudiamos la relación del creacionismo de Vicente Huidobro con el cubismo con la intención de delimitar los contornos de la poética creacionista que alentó el surgimiento del ultraísmo.

1.3.2. Creacionismo y cubismo: concomitancias y divergencias

Otra de las críticas que Guillermo de Torre desplegó contra Huidobro en su airada polémica fue la relativa a la, para él, neta “inspiración” del creacionismo en el cubismo francés. En efecto, el canon cubista –cuyo introductor crítico en España fue De Torre– representa, como ya hemos dicho, el marco de referencia más sólido y duradero de la primera vanguardia española. Para René de Costa, estudioso de la obra de Vicente Huidobro, “creacionismo” es sinónimo de cubismo literario, y la polémica en torno a este autor y su creacionismo se debió más a una cuestión de temperamentos que a un debate estético fundado en razones artísticas que pudiera llegar a dilucidar puntos esenciales sobre nada:

El elemento constante en la compleja vida y obra de Huidobro no es su muy elogiado creacionismo –cuanto más una bandera de los años veinte, su manera personal de llamar

¹¹⁰ Carta desde Huesca del 22 de junio de 1919. Vicente Huidobro. *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, pp. 9-12

¹¹¹ Citado en René de Costa. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura económica, 1984 (1ª ed. en español), p. 112

al cubismo literario—, sino sus múltiples virajes y la ferocidad con la que siempre defendió la coherencia de su pensamiento mientras este iba evolucionando.¹¹²

Niega de Costa que el creacionismo fuera una escuela o un movimiento distinto del cubismo literario de Pierre Reverdy y los poetas amigos de Huidobro en París. Igualmente, para Andrés Soria Olmedo creacionismo es sinónimo de cubismo¹¹³. Pero no nos interesa tanto determinar si el creacionismo fue o no fue una escuela independiente y original o deudora del cubismo cuanto observar cuál fue la aportación de Vicente Huidobro a la actividad de renovación artística en España como transmisor no solo de sus concepciones poéticas sino también de sus aprendizajes junto a los artistas cubistas en París. Es conocido el encomio con el que Rafael Cansinos Assens comenta el paso de Huidobro por Madrid en 1918:

Huidobro nos traía primicias completamente nuevas, nombres nuevos, obras nuevas; un ultranovecentismo. Desdeñando a los doctores del templo, el autor de *Horizon Carré* se limitó a difundir la nueva entre los pocos y los más jóvenes, en paseos y reuniones sedentes, de un encanto platónico, en que la novísima tendencia lograba la fijación de sus matices. De esos coloquios familiares, una virtud de renovación trascendió a nuestra lírica; y un día, quizás no lejano, muchos matices nuevos de libros futuros habrán de referirse a las exhortaciones apostólicas de Huidobro, que trajo el verbo nuevo.¹¹⁴

“Huidobro trajo el verbo nuevo”. Pero enseguida se criticó en él un subjetivismo contrario a la “objetivación” en boga. En efecto, una crítica más de Guillermo de Torre a la poética de Huidobro, además de las cuestiones de paternidad y otras rencillas, es el excesivo subjetivismo de este último. En su trabajo crítico sobre las nuevas ideas artísticas a partir de la glosa de las manifestaciones europeas, De Torre es partidario del constructivismo cubista frente al “romanticismo soterrado” de Huidobro. Admite el autor de esta manera que entre la poesía de Huidobro y el cubismo existen matices y por tanto diferencias a pesar de la neta inspiración cubista que encuentra en el creacionismo de Huidobro¹¹⁵. Andrés Soria Olmedo apunta el viraje del crítico cuando en su artículo de *Cosmópolis* pasa de las ideas sostenidas acerca del yoísmo ultraísta y la cuestión del público restringido a defender la postura de Ortega y Gasset sobre la necesidad de hacer

¹¹² René de Costa. *Op. cit.*, p. 14

¹¹³ “En agosto de 1920 [Torre] publica una bibliografía comentada [...] de obras de Céline Arnould, la poeta dadaísta, Pierre-Albert Birot, propulsor de la revista *Sic* y creacionista, Picabia, antes anarquista a lo Cendrars y ahora nihilista con Dadá...”. Andrés Soria Olmedo. *Op. cit.*, p. 81

¹¹⁴ Rafael Cansinos Assens. “La evolución de la poesía (1917-1927)” en *La nueva literatura*, tomo III, Madrid, 1927, pág. 195 y pp. 196 y 197. Cito por Gabriele Morelli. “Huidobro en la vanguardia española”. *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El carro de la nieve, 1991 p. 107

¹¹⁵ Andrés Soria Olmedo. *Op. cit.*, p. 107

comprender al público lo nuevo. A ello se suma otra contradicción que pone de manifiesto esa doble vertiente de las aportaciones impulsoras de Huidobro: no obstante cargar nuevamente contra el romanticismo en otros textos teóricos¹¹⁶, en su estudio Guillermo de Torre se sirve del subjetivismo romántico “y sus prolongaciones de fin de siglo” a la hora de definir y defender las posiciones del ultraísmo frente a las pretensiones radicalmente objetivadoras del cubismo¹¹⁷, con lo que pareciera adherirse transitoriamente a las ideas de Huidobro sobre el poeta-dios. Así pues, entre las aportaciones de Huidobro se encuentra, junto a la noticia de la técnica cubista, su concepto enaltecido de la poesía y la emoción, con los que tan rápido conectaron Gerardo Diego y Juan Larrea.

Para Larrea, dicho concepto volvía la práctica de la poesía por parte de Huidobro notablemente diferente a la de los cubistas. Por esta razón, la afirmación de que Huidobro había imitado a Reverdy tenía para él “visos de aberración”:

El lirismo de Vicente, dotado de matices épicos, correspondía al horizonte donde reina la imaginación creadora con sus esplendores metafóricos, mientras que los de Reverdy, Dermée y colindantes eran más apegados a la superficie de las emociones de lo indeterminado y misterioso.¹¹⁸

En una carta a Gerardo Diego de 1919, decía Larrea a este:

Tu juicio sobre Huidobro coincide casi siempre con el mío. De cubista, sin embargo, creo que solo tiene un lejano germen, según yo entiendo el cubismo.¹¹⁹

por lo que se entiende que los dos amigos intentaban por entonces dilucidar la naturaleza de la poesía del chileno teniendo en cuenta los principios del cubismo literario, al que su nombre estaba en España inevitablemente asociado. Al concepto cubista de la yuxtaposición de ideas Huidobro añadía su concepto “mágico” de la relación oculta entre esas ideas distantes yuxtapuestas, sumando a la sorpresa de la asociación de imágenes el misterio de su conexión profunda y la emoción que la unión debía hacer surgir:

¹¹⁶ Aquí sí diferencia Soria Olmedo entre cubismo y creacionismo: “[...] la poética propuesta por Torre se diferencia del creacionismo en unos grados: no hay por qué hablar de “creación” abriendo las puertas al romanticismo, pero sí de *Expresión lírica pura* (como explica Paul Dermée en *L'Esprit Nouveau*, nº 1)”. p. 111

¹¹⁷ Andrés Soria Olmedo comenta el artículo de Guillermo de Torre: “Ultra-manifiestos. Estética del yoísmo ultraísta” de la serie “Literaturas novísimas”. *Cosmópolis*, mayo 1921 pp. 50-61 (A. Soria Olmedo. *Op. cit.*, pp. 104-105

¹¹⁸ Juan Larrea. *Torres de dios: poetas.*, p. 102

¹¹⁹ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 102

El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas.¹²⁰

Vicente Huidobro, reivindicando su independencia con respecto a Reverdy, afirmaba en su *Manifestes*: “Au moment de la revue *Nord-Sud* dont je fus l’un des fondateurs, nous avions tous une ligne générale plus ou moins commune dans les recherches mais au fond on était bien loin les uns des autres. Tandis que d’autres faisaient des lucarnes ovales, je faisais des horizons carrés. Et voilà la différence exprimée en deux mots. Toutes les lucarnes sont ovales, alors la poésie reste dans le réalisme. Les horizons ne sont pas carrés, alors l’auteur présente ici une chose créée par lui”¹²¹. Más allá del afán comparativo del poeta, tenemos aquí un ejemplo sencillo, explicado por el propio Huidobro, de su concepto de la “creación” poética que nos permite observar la técnica: el modo de yuxtaponer ideas opuestas como son las de “horizon” y “carré”, recuerda, más que al oxímoron de la retórica poética, a la cadencia rota de la composición musical. ¿Por qué más? Se da lo inesperado, pero la oposición no refuerza por figura los valores del término principal, como podría suceder en el oxímoron, donde la idea resultante no es ajena a ninguno de los dos sumandos, sino que estos se combinan, se acompañan y se acomodan uno a otro); la imagen creacionista da lugar a un concepto nuevo (1+1=3), que no existía con anterioridad. Si tomamos otros ejemplos, como el del verso del poema de Huidobro “Luna”¹²², la imagen de la luna que “suena como un reloj” –un zeugma esta vez, si apuramos la definición de esta figura retórica aplicada a una imagen poética–, encontramos un mecanismo de salto similar al de la imagen “horizon carré”, a saber, el desconcierto momentáneo hasta que la “relación oculta” resuena en el lector. De este modo se dirige la poesía hacia un nuevo nivel expresivo, en el que la yuxtaposición “ya no es un fin en sí misma [...]. El poema, entonces, no se relaciona con la experiencia: se convierte en experiencia”¹²³. Vicente

¹²⁰ Extracto de “Manifeste Manifestes”, citado en René de Costa. *Huidobro: los oficios de un poeta*. p. 104. Para René de Costa, en el poema cubista –y creacionista– “una imagen genera otra. Ninguna es arbitraria a la manera surrealista de la libre asociación; todas se encuentran interrelacionadas en un conjunto coherente.” *Op. cit.*, p. 70

¹²¹ Vicente Huidobro. “Le créationnisme”. *Altazor. Manifestes*. París: Champ Libre, 1972, pp. 47-48. Las “lucarnes ovales” hace referencia al título de un libro de Pierre Reverdy de 1916-1918.

¹²² “Estábamos tan lejos de la vida / Que el viento nos hacía suspirar / LA LUNA SUENA COMO UN RELOJ / Inútilmente hemos huido / El invierno cayó en nuestro camino / Y el pasado lleno de hojas secas Pierde el sendero de la floresta / Tanto fumamos bajo los árboles / Que los almendros huelen a tabaco / Media noche / Sobre la vida lejana / Alguien llora / Y la luna olvidó dar la hora.”

¹²³ René de Costa. *Op. cit.*, p. 123

Huidobro, en el proceso de “literalización” de su escritura poética moderna, empezó por practicar una descripción de lo real que contravenía la tradición literaria ultramodernista¹²⁴ para desembocar más adelante en la creación de lo irreal cuidándose –conociendo los preceptos de Edgar Allan Poe– de no caer en la “fantasía”:

[...] después de días terribles de un gran abatimiento, sin saber cómo, una noche, repasando los últimos poemas que había hecho, caí, de un golpe de luz, en la cuenta de por qué razón no me gustaban. La razón era sencillísima, como pasa con toda cosa nueva, había exagerado la nota y caído en el otro extremo. Por crearlo todo, por alejarme de la realidad, había caído en la pura fantasía, en lo Fantástico, tan repugnante y tan peligroso como lo Realista, y generalmente grotesco. Entonces vi que tenía que bailar entre esas dos cloacas: lo Fantástico y lo Realista, sin caer en ninguna de ellas. Y el problema principal estaba resuelto.¹²⁵

Los desencuentros de Huidobro con los cubistas, que siguieron a una estrecha colaboración inicial, ¿se debieron a estas rencillas por paternidad de escuelas o más bien a la naturaleza del poeta Huidobro, cuyo rasgo sobresaliente, según destaca René de Costa era “la ferocidad con la que siempre defendió la coherencia de su pensamiento mientras este iba evolucionando”¹²⁶? Las diferencias entre Juan Gris y Vicente Huidobro en torno a 1918 comentadas por René de Costa muestran a un Huidobro que resiste la clasificación. Este, más lírico y no disciplinado y analítico como era el caso de Reverdy y Gris¹²⁷, recibió del pintor más tarde la crítica de apartarse de la emoción por cultivar más la ingeniosidad de sus imágenes que “la verdadera imagen emotiva”¹²⁸. La heterodoxia del cubismo de Huidobro siguió siendo criticada por Juan Gris a medida que la poesía de este fue evolucionando:

[...] lo que estaba pasando con la poesía de Huidobro –y esto es algo que Gris no captó del todo– era que mientras el poeta abandonaba la idea del poema pictórico a la manera del “Paysage” por su carácter esencialmente estático, comenzó a cultivar un nuevo tipo de dinamismo textual basado en el principio de que un poema se lee empezando por el principio y dirigiéndose hacia el final. Más que *collage* de palabras, un poema es en realidad una secuencia verbal.¹²⁹

Esto traducía una simpatía de Huidobro por la libertad dadaísta que convenía a su espíritu contra las reglas escolásticas del cubismo, simpatía a la que siguieron las

¹²⁴ René de Costa. *Op. cit.*, pp. 46-48. El autor califica los poemas del libro de Vicente Huidobro *La gruta del silencio* (1913) como de “sensibilidad ultramodernista”.

¹²⁵ Charla en el Ateneo Hispanoamericano de Buenos Aires en julio de 1916. Texto inédito citado en René de Costa. *Op. cit.*, pp. 55-56.

¹²⁶ René de Costa. *Op. cit.*, p. 14. Citado más arriba.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 84. Para René de Costa, la diferencia entre ellos no era de método sino de temperamento.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 81. Se trata de la cita de una carta inédita de Juan Gris a Vicente Huidobro del 18 de octubre de 1918.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 82

críticas que en 1920 le llevaron a equiparar al dadaísmo en París con la oposición del ultraísmo a sus ideas en España:

Me pregunta usted también por Dada; nada sé ni quiero saber, de esos otros aprovechadores que empezaron acercándose a nosotros y hoy solo son unos arrivistas [sic] imbéciles.

Dígame, querido Guillermo, ¿por qué tiene usted esa inclinación fatal hacia todos esos grupos equívocos y falsos innovadores?

¿No ve usted que va a caer en un abismo? ¿No tiene usted un buen olfato?

Esos individuos, como allá los ultraístas son nuestros enemigos porque ellos son el bluff y nosotros somos la verdad.¹³⁰

Concomitancias y divergencias han sido mostradas aquí con la intención de ilustrar la llegada al ultraísmo de conceptos cubistas pasados por el tamiz de Vicente Huidobro. Estudiamos a continuación, para cerrar este estudio sobre el ultraísmo, cómo recibieron y asimilaron la poética del chileno Gerardo Diego y Juan Larrea.

1.3.3. Gerardo Diego y Juan Larrea en 1919

Hemos visto que 1919 es el año en el que se pusieron en marcha las actividades ultraístas. Guillermo de Torre se lamentaba en una carta de 1918 a Vicente Huidobro de la parálisis en la que vivían los poetas españoles al marcharse de España tras su estancia en Madrid:

Lejano ya usted, y, a medida que íbamos recibiendo sus amables postales delatoras de un tránsito feliz percibíamos desoladamente cómo en el estanque literario madrileño emergía nuevamente la inerte linfa verdinegra, y cómo las trepidantes ondas concéntricas que usted había logrado distender se constreñían tímidas en un reconcentramiento de mortuorio estatismo.¹³¹

Juan Larrea y Gerardo Diego, cuya relación epistolar se remonta a 1916, comienzan en 1919 un intenso intercambio por carta de ideas con respecto a la nueva poesía. Se envían poemas, se confían sus dificultades de creación y ponen en común sus teorías poéticas. Los dos colaboran durante todo el año, casi todos los meses a partir de mayo, en las revistas ultraístas. Están en contacto con Rafael Cansinos Assens, que en el mes de septiembre considera a los dos jóvenes “sus mejores intérpretes prácticos”¹³². Hablan sobre la poesía de Vicente Huidobro, por cuyo modelo enseguida

¹³⁰ Carta desde París del 24 de febrero de 1920. Vicente Huidobro. *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, p. 35

¹³¹ Carta del 28 de diciembre de 1918. Vicente Huidobro. *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, p. 4

¹³² *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 106. Carta de Juan Larrea a Gerardo Diego desde Madrid, 10 de octubre de 1919

se decantan. Un repaso a estas cartas y a los poemas escritos aquel año revela, en fecha tan temprana –etapa de comienzos de su exploración poético-espiritual–, los grandes temas en torno a los que giró toda la obra de Larrea, todo su pensamiento que fue indisoluble de su experiencia vital y, en lo que nos atañe, igualmente inseparable de su concepción de la que ha de ser la “técnica” poética. Para Gerardo Diego, hay que acudir a su biografía y a su libro *Imagen*, que recoge sus poemas ultraístas, además de a sus artículos publicados en las revistas.

En Juan Larrea, su actitud vital, sus temas y sus conceptos técnicos forman, como ya hemos dicho, un conjunto interrelacionado. La llamada del Arte, “verdadera obsesión con la que sueño dormido y despierto”¹³³, iba a construir en el espíritu de Larrea (si no es que emana de él) un sentido perenne del arte como actividad suprema del hombre no por sí misma sino en cuanto valiosa herramienta y expresión de conocimiento. Dice en una carta a Gerardo Diego en septiembre de 1919:

No sé por qué los museos me entristecen. Me impresionan como un grande mausoleo de ilusiones y de grandes tentativas. Y comparando lo realizado con el deseo de ejecución se abisma uno en muy tristes reflexiones.¹³⁴

Esta llamada y este sentido del arte imponen al joven Larrea que aspiraba a la sustancia¹³⁵ un espíritu de rebeldía contra la cárcel que representaba para él toda norma¹³⁶, desde el metro y la rima en la composición poética (para él comparables a una “tinaja”¹³⁷) hasta la obediencia a cualquier credo estético que exigiera la militancia en una escuela literaria determinada. Así pues, su rebeldía le condujo, por un lado, a luchar esforzadamente contra la tradición¹³⁸ indagando las posibilidades del verso libre y a practicar una independencia absoluta de criterio:

Todos estos sentimientos deben reposar en el corazón, no en el cerebro. Debe ser este un deseo insaciable común a todos los artistas, desde hoy hasta el fin del mundo, de todos los artistas sinceros para quienes sea borrón militar en escuela. La escuela es la paradójica negación del ultraísmo (como algo activo, no como escuela) por más que la escuela sea la más avanzada. Militar en una escuela, no formándola o ayudando a formarla es la derrota afirmativa del fracaso. Coincidamos pero no militemos en las avanzadas.¹³⁹

¹³³ *Ibid.*, p. 81

¹³⁴ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 108

¹³⁵ “Yo aspiro a la sustancia”. *Ibid.*, p. 97

¹³⁶ Larrea dice a Diego sentirse “librepensador y dinamitero para todo cuanto signifique norma”. *Ibid.*, p. 86

¹³⁷ *Ibid.*, p. 89

¹³⁸ “Tropiezo siempre con la dificultad de la tradición que en ocasiones juzgo inextirpable” ¹³⁸ *Ibid.*, p. 102

¹³⁹ *Ibid.*, p. 97

Larrea se levantaba contra la manera de “no-ser” a la que obliga el grupo. Contra esa indiferenciación y esa inconsciencia individual, proponía con su actitud un individualismo a ultranza que más adelante le llevó, según afirmó haber experimentado, a la disolución del yo necesaria y precedente a la integración de su conciencia individual en la conciencia colectiva¹⁴⁰. No aceptaba el gregarismo que llevó, por ejemplo, a los ultraístas a no reconocer, o al menos a no discutir en términos artísticos, las concepciones poéticas de Huidobro. Su opinión sobre la influencia que en Gerardo Diego y él ejercía Huidobro es igualmente ilustrativa a este respecto, pues la consideraba como una “nueva esclavitud” y una “camisa de fuerza” de la que les era necesario evadirse¹⁴¹. Esta fue la razón por la que en 1975, tras la aparición del estudio sobre los surrealistas españoles de Vittorio Bodini y de *Versión Celeste* en sus dos ediciones¹⁴², preguntado acerca del *ismo* con el que más se identificaba se reivindicó ultraísta:

En lo que toca a la clasificación que me conviene en el orden de los movimientos literarios de la época, le diré que a mi juicio el más exacto es el genérico de “ultraísta”. Presenta la ventaja de coincidir con el lema del escudo y destino español, aunque luego tuviese yo concomitancias marcadas con el “creacionismo”, el cual podrá comprenderse como uno de sus compartimentos. Sobre todo que mi experiencia acabaría proyectándose más allá del creacionismo, lo que en lo literario nos distanciaría a Huidobro y a mí. Más aún, es obvio que la “Mística poética”, que usted ha apreciado muy bien, cabe perfectamente dentro del ultraísmo, mas no dentro del creacionismo, el cual, ante el misticismo de verdad no puede pasar de ser una etapa previa o de transición pues que corresponde a otra psicología.¹⁴³

A pesar de haber criticado a los ultraístas por haber ido en bloque contra Vicente Huidobro, es decir, a pesar de haber admitido que la actitud de los ultraístas fue gregaria, terminó reconociendo como uno de los valores distintivos de los propósitos ultraístas la ausencia de credo. Para Juan Manuel Díaz de Guereñu, esta indefinición del ultraísmo fue no una característica distintiva involuntaria sino una “opción sostenida”¹⁴⁴ por los adscritos.

¹⁴⁰ Véase la segunda parte de nuestro trabajo.

¹⁴¹ *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 103

¹⁴² *Versión Celeste*. Turín: Einaudi, 1969; *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970

¹⁴³ Carta de Juan Larrea a Robert Gurney del 17 de octubre de 1975, citada en R. Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 79

¹⁴⁴ “Los ultraístas optaron por la indefinición como estrategia teórica y por asimilar indistintamente recursos y actitudes de los diversos movimientos de vanguardia.” (p.72) “El ultraísmo es síntesis, resumen, voluntad sin límites de escuela. Esa machacona afirmación de amplitud, diversidad,

Larrea no se reivindicó ultraísta en vano: el Ultra o “más allá” es su tema por antonomasia. Es su experiencia ultraísta la que inaugura oficialmente el tema del viaje y sus elementos asociados: el mar, el océano, los pájaros y el vuelo, el anhelo de descubrimiento. Así, en su poema “Evasión” el Finisterre, Ulises y Peer Gynt son símbolos interconectados que tratan sobre la aventura hacia lo desconocido, del poeta hacia sí y más allá de sí, y la búsqueda de la propia voz es una idea recurrente desde otros poemas ultraístas, como “Sed” u “Otoño”. El tema correlativo es el del suicidio metafórico: la muerte del yo como paso previo ineludible para alcanzar una mayor conciencia. ¿Cómo encaminarse hacia esa mayor conciencia? Da comienzo en el poeta la lucha entre “el espíritu y la carne”, que se anuncia discretamente en estos poemas ultraístas aunque, como veremos, su presencia en la escritura de Larrea se remonta a composiciones anteriores.¹⁴⁵

Larrea reaccionó contra la descripción, a la que identificaba con la tradición¹⁴⁶, oponiéndola a la “emoción”. Proponía “corazón” contra cerebralismo (“descoyuntarnos sintiendo” “cuidado con el excesivo cerebralismo”¹⁴⁷): el poema “in” (“infinito, impreciso, ilimitado”) al que Larrea aspiraba “radica en el corazón”¹⁴⁸. En cuanto a la “técnica” poética, contra las restricciones que el metro y la rima imponían a la creación libre, Larrea propuso la búsqueda de formas nuevas: “tengo la convicción de que esa [nueva] forma existe, mucho más evocadora, profunda y comprensiva”¹⁴⁹. La búsqueda de una forma de expresión adecuada fue acometida al mismo tiempo que la búsqueda de lo que deseaba expresar, por eso podemos decir que el creacionismo convino rápidamente a Larrea. Para él, siguiendo a Huidobro, la imagen debía nacer por asociación natural y emotiva pero rehuendo la fantasía, la cual arrebató la consecución de efectos reservados a la imaginación y la imagen. Debía el poeta igualmente rehuir la comprensión y ser capaz de “hacer llorar sin comprender”:

inconcreción, define toda una estrategia de su fundador.” (p.51). Juan Manuel Díaz de Guereñu. “Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias”. *Juan Larrea: versiones del poeta*, 1995.

¹⁴⁵ Véase el comentario del poema “Transcarnación” (1917) en la segunda parte.

¹⁴⁶ “El creacionismo es una escuela tan amplia que dentro de él caben todas las modalidades y espero haya de ser el punto de partida de una poética tan fecunda como toda la poesía anterior, que, conjuntamente, abrazando todas las escuelas, desde Homero hasta Verlaine, pudiera llamarse descripcionista. De ahí que su campo sea ilimitado y, contra la opinión de Cansinos, casi inagotable.” *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 102

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 104

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 110-111

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 96

Yo aspiraba a ser ese poeta, y proyecto un libro puntuado musicalmente [...] en cuya primera página estamparé, si lo realizo [...]: NO INTENTÉIS COMPRENDER / PROCURAD EMOCIONAROS. Expresé a Cansinos la posibilidad que yo sentía de dar un paso más avanzado. [...] Los creacionistas han dado un gran paso hacia ello [...] quizá sin intentarlo han preparado el camino y algunos de sus poemas se acercan extraordinariamente a la música. El valor que han dado a la imagen, depurándola como instrumento único que yo espero ha de ser significa una posibilidad manifiesta. La imagen por sí sin expresar nada puede emocionar. [...] Pero el actual creacionismo tiene para mí el defecto de que algunas cosas, muchas a veces, casi todas frecuentemente, se comprenden. Y creo que se debe comprender todo o no comprender nada.¹⁵⁰

En lo tocante a las innovaciones de la técnica poética, Gerardo Diego fue más explícito que Larrea, tanto en sus escritos como en su práctica de la poesía “de creación”, como bautizó más tarde a su obra creacionista¹⁵¹. Ya en 1919 combinaba Diego sus dos escrituras, que en 1941 justificaba como sigue, defendiéndose de los diversos ataques que había recibido por “doble moral”:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela – nueva– para mi uso particular e intransferible. Hay horas para explorar por esos mundos y horas para encerrarse a solas con sus recuerdos. [...] Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto; esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que solo en segundo grado procede. Esta última, naturalmente, es más difícil y ocupa dentro de mi obra una superficie menos extensa. Pero si es más difícil, no es en mí menos constante –véanse las fechas– ni menos *humana*. El título de uno de mis libros ha podido inducir a error sobre mis intenciones. Yo puedo asegurar que no hay en mi poesía de estirpe tradicional piezas que superen ni quizá igualen en acumulación y hondura de experiencia vital, en desgarrar y temblor de alumbramiento a, por ejemplo *Gesta, Nubes, Quién sabe* [...]. Es posible que para el lector estos poemas resulten fríos, pero yo me acuerdo muy bien de la sangre que me costaron. Y en cuanto a la simultaneidad de ambas formas poéticas, si la clarísima diferencia de propósitos no la justificara moralmente, permítaseme que me escude en ejemplos insignes [Góngora, Stravinski, Bela Bartok, Picasso].¹⁵²

Gerardo Diego, opositor a cátedras, había entrado en contacto con el Madrid literario en 1918. Conoció a Vicente Huidobro a través de las crónicas de Cansinos Assens, cuya tertulia compuesta por la redacción de *Grecia* (César A. Comet, Isaac del Vando Villar, Rivas Panedas...) empezó a frecuentar por mediación de Eugenio Montes la noche del sábado en el café “El Colonial”. Entre el verano y el otoño de 1918 escribió el *Romancero de la novia* y los *Nocturnos de Chopin*. En mayo de 1919 ofreció un

¹⁵⁰ Carta a Gerardo Diego desde Bilbao, el 24 de junio de 1919. *Op. cit.*, pp. 97-98

¹⁵¹ Gerardo Diego reunió toda su poesía creacionista en el volumen *Poesía de creación*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

¹⁵² Gerardo Diego. *Primera antología de sus versos (1918-1941)*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1980 (9ª ed.), pp. 15-16 (1ª ed. 1941)

recital de sus “Nocturnos” en el Ateneo de Santander. En el verano frecuentó a José de Ciria y Escalante con quien tuvo ocasión de comentar sus lecturas de Max Jacob y Apollinaire y en otoño de 1919 escribió buena parte de los poemas de *Imagen*¹⁵³. De sus concepciones teóricas destacan sus conferencias sobre poesía y los artículos resultantes publicados en las revistas literarias de la época.¹⁵⁴ De su escritura poética, destacamos aquí algunos rasgos distintivos que hablan de las ideas que vertebraban su poesía “absoluta” en aquel 1919 de florecimiento del ultraísmo.

Hay, en los primeros poemas ultraístas-creacionistas de Gerardo Diego una constante alegría y un gran entusiasmo por el acto de crear. En Gerardo Diego se da el gusto por lo ligero y lo acrobático, demostrándose su maestría en el metro y la rima en su fino sentido del ritmo de todas sus creaciones poéticas. En 1919, Larrea alababa a Gerardo Diego por poseer las “tres difíciles cualidades”, a saber, “ver, sentir y expresar”¹⁵⁵, y le criticaba a menudo que si bien sus composiciones contenían “detalles admirables” pecaban de gusto excesivo por la fantasía y la greguería y de “poco conjunto”. Larrea se proponía crear con la emoción y no con la vista, contra las creaciones de los ultraístas, que hacían poemas descriptivos, “de la apariencia, melódica exclusivamente, sin polifonías ni complicaciones”¹⁵⁶: si en las asociaciones que dan lugar a la imagen no hay emoción, esta dará sensación de inmovilidad, “como cosa vista u oída, pero no creada”¹⁵⁷, crítica que Larrea hace a Gerardo Diego mencionando que también lo encuentra en Huidobro “con frecuencia”. Así, en los poemas del Gerardo Diego de *Imagen* (de la sección “Evasión”, poemas de 1918-1919) encontramos efectivamente las características que Larrea apunta: imágenes sentidas pero dispersas en conjuntos que suelen ser poco cohesionados y mezcladas con imágenes “descriptivas” (que “pueden comprenderse”, diría Larrea) y símiles rudimentarios y fáciles. Pero nos interesa destacar aquí precisamente ese rudimento, ese entrenamiento en la nueva poesía más allá de las fronteras de la versificación tradicional. Así, se observa en los versos ultraístas de Gerardo Diego, por ejemplo, la desobediencia inesperada de pronto a la

¹⁵³ Santander, octubre 1919. Publicado en *Revista castellana*. Valladolid, 1919 T. V. p. 33, tomado de Antonio Gallego Morell. *Vida y poesía de Gerardo Diego*. Universidad de Granada, 2008, (1ª ed. 1955), pp. 29-31

¹⁵⁴ “Posibilidades creacionistas”, publicado en *Cervantes*, octubre 1919, y recogido en *Obras completas* (2000), pp. 167-170.

¹⁵⁵ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 109

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 110

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 104

cadencia de un poema que empieza desarrollando con un ritmo regular¹⁵⁸; o la convivencia de imágenes cliché de lo que devino en un “estilo” de la poesía de vanguardia (“la cola de la taquilla es un tren detenido”¹⁵⁹), de imágenes “descriptivas” de tinte romántico en general, con imágenes sorprendentes y autónomas que sí son independientes de la realidad, “hechos nuevos”. Se observan asimismo rasgos de ese optimismo y ese ánimo creador, como de estreno de unas nuevas herramientas y de aliento a la creación poética (“No temas / cuelga tu vida como ropa inútil / y chapúzate en músicas desnudas”; “Para los sueños imposibles / la luna se hizo carne”¹⁶⁰).

En el poema “Gesta” publicado en *Cervantes* en diciembre de 1919, Larrea reconocía a Diego su antiguo espíritu, “el auténtico”, “renovado en la técnica”, una “emoción fina y penetrante”¹⁶¹. Para Gerardo Diego, el creacionismo era ya por entonces “una realidad tangible, por encima de las vaguedades del ultra, dotado de una práctica y una teoría que se expone mediante comparaciones con la música [...] y con la pintura”¹⁶². La imagen múltiple creacionista, “intraducible a la prosa”, era la “Poesía, en el más puro sentido de la palabra”¹⁶³. Esta búsqueda de la poesía con mayúscula es equiparada por Gerardo Diego al mito tantálico:

*¡Oh el tormento mortal del poeta
condenado a vivir en la mofa
y a mirar siempre lejos la meta,
y a amasar con su sangre la estrofa!
Y obligado a morar en el mundo,
y a alquimiar del veneno un tesoro,
y a sufrir con el parto fecundo,
y en la escoria ver plata y ver oro.
Y ser tántalo eterno, insaciable,
de la esquivia y difícil belleza,
y a enfermar de ese morbo incurable
que se llama la sed de tristeza.
Y tener que decir lo indecible
y embutirlo en el guante del verso,
y tener que poder lo imposible
y abarcar el divino y total universo.
Y tener que medir lo infinito*

¹⁵⁸ Vg. “Angelus”: “SENTADO en el columpio / el ángelus dormita / Enmueden los astros y los frutos / Y los hombres heridos / pasean sus surtidores / como delfines líricos // Otros más agobiados / con los ríos al hombro / Pergrinan sin llamar en las posadas // La vida es un único verso interminable // Nadie llegó a su fin // Nadie sabe que el cielo es un jardín // Olvido // El ángelus ha fallecido // Con la guadaña ensangrentada // un segador cantando se alejaba”. *Poesía de creación*, p. 68

¹⁵⁹ “Tren”. *Op. cit.*, p. 62

¹⁶⁰ “Fe”. *Op. cit.*, p. 64

¹⁶¹ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 112

¹⁶² Andrés Soria Olmedo. *Op. cit.*, p. 75

¹⁶³ Gerardo Diego. “Posibilidades creacionistas”, publicado en *Cervantes*, octubre 1919, y recogido en *Obras completas* (2000), p. 167-170. (p. 170)

*Y cuajarlo en un claro diamante,
y saber del dolor, y del grito...
y del ¡ay!... y seguir adelante...*¹⁶⁴

La misma imagen que empleó al cabo de los años para referirse a la traducción poética encabezando el conjunto de sus versiones en la sección “Hojas” de sus *Obras completas*:

La tentación tantálica suele acometer a los poetas en su primera juventud, porque supone una entrada a los misterios de la técnica poética y a la conquista estrófica y versificadora, con cuyo ejercicio se puede progresar en la poesía cuando no hay inspiración directa creadora. Otro tanto le sucede al poeta en sus últimas etapas si al creador le asalta la fatiga inventora, a cambio de una mayor conciencia y experiencia.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Santander, octubre 1919. Publicado en *Revista castellana*. Valladolid, 1919 T. V. p. 33, tomado de Antonio Gallego Morell. *Op. cit.*, p. 28

¹⁶⁵ Gerardo Diego. *Obras completas. Poesía II*, (ed. Francisco Javier Díez de Revenga). Madrid: Aguilar, 1989, p. 1189. En la selección de traducciones pertenecientes a su libro *Tántalo* (1960) que recoge en *Versos escogidos*, Gerardo Diego dice a propósito de su metáfora sobre la traducción: “El título *Tántalo* me parece expresivo del suplicio de la traducción de poesía en verso. Parece que vamos a tocar con las manos, que ya está apesada, que ya está, y resulta que se nos aleja y nos burla.” (Gerardo Diego. *Op. cit.* Madrid, Gredos: 1970, pp. 223-224). V. introducción de la tercera parte.

2. JUAN LARREA Y SU INDAGACIÓN POÉTICA

2.1. Introducción

*El universo aparece en su aspecto poético, siendo cuanto vemos un mecanismo sin tiempo dentro del cual el ser absoluto se crea, se contempla y se siente a sí mismo.*¹⁶⁶

*Todo lo que se puede explicar en prosa no es poesía.*¹⁶⁷

A través del análisis interpretativo de una serie de poemas, en esta segunda parte pretendemos ilustrar las ideas esenciales de la inquietud poética de Juan Larrea. En poemas con los que experimentaba el nuevo lenguaje poético lejos de la retórica que le llevó a desechar no solo la tradición poética de su lengua materna sino la propia lengua, Larrea buscaba, sin saberlo, un camino. La destrucción de las formas lógicas del discurso y de los objetos pertenecientes a la realidad y la invención de imágenes que no existían más que en las creaciones artísticas fueron interpretadas por Larrea como un síntoma del momento por el que estaba atravesando la civilización occidental en todos los aspectos y que anunciaba la llegada de un cambio en la conciencia del hombre y en su lenguaje:

Todos nuestros símbolos ancestrales, los de la cultura lo mismo que los pictóricos se hallan puestos en tela de juicio. Por lo que se refiere al arte que nos interesa ahora en primer término, podemos estar seguros de que no ha de hacerse esperar la articulación de un nuevo y complejo sistema de símbolos determinados o indeterminados. Quizá el

¹⁶⁶ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 267 (carta a Gerardo Diego desde París, 29 de diciembre de 1933)

¹⁶⁷ Gerardo Diego. “La nueva arte poética española (II)”, texto de la conferencia de Gerardo Diego en Buenos Aires en 1928 publicado en *Síntesis*, 20 (1929), y recogido en *Obras completas* vol. VI, Madrid: Alfaguara, 2000, p. 219

mayor prurito de las escuelas avanzadas de las dos últimas generaciones era encontrar un lenguaje pictórico nuevo, y así como no hay símbolos sin lenguaje, tampoco hay lenguaje sin símbolos. Lo que ahora sabemos o nos parece saber, es que los símbolos futuros no pueden ser ya del género de los utilizados hasta aquí. Lo que podría decirse con ellos, está ya dicho. Es la hora del borrón y cuenta nueva. Se han de expresar contenidos diferentes por los medios que les sean propios. Porque según lo indicado, vivimos en los prealbuceos de una cultura nueva.¹⁶⁸

En sus estudios de madurez, Larrea afirma con frecuencia que los movimientos de vanguardia habían dotado a los artistas de un lenguaje nuevo pero los artistas todavía no tenían nada nuevo que decir, como demostraban las manifestaciones artísticas posteriores a los años treinta. Para él, la desintegración general sufrida por Europa en la primera mitad del siglo XX, sumada a otras pruebas de la historia, atestiguaba el fin de una época, una cultura y un continente y el advenimiento de un “nuevo mundo”, que él localizaba en los valores simbólicos del continente americano y que iba a caracterizarse por un cambio en el estado de conciencia del hombre y por un arte nuevo. En el contexto artístico de destrucción de antiguas formas y experimentación de otras posibilidades, Juan Larrea escribió una poesía con la que secundaba los principios creativos de base de la vanguardia pero que cultivó no desde la militancia de un proyecto colectivo sino buscando a tientas el camino por el que salir de su “noche oscura del alma”. Así, en muchas metáforas e imágenes de sus poemas puede seguirse la pista de su proceso interior, y en concreto, de su inquietud espiritual. El propio Larrea analizó en esta clave su obra en verso, como muestran los estudios de David Bary y Robert Gurney, basados en el testimonio directo del poeta. Nuestro propósito es identificar mediante el análisis de algunos poemas aquellas imágenes y usos retóricos que manifiestan la existencia de una búsqueda espiritual en una escritura poética con la que ni el poeta sabía lo que buscaba mientras la practicó. Para referirnos a esta búsqueda o proceso de desarrollo interior emplearemos la noción arquetípica de “viaje”.¹⁶⁹

Las imágenes de *Versión Celeste* se prestan espontáneamente a la lectura metafórica. No que los poemas fueran escritos con el objetivo de decir lo que terminan diciendo las metáforas, y a ese respecto es de suma importancia el testimonio de Larrea muchos años después cuando ya habían sido publicados los poemas. Dice Robert

¹⁶⁸ “Pintura y nueva cultura”, en Juan Larrea y Herbert Read. *Pintura actual*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1962, p. 83

¹⁶⁹ En su biografía del poeta, David Bary estudia la dimensión mítica de la aventura poética de Larrea. V. “Dimensión mítica en vida”. *Larrea: Poesía y Transfiguración*. Barcelona: Planeta/Universidad Complutense, 1976), pp. 159-169

Gurney, en su comentario del poema “Estanque”, que Larrea colocó una interpretación, “a posteriori”, del significado del caligrama que representaba en dicho poema los versos duplicados por su reflejo: “en una discusión acerca de la oposición Divinidad/Hombre Larrea citó el verso ‘2 a 2’ como una alusión a esta dualidad. Esto era una interpretación posterior de Larrea y tal vez no la tenía en mente cuando escribió Estanque, aunque las dualidades realidad/Realidad, existencia/esencia, hombre/espíritu están presentes en forma embrionaria en los poemas de 1919”¹⁷⁰. Larrea explica a propósito de las imágenes:

Se enfrentaban en mí, según sé al presente, el mundo mediato y cuantitativo de la razón vulgar o existencial, y el mundo cualitativo de la imaginación creadora. De aquí que, requerido por este último que me sustraía a medias del otro para mí sin sentido admisible, no podía dar por bueno nada que no consistiese en imágenes a porfía, por decirlo de este modo, que concretaron al menos una sustancia lírica de transacción entre ambos mundos. Y también de aquí que mis esfuerzos tendieron a componer poemas en función de caravanas de imágenes interesantes por sus mismas proyecciones, enajenatorias, y en manera alguna por sus referencias a cuestiones de la realidad inmediata, erótica, ni social, ni intelectual. Comprobará que transitaba por el camino abierto por Huidobro, que convenía a mis ansias. Lo urgente era la vida imaginativa del sujeto –siendo este asaz distinto del que operaba en Huidobro–, mi propia vida interior movida por la necesidad de concretar en alguna forma lo impreciso e incondicionado de mi sentimentalidad reprimida. Como ve era un planteamiento de enajenación a ultranza, sin restricciones.¹⁷¹

Larrea no escribió con un modo poético concreto para expresar un contenido predeterminado, sino que las razones poéticas que lo impulsaban fueron materializándose a medida que escribía sus poemas, lo que no contradice, por otro lado, las tesis sobre la elaboración consciente de los poemas en contra de las tesis que atribuyen a Larrea el empleo de la escritura automática y el azar¹⁷². Que luego Larrea compusiera la *Versión Celeste* que hoy conocemos escogiendo una organización de los

¹⁷⁰ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 114

¹⁷¹ Carta de Juan Larrea a Robert Gurney del 27 de abril de 1973 citada en R. Gurney. *Op. cit.*, p. 178

¹⁷² Por ejemplo Vittorio Bodini: “Al resquebrajamiento de la poesía en imágenes fragmentarias, que era el ideal de Diego y de las poéticas vanguardistas, [Larrea] opuso una carga unitaria, que extiende su dominio sin explícitos puntos de fuerza por todo el arco de la escritura, auténticamente automática [...]”. *Poetas surrealistas españoles*. (trad. Carlos Manzano) Barcelona: Tusquets, 1971, p. 50. Arturo del Villar llega a sostener que lo único realmente importante de la poesía de Larrea es “el significado simbólico”: “La obra poética se concluyó al finalizar el viaje místico. Hemos seguido su camino inversamente para resaltar el simbolismo de los poemas, observando su ordenación lógica dentro de la aparente irracionalidad de sus palabras. Por más que Bodini se empeñara en verlos sometidos a la escritura automática superrealista, la unidad conceptual de la obra toda, perfectamente estructurada en su conjunto y en cada uno de sus elementos, hace imposible una concepción ajena al control ejercido por la razón.” (Arturo del Villar. “Juan Larrea, ultraísta espiritual”. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 108, nº 422, pp. 77-87, 1981 p. 86). A propósito de la construcción poética consciente de Larrea, v. el apartado “La elaboración de los poemas” en Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*. San Sebastián: Cuadernos Universitarios, 1988 pp. 151-162

poemas que reproduce una estructura mítica que no guarda una correspondencia exacta con la cronología de composición no es razón suficiente para negar que la poesía de Juan Larrea sea el testimonio de su experiencia interior. Para autores como Sybilla Laemmel Serrano, cuyo estudio (1995) se enmarca “au niveau de la cohérence imaginaire de l’œuvre”¹⁷³, la experiencia de Larrea no excede los límites de lo literario-poético. Sibylla Laemmel destaca del trabajo de Juan Manuel Díaz de Guereñu la singularidad de que se desmarque del procedimiento de trabajo de estudios anteriores dedicados a la poesía de Juan Larrea en los que sus autores (Robert Gurney y David Bary) no cuestionan la explicación de Larrea –según Laemmel construida desde la perspectiva de sus conceptos teóricos de madurez y por ello no válida– mediante la cual el poeta vincula su escritura poética a una experiencia trascendental. Díaz de Guereñu, por su parte, acota desde el comienzo de su estudio sobre la poesía de Juan Larrea (1988) el marco de su trabajo crítico: “la labor del crítico se limita precisamente a lo estético. La vida del espíritu pertenece a un orden que no le es propio”¹⁷⁴. Con estas palabras el autor respondía indirectamente al juicio de Juan Larrea sobre el trabajo crítico dedicado a su poesía por Luis Felipe Vivanco: “Vivanco no la ha comprendido. Él está en la estética, no en la vida del espíritu”, testimonio recogido por Robert Gurney en 1972 más tarde matizado por Larrea como sigue: “No se debiera decir tan rotundamente que Vivanco no ha comprendido mi poesía, sino que no ha dedicado su atención a los aspectos esenciales, para dedicarla a los literarios”¹⁷⁵.

Otros autores han insistido en la necesidad de dar un enfoque estrictamente semiológico y textual al análisis poético. Por ejemplo Lidio J. Fernández en su comentario del poema “Evasión”¹⁷⁶:

En cuanto al sentido mítico-literal de ‘hilar’: crear, recrear, tejer (y destejer) el lienzo primordial, conviene leerlo como el proceso simbólico de la escritura poética: texto o tela siempre interminable, siempre inacabado. No obstante D. Bary insiste en su interpretación de la metáfora continuada de la fuga-viaje del Ulises de Dante «más allá de las columnas de Hércules», aludiendo con ello al mito apocalíptico del Descubrimiento. Lo que le lleva a pensar que aquí se encuentra en clave la premonición

¹⁷³ *Juan Larrea ou le suicide en poésie*, Peter Lang, 1995, p. 220

¹⁷⁴ Juan Manuel Díaz de Guereñu. *op. cit.*, p. 14, nota 6

¹⁷⁵ Ambos en Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 36

¹⁷⁶ “Acabo de desorbitar / al cíclope solar // Filo en el vellón / de una nube de algodón / a lo rebelde a lo rumoroso / a lo luminoso y ultratenbroso // Los vientos contrarios sacuden las velas / de mis carabelas // ¿Te quedas atrás Peer Gynt? // Las cuerdas de mi violín / se entrelazan como una cabellera / entre los dedos del viento norte // Se ha ahogado la primavera / mi belleza consorte // Finis terre la / soledad del abismo // Aún más allá // Aún tengo que huir de mí mismo”. Juan Larrea. “Evasión”. *Versión Celeste* (ed. Miguel Nieto). Madrid: Cátedra, 1989, p. 67

del viaje que el poeta realizara años más tarde al Nuevo Mundo [...]. Así pues, abandona el héroe su tierra («finis terre») para huir «más allá» de su pequeño entorno, en busca de «lo luminoso y ultratenebroso», lo desconocido [...].

La huida de sí mismo no puede ser otra que la del abandono del ser viejo de la realidad tangible, en aras de otra realidad, la que genera el poema mismo, que en Larrea es la búsqueda de la palabra original, primordial, que como el espejismo desaparece al alcanzarla: 'Aún más allá / aún tengo que huir de mí mismo'. No ahondaré más en dicha interpretación que resulta cómoda cuando se sabe la azarosa vida que llevó el poeta en América, sus crisis de identidad, y en particular sus adversidades y soledad asumidas tanto en Cuzco (Perú o en México, como en Córdoba (Argentina), pero que escapa al estricto marco semiológico del poema. ¿Pues hasta dónde es lícito subordinar el análisis poético a la interpretación del autor (sugerida a posteriori) y que exige una lectura diacrónica del texto?¹⁷⁷

En el apartado 2 de esta segunda parte nos ocupamos de los símbolos centrales de la poesía de Larrea. Dedicamos, en primer lugar, un apartado al poema “Transcarnación” con el que se aborda la cuestión del tiempo y la historia y de la dualidad materia-espíritu en la poesía de Larrea; a continuación, el comentario de los poemas “Esfinge” y “SED” nos acercan a la noción de “sensualidad” contrapuesta a la “espiritualidad” para mostrar cómo sus imágenes poéticas le conducen por la sensualidad hacia el conocimiento, su auténtica meta, como muestra el estudio del poema “Sœur inachevée”, que introduce la noción de “conocimiento”, objeto último por el que la espiritualidad es privilegiada en detrimento del placer de los sentidos sin otro objeto que el goce. El objeto de estudiar los valores poéticos de Larrea en sus poemas ultraístas y anteriores es demostrar que ya tan temprano y desde un modo poético tan concreto y distinto al que cultivó más adelante, al contacto con Huidobro y más adelante con su alejamiento de este, dichos valores ya estaban en Larrea. El estudio de estos poemas demuestra cómo en realidad no existe engaño o “reorganización madura” de unos materiales poéticos desvinculados de la obra del Larrea que compuso *Versión Celeste* para su edición 40 años después de haberla escrito y cómo las imágenes contienen elementos correspondientes a la experiencia extraliteraria de Larrea. Laemmel Serrano parece asociar la espiritualidad a la doctrina –religiosa– a la vez que disocia a la poesía de toda doctrina, razonamiento que lleva a la autora de *Juan Larrea ou le suicide en poésie* a imposibilitar mediante una deducción lógica (espiritualidad = doctrina; poesía ≠ doctrina; ergo poesía ≠ espiritualidad) la vinculación de la espiritualidad y la poesía:

¹⁷⁷ Lidio J. Fernández. “Los poemas creacionistas de Juan Larrea en la revista *Grecia*” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, enero-diciembre 1996. Santander año LXXII. pp. 239-256, pp. 246-7

Notre thèse sur l'«essence» de *VERSION CELESTE* contredit, certes, les affirmations du vieux Larrea (recueillies par son « anglo-client ») ; mais seulement dans la mesure où nous nous refusons à identifier l'expérience poétique avec une expérience spirituelle. [...] Les vérités qu'on peut lire dans *VERSION CELESTE* ne sont pas « fausses » mais elles concernent uniquement l'ordre poétique : cette œuvre montre en quoi consiste la « vie » et en quoi consiste la « mort » d'une poésie de l'image. [...] Il ne s'agit nullement de spéculation métaphysique, mais de ce que cette poésie, et ce poète, ont expérimenté dans leur chair même, à savoir : le néant dans la création et la mort dans l'image.¹⁷⁸

El estudio de esta poesía a la luz de los trabajos en prosa de Juan Larrea, en especial de su prácticamente contemporáneo *Orbe*, se propone ilustrar cómo la experiencia del poeta no se restringe a una exploración “literaria” o una metafísica de la escritura poética sino que trasciende el ámbito de la práctica literaria y le sirve al poeta como ejercicio vital de introspección: en una palabra, en Larrea espiritualidad y poesía son inseparables y, por ello, la referencia a la espiritualidad en el comentario de la poesía de Larrea es ineludible.

“Cuando fue interrogado si tenía alguna idea de búsqueda de Dios cuando escribía su poesía Larrea replicó: “Je cherchais vivre. Je cherchais la Vie dans son ensemble, complète, totale”¹⁷⁹. ¿Cómo limitar entonces la experiencia de Larrea a una aventura poética literaria? En su poesía existen en latencia los temas que siguieron ocupándolo más adelante en sus diversos y múltiples trabajos en prosa. Por esta razón este estudio de la poética de Larrea está basado en una lectura que no se atiene a las restricciones cronológicas, porque la continuidad en toda su obra y el diálogo entre poemas, trabajos teóricos y su diario intelectual son tan evidentes que de hecho exigen una lectura integral para poder entender las partes, y concretamente la poesía, que se vuelve así transitable. En *Versión Celeste*, Larrea parafrasea la experiencia de la búsqueda de su voz explicando la forma de esta aventura; el final de la búsqueda se declara con la llegada a un lugar “sans limites”. En lugar de emplear su voz descubierta para escribir nuevos poemas, Larrea iba a usar su potencia en otra clase de escritura. A diferencia de otros poetas que estampan sus voces encontradas en los grandes hitos de la poesía, el primer silencio, el de la búsqueda infructuosa¹⁸⁰, que asiste siempre al

¹⁷⁸ Sibylla Laemmel Serrano. *Juan Larrea ou le suicide en poésie*. Peter Lang, 1995 pp. 249-250. «Anglo-cliente» es el nombre con el que Larrea designaba a David Bary y a Robert Gurney en una carta a Gerardo Diego de 1974 (*Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 375).

¹⁷⁹ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 256

¹⁸⁰ “por toda respuesta” en “Estanque” p. 73, y “serás... me dijo y se echó a reír”; “frutos afónicos” en “Diluvio” p. 71.

desarrollo de lo amoroso, se convierte en el silencio tras el descubrimiento “enmudecedor” de su “voz” una vez completada la experiencia de *Versión Celeste*.

Para el estudio en detalle de la articulación lingüística de dichos valores simbólicos reenviamos a la tercera parte de nuestro trabajo. El hecho de que este estudio de la poética de Larrea preceda al análisis de las traducciones responde a nuestra aplicación de la metodología de la traducción. La localización de los puntales de una escritura ayuda a observar a continuación con más detalle la labor de traducción. El comentario de la traducción será ocasión para aludir a fenómenos de la poesía de Larrea que no son mencionados en esta indagación, como puede ser la cuestión de la ambigüedad de la que tanto usa Larrea también, o de la remotivación lingüística. Antes, y como complemento a los elementos de la poética de Juan Larrea que estudiamos a continuación, dedicamos al final de esta segunda parte un apartado al último periodo de la vida del poeta pasado en Córdoba (Argentina), en concreto a su experiencia universitaria, episodio poco estudiado y muy ilustrativo al respecto de su “militancia poética”.

2.2 Indagación poética

2.2.1 El tiempo y la dualidad: “Transcarnación” (1917)

Qué viejas sois
qué viejas sois, mis manos.
Qué viejas ya cuando os heredé...

Y vosotros, mis pies,
qué cansados de errar itinerarios...

Y vosotros, mis ojos,
qué de cosas no habréis visto
que yo he llegado tarde para ver.

Y tú,
sobre todo tú, mi corazón...
Cuánto habrás brincado
como a la comba, con tu lazada azul,
al compás de tu vieja canción.
¡Qué viejo eres, mi corazón!

Sin conoceros
os compadezco, mis herederos,
los que heredéis la triste herencia de mi carne,
de mis pies, de mis ojos, de mis manos,
cada vez más viejos...

Mas sobre todo
a quienes heredéis mi corazón,
os tengo, en verdad, compasión.

Este poema temprano de Juan Larrea representa el inicio de su indagación poética. Robert Gurney y David Bary comentan brevemente en sus trabajos sobre la poesía de Larrea este texto que el poeta solo recordó con motivo de una entrevista con el profesor Gurney en Córdoba (Argentina) en 1972, recitándolo de memoria y transcribiéndolo a continuación con el título que aquí lo encabeza. En el estudio de Robert Gurney el poema no aparece fechado, únicamente contextualizado en el año 1918:

El diario retrospectivo de 1929 tiene frente al año 1918 la palabra “Negrura”. Dependiente económicamente, aburrido, Larrea se encontró en lo que describió como un “*trou vertigineux*”. Fue un periodo oscuro de su vida: “*Je passais des noirceurs*”. El diario de 1929 tiene la siguiente entrada para 1919: “*Versos, ansias de lejanía*”. El principal deseo de Larrea en este tiempo era huir.¹⁸¹

A continuación, Gurney cita “*Transcarnación*” como prueba del “*cansancio del mundo*” que Larrea experimentaba por aquellos años, un ánimo que contrasta con el de “*Evasión*”, poema posterior (1919) que simboliza el comienzo del proceso transformativo del poeta y la travesía “*mítica*” que constituye la experiencia poética de *Versión Celeste*. Para Gurney, los elementos que destacan en el poema son la repetición del adjetivo viejo y la mención de las partes del cuerpo como si el yo poético se sintiera alienado y ajeno a su cuerpo; el poema es presentado por el autor como una prueba de coherencia compositiva por constituir un precedente de la búsqueda de Larrea de una identidad cuyo desarrollo es plasmado en *Versión Celeste*, aun a pesar de tratarse, en 1917, “*de una identidad muy alejada de la imagen presentada en este poema*”¹⁸², es

¹⁸¹ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 68

¹⁸² *Ibid.*, p. 69

decir, caracterizada por un cansancio en el que todavía no se encuentra el deseo de un impulso hacia el “más allá”.

David Bary extiende el comentario del poema a consideraciones acerca del contexto literario de la época. En efecto, dicha composición es objeto del artículo “Juan Larrea en 1917: El poema olvidado Transcarnación”¹⁸³. Larrea envió la transcripción de este poema en una carta a Bary el 4 de agosto de 1974 contextualizándolo en “la época previa de desaliento y flacidez”¹⁸⁴ y dándole la fecha aproximada de 1917 acompañada de un signo de interrogación por no conservar ningún rastro escrito del poema que diera fe de la fecha exacta. Para Bary, el poema sintetiza el estado de espíritu del poeta en esta época anterior al descubrimiento de la poesía de Vicente Huidobro y al surgimiento del ultraísmo, y la idea del “estancamiento” deja traslucir el tema del cansancio y la vejez abordando la dimensión social o colectiva de los sentimientos expresados en el poema por el yo poético:

Vista de cerca, la situación poética inmediatamente anterior al estallido vanguardista de 1918-19, acaso como todas las situaciones literarias que se examinen sin esquemas fáciles más útiles para simplificar las realidades históricas que no para reflejarlas en su verdadera complejidad, ostenta rasgos difíciles de reducir a la cronología al uso. Desde un punto de vista, muerto Rubén Darío en 1916, debería suponerse que estamos en una especie de limbo entre modernismo y vanguardia. Desde otro, si se piensa en fenómenos como la poesía de López Velarde, Gabriela Mistral y otros hispanoamericanos y en la renovación recién producida de la poesía de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, podría decirse que estamos, en 1917, en pleno posmodernismo [...].

Por otra parte, es seguro que para casi todos los lectores el modernismo seguía siendo lo que el nombre implica, un fenómeno de última hora. En 1918 las revistas literarias –valga el ejemplo de *Cervantes*– eran plenamente modernistas. [...]¹⁸⁵

Desde este punto de vista, “Transcarnación” daría cuenta del hastío generalizado en la España de aquella época y de la necesidad de renovación, debiéndose para Bary la tristeza del poema a la falta de esperanza de un yo poético biográficamente joven en un contexto social y cultural –en concreto poético– decrepito, de “limbo entre modernismo

¹⁸³ En *Ínsula*, n° 335, Madrid, junio 1976, pp.1, 12 y en David Bary. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia: Pre-textos, 1984. El poema fue incluido en el apéndice de la biografía de Bary *Larrea: Poesía y Transfiguración*. 1976 (p. 191)

¹⁸⁴ Juan Larrea. *Epistolario. Cartas a David Bary 1953-1978* (ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, p. 178

¹⁸⁵ David Bary. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia: Pre-textos, 1984. p. 99. En *El veintisiete en tela de juicio*, Andrew A. Anderson establece la siguiente equivalencia: el modernismo hispánico correspondería “muy aproximadamente al simbolismo europeo”, y el *Modernism* “europeo-norteamericano”, post-simbolista por definición, al post-modernismo en España (*op. cit.*, p. 296).

y vanguardia” o posmodernismo, estética a la que, según su análisis, corresponden el tono y el estilo “íntimo, melancólico y sobrio” del poema “Transcarnación”.¹⁸⁶

Así, si Robert Gurney basó su análisis en las detalladas explicaciones biográficas que sobre estas cuestiones desarrolló Larrea en sus entrevistas de Córdoba, David Bary extendió su comentario a apreciaciones literarias y estéticas recibiendo el acuerdo del poeta con respecto a su artículo por medio de una escueta felicitación por carta en 1976.¹⁸⁷ Nos parece, no obstante, que “Transcarnación” admite una lectura que trascienda la biografía y el contexto literario, es decir, una lectura genérica y atemporal. Con todo, el comentario de Robert Gurney, aunque breve y circunscrito al reflejo en el texto de las circunstancias biográficas del poeta¹⁸⁸, apunta en la dirección que nosotros proponemos aquí para su lectura más amplia, a saber, la extrañeza del individuo con respecto a sí, la búsqueda de una respuesta a la pregunta esencial “¿Quién soy?” (“¿soy este cuerpo viejo, heredado y en usufructo hasta mi muerte?” “¿‘soy’ nada más hasta mi muerte?” “¿qué es ‘ser’?”) que parece hacerse Larrea en este poema formalmente tan desvinculado de la expresión poética con la que a partir de la experiencia ultraísta iba a seguir indagando en la gran cuestión. Asimismo, el análisis de David Bary, aun limitándose a los aspectos formales y conceptuales del poema relacionándolos con el contexto histórico de la época, dirige sus observaciones hacia lugares que permiten hacer un comentario extra-temporal.

Formalmente, existe una simetría retórica según la cual la organización temática del texto corresponde a los tres tiempos evocados en él (pasado, presente y futuro). Esta simetría, para David Bary, representa otro rasgo posmodernista con la repetición de todos los elementos del poema en la penúltima estrofa y la idea principal expresada en

¹⁸⁶ “En «Transcarnación» reconocemos un conjunto de tono, técnica y lenguaje que para la crítica se asocian con las postrimerías del segundo modernismo introspectivo o con lo que algunos llaman posmodernismo. El tono es íntimo, melancólico, pero llano y sencillo, con cierto prosaísmo muy moderado. El léxico es sobrio, sin palabras excesivamente literarias, exóticas o arcaicas, pero también sin giros populares.” David Bary. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia: Pre-textos, 1984, p. 101

¹⁸⁷ “Su artículo me tomó de sorpresa y me ha parecido muy bien intencionado hacia mí. En él hace usted gala de la sólida estructura crítica que le es peculiar. Me parece que ha aparecido muy a punto, que en España están de cambio. Excuso encarecerle mi muy sincero agradecimiento.” Carta desde Córdoba (Argentina) del 21 de octubre de 1976. Juan Larrea. *Epistolario. Cartas a David Bary 1953-1978*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 195-196

¹⁸⁸ Robert Gurney entrevistó a Juan Larrea extensamente (35 entrevistas entre el 8 de julio y el 6 de agosto de 1972) en su residencia de Córdoba con motivo de su trabajo de investigación sobre su poesía. Dicho trabajo recoge abundante información poética y biográfica proporcionada por Larrea no accesible en ninguna otra publicación de o sobre el poeta.

la última. Esta idea, la “única figura explícita” del poema, para la que Larrea reserva la estrofa final siguiendo la poética de Machado –que en palabras de Bary preconizaba el uso de la imagen “únicamente para expresar momentos de máxima intensidad emotiva”¹⁸⁹– es la imagen del “corazón”, sede de la emoción. El poeta insiste en las palabras “herencia” y “corazón” de modo explícito mediante la locución adverbial “sobre todo” en el verso 10, referida a “corazón”. La palabra “compás” en el verso 13, contribuye a la concentración de imágenes: si por un lado anuncia la idea de “compasión” (y, por tanto, de “tristeza”), por otro lado constituye la caracterización del corazón como un reloj que con su *compás* marca el tiempo, siendo el latido objeto de la metáfora “vieja canción” con la que se expresa la idea de vejez que es motivo del lamento de la voz poética. Esta simetría que puede considerarse como la estructura rítmica del poema, es el único cuidado formal de la composición, no obedeciendo ni su métrica ni su rima a ningún patrón concreto. En palabras de Miguel Nieto:

Los poemas [de Larrea] que de aquella época primera se conocen expresan una lucha germinal, apenas formulada conscientemente, por recuperar un mundo emotivo que la sensibilidad romántica había ido disolviendo en sucesivas transformaciones a lo largo del siglo XIX, hasta la evanescencia final del simbolismo. Solo Gerardo Diego parecía confiar entonces en el futuro poético de aquellos como engegucidos tanteos de Larrea, llenos de inseguridad tanto en el uso de las formas tradicionales como en el impulso creativo.¹⁹⁰

En lo que se refiere a la materia del poema, David Bary comenta el significado del título, que para él revela ya el ingenio lingüístico que Larrea iba a desplegar en toda su escritura posterior. Mezcla de “transmigración” y “reencarnación”, para Bary el término “transcarnación” expresa la idea de unidad de la carne y el espíritu, contrariamente al estado de disociación que los otros dos términos implican mediante la idea de un espíritu que sucesivamente se encarna y se desencarna:

De todos los sustantivos de significación espiritual (“transfiguración”, “transubstanciación”, etc.) que hubieran podido servir como modelos para “transcarnación” el más obvio es sin duda “transmigración”, en su acepción de “transmigración de las almas” o “reencarnación”. De hecho es una combinación de “transmigración” y “reencarnación”, pero con un sentido inverso al de estas. No es totalmente inverso, porque en el concepto implícito en el vocablo inventado por Larrea, “carne” y “espíritu” no son entidades totalmente separables. El concepto de “reencarnación” permite suponer la existencia de un “espíritu” o “alma” totalmente independiente que irá pasando por infinitas “encarnaciones” sin ser nunca “carne”. Pero en la transcarnación de Larrea, “espíritu” y “carne” son una sola cosa.¹⁹¹

¹⁸⁹ David Bary. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, p. 101

¹⁹⁰ Introducción de Miguel Nieto a *Versión Celeste*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 42

¹⁹¹ David Bary. *Op. cit.*, p. 97

En apoyo de su tesis del anhelo de Larrea de vencer las oposiciones entendidas generalmente como irreconciliables y de llegar al estado de síntesis, Bary alude a un episodio biográfico del poeta y a sus dificultades, debidas a la educación ultracatólica que había recibido, para realizar “un amor no acomplejado en el cual sexualidad y espiritualidad –carne y espíritu– no se concibiesen como fuerzas antagónicas”. Este temprano impulso hacia la superación del dualismo “carne-espíritu” que representa la palabra “transcarnación”, es para el autor “un indicio más del hecho de que, como dice Larrea y como lo demuestran los acontecimientos, éste conociera el surrealismo, por así decirlo, antes que se inventara”¹⁹², por cuanto el surrealismo fue la corriente que en Occidente se propuso seriamente realizar dicha superación.

Después de afirmar que la “transcarnación” supondría para el poeta el impulso de superación de la dualidad “carne-espíritu”, Bary sostiene que Larrea pudo haber entendido a esta en el sentido de castigo, y por tanto el lamento correspondería a un deseo de liberación de su personalidad individual. Es necesario precisar que el “deseo de liberación” de Larrea se plantea en él como disposición individual a realizar una ascesis mística de aniquilación del “yo” desde su convencimiento de que el mundo marcha hacia un estado de conciencia colectivo más allá del conjunto de individualidades aisladas que representa actualmente. Su experiencia personal le llevó a dedicar todos sus esfuerzos intelectuales a fundar que el progreso humano había de continuar y culminar pasando de lo individual a lo colectivo, transformación que ha de propiciar que el *hombre* llegue un día a ser *Hombre*, en la línea de la teoría de la noosfera de Pierre Teilhard de Chardin.¹⁹³

Cuando Vittorio Bodini preparaba la primera edición de su poesía, Larrea explicó en una carta al crítico italiano:

[...] En el fondo yo era un místico de la poesía [...]. Yo no tenía ni problemas sociales, ni afanes de notoriedad. Mi problema era esencial y universal, de vivencia profunda, de locura si se quiere: en puridad, religioso. [...] Entre las dos vertientes, diríamos, de lo inmediatamente real y la de lo intrínseco o superreal, yo me pasé con armas y bagajes a la segunda, o sea, con alma y vida, según el impulso que se advierte ya en el poemita

¹⁹² David Bary. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, p. 98

¹⁹³ V. “El eslabón de la paleontología”, capítulo dedicado a las ideas de Teilhard de Chardin por Larrea en *Razón de ser*. Madrid: Júcar, 1974. Los escritos de Larrea sobre César Vallejo son un ejemplo de su concepto de la humanidad más allá de la individualidad. Véase, por ejemplo, la discusión acerca del humanismo de Vallejo de su trabajo *Respuesta diferida sobre César Vallejo y el surrealismo* (publicado en *Aula Vallejo* n° 8-9-10 y en tirada aparte, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1971) centrado en demostrar la universalidad de la naturaleza del poeta peruano: “La situación de Vallejo es visiblemente extraindividual” (p. 24); “este Paraíso simbólico nunca ha sido cuestión individual, sino, como esencial, genérica, según lo demuestran ampliamente muy diversas culturas” (p. 26).

“Evasión” que publiqué en 1919, y en el que descubrí con sorpresa, décadas después, marcado el itinerario material y espiritual desarrollado por mi existencia posterior. [...] Solo muchos años después, tras una larga experiencia que no se parece a ninguna otra de que tenga noticia, he llegado a saber que de lo que para mí se trataba oscuramente, desde el comienzo, era del tránsito en alma viva de la conciencia de un estado de cultura a la de otro estado, este universal, de Cultura, mediante la intervención de lo que la mente llamada humana no puede fabricar por sí misma.¹⁹⁴

Larrea sostuvo haber experimentado desde su juventud un proceso transformativo del que no fue consciente hasta muchos años después de haber comenzado. El inicio del “tránsito” de su conciencia individual a un estado de “Cultura universal”, que él fecha en 1919 y en su poema “Evasión”, en realidad ya se encuentra en “Transcarnación”, composición en la que la voz poética expresa un quejido contra la vejez representada por la herencia de tiempo que toma forma en la materia y cuyo testimonio es la historia. El cansancio expresado en la materia puede entenderse como el símbolo de la “carne” en la que se graba el paso del tiempo; de ahí el tono triste y doliente pues la carne, “viveza herida”¹⁹⁵, constituye el encadenamiento del espíritu a la tierra. La inquietud de la voz poética con respecto a la vejez metafórica de su cuerpo (manos, pies, ojos, corazón) refleja una pesadumbre provocada por la acumulación de la historia ocurrida y por todos los acontecimientos futuros, como si dicha voz se sintiera presa en el momento que habita, entre el pasado y el porvenir, pero inmune al paso del tiempo. Así, la voz poética parece observar desde el presente la estructura del tiempo mientras este se desarrolla: lamenta llegar tarde y no conocer lo que ahora pertenece al pasado, y expresa igualmente el lamento de no ir a asistir a aquello que está por llegar. Mediante esta experiencia dolorosa del tiempo, el sujeto entiende que, en rigor, su momento es el presente. Las imágenes del poema definen metafóricamente al presente como el instante en el que el espíritu toma conciencia de sí mismo y de la historia; el tiempo presente es el momento durante el cual el espíritu despierta a sí y se ve “existiendo”:

El espíritu pide, para no dejar de sentirse ser él mismo, saber en nosotros de qué se trata verdaderamente. Necesitamos conocer, no a dónde, mas sí hacia qué más allá estamos

¹⁹⁴ Juan Larrea en carta a Vittorio Bodini del 1 de abril de 1964. Laura Dolfi. “Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini: (Para la historia y edición de “Versión Celeste”)” en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 18, Madrid: La Fundación, 1995, pp. 119-148, pp. 133-134.

¹⁹⁵ En el poema “Espinass cuando nieva”: “Tú que asumes luz y abismo al borde de esta carne / que cae hasta mis pies como una viveza herida” (*Versión Celeste*, 1989, p. 165). La presencia de la imagen “estrella de tierra” en el mismo poema hace pensar en la imagen de “SED” “estrella herida”. Asimismo, en “Affaire close” encontramos el verso: “chair qui remplis ma vie comme un grand cri de triomphe” (*Ibid.*, p. 232).

yendo a fin de poder pasar de la inconsciencia milenaria a participar *conscientemente* en el desarrollo del proceso creador.¹⁹⁶

Correlativamente, cuando el hombre se vuelve consciente de su existencia y siente la historia no como un cuerpo ajeno sino como algo de lo que forma parte, despierta –aunque sea durante un instante– desde dentro a la estructura continua del tiempo y a la constatación de que la división pasado/presente/futuro es ilusoria y la intermitencia de las existencias que empiezan y acaban no es más que la respiración del tiempo, cuyo aspecto interrumpido (inspiración-espiración; muerte-nacimiento) es igualmente una ilusión óptica o su forma superficial: “Si en alguna parte somos, el tiempo no tiene realidad sino como respiración del espacio”¹⁹⁷. Poemas como “Posición de aldea” o “Mouvement perpétuel”, expresan estas mismas ideas acerca del tiempo.¹⁹⁸

De este descubrimiento del sujeto deriva su constatación de la inalienable responsabilidad histórica de cada ser humano. Interesa citar aquí unas líneas de César Vallejo a este propósito:

Allí donde empieza la metafísica hegeliana, con su ecuación fatal de los contrarios, allí termina la influencia de Marx en nuestra época y su poder creador del porvenir. El hombre verdaderamente nuevo está adquiriendo una conciencia rigurosa de la capacidad creadora y libre de su voluntad, junto con un austero sentimiento de la responsabilidad humana ante la historia.

De esta suma ingerencia del hombre en la creación de la historia –que él no concibe fuera de los resortes libres de su voluntad–, está proscrito todo fatalismo y todo determinismo. La lucha entre el bien y el mal, según este estado de espíritu, puede, siguiendo los casos, ser favorable al primero o al segundo de los beligerantes. El principio del bien es o puede ser, a veces, positivo, y a veces, negativo, según que el hombre acierte o no a dirigir sus energías. La tragedia, en este caso, no es posible, y en

¹⁹⁶ Juan Larrea. “Pintura y nueva cultura”, p. 82

¹⁹⁷ Juan Larrea. “Dulce vecino”. *Versión Celeste*, 1989, p. 143

¹⁹⁸ “Posición de aldea”: “Condesciende sé frágil a lo largo/ de las mieses / más calientes que un acto de presencia // Un gallo diluido en los grises del horizonte / escarba entre mis cabellos y hace tiempo / bajo el ala // De los brazos del reloj un mundo descarnado cae / a grandes rasgos / antes de que la noche nos rocíe de frente / y mariposa / yo me siento invadido por un principio de sendero // La mayor parte del sol ilumina mi sombrero” (*Versión Celeste* 1989, p. 92). “Mouvement perpétuel”: “Vêtus d’horloge malgré vos yeux pensifs / suivez suivez derrière la charrue de vers / qui écarte les rideaux de mes lèvres de chair / clartés perpétuelles aimez-vous geindre au vif // Les phrases d’hirondelle qu’on prononce / à minuit et onze / fourmis / voyageurs hygiéniques de lune / quand les muscles de l’espoir répondent à un besoin de nids / seront-elles du même avis // Par les belles histoires en pente qu’escalade ma voix / ce qui dérange les mauvaises herbes / je vous prie laboureur à mains de cinéma / de bien cueillir les larmes sans que madame s’énervé / et sans trop faire appel à une aube à fleur de peau // Tandis que la lune garde des regards en réserve / à une halte du chemin l’horloge lave ses oiseaux // Suivons suivons l’espace dans sa route de chair / d’un bleu léger / l’automne regarde longuement les chênes / et je regarde le ciel qui commence à tomber” (3ª versión francesa del poema publicada por J.M. Díaz de Guereñu en el apéndice de *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 424). Gerardo Diego publicó este poema en traducción con el título “Vestidos de reloj” en sus *Obras completas* (tomo II), apartado “Hojas” sección “Versiones poéticas 1949-1975” 1989 (pp. 1309-10) fechado en 1952. Sobre versiones y traducciones de este poema, v. Anexo 1.

el proceso vital del hombre y de la sociedad, caben todas las soluciones. El sentimiento revolucionario –creado por Marx–, prueba precisamente que la historia está siempre en una balanza, cuyos platillos siguen un mecanismo –no ya secreto, misterioso o ajeno a la voluntad humana–, sino entrañado a tales o cuales apatías o esfuerzos de los hombres.¹⁹⁹

Larrea estimaba que “la solución al enigma trascendentalísimo” del ser humano es su experiencia histórica²⁰⁰:

En ese largo, complejo e intrincadísimo pasado podría disimularse la actividad específica y diseminada de ese Ser substancial, sub-consciente que, a lo que se ha pretendido a veces desde Vico, ha venido colaborando con la acción del hombre. Más, si este pasado actúa dinámicamente como se imagina, en virtud de sus símbolos reveladores podría ese Ser hacer acto de presencia propia en la conciencia del mundo.²⁰¹

La toma de conciencia de las vinculaciones que existen entre la historia y la existencia humana presente en la voz poética del poema “Transcarnación” contiene en esencia ese “austero sentimiento de responsabilidad humana ante la historia” que para Vallejo es base del impulso revolucionario. De la conciencia de existir del hombre, conforme forma parte del cuerpo de la historia, deriva de manera inalienable su responsabilidad.

Una indagación del espíritu basada en una profunda conciencia histórica, tal es el eje de la poética de Larrea revelada por este poema. Nos encontramos ante el corazón de las concepciones larreanas: la vida es un flujo; el futuro, la redención, la revelación y la libertad; el presente, transformación en espera de ese advenimiento. Siendo de tal modo consciente del tiempo y la historia, el sujeto consigue trascender su conciencia individual, limitada a una existencia de corta duración que empieza y acaba y es única e

¹⁹⁹ César Vallejo. “El espíritu polémico”, publicado en *Mundial*, 2 de noviembre de 1928 y recogido por Juan Larrea en *Aula Vallejo* n° 5-6-7, Córdoba (Argentina): Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1967, p. 50. En sus escritos, Larrea acotaba como sigue la noción de libertad y la de voluntad, de signo claramente divergente con respecto a las de Vallejo: “En efecto, fue Espinosa, de cuyo razonamiento procede el postulado hegeliano de que «la libertad es necesidad comprendida», quien estableció repetidamente que «los hombres se creen *libres* porque tienen conciencia de sus acciones pero ignoran las causas profundas que las determinan; lo que constituye su idea de la *libertad* es que no conocen otra causa de sus acciones que la de sus *deseos*»”. (Juan Larrea. *Al amor de Vallejo*. Valencia: Pre-textos, 1980, pp. 288-289); “El «desencadenamiento del hombre» -de Prometeo- a que aspiraba Dilthey debería ir verificándose a medida que, en virtud de la conciencia histórica, desapareciera de la mente de la humanidad cierto número de ideas centrales inadecuadas o ilusorias que convierten a los hombres y a las colectividades en instrumentos más o menos ciegos y pasivos. Entre estas ideas adecuadamente inadecuadas descuellan la que el ente psico-somático tiene de ser libre y la de que puede gobernar a su antojo el progreso de la vida planetaria. El desencadenamiento que se logra así es por lo pronto el del instinto de dominio sin freno con todas sus necesarias y terribles consecuencias de tipo totalitario y apocalíptico”. (Juan Larrea. *Razón de Ser*. Madrid: Júcar, 1974, p. 224 nota 9).

²⁰⁰ Juan Larrea. *Razón de ser*. Madrid: Júcar, 1974, p. 212

²⁰¹ *Ibid.*, p. 163

irrepetible, y a la vez que ve el conjunto, puede concebirse como parte indisociable de él. Esta paradoja del ser, independiente y parte de la unidad al mismo tiempo, nos devuelve al gran problema del poema y de los planteamientos poéticos de Larrea: la resolución de los contrarios. La voz poética parece preguntarse: “Si no soy esta carne que heredé y que otros heredarán más adelante, si solo ‘soy’ durante un tiempo, ¿qué soy en verdad? ¿Qué es esta consciencia de algo perenne y duradero fuera de la materia? ¿Qué, quién, va encarnándose de vez en vez?”

Como se ha visto, no faltan pruebas documentales para demostrar que el tiempo y la historia son ideas recurrentes en el pensamiento de Juan Larrea. Una anécdota recogida por David Bary en su biografía sucedida en la niñez de Larrea, revestía para el poeta la importancia crucial de haberle sugerido por figura la idea de los tres tiempos mucho tiempo antes de entenderla, documentarla y dedicarse a su desarrollo teórico. Bary especifica que los tres tiempos se refieren al Padre, el Hijo y el Espíritu correspondientes a su vez, según el mito del poeta prometeico de León Felipe, al pasado, el presente y el futuro²⁰². Según cuenta, Larrea llegó a ganar en tres rifas de carnaval sucesivas celebradas en su colegio un premio consistente en un reloj:

Extraña coincidencia, creará ver Larrea años más tarde, entre su intuición infantil de los tres tiempos históricos y la forma objetiva, totalmente ajena a su voluntad, en que se arreglan los tres misteriosos relojes, como si fuera posible que se refiriesen, de modo paralelo pero independiente, a tres tiempos.²⁰³

Robert Gurney otorga en su estudio una importancia solo anecdótica a este poema. David Bary, por su parte, termina su estudio recordando que si bien este poema está muy lejos de la escritura poética madura de Larrea (de sus series ininterrumpidas de “metáforas radioactivas” y su “versículo ilimitado a lo Aleixandre”), representa ya en tan temprana fecha la “verdadera herencia que un día había de transmitir Larrea a los poetas del 27”²⁰⁴: el testimonio de una crisis de espíritu. Guillermo de Torre apunta al anuncio de una crisis similar en el plano literario que el “Presupuesto vital” de Larrea (1926) habría representado:

Quizás más que las poesías en *Favorables París Poema* me interesó una especie de manifiesto suscrito por Larrea y titulado *Presupuesto Vital*. Lo cerraba una frase que me llamó la atención. Era esta: “Nuestra literatura no es ni literatura; es pasión y vitavirilidad por los cuatro costados”. *Ya estábamos, pues, [1926] en el umbral de la*

²⁰² León Felipe. “El poeta prometeico” (*Ganarás la luz*, 1942). *Nueva antología rota*. México D.F.: Finisterre Editores, 1974, pp. 85-115

²⁰³ David Bary. *Larrea: Poesía y Transfiguración*. Madrid: Planeta, 1976, p. 32

²⁰⁴ David Bary. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia: Pre-textos, 1984, pp. 102-103

literatura antiliteraria, de la literatura que, por expiar culpas ajenas o buscar su trascendencia en otros mundos, se avergüenza de su nombre y quiere dejar de serlo; en suma, *ya estábamos a las puertas de la crisis*, cuyo proceso yo he intentado analizar minuciosamente en mi *Problemática de la literatura*. Además, no se olvide que entonces comenzaba a abrirse paso, si no a vulgarizarse, el afán de disociar la poesía de la literatura, adscribiendo a la primera todas las excelencias y a la segunda todas las abominaciones.²⁰⁵

Desde nuestra perspectiva, más que el testimonio de una crisis de espíritu, lo que Larrea tal vez pudo haber trasladado habría sido el “espíritu”: un reconocimiento del legado espiritual de la tradición mística española como “rehumanización” tras la deshumanización correspondiente, según él, al momento de tránsito de la cultura a la Cultura²⁰⁶. Al margen de las apreciaciones sobre la aportación de Larrea a los poetas de su generación²⁰⁷, lo que nos interesa aquí del poema “Transcarnación” es su doble valor indicado: en primer lugar el de reflexión en torno a la historia y, en segundo lugar, de manera indisociable, de indagación poética acerca de esta oposición de apariencia excluyente en torno al significado de la esencia y la existencia del hombre, que puede ser enunciada esquemáticamente como “la lucha de la carne y el espíritu”.

Puede entenderse que para Juan Larrea el Ultra llegó en el momento adecuado para encarar la relación de los términos opuestos –que en “Transcarnación” gira en torno a los elementos “materia / espíritu”– a través de una búsqueda de trascendencia y más allá. Esta es la razón por la que continuamos nuestro análisis por dos poemas ultraístas, “Esfinge” y “Sed”, que junto a otra serie escogida de poemas de *Versión Celeste* nos permiten seguir el rastro a esta reflexión metafísica en clave poética que nos conduce, directamente, a la cuestión de la traducción poética. Con este acercamiento a “Transcarnación” hemos esbozado la discusión central de la poética de Juan Larrea. Estudiamos a continuación esta cuestión en detalle a través de otros valores poéticos fundamentales asociados a dicho tema central.

²⁰⁵ Guillermo de Torre. *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Losada, 1963, p. 165

²⁰⁶ V. en concreto los trabajos de Juan Larrea. “Pintura y Nueva Cultura” en *Pintura actual*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), 1964; *Del surrealismo a Machupicchu*. México D.F.: Joaquín Mortiz, p. 27; “Carta abierta a Jacques Lipchitz” en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, nº 20-21, Madrid: Ministerio de Cultura, primavera 1984, pp. 167-190

²⁰⁷ V. introducción de la tercera parte para más detalles sobre esta cuestión.

2.2.2 Sensualidad y espiritualidad: “Esfinge” y “Sed”

“Esfinge” es un poema de mayo de 1919 publicado en la revista *Grecia* el mes de noviembre del mismo año:

ESFINGE

La esfinge me clava los ojos
Las olas como hojas de almanaque
van y vienen al viento
Gaviota, ¿nadas?
Negrean las aguas todas
los celestes calamares
Parpadea el Ojo en el Triángulo
En el triángulo inverso y carnal
pestañea el Ojo labio
Las posibles vidas
nos solicitan desde los vientres núbiles
Ala ola y vela
dan al viento las triangulares lonas
y la gaviota luna
es una coma
Pausa

Los elementos “agua”, “mar”, “océano”, frecuentes en los poemas de Larrea, están asociados al viaje. Los “vientres núbiles”, la luna y las olas asociadas al calendario evocan ideas de fertilidad y de concepción²⁰⁸ con cierta voluptuosidad. La gaviota asociada a estas imágenes representaría la idea de vuelo lejos del viejo mundo y de viaje por mar, y el peligro de naufragio de la aventura que comienza toma cuerpo en la imagen de los “celestes calamares” y las aguas que “negrean”²⁰⁹. Robert Gurney interpreta la presencia de la luna como una imagen de Diana, diosa-luna de la castidad, que representaría la idea de un “futuro matrimonio espiritual”²¹⁰. En realidad, Gurney avanza esta idea de la castidad apoyándose en la referencia de Larrea a la virginidad; en

²⁰⁸ También en el poema “Besoins de lune” encontramos esta imagen: “Telle qu’un tissu seyant par nonchalance native / telle que l’oiseau obtenu des tremblements du lierre / dans nos yeux adhésés au ciel par des nuances votives / l’ombre de la mer grandit sans bruit ni extrême douceur”. *Versión Celeste*, 1989, p. 102

²⁰⁹ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 103

²¹⁰ *Ibid.*, p. 103

el título original del poema (sustituido por “Esfinge” por el editor²¹¹) el dibujo de una luna con aspecto de coma separaba dos triángulos, en posiciones contrarias. Gurney comenta:

La coma situada entre dos triángulos sugiere al igual que la forma reflejada de la luna, entre olas, la virginidad del poeta, una interpretación apuntada por el propio Larrea: «Les sentiments sexuels du jeune homme entrent: vierge, virgule [español virgulilla]. Les triangles... sexe féminin et masculin». La virginidad del poeta es así asediada por símbolos que tienen una connotación masculina o femenina [...].²¹²

La idea de castidad y virginidad aparecen aquí equívocamente identificadas. Nosotros encontramos una oposición entre la idea de castidad sugerida por Gurney y la de voluptuosidad de las imágenes del poema y el testimonio de Larrea. En efecto, como Gurney apunta en otro lugar de su comentario: “«ser conocido» es la idea que sintetiza esta asociación de ojo y sexo femenino, pues «ser conocedor» no es más que la mitad del ser humano”. En muchos poemas de Larrea y en su propia indagación teórica sobre la evolución mística está presente esta orientación del amor sexual y el deseo erótico hacia el amor espiritual. El mar es empleado en este sentido con un doble valor simbólico que plantea dos caminos: la sensualidad (el placer) y la trascendencia (la espiritualidad). El primero, el mundo de las emociones, propone la experiencia de la duplicidad, de los opuestos; el segundo, el mundo de la trascendencia, propone la experiencia de la unicidad. En este poema, Larrea distingue ambas realidades tipográficamente también dentro del poema: el triángulo divino, que escribe con mayúscula y que apunta al cielo, y el “triángulo inverso y carnal”, que escribe con minúscula y que apunta a la tierra.²¹³

Así pues, se presentan dos situaciones excluyentes, la sensualidad y la espiritualidad. Larrea, muchos años después de escritos sus poemas, en una disertación sobre la luz exterior y la luz interior, se apoyaba en Meister Eckhart para argumentar esta exclusión:

²¹¹ *Ibid.*, p. 108. Para Robert Gurney la esfinge representa el misterio de la vida y la historia de Edipo. Encabezando *Razón de Ser* Larrea empleó muchos años después esta cita de Thomas Carlyle: “The secret of Man’s Being is still like the Sphinx’s secret: a riddle that he cannot rede; and for ignorance of which he suffers death, the worst death, a spiritual”. El secreto de la esfinge puede verse representado en el poema por el tiempo llevado y traído por el viento (“las hojas de almanaque”), el cielo impenetrable en su negrura, el misterio divino y el de la carne-materia igual de incognoscibles, retomando el misterio del vivir encarnado y de la dualidad aparente del espíritu y la materia que ya abordamos en la introducción al tratar del poema “Transcarnación”.

²¹² Robert Gurney. *Op. cit.*, p. 108

²¹³ *Ibid.*, p. 106

El alma creada del hombre tiene también (como la de Cristo) dos ojos. Uno es la facultad de la vista dentro de la eternidad, el otro la de la vista dentro del tiempo y las criaturas, de percibir cómo difieren unas de otras... Pero estos dos ojos del alma del hombre no pueden realizar sus operaciones a la vez. Porque si el alma abre su ojo derecho a la eternidad, el izquierdo debe descansar entonces y suspender todos sus trabajos, y ser como si estuviese muerto. Pero cuando el ojo izquierdo debe efectuar su obra exterior, o sea, debe ocuparse del tiempo y de las criaturas, entonces el ojo derecho debe verse obstruido en su trabajo, o sea en su contemplación. Por consiguiente, quienquiera que tienda al uno, debe desprenderse del otro. Porque nadie puede servir a dos señores.²¹⁴

En una carta a Vittorio Bodini el poeta se refiere a la presencia temprana de este motivo del ojo en su poesía: “En cuanto al tema del ojo reventado y de las dos luces, la solar y la trascendental, compruebe cómo se encuentra expreso, por generación espontánea, en mi poema “Evasión” de 1919, cuya copia le adjunto, proyectado hacia un más allá del Finisterre y del Mar Tenebroso, es decir, hacia otra realidad, a la vez que hacia el Nuevo Mundo. Mi ensayo sobre el Surrealismo parece estar ya en él contenido en todas sus grandes líneas”.²¹⁵

En otros textos, en *Orbe* y en *La espada de la paloma* por citar dos ejemplos alejados en tiempo y forma, insiste también en esta división inconciliable entre la existencia o condición sensual y la espiritualidad. Pero ¿no buscó Larrea en algún momento entender las dos situaciones sin renuncia, en un sentido dialéctico como partes de un proceso en el que tras la experiencia de la duplicidad viene la experimentación de la unicidad y la trascendencia? ¿Son los testimonios aportados óbice para aventurar que en una época intermedia Larrea, con una voluntad con la que se adelantó a los surrealistas, buscó la conciliación de los contrarios, es decir, que Larrea buscó llegar a la trascendencia pasando por la sensualidad y no excluyéndola de su proceso místico? Gurney observó que en poemas posteriores de *Versión Celeste* el deseo de “ser visto” y “ser conocido” es descrito en términos de una relación con una Realidad feminizada y como una personificación femenina de la luz²¹⁶. Esta explicación nos lleva a plantearnos con cautela, antes de dar por válida nuestra hipótesis de conciliación, si el “tú” femenino presente en tantos poemas de Larrea, “la amiga”, es la formulación simbólica de nociones abstractas como la Vida o la Poesía o más bien es un personaje concreto que

²¹⁴ Citado en Juan Larrea “Pintura y nueva cultura”. *Pintura actual*, 1964, p. 70

²¹⁵ Carta de Juan Larrea a Vittorio Bodini del 1 de abril de 1964 (Dolfi, *art. cit.*, 1995, p. 135)

²¹⁶ Robert Gurney. *Op. cit.*, p. 106

sirve de medio para alcanzar estas últimas. Las palabras del propio poeta referidas al verso “Las posibles vidas” nos orientan en un principio hacia la segunda opción:

Trátase de la dualidad constituida por las conciencias sensual y espiritual con sus respectivos mandos, con tendencia a armonizarse en virtud del amor. Creo que en mi caso sirven para discriminar el sentido de la razón absoluta que me enajenaba.²¹⁷

La explicación de Larrea según la cual serían dos las “vidas posibles” a las que se refiere su verso centra efectivamente la cuestión en la relación entre lo sensual y lo espiritual, “con tendencia a armonizarse en virtud del amor”. Pero nos devuelve igualmente a la cuestión de la castidad y el erotismo presentes en las imágenes del poema. Nuestra tesis es que el lenguaje poético de Larrea da muestras de una búsqueda espiritual que no niega, al menos en su inicio, lo sensual sino que intenta una proyección desde el plano carnal-material al plano espiritual en la que no existe sublimación a priori del estrato espiritual. Si observamos el verso “nos solicitan desde los vientres núbiles”, “las posibles vidas” del verso anterior se nos aparecen no como las dos que Larrea define sino como un número indeterminado de vidas; tratándose además de “vientres núbiles”, esas vidas posibles parecen hacer más bien referencia a todas las vidas posibles que ofrece la relación con la mujer, y en concreto a todas las ocasiones de concepción ofrecidas por cada ciclo menstrual. La menstruación es una imagen recurrente en Larrea, es la “pura pérdida”, nombre de uno de sus proyectos de libro y de una de las secciones de *Versión Celeste*: el signo de que no ha habido concepción, y más que una idea de castidad evoca, en la clave espiritual señalada tanto por Larrea como por Gurney, la concepción “inmaculada” y espiritual. Esto nos lleva a mantener que en este poema la “inmaculada concepción” se encuentra disociada de su idea inherente de castidad, idea inhibida por la presencia de las imágenes sensuales citadas. Este mecanismo de disociación practicado mediante la escritura poética muestra hasta qué punto esta refleja los procesos explicados por el propio poeta, cuya obra en prosa es rica en pruebas de su creencia en una concepción pura simbólica o “matrimonio espiritual”²¹⁸. La experiencia sensual, en un sentido amplio, terminó siendo rechazada

²¹⁷ *Ibid.*, p. 108

²¹⁸ “Si se ha de interpretar el símbolo sexual como símbolo de muerte (símbolo que así fue interpretado por la mística cristiana, los elegidos del apocalipsis que no tuvieron contacto con mujer), significa por una parte que el personaje que hoy me habita es virgen, puesto que el coito no llegó a realizarse.” Juan Larrea. *Orbe*, 1990, p. 117 (Hace referencia a un sueño que detalla en una entrada del 13/5/1932, p. 110). V. también Juan Larrea. “Pintura y Nueva Cultura” en *Pintura actual*. Córdoba (Argentina): Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), 1964

por Larrea por entenderla incompatible con la espiritual, al modo como esto es entendido por la mística: “porque nadie puede servir a dos señores”.²¹⁹

La apariencia sencilla y casual de estos versos ultraístas contrasta con la carga simbólica de sus imágenes que aquí hemos esbozado de forma somera. La estrofa final del poema presenta un último conjunto de imágenes en el que figuras geométricas curvas (“luna”, “coma”) y rectas (“triangulares lonas”) aparecen mezcladas, transformando así todo el simbolismo conceptual de la composición en imágenes visuales a modo de diálogo balbuciente entre el concepto y el signo, en el que nos atrevemos a ver, por último, la colocación de una pausa (“coma”) como la interrupción abrupta de una densidad de imágenes encadenadas que sin embargo tienen una apariencia que podría calificarse de intrascendente en una lectura superficial. Larrea dirá esto mismo al tratar con Robert Gurney de su poema “SED”.

Esta aproximación a la cuestión de nociones contrapuestas como son la castidad y la sexualidad, la sensualidad y la espiritualidad, realizada mediante el análisis del poema “Esfinge” ha de servirnos de introducción a un mecanismo esencial del lenguaje poético de Larrea, a saber, la confrontación de los términos opuestos: lo abstracto y lo concreto, el tiempo y el espacio, lo personal y lo impersonal, mecanismo omnipresente en sus poemas. Se verá en el comentario de “SED” un ejemplo de un mecanismo complementario a este igualmente esencial en Larrea: la disemia. Para terminar nuestro comentario, volvemos sobre la idea central del poema “Esfinge” con un fragmento de *Orbe* extenso pero que recoge y desarrolla las ideas apuntadas aquí con respecto a la sexualidad como punto de partida del camino espiritual o conjunto de nudos que deben ser resueltos en el individuo para que en él pueda operarse el “tránsito”:

Actualmente las esencias vitales están repartidas. La materia no corresponde al espíritu. Existe una disociación. Hace siglos que llevamos un muerto dentro, que es necesario expulsar, pero como no es posible, la naturaleza se ve en la obligación de nutrirse de su cadáver, de transformar su medio de nutrición y su medio de reproducción, transformando la carroña en esencias vitales. Lo mismo que el estómago del hombre. Pero la humanidad se digiere a sí misma, se transmuta. Es como el gusano encerrado dentro del capullo, que es sostenido por fuerzas místicas y que transforma su materia en materia nueva. Todas las fuerzas reproductoras han cambiado de cauce, han tenido que adaptarse a un nuevo mecanismo. El gusano es escisíparo, la mariposa es ovípara. La crisálida se produce a sí misma. He aquí por consiguiente una perturbación del sistema

²¹⁹ A propósito del “sentido amplio” de la experiencia sensual citamos unas reflexiones de Larrea en *Orbe*: “su aportación [de Rusia] se reducirá a contribuir por la creación de nuevos problemas a la evolución del hombre como individuo y como colectividad hacia su perfección y conocimiento, a impedir que esta evolución acabe estacionándose dentro de un canon burgués de fácil bienestar condicionado a la creencia de que la tierra y el universo han sido creados para satisfacción del hombre”. *Orbe*, 1990, p. 27

sexual que debe operar un tránsito en el que todas las fuerzas parecen abandonarle. Debe ser comprimido, almacenado, sublimado. Fuerza ordenada a exteriorizarse que se ve obligada a interiorizarse, a identificarse con el estómago y a comerse y a autogenerarse. En ese punto negro de tránsito perdido el objeto, cortada su comunicación con el exterior, se ve entre dos existencias obligada a la no existencia transitoria. En la humanidad esto se traduce en una reversión hacia el individuo de las fuerzas que él sublima, en una individualidad mucho más aparente, en una pérdida del sentido de su todo. Es decir que el todo ha descendido hasta la célula. El deseo de ser, exasperado, sin válvulas, se encona y se debate contra la muerte. Este deseo de ser baja hasta los nervios mismos, hasta el tejido nervioso, porque el individuo se ve empapado por su sexo de fuerza genésica. El sexo, obligado a negarse a sí mismo, se debate, se encona, se autointoxica. Las fuerzas que eran proyectadas hacia el exterior, que eran encomendadas al hijo, vuelven al punto de partida. El sexo gira al vacío. No existe la reproducción sino la esterilidad, en cuanto mecanismo antiguo. La imagen del hijo no se encarna sino que se incrusta entre las células del padre, haciéndole sufrir y su sexualidad se exaspera cada vez más. Éste es el abismo. Abismo del no ser, en el que reinan los celos, que puede ser creado por constitución nerviosa insuficiente, por esterilidad o por transformación psíquica. Porque hay que tener presente que la insuficiencia personal, la enfermedad, la falta de equilibrio, corresponde a un desequilibrio colectivo. Normalmente el desequilibrio nervioso conduce a la muerte según la ley de selección natural. Si esa ley ha sido modificada por el hombre ayudando a la naturaleza, su resultado inmediato es una intoxicación del cuerpo colectivo, una intoxicación necesaria para efectuar el tránsito. Así pues, en los ojos de J. pude ver yo el abismo del no ser, de la esterilidad devoradora que devora a su hijo, reflejo del estado de la época, y mi abismo de transformación psíquica, semejante al de la colectividad. Hay que tener presente que por aquellos días yo había sido atacado de enfermedad en mi sexo, enfermedad existente desde antiguo, que me había muy minado, pero que en aquellos tiempos se había manifestado con una agravación particular. Ella, siendo un efecto de mi pauperación orgánica, vino de nuevo a agravarla, a perturbar ciertos centros nerviosos. Era eso el abismo, el abismo sexual, el que contemplaron los místicos con todas las fuerzas infernales, el abismo de disgregación dentro del cual los ojos no ven sino que alumbran. Lo que ve, lo que aprovecha, lo que transmite, no es ojo, es otra cosa. Es ese algo del que yo formaba parte palpable, como todos los individuos lo forman sabiéndolo o sin saberlo. Allí se hizo sensible, allí entre las dos tinieblas. Lo que luego en Lima se hizo comprensible, la extensión del yo, lo que en París a veces se ha hecho sensible, allí hizo su primer acto de presencia, allí lanzó su primera chispa que fue tenebrosa para cuanto se veía desaparecer. Allí bajó a mi carne [...], allí fue el principio de la comprensión que siendo vida fue el arma de la muerte.

“SED”, poema publicado en *Grecia* el 10 de agosto de 1919, es la siguiente composición ultraísta de Larrea que analizamos para completar el comentario de los símbolos que configuran su poética.

SED

Un grito después
 degollará el crepúsculo
 En el instante cúbico

Tus niñas precoces
 que hacen llorar a los pájaros

El paisaje
 vaciado

Como yo
 con una paja
 sorbo esta estrella herida

En las copas de los árboles aienio.

E —s en vano
 —s en vano
 —s en vano

E L L O H O R A D O
L L O H A R A D O
A A R A D O

Larrea quiso haber incluido este poema en la sección “Metal de voz” de su *Versión Celeste* por considerarlo uno de los más importantes de los que compuso en la época²²⁰. Miguel Nieto lo incorporó en su edición del poemario en un anexo final de poemas.²²¹

El título “Sed”, si es leído como una forma imperativa del verbo “ser”, transmite la idea de una exhortación o mandato acuciante mediante un grito, palabra que figura en el primer verso: “Un *grito* después”. La parte caligramática del poema que reúne con una misma *e* mayúscula el verso repetido tres veces “es en vano” parece reforzar la idea del grito dando a esa parte del poema el aspecto de un altavoz. Así, el conjunto sugiere la idea de una voz anónima que insta a “SER”, con mayúscula, es decir, a existir de un modo consciente, opuesto a “ser” de un modo corriente o inconsciente. Al mismo tiempo, el término “sed” puede ser leído como el sustantivo que también es; admite, con esta otra forma gramatical, la lectura simbólica de “sed” mística de conocimiento. La “copa”, término polisémico usado en el poema al modo de las greguerías, con sus dos significados activos por la presencia de un referente para cada uno de ellos, “árboles” y “ajenjo”, insiste en concreto sobre este segundo valor del título (“sed” como sustantivo) y, en un sentido abstracto, en los dos valores del título. Porque la copa es asimismo un símbolo místico: saciar la sed espiritual vaciando la copa primero, y seguidamente llenándola. Este es, por tanto, un caso entre los innumerables en los poemas de Larrea, de reunión en un mismo término de dos nociones para las que no obstante existe un vínculo más allá del signo que comparten.

¿Cómo sostener tales valores metafóricos en un poema y en una poesía que se definen, y se muestran en su construcción, como autorreferenciales? Nosotros, además de los valores ya mencionados, encontramos en el poema otras razones exteriores a él,

²²⁰ “Yo diría que es quizá el poema más personal y hondamente original de los que compuse entonces, y quizá de cuantos publicó el “ultraísmo”. De haberlo conocido en su forma correcta debería haberlo publicado en *Versión Celeste*”. Robert Gurney, *La poesía de Juan Larrea*. p. 116

²²¹ Juan Larrea. *Versión Celeste*, 1989, p. 331

como por ejemplo un paralelismo con el ciclo del agua en la naturaleza en los elementos de los versos 4 y 5 (“*Tus niñas precoces / que hacen llorar a los pájaros*”), donde el cielo representado por los pájaros, la lluvia representada por el llanto de estos, y los ojos (“niñas”), todos interconectados por la sintaxis subordinante, parecen evocar una circulación sin principio ni fin, como la circulación del agua entre la tierra y el cielo. La ausencia de nexo con otra realidad que no sea la propia del poema es principio poético primordial en Larrea y en todos los poetas y artistas vanguardistas al menos desde el cubismo, y el poema “Sed” con su coherencia interna de imágenes sucesivas obliga a descartar toda lectura metafórica y especulativa. Por esta razón nos cuesta dar por válida nuestra lectura simbólica, aunque concuerde con las ideas esenciales de Larrea. ¿Es este poema algo diferente a una sucesión de imágenes articuladas por nexos que proporcionan una sintaxis poética al conjunto? Es decir, ¿hay algo más allá de su razón interna? ¿Puede sostenerse que exista para él una referencia a otras realidades que no sean la suya? Larrea opinó lo siguiente sobre este poema:

El poema, tan esquemático, no me parece nada vulgar. Se proyecta a la tercera potencia o dimensión cúbica, donde el contenido sentimental y su expresión material se aúnan hasta confundirse en una sola cosa.²²²

Podría decirse que después del llamado a “ser” del título, un grito es lanzado hacia y contra el “crepúsculo”, en el “instante cúbico”, que puede entenderse como “a la hora de la tercera potencia” o tercer tiempo, es decir, a la hora de la transformación o “tránsito”.

Las circunstancias “casuales” que rodean al propio manuscrito original del poema y las deducciones que saca Larrea de ellas aumentan la densidad de los significados circulantes dentro de este poema “tan esquemático” pero “nada vulgar”. Larrea comentó en una carta a Robert Gurney a propósito del verso “Tus niñas precoces”:

[...] en mi copia se lee: “Tus niñas” que pudieran referirse a las de los ojos. Sin embargo, el “tres” que aparece en su transcripción, “Tres niñas”, me parece más auténtico, como relacionado con las letras del título, con la tercera dimensión cúbica, con el triple “Es en vano” de la trifurcada E mayúscula, y de los tres decaimientos escalonados del final que definen negativamente al tres de la lluvia celeste que se ansía por encima de la que lloran los pájaros.²²³

²²² Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 116

²²³ *Ibid.* Carta enviada desde Córdoba (Argentina) el 14 de mayo de 1972.

Pero el poeta no hace referencia a la identidad del “ella” del escalonamiento final, acaso la “realidad feminizada” que Robert Gurney señalaba en el estudio de “Esfinge”. “Ella no ha llorado” significa, siguiendo a Larrea, que no ha habido “lluvia celeste”, “que se ansía por encima de la que lloran los pájaros” (imagen del llanto y la lluvia, técnica poética de solapamiento metafórico). El ansia de infinito que, interpreta Gurney, no es saciada en el poema (“Es en vano”) se refleja en la sed del título y en la “sequía” final (ella no ha llorado). Así, la imagen de desierto, de paisaje vaciado y de “yo” vaciado queda claramente definida. Todo es en vano ¿todo es precoz? (el llamado a “Ser”, el grito, el crepúsculo degollado²²⁴, el llanto de los pájaros, el ajenjo) porque “ella no ha llorado”.

Sobre su estructura, advertimos cómo los aspectos formales del poema parecen desafiar el carácter unitario de las imágenes presentadas. La distribución de los versos provoca una sensación visual de disgregación que afecta a la lectura del poema: la secuencia “El paisaje / vaciado / Como yo / con una paja / sorbo esta estrella herida / En las copas de los árboles” puede ser organizada sintácticamente de diversas maneras: “el paisaje vaciado como yo”, “como yo [...] sorbo”, “sorbo esta estrella herida en las copas de los árboles”(y aun antes: “[...] hacen llorar a los pájaros / el paisaje vaciado”). Las letras mayúsculas parecen marcar el comienzo de un nuevo enunciado separado del anterior y la ausencia de puntuación potencia la ambigüedad de la distribución semántica. La cohesión formal del poema solo se aprecia en la confluencia de ideas visuales como el llanto y la lluvia, el crepúsculo “degollado” y el grito, la copa, el ajenjo y la sed, dejando traslucir el mecanismo de la composición, que actúa mediante una especie de correa de transmisión semántica que no permite aislar las distintas imágenes solo en apariencia independientes entre sí. Así es provocado el contraste entre una forma desunida y una serie indivisible de imágenes.

El caligrama de la parte final del poema, con su aspecto de altavoz, pone de manifiesto el valor del grito y la voz en Larrea. El grito imperativo “SED”, y el grito que se desata “en el instante cúbico” degollando al crepúsculo nos parece que pone en marcha a Larrea con ese impulso que no se encuentra todavía en “Transcarnación”. En el apartado siguiente estudiamos otro poema con el que ahondamos en las ideas que hemos perfilado hasta aquí: el comienzo del camino, la sed espiritual y el amor.

²²⁴ Robert Gurney glosa: “La frustración de su deseo de beber lo absoluto conduce a descargar un acto de violencia en la oscuridad. Su garganta es cortada”. *Op. cit.*, p. 117

2.2.3 Amor y conocimiento: “Sœur inachevée”

“Sœur inachevée” es un poema compuesto por Juan Larrea en el periodo 1926-1927 incluido en la sección “Pure perte” de *Versión Celeste*. Para su comentario nos serviremos del análisis cotejado de otros poemas de *Versión Celeste*: “Ce qui manque à une guitare pour pourrir à l’aise”, “A plat ventre”, “Rivage où commencent les conjectures” y “Adolescence en soi”. La voz, el impulso y la amiga en el camino son los tres elementos comunes a los poemas citados y que estudiamos aquí a partir de “Sœur inachevée”.

SŒUR INACHEVÉE

N’écarte pas de ton cœur l’élan de la rivière
qui grandit à la recherche d’un pur métal d’extase
elle se nourrit des feuilles de soif et de mirages
elle prend dans tes mains ses cours d’itinéraire
et tourne à droite à gauche selon les vignes des orages

Ton ciel est déjà presque aussi vide qu’un écrin
mais tu as l’air d’un arbre à pain
climat de frères tendrement tropicaux
dans ta poche ne manque jamais un silence d’oiseau fin
ni le fruit d’un voyage au-delà des ivresses

D’ailleurs tu n’es pas dépourvue de pièges à vertige
les paupières qu’on secoue chaque veille au soir sur ton chevet
ton instinct qui cueille partout au vol le dard lucide
même tes heures de légèreté
question épineuse qui trouble l’aquarium de ton front
forment un réel petit contingent
séduisant
à l’image des événements d’une belle journée
quoiqu’ il ne faille toujours exagérer leurs rôles

Surtout lorsque tu te baignes dans un torrent de lucioles²²⁵

Una de las diferencias más notables de este poema con respecto a los comentados hasta aquí (sin tener en cuenta la diferencia en la época de composición y en el estilo) es la figura en torno a la que gira la composición: un “tú” femenino al que el título del poema se refiere como “hermana inacabada”. La presencia del pronombre “tú” en el poema que ahora analizamos introduce un elemento nuevo. En efecto, en los poemas en los que hemos analizado la experiencia sensual como trampolín hacia otras esferas, esta tenía un carácter solitario y aparecía centrada en la primera persona. En

²²⁵ *Versión Celeste*, 1989, p.186

“Sœur inachevée”, el “yo” se encuentra en un segundo plano, sobreentendido en la voz que describe en segunda persona la figura central del poema, y del mismo modo implicado en la relación de complementariedad del título (“hermana”). Se observa una operación lingüística mediante la cual el “tú” crece y se configura a los ojos del lector por la intervención del “yo” que mientras lo describe se construye en la sombra.

El poema comienza con una forma verbal imperativa dirigida a la figura que constituye el eje de la composición. El yo poético aconseja a la “hermana” que su corazón no pierda el impulso del río, la fuerza motriz que ha de conducirla en su viaje “au-delà des ivresses”. La correlación de las imágenes “extase” e “ivresses” lleva aparejada la correspondencia entre el caudal del río y el bombeo del corazón. El anhelo de plenitud de vida expresado mediante la imagen del ímpetu del río como metáfora del principio vital de la circulación sanguínea lo encontramos en numerosos poemas²²⁶; en “Adolescence en soi”, por ejemplo, dicha metáfora es potenciada mediante una formulación negativa: la irrupción de la vida en el cuerpo joven es descrita como una posibilidad no desarrollada (expresada mediante negaciones, conjunciones adverbiales como “mais”, “pourtant”, formas verbales condicionales compuestas²²⁷), y todas las imágenes del poema giran en torno a la idea del torrente de vida en potencia. El “río” y el “agua” sirven igualmente como imagen de la sed, en el sentido figurado destacado más arriba:

ADOLESCENCE EN SOI²²⁸

Mes lèvres n’ont jamais cessé de renaître de leurs cendres
entre elles se sont glissées quelques veilles d’ardeur
quelques feuilles quelques fleurs –quelques tombeaux ouverts–

²²⁶ « À l’intérieur des êtres il y a nombre d’avenues / aboutissant à la même étoile de mer battue / par où l’expérience écoule ses trésors prix coûtant » es un ejemplo elocuente del poema « Rivage où commencent les conjectures ». *Versión Celeste*, 1989, p. 132

²²⁷ Sibylla Laemmel Serrano se refiere a este aspecto del poema como “le thème de l’avortement” y “de l’éclosion manquée” (p. 189) en el apartado que le dedica a “Adolescence en soi” en su trabajo *Juan Larrea ou le suicide en poésie* (pp. 186-194): “Dans ‘Pure Perte’, les désirs du sujet larréanien s’articulent souvent en une sorte d’espoir messianique. Les cris des « morceaux » fragmentaires d’un monde en quête de principe unifiant (« ramassez-nous c’est l’heure !») font appel à un moment suprême de résurrection ; ils constituent l’écho, au niveau de l’univers figuratif des textes, du désir du poète visant à l’appréhension, dans le miroir de son discours, d’une totalité fondatrice de son être. Ce moment du reflet unifiant constitue l’événement, ou mieux, l’avènement, sur lequel son espérance est braquée : or nous avons vu qu’au niveau de l’énoncé, du « dit » du poème, cet avènement n’a –ne peut– littéralement pas avoir lieu. [Adolescence en soi] se rattache de la façon la plus évidente peut-être parmi tous les poèmes de la section au « récit » –à l’expérience dite– de cet avènement manqué.” (p. 186). También “Ce qui manque à une guitare pour pourrir à l’aise” elabora este tema de la “éclosion manquée”: “Mais la guitare malheureuse se tient toujours là / raide dans sa boîte / toute coite”.

²²⁸ “Adolescence en soi”. *Versión Celeste*, 1989, pp. 172-174

mais le jour qu'on doit réduire à son plus pur battement
n'est jamais arrivé
le jour où elle aurait dû avoir mille raisons
pour triompher des cris qui poussent au parvis de son nom
est toujours resté dedans

Pourtant mon silence gardait les formes dociles des maillots roses
elle n'aurait eu qu'à dire me voici
front par éclairs trottoir de l'ombre me voici
elle n'aurait pas eu à s'en repentir
*ce fleuve qui coule insensible aux embûches des lauriers
cherchant une ancre de solitude une épaule gracieuse
cette eau obligée à serrer sa soif d'airain contre son cœur
aurait reflété l'iris de son château de charmes*

Dans l'intime horizon des heures qu'il faut perdre
les croupes de mes nuits plus douces que des éléphants fondus
à tour d'aile orphelines et veuves sans limites
auraient promené largement ses yeux

Mais elle est restée dedans
dedans
comme un temps de cerises dans la poitrine gelée du temps

Pourtant j'aurais si bien su amadouer la glace
rompue au beau milieu du soir par son sourire
j'aurais tant aimé remplir d'œillets ses manques de mémoire
et flotter sur ses yeux mi-tendres mi-verts
comme une solitude acquise par la voie des airs

La “ivresse” y el “extase” evocan por dos veces en “Sœur inachevée” el objetivo de toda experiencia amorosa: conocer el éxtasis. No obstante, el título que precedió al establecido definitivamente por Larrea para este poema (“Frère indéfini”)²²⁹ o la imagen del verso “climat de frères tendrement tropicaux” sugieren un calor compartido donde el vínculo filial predomina sobre la concupiscencia y atestiguan una calidad distinta de la relación con la mujer. Es de recordar que este poema de Larrea fue escrito en una época en la que, según analiza Robert Gurney, tras la experiencia de la escritura ultraísta el erotismo en su poesía había ido volviéndose menos explícito; no obstante, la elección de la palabra “sœur” modula la fraternidad del concepto inicial “frère” mediante la introducción del valor femenino en la composición, y con él, de la posibilidad de entender un vínculo hombre-mujer entre las dos formas personales presentes en el poema (la que enuncia y el “tú” protagonista). El desarrollo del poema muestra, aun así, el sentido concreto de la experiencia amorosa en Larrea en la que, además de prevalecer

²²⁹ Para esta versión anterior del poema v. Anexo 1.

la solidaridad entre los amantes sobre la delectación en el acto amoroso, se expresa el deseo de ir más allá de ese éxtasis:

*dans ta poche ne manque jamais un silence d'oiseau fin
ni le fruit d'un voyage au-delà des ivresses*

El fruto que es traído de un viaje más allá de las “ivresses” o transportes (“embriagueces” en la traducción de Luis Felipe Vivanco) representa la asunción de la experiencia amorosa como un acontecimiento cuyo objetivo no es la búsqueda del placer, característica propia de la actitud entendida como “sensual”; la experiencia amorosa se entiende más bien como un viaje destinado a llegar más allá del placer para volver con un “fruto” o aprendizaje que contribuya a la construcción del ser que, “indefinido” o “inacabado”, lo emprende²³⁰. Se trata de la distinción que establece Larrea entre las concepciones “sensual” y “espiritual” del mundo, según se enfoque el significado de la experiencia vital desde el placer de los sentidos o bien desde el conocimiento:

¿Quién será capaz de negar el valor esencial de la astronomía que, si hasta hoy no ha producido ningún bien material, ha cambiado las ideas del hombre, ha contribuido a su bienestar espiritual? [...] Más reconocimiento debe la humanidad, arguye el sensualista, hacia el hombre que inventó el queso de cabra que al astrónomo que descubrió la existencia del octavo planeta. Y la vida en términos generales se ha producido hasta hoy como si pensara como él. Así el astrónomo vivía pobremente mientras el comerciante prosperaba. Esto sin embargo está llamado a cambiar.²³¹

La espiritualidad de Larrea, manifiesta en toda su obra en prosa, encuentra su expresión particular también en su poesía, donde muchas imágenes funcionan como metáforas de la oposición y la interrelación de la materia y el espíritu. En el poema “A plat ventre”²³² encontramos un claro ejemplo:

À PLAT VENTRE

Les géants de la neige les lourds lingots repus d'abîmes
les torsos des cloches sous le fardeau d'un vieux message
celui qui sème la discorde
celle qui aiguise ses yeux dans l'écorce de ma vie
rampent à tour de rôle
empruntant la mimique de l'amour ils rampent

Cependant une prière avec ses mains jointes comme l'anvers

²³⁰ Larrea emplea estos adjetivos en otros poemas: “y me sentía huérfano de algo, como una caja sin tapadera, inacabado, no cerrado” (“Cavidad verbal”); “pauvre bête sa langue n'arrivera jamais à dissiper le brouillard / elle est inachevée comme une église” (“Celle qui conçoit mes espoirs”).

²³¹ Juan Larrea. *Orbe*. 1990, p. 175

²³² Juan Larrea. *Versión Celeste*, 1989, p. 198

et le revers d'un adorable insecte
s'offre aux lèvres de cette lumière qui avoue l'espace
de cette lumière si frugale qui respecte les propriétés des pierres

et passe sur les baisers de chaque fragile enceinte

Ainsi les justes tournent les dos aux rivages de l'amour
livrant à leur nature ce que le soir à ses adieux
un sang prêt à sortir à la rencontre des montagnes
car ils ne conçoivent que des versants à l'origine des ailes
car de leurs paupières ils piochent leur pauvre solitude

Veille où tout est permis sauf un manque de pudeur
la ligne de l'horizon autour des reins

La “comunicación horizontal” de los amantes según se presenta en la primera estrofa (“à plat ventre ils rampent”, podría glosarse) aparece contrapuesta a la “prière” que permite la comunicación vertical, entre la tierra y el cielo, a partir del adverbio “cependant” y hasta el final del poema, oponiendo “les lourds lingots repus d’abîmes” y “le fardeau d’un vieux message” que le preceden a todas las imágenes de ligereza que le siguen (“insecte”, “lumière”, “frugale”, “fragile”). En la primera estrofa, los amantes “rampent à tour de rôle”, se aman arrastrándose, imagen que expresa el amor en su dimensión “material”. En la segunda estrofa, en cambio, las imágenes son aéreas y se sitúan por encima de las anteriores (“el espacio confiesa una luz” que pasa “por encima de los besos”). El viaje de “los justos”, en el verso 12, continúa en ascenso; en la cima espera el momento de levantar el vuelo: « car ils ne conçoivent que des versants à l’origine des ailes ». En “Sœur inachevée” el “nosotros” no es más que una posibilidad virtual entre el “tú” que constituye el eje del poema y el “yo” que habla; la relación queda sugerida de modo subliminal por el título (“hermana”) y por la presencia de la palabra “hermanos” en el verso 8. En “A plat ventre” solo encontramos los pronombres “él” (“celui qui”) y “ella” (“celle qui”) y una referencia furtiva a un “yo” (“celle qui aiguise ses yeux dans l’écorce de ma vie”) en medio de un poema cuyo referente explícito es “ellos” (“les justes”). En “Ce qui manque à une guitare pour pourrir à l’aise” encontramos el pronombre « nosotros » que presenta sin ambages esa relación de amantes, reforzando en la relectura de los poemas anteriores la sensación de un pronombre “nosotros” elidido pero latente en sus formas pronominales respectivas y en otros elementos:

CE QUI MANQUE A UNE GUITARE POUR POURRIR A L' AISE

L'air de savoir fermer les yeux
sans abîmer ce qu'on attend de l'air
comme ta voix
comme ma voix

Les tigres de nos peaux sont rayés d'eau de vitre
ils bondissent sans défaire les courbes de nos hanches
ils s'attachent aux éclairs de notre anatomie

Les lingots inhérents à l'illusion sont là
trouvant longs les ruisseaux où l'or de l'aube est plutôt rare

Huit heures du soir
il fait froid de blessures fermées en hâte
il fait noir
le cœur n'est pas admis
à déguster les lampes bouillies dans l'eau de notre vie

Huit heures du soir les marronniers s'endorment sur une seule jambe
comme les tulipes dans les drapeaux des double croches
le ciel ne sait d'autre musique que celle qui se note en larmes
on brode des hirondelles sur nos paupières
l'ombre a pris la place de nos doigts
comme elle ne demande qu'à être sincère
elle confie ses secrets à l'assurance de nos voix

Mais la guitare malheureuse se tient toujours là
raide dans sa boîte
toute coite

Este “nosotros” explicita la relación entre el yo poético y el “tú” que venimos sobreentendiendo como una especie de “nosotros” difuminado en el análisis de los poemas citados. El “dar la espalda a las orillas del amor”²³³, en las que “empiezan las conjeturas”²³⁴; la sangre, que representa, como ya vimos, el impulso; la impudicia descartada de todo lo que está permitido (“Veille où tout est permis sauf un manque de pudeur”) durante la “veille”, que es tanto una “vigilia” (noche sin sueño de los amantes) como una “víspera” (la del viaje que se va a emprender); el horizonte a la altura de los riñones, todas estas son imágenes que denotan la tendencia de Larrea hacia lo espiritual-celeste frente a lo sexual-terrestre²³⁵. El colmar el placer de los sentidos es considerado “prostitución” en el sentido de “renoncement à soi-même, renoncement inadmissible à

²³³ “Ainsi les justes tournent les dos aux rivages de l’amour” (“Adolescence en soi”).

²³⁴ “Rivage où commencent les conjectures” es el título de otro poema (*Versión Celeste*. 1989 p. 132).

²³⁵ Sobre los dos conceptos de “amor” de Larrea, v. Anexo 2, donde se reproduce un extracto de su ensayo *La espada de la paloma*. México: Cuadernos Americanos, 1956

son propre destin spirituel”²³⁶, como observa Hugo Friedrich para Baudelaire a propósito de su reacción a los “síntomas de la civilización moderna” y los hábitos burgueses, contra los que se levantó a comienzos del siglo XX la vanguardia artística paralelamente al desarrollo de la lucha de clases.

Si bien Larrea no simpatizó nunca con ninguna fuerza política, el carácter de su discurso intelectual tiene un marcado componente político, desde su adhesión militante a la II República española tras el estallido de la guerra civil hasta su posición siempre crítica con respecto al comunismo, su antiautoritarismo y su espíritu vanguardista en contra de los valores de la sociedad burguesa y en pos del “hombre nuevo”. Sus posiciones políticas y morales partían de una explicación poético-espiritual de la existencia basada en su interpretación de los fenómenos culturales en las distintas civilizaciones y de los episodios clave de la historia a partir de sus estudios acerca del judeocristianismo y de las teorías psicológicas sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo. Así reflexionaba Larrea en torno al *Guernica*:

Para apreciar en su justa medida la transformación experimentada por la pintura desde el Romanticismo hasta la fecha, nada probablemente mejor que parangonar esta representación del *Guernica* con la lucha de Apolo y la serpiente Pitón ejecutada por Delacroix en el techo de una de las galerías del Louvre. Una y otra se refieren a la pugna de la luz y las tinieblas, esencial a la pintura como actividad relacionada sustancialmente con el drama humano de adquisición de conciencia.²³⁷

A este respecto, y volviendo a la cuestión de la horizontalidad y la verticalidad, cabe citar los versos finales del poema “Rivage où commencent les conjectures” en los que hace irrupción la imagen arquetípica del “árbol del mundo”:

*La terre plonge ses yeux dans l'origine des arbres
Et je t'oublie suivant la direction du vent*

La imagen de la tierra que hunde sus ojos en el “origen” de los árboles y la imagen del viento que favorece el olvido con sus cambios de dirección constituyen la imagen esquemática de un árbol mediante la sugerencia de sus dos extremos, las raíces ancladas en la tierra y las ramas libres en el aire, que pueden muy bien representar metafóricamente las fuerzas antagónicas de la memoria y el olvido, incidiendo en las ideas sobre el tiempo y la historia ya estudiada en “Transcarnación”. Aquí debe

²³⁶ Hugo Friedrich. *Structure de la poésie moderne*. París: Librairie Générale Française, 1999 [trad. Michel-François Demet], p. 47.

²³⁷ Juan Larrea. *Guernica. Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1977, p. 56

destacarse, no obstante, otro valor relacionado con el tiempo que la imagen arquetípica del árbol entraña y que está asociado a la idea de la comunicación vertical entre el cielo y la tierra. El árbol, la montaña, la escalera o cualquier otra imagen que pueda representar ascensión fueron estudiados por Mircea Eliade como símbolos pertenecientes al “simbolismo del centro”. Para Eliade, cualquier mundo creado posee, además de unas fronteras que lo separan de lo preformal y el desorden, un centro que constituye el origen de dicho mundo; este centro es un lugar sagrado puesto que, además del principio del mundo, representa el punto de intersección de la tierra, el cielo y el infierno en aquellas culturas que conocen estas tres “regiones cósmicas”. En dicho centro se levanta un símbolo (un árbol, por ejemplo) que conecta estas regiones y permite la comunicación con el cielo; la interrupción de la comunicación fluida y natural de los seres humanos y los dioses debido a un comportamiento errado, tema mítico muy extendido en todas las culturas, refuerza el simbolismo del centro cósmico haciendo de dicho lugar el único que permite el “viaje cósmico”. La idea de ascensión como ruptura y paso de un nivel a otro superior es propia de la imagen del árbol, y significa el abandono de la condición humana profana, que se desarrolla dentro del tiempo histórico, considerado como “irreal” en el momento de tomar el camino “vers la réalité absolue”²³⁸. Mircea Eliade invierte el sentido usual de los conceptos “real” e “irreal” arguyendo que lo que corrientemente se denomina “realidad” no es más que la parte de nuestra existencia vinculada a nuestro tiempo o contemporaneidad histórica y que ello no implica que lo que por oposición se denomina “irreal” sea menos real. Afirma que el ser humano conoce otras situaciones además de su condición temporal que son tan auténticas e importantes para la existencia humana como su situación histórica²³⁹. La condición humana designada como profana está vinculada al tiempo histórico, y la ruptura de este nivel de condición profana y la entrada en la realidad o esfera sagrada son posibles mediante la abolición simbólica del tiempo histórico, necesaria para llegar a conocer aquella parte de la realidad que no se manifiesta en él. Larrea también participaba de esta creencia de búsqueda de la realidad fuera del tiempo y del espacio, como se comprueba, por ejemplo, en su prosa poética “Dulce vecino”:

Se pone el hombre a mirar, por ejemplo, la corriente del agua, y se siente irse, pero al mismo tiempo se siente llegar; ¿de dónde? Y se dice: Es preciso poseer la longitud plena, el antes y el después. En el fondo no es otra la lucha empeñada. Es preciso hacer

²³⁸Mircea Eliade. *Images et symboles*. París: Gallimard, 2004 (1ª ed. 1952), p. 71

²³⁹*Ibid.*, p. 45

regresar el mundo a su primitiva informidad para vivir en él a capricho, dosificar de modo variable tiempo y espacio, sometiéndolos a diferentes presiones mentales sin más asesor que el propio sentimiento del ritmo, libertándonos de esa triste velocidad que nos hace llegar a todas partes. Es preciso anular la muerte de tan sencilla manera, llegando a tiempo y no quedándose en el andén perdido aliento.

Para caminar de dentro afuera se necesita haber hecho antes el camino contrario, de fuera a dentro y viceversa; lo que aplicado a nuestra humana naturaleza nos demuestra que si en alguna parte somos, el tiempo no tiene realidad sino como respiración del espacio. El antes y el después son simples perspectivas parciales.²⁴⁰

La unión de los opuestos (lo profano y lo sagrado, la memoria y el olvido) mediante la imagen sugerida del árbol, se antoja una solución a la oposición de los contrarios que Larrea analizaba desde la teoría dialéctica de resolución de los opuestos por la síntesis (“poseer la longitud plena, el antes y el después”), mecanismo que parece haber operado de igual modo en la resolución de su proceso interior. No es casual que de la conjunción de lo vertical y lo horizontal resulte la cruz, símbolo de la pasión de Cristo, y la pasión símbolo del camino espiritual, como sentencia el adagio sufí:

Si tu connais Dieu par la raison, tu recevras la science, si tu Le connais par la foi, tu recevras la sérénité, mais si tu Le connais par la connaissance, tu recevras la souffrance.²⁴¹

Juan Manuel Díaz de Guereñu, en su estudio sobre la poesía de Juan Larrea, analiza la trayectoria del poeta en los términos de “pasión” y “sentido”. Para el autor, la “pasión” corresponde al periodo de escritura de la obra de Larrea en verso, y el “sentido” al periodo de su escritura posterior:

Una vez consciente del “funcionamiento” de la teleología histórica y una vez descubierta, tras la guerra civil, la localización geográfica del Nuevo Mundo en que se plasmarían las potencialidades renovadoras del alma colectiva española y al que apunta aquélla. Larrea debía elegir entre seguir escribiendo poemas, expresando sus vivencias personales, su “pasión íntima”, e intentando modificar mediante la “emoción” la conciencia colectiva, o buscar un modo de expresión para tratar de explicar de forma discursiva aquel “sentido” por él descubierto. Optó por este segundo camino [...].

La sustitución como concepto central de sus argumentaciones [...] de la pasión por el “sentido”, que le ocupará en lo sucesivo, esboza un recorrido o un proceso claramente “sacrificial”, esto es, presentado como una superación o una elevación conseguida en y mediante el dolor.²⁴²

Desde nuestro punto de vista, Larrea no “optó” por el sentido puesto que, como hemos visto, por su propio concepto de “libertad” tal posibilidad de elección no cabía. Pero retenemos la idea de Díaz de Guereñu con respecto a la idea de “pasión” referida a

²⁴⁰ Juan Larrea. “Dulce vecino”. *Versión celeste*, 1989, pp. 141-144

²⁴¹ *Paroles d'un soufi. Abu'l Hasan Kharraqani*. Editions du Seuil, 1998, p. 130

²⁴² Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, pp.80-81

la escritura de poemas por cuanto, efectivamente, refleja uno de los valores centrales de la poética de Juan Larrea.

El estudio de los poemas ultraístas “Esfinge” y “Sed” ha demostrado que Juan Larrea, lejos de prestarse a la experimentación poética en un puro ejercicio de moda retórica y de literatura (“eran literatura”, criticó a los poetas españoles años más tarde argumentando su desvinculación de la poesía del 27²⁴³), tomó su quehacer poético como la base de una seria indagación existencial. Larrea analizó las implicaciones profundas de los acontecimientos que el arte vivió en el primer tercio del siglo XX en relación con el contexto político-social de la época y con la historia de la civilización occidental. La libertad que otorgaba la nueva forma de escribir poesía, con la abolición del respeto a las reglas y la posibilidad de recorrer los estratos más profundos del lenguaje accesibles a la expresión poética, era indispensable para una experiencia como la suya de exploración de los misterios de la creación.

La búsqueda de la propia voz se refiere a la búsqueda del propio lenguaje como herramienta de autoconocimiento. En su búsqueda, el poeta recorre el camino inverso al descrito por George Steiner en *Después de Babel* en referencia a la diversificación del lenguaje humano, puesto que abandona la lengua, con su retórica y su función comunicativa convencional, aquello que “no es más que una ficción fundada en la estadística”²⁴⁴, para ir al encuentro del lenguaje y su función creadora, remontando el curso de la historia lingüística del hombre, el cual, según Steiner, renunció a su habla particular “ideal”, “de una voz totalmente personal, de una adecuación perfecta entre los recursos expresivos individuales y su imagen del mundo”²⁴⁵, es decir, de la “comunicación total”, para contribuir a la convergencia lingüística necesaria para la comunicación dentro de las sociedades humanas, en una renuncia a la individualidad en pos de lo colectivo, de la incomunicación a la comunicación en un proceso progresivo y no de vuelta a una situación previa de entendimiento unilateral del ser con el cosmos.

²⁴³ “En realidad mi distanciamiento fue desde siempre. Salvo con Gerardo Diego que era amigo mío personal desde nuestra época de estudiantes en la Universidad de Deusto, rehuí siempre, por sistema, el trato de los poetas y escritores de mi generación así como de las anteriores. Eran literatura”. Juan Larrea. *Epistolario. Cartas a David Bary 1953-1978*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, p. 119

²⁴⁴ George Steiner. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. (2ª ed). México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [1ª ed. 1975], p. 67

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 69

Así, podemos decir que Larrea caminaba en busca de la voz perdida, la suya propia, desconocida, aquella que permite al hombre ese diálogo “ideal”. En la edición que preparó de la poesía completa de César Vallejo para Barral, Larrea cita unas palabras de Vallejo a propósito del lenguaje del poeta:

“Regla gramatical.-La gramática como norma colectiva en poesía carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede cambiar en cierto modo la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito.”²⁴⁶

En el comentario sobre el lenguaje vallejiano que sigue a esta cita, Larrea aporta matices necesarios a las afirmaciones que acabamos de defender. Porque si bien el viaje del poeta es hacia el diálogo con el “Ser absoluto”, no es con el afán individualista de separarse del colectivo humano abandonando el habla comunicante sino con el objeto de encontrar por el propio camino, el individual, aquello que hace del individuo parte de lo colectivo, lo universal en sí:

[...] Mediante dicho instrumento le es dado al ser humano remitirse, descolgándose, al origen de su facultad parlante y a su genuina condición de inocencia, hasta el “sin pecado concebido” y sin muerte demoníaca que le tortura y aniquile [sic]. La voluntad poética y no en modo alguno filosófica, se insurge en Vallejo contra una torpe concepción individualista de la naturaleza y del destino del hombre y de su lenguaje, puesto que aquella concepción ignora empeñosamente que el habla brotó en Adán, como representante mítico de la especie, para dialogar con el Ser absoluto en un nivel distinto al humillado del rezo.²⁴⁷

El “instrumento” es lo que Larrea denomina líneas antes el “mito genesíaco”, y en concreto para Vallejo los primeros tres capítulos del Génesis, en los que es descrita la creación del mundo, del hombre y la mujer, el don de la capacidad de nombrar, la tentación del conocimiento y la expulsión del paraíso²⁴⁸. Nos interesan del párrafo de Larrea las expresiones “sin pecado concebido” y “sin muerte”, porque nos devuelven a la cuestión del tiempo y el no tiempo, la vida y la muerte. “La genuina condición de inocencia” nos remite a la “pura pérdida” que ya comentamos e interpretamos como

²⁴⁶ Extracto de César Vallejo. *El arte y la Revolución*, 1930-32. Lima, 1973, p. 64, citado por Juan Larrea en César Vallejo. *Poesía Completa. Edición crítica*. Barral, 1978, pp. 783-784.

²⁴⁷ Juan Larrea en César Vallejo. *Poesía Completa. Edición crítica*. Barral, 1978, p. 783

²⁴⁸ V. el capítulo dedicado a Emilio Prados en *Torres de Dios: Poetas* y el final del poema “Diente por Diente IV”: “En adelante solo a esa desnudez pertenecemos. [...] Nuestros poros son la única cosa que nos queda por perder. Apostémoslos. El primero que confíe a la verdura la claridad de su vergüenza volverá al lugar de nuestros crímenes como el día se dirige insensiblemente hacia el ocaso.” (verdura – verdores– como naturaleza). También “Petits tas de nudité”, y “Verdures innées”, circulando alrededor de la idea del paraíso (el primer sobre todo).

deseo de concepción sin mácula. “Sin muerte” nos devuelve a la tristeza del poema “Transcarnación”, para la que ahora encontramos una explicación motivada:

22. Y dijo el Señor Dios: Ved ahí al hombre que se ha hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal; no vaya ahora a alargar su mano, y tome también del fruto del árbol de la vida, y coma de él, y viva para siempre. 23. Y lo echó el Señor Dios del paraíso de deleites para que trabajase la tierra, de que fue formado. 24. Y desterrado el hombre, colocó Dios delante del paraíso de delicias un querubín con espada de fuego fulgurante para guardar el camino que conducía al árbol de la vida. (Génesis 3, 22-24)

La vida mortal, pues, se entiende aquí como un destierro de la vida verdadera, la eterna o atemporal: esta es otra tristeza añadida a la “transcarnación” que hace cuestionarse a Larrea sobre el tiempo en su poema de 1917. En lo que a la lengua propia del poeta se refiere, volviendo a la definición de Vallejo de la “gramática personal e intransferible” del poeta, encontramos una justificación del hermetismo y de la necesidad de esa búsqueda. No hay norma. No existe norma colectiva pero al mismo tiempo se reconoce el “alcance universal” de la poesía, y por lo tanto la existencia de un “código” universal compartido, y no existe incompatibilidad entre lo individual y lo colectivo. El poeta, “torre de dios”, presta sus cuerdas vocales a la alta expresión, y cuando él se ha vuelto transparente vibra su voz con canto universal: su genio, personal e intransferible y que no desaparece sino que da el color individual a su experiencia, se pone al servicio de lo universal trascendiendo así su individualidad.

Robert Gurney apunta a la aniquilación del yo en la experiencia de Larrea refiriéndose a los rasgos comunes de la experiencia mística en las distintas tradiciones religiosas y precisando las divergencias de Larrea con respecto al cristianismo, en concreto a la “esquizofrenia” cristiana de la escisión entre lo humano y lo divino, que junto a la idea de un alma eterna *individual* él rechaza:

El hombre, en otras palabras, puede experimentar lo divino con absoluta libertad. (Los surrealistas, de forma parecida, mantienen que el cristianismo ha separado al hombre de lo absoluto). Nuestra esencia es divina y por consiguiente inmortal. Esta esencia nos habita, como criaturas vivientes, durante nuestra vida. No muere cuando nuestros cuerpos mueren. El concepto de un alma eterna individual es, sin embargo, rechazado por Larrea.²⁴⁹

La prueba “lingüística” de este hecho se observa en el empleo de los pronombres en los poemas de Larrea, que construye un conjunto ambiguo donde la identidad de “tú” y de “yo” resulta difícil de precisar: un yo que habla a un tú, diversas voces que se suceden de forma imprecisa en los versos y desaparecen (“Monsieur de quarante ans

²⁴⁹ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 249

que voyez-vous / Je suis l'explorateur / ..."²⁵⁰), la alienación del yo²⁵¹... El poema en prosa de *Oscuro Dominio* "Cavidad verbal" es un ejemplo de la reflexión poética de Larrea en torno a esta cuestión:

Y vi que no había sino un hombre, uno solo, habiendo todos los demás desaparecido. Un hombre que no había visto anteriormente y comprendí que debía tratarse de mí mismo. [...]
Alguien llegó diciendo: -Oh, ¿eres tú? -Sí, soy yo, respondí, mas sin saber en realidad lo que esto quería decir; Yo soy yo. Pero otro exclamó: -¡Oh, no es posible! Yo soy yo. -¡Qué equivocación!, intervino un tercero; Tú no eres Yo, Tú eres Tú... -No, perdón, corrigió aún otro; Yo soy yo.

La alienación del yo no es infrecuente en las composiciones poéticas de Larrea. Él mismo manifestó haber buscado "un nuevo yo" mediante el desarrollo de un nuevo lenguaje que le permitiera embarcarse "en alas de imaginación" "a situaciones novísimas donde se puede conversar con otra persona quien es como un reflejo, un hipóstasis del sujeto mismo"²⁵². Acerca de una de las oraciones finales de "Cavidad verbal", "yo va a partir"²⁵³, el poeta declaró:

[...] oración gramatical donde el sujeto en primera persona tórnase objeto que se desprende, según lo significa la tercera persona del verbo. Es semejante al "Je est un autre" de la famosa carta de Rimbaud, inédita a la sazón. Advierta su parentesco y su diferencia substancial con el "De todo esto yo soy el único que parte" de Vallejo ("Paris, 1936"). En mi caso trátase de una estación más, ésta definitiva, del espontáneo desarrollo del "Aún he de huir de mí mismo" del poema "Evasión", donde quedó expuesto, en raptó lírico absolutamente involuntario, el sentido e inclusive la trayectoria tanto física como psíquica de mi futura e insospechadísima experiencia. Aquí el yo individual, apartado de los demás, se percibe espectralmente en vísperas de partida y transformación esencial".²⁵⁴

Al parecer, la "transformación esencial" tuvo lugar en el psiquismo de Larrea a partir de la resolución de los contrarios por la síntesis que él esperaba ver operarse en las experiencias surrealistas que con gran ambición se proponían resolver el dilema humano de la dualidad. Así lo manifiesta él al referirse a su texto "La planicie y su espejo" en una carta a Vittorio Bodini:

²⁵⁰ "Rivage où commencent les conjectures"

²⁵¹ "A plat ventre", donde "ellos" se refiere a "nosotros".

²⁵² Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, pp. 250-251

²⁵³ En el último verso del poema "Affaire close" encontramos una expresión similar : "Ma faiblesse est ta force et je me vois partir" (Juan Larrea. *Versión Celeste*, 1989, p. 232)

²⁵⁴ Carta de Juan Larrea a Vittorio Bodini del 20 de junio de 1968, publicada en Laura Dolfi. "Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini" en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 21-22, Madrid: La Fundación, 1997, pp. 189-218, p. 193

[...] expresa al final de Oscuro Dominio –sin proponérselo ni remotamente– el sentimiento de la muerte irremediable de la conciencia de la propia personalidad, es decir, la del pronosticado desprendimiento del Yo.”²⁵⁵

El poeta no sabe hacia dónde se dirige, expresa significados “sin proponérselo ni remotamente”, dejándose llevar a la espera de conocer la dirección y el sentido de su impulso. Los conceptos no están predeterminados sino que surgen con la expresión (“creacionismo puro”), y es el “azar” el que dispone la condensación y la construcción significativa y sonora, limitando el poeta su intervención a “seleccionar y desechar”. Así lo explicaba Larrea en 1926 en su texto “Presupuesto vital”:

Aquí empieza la gran aventura. Sin claridad no existe el artista. Artista es el que, sin desmayos ni transigencias, selecciona y desecha, exigiendo más y más de las potencias proveedoras para conseguir su máximo rendimiento. Así como en estos tiempos de ideas facilitadas y a cualquier alcance, sabio solo puede ser aquel que conscientemente se deslastre de lo que debe no saber, artista solo existirá en cuanto conciencia de lo que debe no expresarse.²⁵⁶

Una consecuencia (o quizás su razón) de esta labor “limitada” del artista, de seleccionar y desechar, es que la nueva poesía, dice Larrea, ya no tiene por objeto “caresser l’oreille malgré qu’il la caresse”²⁵⁷. La indagación poética de Larrea prescinde de la preocupación por la forma porque su objetivo no es la elaboración de composiciones bellas; al mismo tiempo, su búsqueda de una expresión adecuada lo lleva a acceder a sus profundidades mediante el manejo irracional de la forma de los conceptos: es la forma, como veremos en el apartado siguiente, la que permite el acceso. Esta búsqueda se refleja de modo simbólico en su poesía en las numerosas imágenes en las que la voz y el viento se asocian al mármol, el metal, las estatuas y las esculturas. “Beau marbre opprimé d’antan”, “un fouet de vent / pour en faire une sculpture bien orientée”²⁵⁸, “estatua de mi voz”²⁵⁹, “metal de voz”²⁶⁰ son imágenes que ilustran la voluntad del poeta de convertir la voz en algo sólido para que perdure más allá de su naturaleza efímera sujeta al tiempo. A esto se debe la necesidad de que quede rastro de ella en algún lugar, como en las imágenes en las que representa a la voz prendida entre

²⁵⁵ Carta a Vittorio Bodini del 20 de junio de 1968, publicada en Dolfi 1997, p. 194. “Un muerto, he aquí un muerto [...] *creyendo poseer de punta a punta la longitud entera*, mas sin llegar siquiera a ser tan largo como su silencio”, así termina el texto “La planicie y su espejo”. *Versión Celeste*, 1989, p. 160

²⁵⁶ Juan Larrea. “Presupuesto vital”. *Versión Celeste*, 1989, p. 351

²⁵⁷ Juan Larrea. *Orbe*, 1990, p. 49

²⁵⁸ “Rivage où commencent les conjectures”, *Versión Celeste*, 1989, pp.132-134

²⁵⁹ “Tierra al ángel cuanto antes”, *ibid.*, p. 86

²⁶⁰ “Puesta en marcha”, *ibid.*, p. 91

las ramas de los árboles. Así pues, con un elemento sólido y pesado como el mármol el poeta parece buscar una solución a lo evanescente en una especie de lucha contra el espacio y contra el tiempo que aniquilan la voz que no se puede tocar y no se puede conservar: no se conoce todavía y pareciera que no se puede dar testimonio de ella si no es solidificándola. Una vez más la lucha de los contrarios: lo abstracto y lo concreto, lo que se desvanece y lo que perdura.

Las referencias de Larrea con respecto al simbolismo de la estatua establecen una relación entre esta y el alma. Correspondiendo a una operación pseudo-metonímica corriente en su escritura poética, la voz en el sentido metafórico que venimos asignándole puede muy bien equivaler al concepto “alma”:

Eckhart parle de la statue de l'âme. Plotinus se représente comme le sculpteur de son âme. Eckhart enlève ce qui cache la statue [...] dans l'âme, ce qui cache l'image de Dieu. Michel-Ange disait [...] qu'il fallait enlever [sic]. Leibniz disait pour faire sortir la statue du bloc de marbre, enlevez tout ce qui cache la statue.²⁶¹

A propósito de la forma de expresión que desarrolló Larrea, en concreto a los mecanismos poéticos que junto a las razones que lo llevaron a escribir en francés más se acercan a la noción general de “traducción”, remitimos a la tercera parte de nuestro estudio. A continuación, terminamos nuestra semblanza de Juan Larrea y su indagación poética acercándonos al último periodo de la vida del poeta.

2.3. Larrea en Córdoba

Argentina fue el último destino del exilio americano de Juan Larrea. A su salida de Europa en 1939, se había instalado en México, donde durante diez años se dedicó a la actividad editorial con la publicación de las revistas *España peregrina* y *Cuadernos americanos* –en cuya creación había colaborado directamente–, ocupándose de las tareas de dirección y escribiendo numerosos artículos²⁶² y los ensayos *Rendición de Espíritu* (1943), *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1944) y *The Vision of Guernica* (1947). En 1949, habiéndosele concedido una beca Guggenheim, se trasladó con sus dos hijos a Nueva York para realizar su investigación sobre el mito de Santiago,

²⁶¹ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 255

²⁶² Para una lista completa de los mismos, v. David Bary. *Larrea: Poesía y Transfiguración*. Barcelona: Planeta/Universidad, 1976, pp. 175-180

ya iniciada en México²⁶³. Tras dos años, fue becado durante otros cinco por la Fundación Bollingen para proseguir sus estudios. Después de siete años de una vida “rigurosísima”²⁶⁴, con pocas probabilidades de obtener un permiso de residencia para continuar en los Estados Unidos, en 1956 aceptó la invitación del entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Córdoba, Víctor Massuh, para trasladarse a Argentina como profesor universitario.

Larrea vivió 24 años en Córdoba durante los cuales trabajó intensamente como profesor, investigador y escritor, publicando en el seno de la universidad numerosos artículos y libros²⁶⁵, además de la revista *Aula Vallejo*. Este periodo de su vida ha sido documentado por David Bary en su trabajo sobre el poeta *Larrea: Poesía y Transfiguración*²⁶⁶, en el que el autor comenta los avatares familiares y las actividades académicas y publicaciones a las que se dedicó Larrea entre 1956 y 1974, y por Benito del Pliego Aparicio en un apartado de su tesis *La obra ensayística de Juan Larrea y los fundamentos de la modernidad artística* (2002) en el que hace un repaso a la actividad intelectual del poeta en Córdoba, y su renacimiento como poeta con motivo de la edición de *Versión Celeste*.²⁶⁷

Nuestro interés por este último periodo de la vida de Juan Larrea alejado de los años de redacción de sus poemas y su traducción por Gerardo Diego se encuentra en la “militancia poética” de Juan Larrea en sus disputas universitarias. En la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) se conserva el legajo del profesor Juan Larrea, conjunto de documentos relativos a su actividad universitaria de gran valor para la reconstrucción de los hechos a los que queremos referirnos. Consta de siete partes en las que se agrupan sin orden cronológico ni clasificación temática documentos de todas clases: actas de reuniones del Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras, contratos, cartas de Larrea, cartas dirigidas a Larrea, propuestas de proyectos (el Simposium sobre César

²⁶³ V. *Veredicto*, obra inconclusa de Juan Larrea publicada parcialmente en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, nº 20-21, primavera 1984, pp. 9-44

²⁶⁴ M^a Fernanda Iglesia Lesteiro. *Juan Larrea: vida y poesía*, 1997, p. 97. Carta de Juan Larrea a la autora desde Córdoba (Argentina) el 26 de febrero de 1960. En la misma, Larrea detalla todas las actividades que había desarrollado desde 1936 hasta la fecha.

²⁶⁵ *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (1957), *Corona incaica* (1960), *Pintura actual* (1964, con Herbert Read), *Intensidad del canto errante* (1972) y *Respuesta diferida sobre César Vallejo y el surrealismo* (1971)

²⁶⁶ Barcelona: Planeta/Universidad, 1976. V. cap. XIII, “Córdoba”, pp.147-158

²⁶⁷ “Desde la Córdoba argentina 1956-1980”, pp. 493-578. M^a Fernanda Iglesia Lesteiro (*op. cit.*) se refiere brevemente a este periodo en dos capítulos de su trabajo (“Córdoba: final de trayecto” y “El conflicto con la universidad”, pp.75-85).

Vallejo de 1959, el Instituto del Nuevo Mundo), pólizas de seguros, sentencias jurídicas... Cronológicamente podrían ser agrupados en los siguientes jalones de la vida cordobesa de Larrea: su contratación y llegada en 1956; la creación del Instituto del Nuevo Mundo en 1959 y la celebración del Simposium sobre César Vallejo ese mismo año; la polémica con el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras (CEFYL) en 1960; la muerte en 1961 de su hija y su yerno en un accidente aéreo; la cesación temporal de funciones en 1964; la creación del Centro de Documentación e Investigación César Vallejo en 1966, fecha de reincorporación de Larrea a la Universidad Nacional de Córdoba como profesor investigador; la celebración de las Conferencias Vallejianas en 1967; el cese definitivo oficial de su actividad investigadora en el seno de la universidad en 1979; la comunicación de su fallecimiento en 1980.

Nosotros hemos decidido abordar el estudio del legajo en torno a tres cuestiones centrales estrechamente vinculadas: la experiencia docente de Larrea en la universidad (1), su actividad investigadora paralela a la docencia y las tensiones vividas con la Facultad con motivo de su cese (2) y la polémica con los estudiantes del CEFYL (3). Nos detenemos en el episodio de la única interrupción (entre diciembre de 1964 y julio de 1966) de sus contratos sucesivos con la universidad desde 1956 hasta 1979 con el fin de esclarecer la naturaleza de un conflicto que Larrea explicó siempre como la represalia de una facción política opuesta a sus ideas²⁶⁸; si bien diversos documentos de la época no dejan dudas con respecto a la discrepancia ideológica con Larrea de miembros de la comunidad universitaria identificados con el marxismo, no existe en el legajo información relativa a una toma de partido en el Consejo de la Facultad contra Larrea de carácter político. Las dudas sobre la continuidad de la colaboración de Larrea acechaban a su contratación desde 1959, por otras razones no abiertamente políticas pero en cierto modo no menos ideológicas. Estudiamos aquí la disensión ideológica manifiesta en el interior de la Facultad con respecto a las ideas de Larrea independientemente de su influencia indemostrable en los problemas laborales que Larrea sufrió.

Agradezco a la Universidad Nacional de Córdoba el haberme permitido el acceso a esta documentación para la redacción de la parte final del estudio sobre la indagación poética de Juan Larrea. Extiendo mi agradecimiento a Vicente Luy Larrea,

²⁶⁸ V. Juan Larrea. *Teleología de la cultura*. México: Los Sesenta, 1965

María Margarita Andrés de Varela y Armando Zárate, que en mi visita a Córdoba en octubre de 2009 prestaron amablemente su testimonio acerca de los años que compartieron con Juan Larrea. Mi agradecimiento especial a Eugenia Cabral, por cuya intermediación conocí a estos y al profesor Diego Tatián, que me facilitó el acceso al legajo de Larrea. También a Sonia Mangas de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Córdoba.

2.3.1. La docencia

Según sugieren documentos encontrados en su legajo, Larrea deseó enseñar, o cuanto menos, aprovechar el ámbito docente universitario para divulgar las ideas que venía desarrollando con sus trabajos de investigación en Estados Unidos. Por la carta de respuesta a la invitación del decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Víctor Massuh²⁶⁹, sabemos que en un principio Larrea rechazó esta idea. Argumentaba Larrea en su carta que si bien estaba dispuesto a impartir clases, no deseaba enseñar historia de España²⁷⁰ como le proponía Massuh, sino dar a conocer, en seminarios de reflexión y discusión general, sus investigaciones de los últimos siete años, convencido como estaba de que los temas sobre los que trabajaba y las ideas que había desarrollado podían interesar no poco en la Universidad, y especialmente en Argentina que, según Larrea menciona en su carta, en los años cincuenta se encontraba en plena búsqueda de su identidad nacional:

[...] (“¿Qué es la Argentina?). Esta postrera, por otra parte, no parece ser sino un aspecto de la averiguación de su auto-identidad que tiene planteada la América que aspira a re-descubrirse y que se resumiría en la cuestión: ¿qué es el Nuevo Mundo? a un solo paso de esta otra temeraria de remate: ¿Qué es el Universo?²⁷¹

Larrea, como puede observarse, no tenía interés en la dilucidación de la cuestión identitaria si no en la medida en que podía abrir caminos a otras reflexiones de mayor enjundia y trascendencia. Su idea de enseñar en la universidad se enmarcaba dentro de su proyecto de difusión de sus ideas y dentro de su concepto de esta institución, el de un lugar que preparara no profesionales sino pensadores, investigadores o personas que al final de su formación universitaria contaran con una experiencia de reflexión intelectual,

²⁶⁹ Sobre la conexión entre Massuh y Larrea, v. David Bary. *Larrea: Poesía y Transfiguración*, p. 146 “Una carta inesperada”. En el legajo no se conserva copia de la carta del decano ni ha sido posible buscarla en el archivo personal de Juan Larrea.

²⁷⁰ Carta a Víctor Massuh desde Nueva York el 3 de febrero de 1956

²⁷¹ *Ibid.*

en lo que a su tarea universitaria concernía, a través de la discusión de cuestiones cruciales relativas a su entorno y a su tiempo, a saber, el presente y el porvenir trascendentales de América:

No dejará de advertir entre estos mis conceptos de ahora y las dudas que le exponía en mi anterior acerca de lo pertinente de mis ideas en el seno de la Universidad oficial. La diferencia entre una y otra posición estriba en el concepto de Universidad que se sustente –de ahí mis dudas–. Si con un criterio estatalmente burocrático se la comprende a esta como oficina de capacitaciones profesionales y académicas, según suele ser frecuente en nuestro mundo, mis ideas y aun mi persona se han de ver en ella como en morada ajena. Pero si en cambio la Universidad no se limita a tales funciones, sino que aspira a convertirse en un laboratorio creador donde se viva la conciencia de la cultura a lo que den sus profundidades, como se ha pensado y se piensa en algunos sitios, me parece que entonces sí pudiera desempeñar yo en ella un servicio interesante. Su respuesta a mis dudas me ha dejado entrever que entre su concepto de Universidad y el que postula mi concepción del universo pudiera no haber fricción sustantiva de manera que, por lo amplio de su comprensión, hasta pudiera haber lugar para que me sintiese en mi morada propia.²⁷²

Esta era la idea de universidad y de docencia con la que Larrea aceptó mudarse a Córdoba, con la expectativa de encontrar un alumnado dispuesto y capaz de entender y debatir sus teorías. Ya en Nueva York exponía y sometía regularmente a discusión, entre amigos, los temas sobre los que investigaba, amalgama de intuiciones, reflexiones y hallazgos documentales referidos a la figura de Santiago y sus implicaciones en la historia y el porvenir hispánicos, vinculados con América y proyectados significativamente hacia ella. En la entrevista que en noviembre de 2009 me concedió en Buenos Aires, Magalí A. de Varela, amiga de Juan Larrea en Nueva York y más tarde colaboradora suya y profesora en la UNC, contó haber asistido por entonces admirada y sin capacidad de réplica a la explicación de las “coincidencias trascendentales” que Larrea encontraba a lo largo de sus investigaciones en las bibliotecas universitarias de la ciudad y que, gracias a su extraordinario poder imaginativo y su gran erudición, de conjunto inconexo de elementos se transformaban en teorías factibles, y aun irrefutables²⁷³. En el curso de su investigación inicial, Larrea

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ En su diario *Orbe*, Larrea razonaba así a propósito de los significados que encontró tras su interpretación simbólica del asesinato del presidente francés Paul Doumer (1857-1932): “Y nótese que esta observación me viene a *posteriori*, por haberme dado cuenta de esta especie de relación simbólica posible después de haber juzgado que la inmediata repercusión del hecho será la de conseguir de un modo inconsciente la organización internacional. Aun en el caso de que el futuro nos demuestre que esto ha sido así, nada directamente podrá enseñarnos lo que podríamos llamar coincidencia. Cada individuo tiene consciente e inconscientemente su lenguaje que no puede ser sistematizado. Pero sí podría proporcionarnos una luz para ver la manera de expresarse que tiene la vida y cómo parece que ciertos actos están escogidos en vista de su significación simbólica por el individuo que lleva en sí el don de

había descubierto un tema de estudio relativo al significado histórico del Apocalipsis que entroncaba con el primero y con sus intuiciones sobre el valor simbólico de Europa y América. El resultado de estas investigaciones fue el material publicado en buena parte en los ensayos *La espada de la paloma* y *Razón de ser*²⁷⁴ y que a su traslado a Córdoba empleó para sus lecciones universitarias.

En el legajo se conserva la relación de todos los seminarios impartidos por Larrea en la Universidad junto a los programas de estudios y los listados de bibliografía correspondientes: Seminario de Historia (1956), Teleología de la Cultura (1957), Seminario de Historia (1958 y 1959); La formación histórica del cristianismo a la luz de los descubrimientos recientes (1960), El nuevo testamento, su formación histórica, teológica y análisis de sus textos (1961), Filosofía de la cultura y antropología cultural (1962), Las escrituras joaninas, investigación acerca de su formación histórica (1963), “Trilce” de César Vallejo (1964). Sus cursos fueron ofrecidos todos los años como materia electiva para las carreras de Filosofía, Letras, Historia y Psicología en el marco de su cátedra “Aula Vallejo”.

La siguiente noticia que ofrece el legajo a propósito de su experiencia docente en la UNC es una solicitud de Larrea al Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía en febrero de 1959 para que su seminario “Teleología de la cultura” se convirtiera en materia obligatoria. Larrea justifica su petición argumentando la necesidad de que antes de acabar su formación universitaria, los estudiantes en último curso de las distintas secciones:

1) adquieran los conocimientos necesarios para “dilucidar los problemas relativos al valor esencial de la Cultura” y “esclarecer nuestros conceptos racionales acerca del porvenir cultural [...], investigando consecuentemente los cometidos que en

expresarse, el don poético. Y sacar múltiples e inesperadas consecuencias.” (Juan Larrea. Orbe 1990, p. 121). Y en una carta a David Bary desde Córdoba el 13 de mayo de 1968: “Me parece que al lector de *Teleología de la Cultura* debe empezar a hacérsele perceptible, si sabe leer, máxime si conoce el “Preámbulo” de *Corona Incaica*, que los hechos exteriores, las ‘casualidades’ incontrolables se han presentado ante mi conciencia no personal consecutivamente, por sí mismas, en la fluencia de una concatenación creadora que, por corresponder a un orden inteligible distinto al que impera en el horizonte racional, resulta ser absurdo, aparentemente imposible, por más que se sirva de las facultades del individuo en él implicado. A fin de cuentas ese es el horizonte donde se justifica el ‘credo quia absurdum’, criterio de Realidad que para Tertuliano definía la esfera de las operaciones divinas y que por ello, por ser divino, el fenómeno tenía por fuerza que parecerle imposible y absurdo a la razón humana”. Juan Larrea. *Epistolario. Cartas a David Bary 1953-1978*, pp. 92-93.

²⁷⁴ *La espada de la paloma*. México: Cuadernos Americanos, 1956; *Razón de Ser*. México: Cuadernos Americanos, 1956 (1ª ed.)

el desenvolvimiento del mencionado proceso creador, pueden corresponderle en forma particular a América conforme a sus características y propensiones tradicionales y a lo que en ella asume importancia trascendental, su futuro”;

2) eviten “incurrir en el vicio de la fragmentación pragmática [...] carente de verdadero sentido” enseñándoles a “prestar atención a las valoraciones orgánicas” para entender los significados culturales y a que conozcan “lo que significa realmente la actividad a que se entregan”, es decir, “el valor y el oficio” de las Humanidades en la sociedad;

3) conozcan un trabajo de discusión de ideas más allá del mero aprendizaje de conocimientos (en su idea de que la formación universitaria quedaba incompleta sin un aporte de autonomía reflexiva a los futuros titulados) y aprendan a “discurrir con provecho”;

4) escuchen los aportes y los razonamientos de los estudiantes de otras especialidades.²⁷⁵

Como se aprecia en este documento, tres años después de su llegada a la universidad Larrea mantenía las convicciones de su primera carta, precisando en esta ocasión la importancia de formar convenientemente a los estudiantes universitarios en la reflexión y en la comprensión de la interrelación y la complejidad de los fenómenos históricos y culturales de la civilización occidental. No se conserva en el legajo ninguna respuesta a su petición, pero por las actas de reuniones posteriores se deduce que no fue tomada en cuenta puesto que las materias impartidas por Larrea siguieron siendo opcionales hasta el final de su docencia en 1964.

En 1962 Larrea solicitó a la Facultad una dispensa de docencia. En documentos posteriores a esta primera solicitud insiste sobre la posibilidad de modificar su contrato y convertirlo en uno de profesor investigador sin obligaciones docentes, amparándose en el artículo 74 del estatuto universitario que contemplaba para los profesores la posibilidad de una exención definitiva de docencia para poder dedicarse de lleno a la investigación²⁷⁶. Las investigaciones a las que Larrea deseaba dedicarse eran: “la formación histórica del cristianismo a la luz de los descubrimientos recientes”, “el

²⁷⁵ Citas tomadas de la carta al Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Adelmo Montenegro, del 23 de febrero de 1959.

²⁷⁶ Carta al Consejo Directivo de la Facultad del 4 de abril de 1962.

significado de América en el proceso histórico-teleológico de la Cultura” y “la formación del mito de Santiago, patrón de España y de la conquista de América”²⁷⁷, materias de estudio durante sus años en Nueva York. Uno de los argumentos de Larrea para sustentar esta petición fue el poco éxito de sus clases, que él atribuía a la preparación insuficiente de los alumnos para seguir la enseñanza propuesta. No ocultó en su escrito que dicha circunstancia volvía su asignatura poco rentable para la universidad y para él mismo:

No obstante la importancia excepcional de las materias ofrecidas, importancia de la que da fe la actualidad de que gozan o ellas mismas u otras de ambición algo equivalente en las grandes universidades extranjeras, y no obstante la persistencia de mis esfuerzos, el número de alumnos ha sido tan reducido en los recientes cursos como para desaconsejar, a mi juicio, la prolongación de una experiencia que lleva aparejada un gasto considerable de energías y de tiempo.²⁷⁸

Aquel año vencía el contrato de Larrea firmado en 1960. El Consejo Directivo había requerido la opinión del departamento de Historia de la Facultad a principios de 1962 para considerar la conveniencia o no de renovar dicho contrato, recomendando Ceferino Garzón Maceda, director del departamento en cuestión, la renovación el mes de mayo. El Consejo Directivo de la Facultad aprobó para Larrea una exención temporal de docencia durante el segundo cuatrimestre de aquel curso, supeditándose a la decisión final del Consejo Superior de la Universidad, que no había dictado aún la reglamentación del artículo al que Larrea apelaba en su solicitud. En noviembre de 1962, esta pasa a estudio y dictamen de la Comisión de Enseñanza²⁷⁹, que no resuelve ni a favor ni en contra sino que simplemente dictamina, a finales de diciembre, que el contrato de Larrea firmado dos años antes se ha renovado automáticamente el mes de agosto de 1962 y que continúa en vigor durante dos años más en todos sus términos. Así, Larrea iba a continuar como profesor hasta 1964.

Al término del nuevo contrato, en agosto de 1964, fue firmado un contrato temporal hasta el final del año mientras se consideraba nuevamente la contratación de Larrea. En diciembre de aquel mismo año el Consejo Directivo de la Facultad resolvió “no suscribir un nuevo contrato con el profesor Juan Larrea [...] sin que ello signifique desconocer los valores intelectuales que hacen a la personalidad del citado profesor”.²⁸⁰

²⁷⁷ Plan de trabajo en investigación para los cursos 1962-1964 presentado el 2 de julio de 1962.

²⁷⁸ Carta citada del 4 abril de 1962, a la que se suma el testimonio del profesor Armando Zárate.

²⁷⁹ Documento de 7 de noviembre de 1962

²⁸⁰ Documento del 7 de diciembre de 1964

Los argumentos aducidos son que los conocimientos impartidos por Larrea no se consideran imprescindibles para la formación del estudiante; que materias del plan de estudios tales como psicología diferencial, orientación y selección profesional o psicología industrial no están siendo impartidas “por carencia de profesores o por carencia de presupuesto”; que las materias de Larrea, no incluidas en el plan de estudios, “no han despertado en el ámbito universitario el interés necesario” (y se cita la carta de Larrea); que la solicitud de Larrea de modificación debe rechazarse por no tener todavía vigencia el artículo 74 del Consejo Superior a falta de la reglamentación correspondiente.

Así pues, la colaboración de Juan Larrea con la Universidad Nacional de Córdoba cesó temporalmente en 1964. Tras un paréntesis de un año y medio, Larrea se reincorporaría a la Facultad de Filosofía y Letras pero sin asumir en aquella ocasión tareas de docencia. En lo que se refiere a la experiencia de Larrea como profesor, esta se había prolongado desde 1956 hasta 1964 (a partir de 1962 contra su deseo expreso), año en que cesó definitivamente con un balance que, como se observa, tuvo un fuerte contraste con la idea que Larrea defendía de la labor educativa universitaria y con la realidad que esperaba encontrarse a su llegada a Argentina. A la falta de correspondencia entre la situación esperada y la real se sumaron las reacciones que provocaron sus ideas en el agitado ambiente político de la universidad en los años sesenta²⁸¹. Aun habiendo establecido prescindir de su colaboración en 1964 (decisión que pudo ser forzada por un sector de la dirección de la Facultad ideológicamente contrario a los conceptos de Larrea desarrollados en torno a la obra y la figura de César Vallejo), la universidad decidió auspiciar el trabajo de investigación de Larrea nuevamente a partir de 1966, trabajo que se remontaba al año 1959.

2.3.2. La actividad investigadora: el Instituto del Nuevo Mundo

En marzo de 1959 el profesor Larrea elevó al Consejo Directivo una propuesta para la creación del “Instituto del Nuevo Mundo”, un centro de estudios que él proponía para la investigación de la “post-historia” del continente americano, de su porvenir y de todo lo tocante a su cultura:

²⁸¹ David Bary refiere en su biografía de Juan Larrea: “Larrea recibe en 1960 otro contrato de dos años, lo que le permite seguir con sus actividades docentes, pero estas se hacen más difíciles, pues empieza la politización de la Facultad.”. *Larrea: Poesía y Transfiguración*, p. 150.

En efecto, el Instituto de Antropología se propone el estudio de la pre-historia de América, o sea el de su pasado remoto.

El Instituto de Americanistas entiende de la historia de América, o sea de su pasado próximo.

Complementariamente, el Instituto del Nuevo Mundo sometería a consideración cuanto se refiere al gran venero de realidad en potencia que late en la post-historia o porvenir hacia que tiende el desarrollo cultural de la especie.²⁸²

En una discusión reñida del Consejo Directivo, sin fecha pero posterior a abril de 1959²⁸³, en la que el entonces decano de la Facultad, Adelmo Montenegro, y dos personas más apoyaban la creación del Instituto del Nuevo Mundo contra la oposición de otros cuatro consejeros, se decidió que el Instituto fuera creado como anexo a la cátedra “Teleología de la Cultura” y sin que supusiera retribución extraordinaria para el profesor Larrea. Los consejeros que se oponían arguyeron que se trataba de una iniciativa de fines ambiguos puesta en marcha por un profesor que impartía un seminario de temática igualmente ambigua y de escaso seguimiento por parte del alumnado. En el acta de la reunión la oposición a la iniciativa de Larrea es tan manifiesta como el pragmatismo que el decano demuestra finalmente para que sea aceptada la solicitud del profesor; en nombre del “bien de la Facultad” recuerda a los asistentes que el caso del profesor Larrea es una situación “heredada” y que, dado el reconocimiento del que goza el nombre de Larrea en el ambiente intelectual americano, más que prescindir de él, como proponen algunos abiertamente, en un espíritu práctico sería preferible reubicarlo, acrecentando sus tareas para defender “los intereses de la Facultad”, haciendo así un uso “rentable” de sus “recursos”²⁸⁴. El Instituto del Nuevo Mundo fue creado el 29 de mayo de 1959 asociado a la cátedra de Larrea y pervivió mientras sus contratos de profesor se renovaron, es decir, hasta 1964, año en el que venció el quinto contrato y se firmó con Larrea uno de “locación de servicios” (a partir del 1 de agosto) mientras se consideraba si se prolongaba o no su colaboración con la Universidad. El documento del 7 de diciembre de 1964, que establecía la no conveniencia de renovar el contrato de Larrea y la cesación de sus funciones, estipula asimismo la clausura del Instituto del Nuevo Mundo.

Se destaca todo lo anterior para resaltar las dificultades que ya en sus inicios encontró Juan Larrea en la UNC para articular institucionalmente su trabajo de

²⁸² Documento del 23 de febrero de 1959 (el subrayado corresponde al documento original).

²⁸³ Documento sin fecha titulado “Creación del Instituto del Nuevo Mundo”. Estimamos la fecha aproximada de esta reunión a partir de la fecha de la solicitud de Larrea y la de la creación del Instituto.

²⁸⁴ Todos los entrecomillados corresponden a citas tomadas de dicho documento.

investigación y, por otro lado, cómo esta documentación administrativa no refleja que existieran razones políticas en su cuestionamiento, pareciendo el desdén demostrado por algunos asistentes a la reunión más bien fruto de una opinión poco interesada en las investigaciones larreanas. No obstante, que en 1964 la Universidad decidiera interrumpir el trabajo que Larrea venía desarrollando en un centro creado por iniciativa suya, que a partir de entonces aumentó sus competencias (puesto que al mismo tiempo impartía sus seminarios) sin reportarle ningún beneficio económico suplementario, todo ello después de haber demostrado su participación activa en la vida intelectual universitaria (la conferencia sobre César Vallejo en 1957 –publicada en 1958 con el título *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*– la organización del Simposium sobre César Vallejo en agosto de 1959, los cuatro amplios números de *Aula Vallejo* publicados entre 1961 y 1962, la publicación de *Pintura Actual* por iniciativa propia), fue siempre explicado por Larrea como consecuencia de la voluntad malintencionada de personas con poder de decisión en el seno de la universidad ideológicamente contrarias a sus teorías. En su biografía *Larrea: Poesía y transfiguración*, David Bary se refiere a la renovación del contrato de Larrea en 1960 en los siguientes términos:

La facción que se cree marxista se escandaliza ante sus ideas, subversivas, como ya vimos, para todos los que no aspiran a ir más allá de los planteamientos decimonónicos. Empiezan en contra suya una campaña que durará varios años.²⁸⁵

Sin embargo, no hemos encontrado ningún documento en el legajo que demuestre que en esta fecha los obstáculos a la creación del centro de estudios propuesto por Larrea tuvieran una motivación política directa, y lo mismo sucede en lo tocante a la interrupción de sus funciones en 1964, circunstancia frente a la que Larrea reaccionó inmediatamente escribiendo a los órganos directivos de la Facultad como sabemos por un documento del Consejo Directivo en el que se le instaba a formular su solicitud de reconsideración de colaboración, que ya había presentado dos veces desde el fin de sus actividades en diciembre de 1964 y las dos veces había sido desestimada por juzgar que Larrea empleaba un estilo “inadecuado”:

Que en las notas de que se trata hay [...] expresiones que constituyen una falta de respeto y consideración al H. Consejo y al usar del derecho de objetar la resolución se emplean un estilo inadecuado y términos impropios, los que, si bien pueden no ser

²⁸⁵ *Larrea: Poesía y Transfiguración*, p. 150

injuriosos, no son comunes en el trámite normal ni necesarios para mostrar la procedencia o la justicia de la petición.²⁸⁶

En el legajo, en efecto, no se conserva ninguna de las tres cartas de Larrea dirigidas a la Universidad en protesta por la decisión referente a su contratación y en las que es probable que aludiera directamente a la “guerra de exterminio” de la que en otros lugares confesó haber sido víctima. Su tercera solicitud, de marzo o abril de 1965, sí fue estudiada por el Consejo Directivo, al acatar Larrea las condiciones impuestas por el mismo de corregir el defecto de forma aludido. El 6 de agosto de 1965, tras estudiar la petición de Larrea, el Consejo Directivo dispuso no suscribir un nuevo contrato en las condiciones de los anteriores pero resolvió contratarlo por dos años como profesor investigador por una retribución equivalente a la de profesor titular ordinario y crear un organismo de documentación e investigación sobre César Vallejo encomendando su dirección a Larrea, todo ello previa presentación de este de un plan de trabajo para el centro. El 8 de marzo de 1966 el Consejo Directivo aprobó el plan de trabajo presentado por Larrea tras la modificación que le fue demandada para que lo ajustara “al término improrrogable de dos años” y resolvió establecer para Larrea una retribución mensual equivalente a la de profesor titular con dedicación semi-exclusiva, elevando esta resolución al Consejo Superior. El 4 de julio de 1966 el Consejo Superior autorizó la contratación de Larrea y el 22 de julio fue firmado el contrato por dos años.

Después de un año y medio de interrupción forzosa, en 1966 Larrea se reincorporó a la vida universitaria hasta 1979, un año antes de su muerte. Su trabajo se centró en los temas de los que había venido ocupándose en el Instituto del Nuevo Mundo y, con magros fondos (el legajo atestigua las peticiones sucesivas de Larrea entre 1966 y 1975 de personal ayudante para el Centro de Documentación César Vallejo por estar asumiendo él solo todo el trabajo y sufriendo por ello demoras las tareas pendientes), siguió publicando *Aula Vallejo*, de la que se editaron nueve números en tres volúmenes entre 1967 (año de las Conferencias Vallejianas celebradas en la UNC) y 1974. En 1978 Barral publicó en España el volumen I de la edición crítica de las obras poéticas de César Vallejo²⁸⁷ preparada por Larrea desde su centro de estudios.

²⁸⁶ Documento del 16 de marzo de 1965

²⁸⁷ Publicado finalmente ese año en Barral.

El paso de Juan Larrea por la Universidad Nacional de Córdoba puede resumirse de la siguiente manera: invitación entusiasta del decano Massuh y llegada entusiasmada de Larrea a la UNC en 1956; constataciones pedagógicas tras tres años de docencia que le llevan a solicitar en 1959 la obligatoriedad de su asignatura (creyendo poder remediar así la situación intelectual en que había encontrado a los estudiantes); nuevas y definitivas constataciones pedagógicas tres años después que le llevan a solicitar en 1962 una exención de docencia para dedicarse de lleno a la investigación, denegada; interrupción abrupta de su trabajo universitario con la no reconducción de su contrato en 1964; año y medio apartado de la universidad; reincorporación en 1966 y trabajo en el Centro de Documentación e Investigación César Vallejo hasta 1979. La documentación recogida en el legajo presenta a Larrea como a un personaje controvertido en conflicto casi constante con las instancias universitarias. La Facultad consideraba prioritario concentrar sus esfuerzos en profesionalizar sólidamente a sus estudiantes mediante materias como Psicología Industrial y otras disciplinas semejantes, lejos de la concepción de Larrea de una formación humanística apropiada basada en la enseñanza de la reflexión interdisciplinaria sobre los acontecimientos históricos y culturales. Por otro lado, el propio Larrea en 1962 renunció a la docencia rindiéndose al hecho evidente no ya de que el alumnado no sentía interés por sus seminarios sino de que este no contaba con las condiciones intelectuales necesarias para seguirlos. A pesar de todo ello, la universidad propició que Larrea siguiera colaborando con la universidad como profesor investigador hasta el final de su vida. Lo que no esclarecen estos documentos es la razón por la cual la incorporación de Larrea a la UNC se retrasó casi un año desde que la decisión fuera tomada, es decir, desde la aprobación de la creación del Centro de Documentación e Investigación César Vallejo en agosto de 1965 hasta la contratación expresa el 24 de julio de 1966. Si fueron simples demoras burocráticas o influyeron los sucesos políticos de Argentina y las universidades de aquel periodo es una cuestión difícil de dilucidar debido a la escasez de información oficial al respecto.

En contraste con este vacío informativo del legajo de la Universidad, son varios los documentos y testimonios que atestiguan un enfrentamiento ideológico abierto entre Larrea y el centro de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, al menos desde 1959. Magalí Varela declaró que los estudiantes que militaban en el Partido comunista forzaron el apartamiento de Larrea de la universidad, circunstancia que David Bary

recoge en su biografía del poeta. Aunque no ha sido posible averiguar a través del testimonio de los estudiantes de entonces (Armando Zárate, Óscar del Barco, Héctor N. Schmucler o Gustavo Roldán) si fue así²⁸⁸, la polémica suscitada en 1959 con motivo del simposio dedicado a César Vallejo organizado por Larrea –recogida en las actas– y, como una secuela de la misma, el agrio cruce de cartas motivado por una reseña en la prensa cordobesa contra el primer número de *Aula Vallejo* (publicado en 1962) muestran la firme oposición a las ideas de Larrea por parte de un sector marxista de la universidad. El testimonio de Juan Larrea se suma a estos datos que apuntan hacia las razones políticas que pudieron influir en su cese temporal entre 1964 y 1966, del cual solo su motivación académica puede ser demostrada fehacientemente –expuesta aquí arriba. No obstante la imposibilidad de llegar a una demostración concluyente de los acontecimientos a partir de estos datos, detenernos en ellos nos permitirá acercarnos al componente ideológico que adquirió la discusión de las ideas de Larrea durante aquel tiempo de luchas políticas en Argentina que repercutieron directamente en la vida universitaria.

2.3.3. El conflicto ideológico

Las teorías de Juan Larrea relativas al valor simbólico del porvenir de América y su contraste con los valores que él asociaba a Europa se remontan a los apuntes de *Orbe* en los años 30: “España como América tienen la misma sed espiritual”²⁸⁹. Para Larrea, América estaba llamada a encontrar sus propias soluciones no solo para su situación geográfico-temporal sino para los problemas acuciantes del ser humano en devenir hacia un despertar de su consciencia que debía ser propiciado por el desarrollo de su espiritualidad. Por tanto, pensar la solución de los problemas de América en clave marxista era, según Larrea, extrapolar sin ninguna posibilidad de éxito soluciones de viejo mundo creadas para problemas de viejo mundo. Si las materias impartidas por Larrea en las que trataba todas estas cuestiones a partir del estudio de la historia de la cultura de Occidente mediante un enfoque interdisciplinario no suscitaron especial interés ni entre el alumnado ni en el Consejo Directivo de la Facultad, entre los

²⁸⁸ El único exalumno de Larrea entrevistado, Armando Zárate, solo se refirió a la reacción contraria a las tesis de Larrea por parte del alumnado religioso de sus clases.

²⁸⁹ Juan Larrea. *Orbe*, 1990, p. 92

estudiantes comprometidos políticamente con el comunismo no solo no fueron fuente de interés sino que supusieron un motivo de fuerte discrepancia con el poeta.

Parece que el discurso “subversivo” de Larrea pasó relativamente desapercibido mientras se limitó a impartir sus cursos sobre la formación histórica del cristianismo y la teleología de la cultura, que no soliviantaban más que al alumnado clerical que acababa ausentándose de sus clases²⁹⁰. Pero cuando Larrea comenzó a dedicarse al estudio de la figura de César Vallejo, entonces la discusión ideológica saltó al campo de batalla.

En unos tiempos de fuertes disputas políticas, en el marco de la guerra fría y el triunfo de las revoluciones comunistas (China en 1949, Cuba en 1959), Larrea no tenía una posición ideológica definida según las opciones del entorno; se refería al advenimiento del Espíritu y al porvenir espiritual de la humanidad en clave profética vinculando sus disquisiciones metafísicas a un espacio geográfico concreto, América, y al estado del mundo en el siglo XX. Esta forma de hacer irrumpir en el espacio-tiempo una cuestión inmaterial y atemporal corresponde en todo punto, como se aprecia, a uno de los valores poéticos fundamentales de Larrea, a saber, la superación de los elementos en posición de contrarios, concepto “extra-racional” o incomprendible desde la razón²⁹¹. Larrea había decidido desarrollar sus teorías aun exponiéndose a hablar sin interlocutores y a, no solo no ser entendido, sino a ser abiertamente afrentado. Fuerzas contrapuestas pugnan por ocupar el poder y establecer una organización social y económica según sus modelos, sumándose en el contexto argentino a los dos grandes bloques (el liberalismo económico y el comunismo) el justicialismo, el poder militar y la Iglesia. Lejos de ubicarse en ninguna de estas facciones, más allá de las posiciones encontradas de un contexto político de gran confusión ideológica debida a los intereses cruzados y a las discrepancias dentro de tendencias de un mismo signo, Larrea pensaba en el plano de la “revolución espiritual”, al modo como la concebía desde los años treinta:

²⁹⁰ La Iglesia católica disenta de la interpretación que Larrea hacía de la historia y los significados culturales y espirituales del cristianismo. Contó Magalí A. de Varela que el ejército y la Iglesia infiltraban espías en las clases de Larrea para conocer el contenido de sus materias.

²⁹¹ Esto fue lo que André Coyné no entendía y preguntaba a Larrea en las Conferencias Vallejianas de 1967; Larrea se explicó en su lenguaje y no consiguió convencer a Coyné, que veía en las teorías de Larrea un optimismo infundado y una incompatibilidad de términos irreconciliable. V. *Aula Vallejo*, nº 8-9-10, pp. 299-310

Las ideas pueden y deben ser atacadas porque es necesario que la evolución vaya haciéndose. Pero aislándolas de las personas. Es decir, siendo el individuo tal que las ideas diferentes y contrarias, por muy enconado y hostil que sea el otro que las manifiesta, no levanten en él enemistad ni rencor. [...] La nueva revolución espiritual tiene que venir de un modo muy diferente, mucho más adaptado a la vida. Ni matando, ni dejándose matar. [...] Amar las ideas más que la vida es fruto de un complejo destructivo. No se puede amar la vida si no se empieza por amar de un modo consciente o inconsciente, pero de un modo desprendido, alto, supremo, la vida en sí y en los demás.²⁹²

La creación del Instituto del Nuevo Mundo había sido aceptada en 1959 por el Consejo Directivo a pesar del desacuerdo firme de casi la mitad de sus integrantes, pero más allá de la desigualdad manifiesta de intereses y de conceptos entre los consejeros y Larrea, el acta de la reunión no refleja la existencia de un enfrentamiento ideológico. La única referencia oficial que hemos encontrado en el legajo referida a algún enfrentamiento de Larrea con un órgano institucional es un documento de 1960 en el que el Decano expresa el apoyo del Consejo Directivo de la Facultad a Juan Larrea dando “estado público a las manifestaciones formuladas por los señores Consejeros profesores Juan Larrea [...], leídas en el H. Consejo Directivo para rectificar la declaración del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras (CEFYL) aparecida en los diarios locales” e insistiendo en “la consideración que le merecen los señores Consejeros que, al manifestar su opinión en el seno del Cuerpo, lo han hecho con indiscutible probidad”²⁹³. Por Magalí Varela hemos sabido que se trata de una nota publicada por el CEFYL en el diario cordobés *La voz del interior*, repercusión en los medios de la discusión encendida que tuvo lugar en la sesión de clausura del simposio sobre César Vallejo en la UNC en 1959.

En efecto, las actas²⁹⁴ recogen los diálogos de dicha sesión de clausura, en los que destacan las intervenciones del delegado estudiantil Carlos Salztmann, del representante del CEFYL y de Juan Larrea en respuesta a las opiniones expresadas por los estudiantes, velada y significativamente dirigidas a su intervención en la sesión del día anterior titulada “Significado de la vida y de la obra de César Vallejo”²⁹⁵. El delegado estudiantil pide la palabra para expresar su “compromiso y convicción” mediante unas observaciones relativas al tema tratado en la sesión precedente. La serie

²⁹² Juan Larrea. *Orbe*, 1990 p. 208

²⁹³ Documento del 29 de diciembre de 1960.

²⁹⁴ Recogidas en *Aula Vallejo*, nº. 2-3-4. Universidad Nacional de Córdoba, 1962

²⁹⁵ *Aula Vallejo*, nº 2-3-4. Universidad Nacional de Córdoba, 1962 pp. 209-280

de argumentos que presenta es una rectificación rotunda de las exposiciones de Larrea sobre el significado trascendental de Vallejo. Para empezar, destaca el único punto en el que está de acuerdo con el profesor Larrea, a saber, “el sentido que pueda tener Vallejo trasciende el dominio de lo literario”, y a continuación detalla los ámbitos que en su opinión ocupa la figura de Vallejo más allá de lo literario. A los conceptos metafísicos que Larrea desarrolla con motivo del comentario de Vallejo y que retoman sus ideas del sentido finalista de la historia, el estudiante responde con su concepto materialista de la misma y de la experiencia humana, sujeta al tiempo, reivindicando que se rescate la figura de Vallejo “del papel que se le ha hecho jugar como instrumento de una supuesta obra del espíritu que la Historia protagoniza [...] para devolverlo a nuestro mundo inmediato, el mismo que las fuerzas progresistas modifican penosamente”²⁹⁶. Para él, la trascendencia se circunscribe al dominio histórico, y es en ese ámbito en el que cobran significado la creación poética de Vallejo y su acción cotidiana. Para terminar, el estudiante pronuncia la mayor afrenta que pudiera hacersele a la esencia del pensamiento de Larrea al afirmar que toda concepción de la realidad que explique la historia por el espíritu y no a la inversa contribuye, “aun cuando profetice el Nuevo Mundo”, a la perduración del mundo viejo²⁹⁷. Se trataba de una alocución que hacía irrumpir la política en una discusión humanística-literaria que en realidad el propio Larrea, dando al Simposium el título “César Vallejo, poeta trascendental de Hispanoamérica”, ya había propuesto en términos que trascendían las consideraciones estrictamente literarias.

Los estudiantes del CEFYL intervinieron en la sesión de clausura después del delegado estudiantil Saltzmann insistiendo en las mismas ideas:

Pegado a su tierra, ajeno a toda especulación metafísica que pudiera apartarlo del dolor de los hombres, nutre [Vallejo] su angustia de futuro en los males concretos de su mundo. A él, como a nosotros todos, le duele nuestros hermanos analfabetos; le duele y nos duele nuestras patrias escarnecidas y martirizadas por fuerzas lejanas a nuestras fronteras.

Ese es el Vallejo inmortal. El que sigue ardiendo en nuestra esperanza. El Vallejo total y concreto. El Vallejo que amamos como a un compañero –magnífico caramarada– en nuestra lucha común de latinoamericanos.²⁹⁸

²⁹⁶ *Aula Vallejo*, n° 2-3-4, p. 295

²⁹⁷ El estudiante parece establecer una amalgama entre espiritualidad y religión según la cual las cuestiones trascendentales tendrían carácter regresivo. Larrea responde al estudiante: “el estado de conciencia cultural, mística extra-individual de naturaleza colectiva [...] es el añadido de nuestro mundo nuevo”.

²⁹⁸ *Aula Vallejo*. n° 2-3-4, p. 297

En su respuesta, Larrea comenzó precisando que él no había tratado de ocultar los “fundamentos sociales de Vallejo”, destacando un problema de forma de la argumentación de los estudiantes. Enseguida añadió: “¿Cómo podría darse una cultura nueva si le privamos al hombre de esa facultad espiritual de ascender y vivir en niveles metafísicos, es decir, si lo despejamos de sus principios esenciales?”²⁹⁹, definiendo implícitamente los principios esenciales del hombre como su facultad espiritual de “ascender y vivir en niveles metafísicos”, idea que los estudiantes no compartían en absoluto. Larrea dijo a continuación:

Es lógico que los estudiantes, que todavía no tienen demasiado conocimiento de la vida, se inclinen a ver las cosas inmediatas y aquéllas que se relacionan con lo que Vallejo llamaría el cuerpo y el alma. Sin embargo, creo que los estudiantes deberían armarse de cautela a fin de no caer en el pecado de suprimir, en nombre de la totalidad, algo cuyo descarte significa precisamente la supresión de la totalidad [se refiere a lo que los estudiantes han llamado “metafísica”], como hoy en nombre de la libertad se suprime la libertad y, en nombre del amor, se degrada el amor.³⁰⁰

Este comentario no hizo sino aumentar la brecha con respecto a la postura de los estudiantes y, a los ojos de estos, acabar de alinear a Larrea con el “enemigo” político. Su posición ideológica y vital era progresista y revolucionaria al lado de las fuerzas reaccionarias protectoras de la tradición, y profundamente antidogmática y coherente con respecto al discurso materialista de las fuerzas de izquierda, enfrentado al dilema de la libertad y el individuo, sin mencionar el contraste flagrante entre el universalismo de Larrea y el matiz regionalista de la intervención de los estudiantes. Su espiritualidad no era compatible con el discurso del sector progresista, y por otro lado su anticomunismo lo alineaba, siquiera indirectamente, con los sectores reaccionarios. En una carta a Vittorio Bodini en 1964 decía Larrea:

Nuestra guerra arrasó con todo. Su confusión catastrófica, amparada después por la de la guerra mundial, puso en vigencia un nuevo cuadro de intereses y valoraciones en el que mi silencio colaboró eficazmente con la tendencia a marginar a todo aquel que no supiera defender su puesto en el dizque Parnaso. [...] De otra parte, algún crítico como Dámaso Alonso que entiende de ciertos fenómenos literarios pero no de los que a mí más me importan, y que además no demostró nunca simpatía personal hacia mí, ha debido contribuir con sus dictámenes a la destitución del prestigio de que otros me habían aureolado gratuitamente. Todo ello es más que lógico, no teniendo por mi parte que objetar lo más mínimo. Lo que no se explica tan fácilmente es el desdén complementario con que se ignora en España y aun en América lo no poco que he venido realizando a partir de 1939. Sin embargo también esto resulta bastante comprensible si se piensa que de personaje un tanto misterioso me he transformado en personaje tabú para los aparatos de propaganda de derecha y de izquierda, así como para la indiferencia defensiva de los de centro. Soy el hereje en varios niveles y sentidos, en

²⁹⁹ *Op. cit.* p. 298

³⁰⁰ *Aula Vallejo*, nº 2-3-4, p. 298

el religioso, en el político, en el socio-cultural. He aquí por qué represento el papel de gran predicador en el desierto.³⁰¹

La polémica que tuvo lugar en la clausura del simposio de 1959 continuó durante años. El siguiente testimonio documental del que disponemos es el artículo “Vallejo contra Vallejo. ‘La guerra fría’ también en literatura”, reseña dedicada al primer número de *Aula Vallejo* publicada en el suplemento dominical del diario *Córdoba* el 12 de agosto de 1962. El autor, un firmante anónimo (H. N. S.) al que Larrea identificó en su respuesta como a Héctor Naum Schmucler, antiguo alumno de su asignatura “Teleología de la cultura” y por aquel tiempo (1958) secretario de cultura en el comité central del partido comunista de Córdoba, aprovechó la tribuna que el diario local le brindó para continuar la discusión del simposio de 1959 reivindicando al Vallejo “hombre, circunstancial y falible” contra el Vallejo “artista, profético y trascendente” del profesor Larrea. La expresión “guerra fría” aparecía entrecomillada en el título de la reseña por pertenecer a un artículo de Larrea publicado en *Aula Vallejo*³⁰²; para Schmucler, el “tono agresivamente polémico que adquieren sus afirmaciones” y la “intolerancia del autor a todo aquello que se oponga a sus interpretaciones”³⁰³ son los únicos motivos que pueden justificar la alusión de Larrea a una “guerra fría” en lo referente a las disputas que la figura de Vallejo ha suscitado en el medio académico. Hace referencia a la “posición ideológica” y a la “gran estructura” que Larrea desarrolla en su curso “Teleología de la cultura” como el marco general dentro del cual Larrea inserta la figura de Vallejo como una pieza más.

Larrea, en su respuesta, puso de manifiesto cómo el desacuerdo que en la reseña mencionada era presentado como la consecuencia de un defecto de intransigencia atribuido a su persona (uno entre otros “golpes bajos”³⁰⁴ que incurrían en su descrédito intelectual) se debía en realidad al posicionamiento ideológico del autor, verdadera motivación de la crítica:

Cuando atando cabos, se lee en su diatriba, junto a otras manifestaciones afines y como única alabanza al material que AULA VALLEJO reúne en sus 144 páginas, cierta frase

³⁰¹ Carta de Juan Larrea a Vittorio Bodini del 1 de abril de 1964, en Laura Dolfi, *art. cit.*, 1995, p. 132

³⁰² “Vallejo entre los desastres de la guerra fría”, *Aula Vallejo* n° 1, Universidad Nacional de Córdoba, 1961, pp.118-125

³⁰³ Las citas proceden del artículo de H. N. S. “Vallejo contra Vallejo. ‘La guerra fría’ también en literatura”. Diario *Córdoba*, 12 de agosto de 1962

³⁰⁴ Juan Larrea, “Vallejo, revolucionario o místico”. Diario *Córdoba*, domingo 9 de septiembre de 1962, año XXXIV, n° 11.104, suplemento cultural, Córdoba, Argentina, en respuesta al artículo “*Vallejo contra Vallejo*. También la ‘guerra fría’ en literatura”, publicado el 12 de agosto de 1962 en la misma sección.

de la colaboración de Saúl Yurkievich según la cual Vallejo “refleja un mundo en desmoronamiento que raja y desintegra ese ordenado aparato que denominamos civilización occidental y que de pronto se convierte nomás en sinónimo de república burguesa” sin que el poeta signifique ninguna otra cosa, ¿cómo ignorar de quién se trata? [...] ¿Y quién sino un comunista dogmático, un “triste obispo bolchevique”, según la expresión de Vallejo, pudiera hacer tan tajante caso omiso de cuanto se ha pensado a partir del Romanticismo y se sigue pensando en el mundo libre acerca de la función como endocrina de la mente poética?

Lo que al autor le escuece no es en realidad el deseo que me atribuye de apoderarme de Vallejo, sino la perturbación que generan mis interpretaciones, impidiendo que el partido comunista se adueñe de su cadáver.³⁰⁵

Larrea se proponía demostrar que la disensión de Schmucler, pese a su pretensión de mostrarse fundada en una cuestión metodológica, estaba motivada por sus convicciones políticas, un hecho que puede comprobarse, por ejemplo, en la retórica que emplea el autor de la reseña para desautorizar el trabajo de Larrea por su componente ideológico: “‘Aula Vallejo’ resulta una publicación destinada fundamentalmente a avalar la posición ideológica del director del Instituto del Nuevo Mundo, más que una revista de estudio sobre el poeta”³⁰⁶. La correspondencia de este argumento con el autoconcepto del marxismo como una ciencia y no una ideología lleva a la misma conclusión:

El marxismo cuestiona drásticamente [...] la capacidad prometeica del Hombre tanto de hacer como de trascender la historia (un mito intelectual que resulta de la Ilustración y que alcanza su clímax en el “culto al héroe” del romanticismo). El humanismo es solo una “ideología”, y en tanto en cuanto el marxismo se proclama a sí mismo como “ciencia”, lógicamente se supone que adopta una postura anti-ideológica e, implícitamente, antihumanista.³⁰⁷

Esta razón antihumanista de rechazo al “mito tradicional del hombre” y, por ende, a toda trascendencia por parte del marxismo (según Althusser solo filosófico o teórico³⁰⁸), que Larrea iba a desgranar en su trabajo *Respuesta diferida sobre César Vallejo y el surrealismo* en 1971 a propósito del humanismo de César Vallejo comparado con el no humanismo de André Breton³⁰⁹, explica el rechazo que,

³⁰⁵ Juan Larrea. “Vallejo: revolucionario o místico”.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. 2ª ed. Madrid: Tecnos, 2003, p. 132

³⁰⁸ Citado en Matei Calinescu. *Op. cit.*, pp. 132-133

³⁰⁹ *Respuesta diferida sobre César Vallejo y el surrealismo* se recoge en las Actas de las Conferencias Vallejianas Internacionales de 1967 publicadas en el volumen IV (8-9-10) de *Aula Vallejo* (1971) y fue editado separadamente por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) el mismo año. Más tarde se publicó bajo el título *César Vallejo y el surrealismo*. (Madrid: Visor, 1976). Lo precedió el artículo *César Vallejo frente a André Breton* publicado inicialmente en la “Revista de la Universidad Nacional de Córdoba”, núm. 3-4 de 1969, pp. 799-858 y recogido en Juan Larrea. *Al amor de Vallejo*. Valencia: Pre-

correlativamente, produjeron las tesis de Larrea en los estudiantes filocomunistas de la UNC en los años sesenta. Para Matei Calinescu, la reacción del marxismo a estos valores románticos que asociaba a la burguesía está en la base de la “deshumanización” que abanderó el arte de vanguardia:

Los primeros síntomas de la crisis del concepto de Hombre en el pensamiento de la vanguardia social y política están claramente presentes en Marx, y es poco dudoso, en un plano más general, que la desindividualización (si no la manifiesta deshumanización) de la historia fue en un alto grado una contribución del radicalismo revolucionario del siglo XIX. En el marxismo, por ejemplo, el Hombre ha sido descrito a menudo como un concepto esencialmente burgués, la herencia ideológica de las luchas revolucionarias de la burguesía contra el feudalismo.³¹⁰

Así, asimilados los conceptos humanistas de Larrea a los valores burgueses, desde la perspectiva de la doctrina marxista Larrea defendía un pensamiento reaccionario. Constatar esta identificación ideológica nos lleva a observar a continuación, aunque solo sea someramente, el detalle del desacuerdo tan enconado que las tesis de Larrea suscitó, pues si bien la indagación puede detenerse en afirmaciones como “el discurso de Larrea no es, desde una perspectiva sociológica, esencialmente reaccionario ni esencialmente progresista” o “su filiación ideológica es siempre coyuntural y depende en gran medida de que su autor pueda encontrar en cada caso elementos que resulten significativos dentro de su propia lógica”³¹¹, una polémica tan encendida bien merece, para mayor comprensión de su enjundia, un acercamiento a los elementos de fondo más allá de la etiquetación de los discursos.

Para cualquier lector imparcial, el *parti pris* del diario y el ataque personal resultante contra Larrea, motivo de la segunda carta que este escribió (publicada el 30 de septiembre) son evidentes. En la misma página en la que se reproducía la réplica de Larrea a la reseña que había inaugurado la polémica³¹², el diario publicaba un fragmento de la reseña que el periódico londinense *Times* había dedicado a su estudio sobre el *Guernica* de Picasso³¹³; el fragmento seleccionado y malintencionadamente traducido (según denunció después Larrea) redundaba en una crítica contraria al crédito

textos, 1980, pp. 249-303. En estos trabajos Larrea replica punto por punto la intervención de André Coyné en las Conferencias Vallejianas de 1967 dedicada al tema “César Vallejo y el surrealismo”.

³¹⁰ Matei Calinescu. *Op. cit.*, 1995, p. 132

³¹¹ Benito del Pliego Aparicio. *La obra ensayística de Juan Larrea y los fundamentos de la modernidad artística*. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, 2002, p. 525 [tesis doctoral]

³¹² H. N. S. “Vallejo contra Vallejo. También la ‘guerra fría’ en literatura”. *Diario Córdoba*, 12 de agosto de 1962

³¹³ Juan Larrea. *The Vision of Guernica*. Nueva York: Kurt Valentin, 1947

intelectual de Larrea, y en tono irónico el editor reprochaba al poeta que este no hubiera combatido a los “molinos” ingleses según hacía con el diario cordobés. A esto se sumaba el pie de foto redactado para acompañar una imagen del entierro de César Vallejo en París que ponía en duda gratuitamente la presencia de Larrea en el mismo³¹⁴. Larrea hizo notar todo esto destacando en su segunda réplica que su carta había sido publicada bajo el título “Vallejo, revolucionario o místico” que “nada tiene que ver con el tema en discusión”, “añazaga para simples concebida con el propósito de crear, con carácter alternativo, una falsa antinomia” y denunciaba todos estos hechos como una confabulación del diario con sus detractores manifiesta en la propia maquetación de la página literaria:

Ahora es la página literaria misma la que, haciendo causa común con la intención y falta de escrúpulos de Héctor Naum Schmucler [nombre correspondiente a las siglas de la reseña literaria anónima], pasa al ataque personal con todos sus pertrechos linotípicos y los talleres de impresión y de fotograbado del periódico.³¹⁵

La reproducción de la cita del *Times* había brindado indirectamente a Larrea la posibilidad de defenderse del intento de difamación con una segunda carta al diario³¹⁶. Aprovechó la oportunidad para explicar las circunstancias que habían rodeado a la recepción del *Guernica* de Larrea en Europa, y en concreto en el Reino Unido debido a las críticas que Larrea lanzaba en dicho trabajo contra la actitud del país propulsor del “ignominioso” Comité de No-Intervención que, “en beneficio del fascismo”, se abstuvo de apoyar al gobierno legítimo de la República durante la guerra civil española. Larrea insinuaba en su escrito de respuesta que tal vez sus detractores (los “literatos del CÓRDOBA”) no conocieran estos detalles sobre las circunstancias políticas europeas que envolvieron a los sucesos españoles ni la postura que él había tomado al respecto³¹⁷. Para sostener sus afirmaciones, Larrea recordaba en su carta las palabras con las que se había dirigido al director del Museo de Arte Moderno de Nueva York poco antes de la publicación de su libro (1 de julio de 1947):

³¹⁴ “Esta foto del sepelio de César Vallejo en el cementerio Mont Rouge, ofrece algunas particularidades. El que habla es Louis Aragon [...]. Más atrás [...] se puede ver al escultor cordobés Emilio Casas Ocampo [...]. Lo que no sabemos es sin Juan Larrea, amigo íntimo de Vallejo, estuvo presente en el solemne y sencillo acto fúnebre, por la dificultad que ofrece la identificación en la antigua foto”. “Vallejo, revolucionario o místico”. Diario *Córdoba*, domingo 9 de septiembre de 1962

³¹⁵ “Derecho de respuesta. Carta del Sr. Larrea”. Diario *Córdoba*, domingo 30 de septiembre de 1962, año XXXIV, nº 11.125

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Es bien conocido el apoyo y la colaboración activa que Larrea brindó a la República española desde el comienzo de la guerra civil, y el lugar significativo que ocupa dicho conflicto en su conceptualización de los fenómenos culturales del siglo XX y su teoría sobre el viejo y el nuevo mundo.

Sé de antemano que los críticos europeos tenderán a contradecir mis puntos de vista puesto que pugnan con sus deseos en lo que toca al porvenir y al prestigio de su continente y tratarán –si pueden– de invalidar mis apreciaciones atacándolas por su base. Lo mismo les ocurrirá a los comunistas y materialistas sectarios.³¹⁸

El pensamiento de Larrea se articulaba en torno a unos elementos claramente definidos y contrapuestos a la concepción marxista de la naturaleza del hombre, del curso y el significado de la historia y de la acción y la voluntad. Contra los conceptos de Larrea asociados a un desarrollo espiritual pendiente de “advenimiento”, los estudiantes entendían el “desarrollo pleno de lo humano” de Larrea en una dimensión estrictamente material dependiente de “el advenimiento *en el tiempo* de condiciones tales que [lo] hagan posible”³¹⁹ y basado en la erradicación de la miseria y la ignorancia, “males concretos” del mundo ajenos a toda especulación metafísica.³²⁰

Mientras que para los estudiantes comunistas ningún valor del hombre existía fuera del tiempo ni de su manifestación material y la transformación debía llegar mediante la revolución social, siendo la acción armada uno de los medios legítimos para propiciarla –como reconoce uno de los estudiantes³²¹–, para Larrea “el hombre necesita tiempo y la vida tiempos”, asumiendo así una posición de apariencia inmovilista y justificadora del sufrimiento y el costo que ese desarrollo pleno de lo humano, físico y metafísico, requiere hasta que se produzca. Para Larrea, el avance de la humanidad hacia ese fin auroral depende de una revolución espiritual y es tan inexorable como independiente de las voluntades individuales humanas (“función como endocrina de la mente poética”³²²), y todo lo que sucede dentro del tiempo (es decir, la historia) contribuye, a su manera, al advenimiento de ese fin y de esa nueva humanidad:

Nunca he puesto en duda la efectividad del comunismo teórico en la marcha del mundo, ni su necesidad. Lo que nunca he creído es en su universalidad, sin modificaciones tan esenciales que quede desnaturalizado, y convertido en otra cosa. [...] El bolchevismo será uno de los instrumentos que contribuyan al nacimiento de la nueva era, pero no el único. Como el capitalismo es otro de los instrumentos. Es necesario una nueva fórmula

³¹⁸ “Derecho de respuesta. Carta del Sr. Larrea”. Diario *Córdoba*, domingo 30 de septiembre de 1962

³¹⁹ “Sesión de clausura”, intervención de C. Saltzman. *Aula Vallejo* n° 2-3-4, p. 294

³²⁰ Intervención de los estudiantes en el simposio de 1959, citada más arriba.

³²¹ “Todo lo dicho, que requiere desarrollo y elaboración, he tenido no obstante que expresarlo ahora, para dejar constancia de mi disentimiento y no ser culpable por cobardía ante mis convicciones. Tiene también el sentido de homenaje, del pago de una deuda que tengo contraída con la fe de tantos hombres que aquí y fuera de aquí nos acompañan y comprometen su vida en la acción política, en la acción armada, en la acción cultural, destinados a modificar y hacer más justas las estructuras vigentes. Nada más”. *Op. cit.* p. 295. Nótese el contraste con el pasaje de *Orbe* citado más arriba: “No se puede amar la vida si no se empieza por amar de un modo consciente o inconsciente, pero de un modo desprendido, alto, supremo, la vida en sí y en los demás.”

³²² Juan Larrea. “Vallejo, revolucionario o místico”.

en la que los dos dejen de ser enemigos. El Estado nace de la individualidad y es para la individualidad. Así como en el inconsciente se produce el fenómeno inverso. Ambas corrientes tienen que encontrar una fórmula suficientemente elástica.³²³

En 1959, para los estudiantes, el contenido de reflexión existencial de la poesía de Vallejo constituía no un rasgo de trascendencia sino más bien un afán de “evasión”, la recurrencia del poeta a “instancias que le permitan aliviar su condición trágica: así su expresión de sentimientos religiosos, su transporte a un mundo feliz proyectado fuera del tiempo”³²⁴. Si el desacuerdo estribaba en concepciones opuestas tanto en el tipo de transformación como en la acción que debía precipitar dicho cambio ¿cómo podrían haber llegado a un entendimiento sobre la noción de “trascendencia”? Decía Larrea en su primera respuesta pública de 1962:

[...] en cuanto se percibe la posibilidad de que el autor incógnito esté ejerciendo desde las columnas de CÓRDOBA el magisterio comunista el folletín entero se torna transparente. [...] ¿Quién sino el materialismo podría manifestar tan absoluta intolerancia a la idea de que la actividad del Poeta puede ser trascendente? ¿A qué otra escolástica habría de irritarle en forma tan efectiva que el Instituto en el que colaboro procure desentrañar el significado de nuestro porvenir de Nuevo Mundo, sino a aquella para quien semejante investigación teleológica implica un atentado contra el diz que dueño legítimo de ese porvenir, o sea el partido comunista?³²⁵

El de los estudiantes³²⁶ es un discurso que elimina la metafísica de los elementos destacados por Larrea para adaptar la noción de “desarrollo” a una visión ideológica, temporal y por ello de orden pragmático para la solución de la desigualdad y la injusticia. Ya en *Orbe*, muchos años atrás, Larrea había dado su propia explicación del estado del mundo y del desarrollo de la historia reflexionando acerca de la igualdad y la justicia. En 1933 dio a leer una copia de dicho texto a Gerardo Diego, el cual incluyó entre sus objeciones a las ideas de Larrea allí expresadas la de que el concepto de “igualdad” era sostenido en el libro “artificialmente”³²⁷. En respuesta al juicio de Gerardo Diego, Larrea precisaba:

De acuerdo contigo en el problema de la igualdad sostenida en el libro artificialmente. Pero este problema me parece fácil de resolver. Una es la justicia inmediata, llamada humana y otra la compleja de la Vida Absoluta que se crea a sí misma. La primera es un mito fundado en el de la igualdad. Un mito que gira en redondo como una rueda, persiguiéndose a sí mismo y sin poder nunca alcanzarse. Es decir que se trata de un

³²³ Juan Larrea. *Orbe*, 1990, pp. 165-167

³²⁴ “Sesión de clausura”, intervención de C. Saltzmann. *Aula Vallejo*, n°2-3-4, p. 294

³²⁵ Juan Larrea. “Vallejo, revolucionario o místico”.

³²⁶ Véase también la intervención del profesor Emilio Sosa López en el segundo diálogo de la tercera sesión del simposio de 1959 “Significado de la vida y de la obra de César Vallejo” en *Aula Vallejo*, n° 2-3-4, pp. 265-268

³²⁷ Carta desde París del 29 de diciembre de 1933. *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 265

elemento técnico, mecánico, práctico, gracias al cual el hombre se pone en movimiento. Mas en verdad no es así. No hay igualdad que valga. Hay distribución automática de funciones, hay especialización y hay esa apariencia poética que causa a los ojos horror para evitar ciertos estados, o atractivo para provocar otros. Y hay esa injusticia aparente para que el instinto destruya lo que debe ser destruido, para que el consciente progrese y se desarrolle con el apetito que le producen las cosas. Cuando a un pobre le irrita el espectáculo del rico obra o trabajando para adquirir riqueza, camino recto que contribuye a la explotación de las fuentes naturales y como consecuencia al conocimiento etc. o tratando de derrocar el sistema con el que contribuye a la creación político-social del mundo, o implora a Dios resignándose u ofreciéndole su dolor, siendo este modo de sufrir el suyo, como el de otros es distinto.³²⁸

A diferencia del materialismo, Larrea confía en la resolución positiva y automática (“como endocrina”) de la penuria humana, que no se limita para él a lo económico-social o material sino al estado de subdesarrollo del ser humano inconsciente y enmarañado en su crisis de individualismo solo resoluble mediante la espiritualidad y un desarrollo progresivo que ha de llevarlo a un mayor conocimiento de sí y a una toma de conciencia de su razón de ser, produciendo de esa manera un salto evolutivo en la especie.

Estas son las diferencias que enfrentaron a Larrea con el grupo de estudiantes y aun con la opinión de colegas como el profesor Emilio Sosa López. Como ya avanzamos, exceptuando la nota de 1960 en apoyo a Larrea, no existe ningún documento del legajo que pruebe que la cesación temporal de funciones de Larrea en 1964 fuese consecuencia de un conflicto político que conocemos por la biografía de David Bary como la “oposición del grupo marxista” en el seno del Consejo de Facultad, para el autor ya existente en 1962³²⁹. Menciona Bary “luchas intermitentes” dentro del Consejo entre 1964 y 1966 que explicarían el alejamiento forzado de Larrea hasta su nuevo contrato. Así lo explicó el propio Larrea a su biógrafo tras reincorporarse a la Universidad:

Ya para entonces estaba teniendo que hacer frente a una ofensiva en toda regla desatada contra mi persona por el grupo de estudiantes comunistas reforzados por los *fellows* de rigor, que en las horas de confusión anárquica vivida por la Argentina habían logrado infiltrarse en el Consejo de la Facultad, declarando contra mí y contra mis actividades investigatorias una guerra prácticamente de exterminio. Tuve, pues, que darles la cara durante año y medio. [...] En suma, tras una serie ininterrumpida de ataques de absoluta e inconcebible mala fe y de carácter absurdo y hasta kafkaico, no hace mucho la situación se ha resuelto en mi favor.³³⁰

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ David Bary. *Larrea: poesía y transfiguración*. p. 152

³³⁰ Carta del 23 de julio de 1966. Juan Larrea. *Epistolario. Cartas a David Bary 1953-1978*, p. 80

Apenas un mes antes, el 28 de junio de 1966, el golpe militar de Juan Carlos Onganía había derrocado al presidente de la República Argentina Arturo Umberto Illía disolviendo el Congreso, destituyendo a los miembros de la Corte Suprema de Justicia y prohibiendo toda forma de actividad política. Arturo Illía, candidato de la Unión Cívica Radical del Pueblo elegido presidente en julio de 1963 en unas elecciones limitadas (peronistas excluidos) y controladas por los militares, durante su mandato legalizó el Partido Comunista y levantó el veto al peronismo, que reanudó su actividad política en la legalidad y pudo participar en los comicios legislativos convocados en 1965. La oposición al presidente Illía procedía del peronismo (que lo juzgaba ilegítimo por haber sido elegido en unas elecciones no libres), del movimiento obrero (que criticaba la legislación salarial del presidente por haber sido llevada a cabo sin consultar a los sindicatos) y de los militares y los sectores conservadores críticos con la política económica de Illía (que entre sus reformas había incluido la rescisión de importantes contratos –industria farmacéutica y petrolífera– con empresas extranjeras), y acabó desembocando en el golpe de 1966. El nuevo gobierno dictó la “ley de represión del comunismo”, persiguió y encarceló a los militantes políticos y sindicales e intervino las universidades. El 29 de julio de 1966 tuvo lugar la intervención de la policía en diversas facultades de la Universidad de Buenos Aires (conocida como “noche de los bastones largos”), que reprimió violentamente el movimiento de oposición que había suscitado el golpe militar en la comunidad universitaria. El régimen de Onganía responsabilizó de los acontecimientos a las universidades, consideradas “centros de subversión y comunismo”. A partir de entonces se anularon los principios que regían las universidades argentinas desde la Reforma universitaria de 1918, la cual establecía un cogobierno universitario tripartito de estudiantes, docentes y graduados, autónomo con respecto al poder político.

Si, como declaró Magalí Varela y como relata el propio Larrea, la cesación de sus funciones y la demora de un año en su reincorporación (recordemos que la aprobación de la creación del Centro de Documentación César Vallejo había sido firmada el 6 de agosto 1965 pero la contratación de Larrea como profesor investigador a cargo del mismo no fue efectiva hasta el 4 de julio de 1966) se debieron a la presión que ejerció en el Consejo de Facultad el sector comunista, ello explicaría que tras la supresión de los principios rectores de la universidad según la reforma de 1918 y la

persecución de la que fueron objeto seguidamente los militantes de izquierda la situación laboral de Larrea se hubiera desbloqueado inmediatamente. La concordancia en el tiempo de los acontecimientos acaecidos en Argentina en 1966 con la reincorporación efectiva de Larrea a la Universidad es pues un indicio no solo de la influencia de los sucesos políticos de los años sesenta en la vida universitaria sino del componente político de la interrupción temporal de su colaboración. Con respecto a la posición sostenida por Larrea en los años sesenta en Córdoba, Benito Del Pliego habla de “desapego del proceso social y político inmediato”³³¹ y de “retiro a favor del plano esencial”³³², y refiere la escasa solidaridad del poeta con las duras condiciones de la resistencia izquierdista de la Argentina de entonces. Debe destacarse que, en cualquier caso, la disensión manifestada en torno a la figura de César Vallejo se debió al rechazo de las concepciones filosófico-metafísicas de Larrea, inaceptables para la doctrina marxista y asimiladas por esta a una ideología regresiva, como hemos visto, y en modo alguno la concordancia mencionada demuestra –contra la apariencia simplificadora de las circunstancias– que Larrea fuera afecto a ninguna ideología conservadora o reaccionaria de las que persiguieron al comunismo.

Los hechos aludidos de su vida en Córdoba retratan a Juan Larrea como a una figura en pugna constante por unas ideas no solo que nadie defendía sino que soliviantaban los ánimos de aquellos que disentían, con las dificultades consecuentes para llevar a término una reflexión constructiva en torno a ellas. En unas condiciones de posiciones encontradas y entendimiento imposible Larrea perseveró, no obstante, en su labor de desarrollo y difusión de su trabajo intelectual y sus concepciones poéticas. El hecho de que al recibir la invitación del profesor Massuh se sintiera en posición de poner condiciones a su traslado relativas a la naturaleza y el objetivo de su labor en la misma aun encontrándose en una situación económica comprometida revela una estricta coherencia ideológica en demostración práctica de sus convicciones.

Siempre correcto, no demostró en cambio pedagogía ni contemporización en su procedimiento discursivo a la hora de rebatir los juicios discrepantes. Eugenia Cabral refiere del siguiente modo el contexto de recepción de las teorías de Larrea:

Larrea ancla a más de ochocientos kilómetros de la costa marítima, lejos de cualquier Finis Terre. Enseña, predica, aúlla como los ángeles bíblicos acerca de la poesía de

³³¹ Benito del Pliego Aparicio. *La obra ensayística de Juan Larrea y los fundamentos de la modernidad artística*, 2002, p. 523

³³² *Ibid.* p. 521

Vallejo y calla acerca de la propia. Pasan los años y la virulencia de la nueva etapa política coincide con los planteos de otros países de Latinoamérica, de Hispanoamérica. Virulencia que penetra en el movimiento estudiantil y culmina en 1969 en el levantamiento popular, el 'Cordobazo'. Los estudiantes no entienden las teorías culturales y políticas de Larrea. Tampoco consiguen distinguir la calidad de sus razonamientos de sus resultados pragmáticos y políticos. Lo cuestionan, lo agujerean con sarcasmos y chicanas propias de torpes muchachos que, como dice Nadège en *Los amantes taciturnos*, de Michel Tournier, confundían 'la toma del poder con la toma de la palabra'. Pero el poeta Larrea ya no es un muchacho, no puede excusar diplomáticamente a los que no saben lo que hacen.³³³

Cabe deducir que su actitud y su *démarche* se debieron al objetivo no de hacer su discurso convincente para los descreídos –aunque se esforzara en aplicar el método científico de la manera más rigurosa posible en una materia tan difícil de someter a dicho método como el espíritu de profecía– sino de darlo a conocer y defender su autenticidad.

La docencia no resultó ser el marco idóneo para la discusión que había proyectado con su traslado a Córdoba, ni los tiempos fueron probablemente los apropiados para tratar sus temas de estudio. Juan Larrea dedicó su vida a documentar y a razonar su fe en que “ultramar vela”³³⁴ por el porvenir del hombre escribiendo incansablemente a la espera totalmente confiada de tiempos más maduros. Vivió pensando en el futuro, exiliado del espacio que ocupaba y de su tiempo presente, al cual lo entendía como un “estado de transición” en el camino a la esencia del Ser –dictaminando así, por definición, el no-ser del presente. Gracias al “plano esencial” mencionado por Del Pliego, Larrea pudo resistir el embate de la muerte de su hija Luciana en 1961 concediendo a este terrible suceso por el que “casi volvió a la poesía”³³⁵ como a todas las manifestaciones de la vida rango de Poesía:

Córdoba, 22 de mayo de 1962

Querido Gerardo:

Te agradezco emocionado tus palabras amistosas con motivo de la desdicha que me cupo en suerte. Aquí me tienes solo, con el alma literalmente incinerada, velando sobre un niño de doce meses recién cumplidos. Quizá haya sido para mí este trance cruelísimo el de la definitiva transmutación. ¿Te acuerdas? «Finisterre. La // desolación del abismo. // Aún más allá. // Aún he de huir de mí mismo», decía en un

³³³ Eugenia Cabral. *Un poeta español en la Argentina: Juan Larrea*. Charla del 27 de marzo de 2005 en el Centro Cultural Paseo Quinta Trabucco, Florida, Provincia de Buenos Aires. http://ar.geocities.com/fijandovertigospoesia/0010_fv12cabral.htm

³³⁴ Una lectura posible del título del poema de Larrea “Outre merveille” (*Versión Celeste*, 1989, pp. 280), “Ultra maravilla” (trad. de Luis Felipe Vivanco).

³³⁵ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 61. Agradezco a Vicente Luy el acceso a la lectura de un documento inédito de Juan Larrea en el que el poeta se expresa extensamente sobre los significados trascendentales del fallecimiento de su hija.

poema *Evasión* publicado en Grecia. La vida por fortuna me suprime cargando su acento en el hombrecito nuevo.³³⁶

³³⁶ *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, pp. 373-374. “Gilbert Luy y Luciana Larrea murieron en accidente de aviación el 21 de noviembre de 1961. Larrea quedó al cuidado de su nieto de pocos meses, Vicente Federico” (nota de Juan Manuel Díaz de Guereñu, op. cit. pp. 373-374). David Bary recoge este episodio en su biografía de Juan Larrea: “Después de despedirse de Luciana y Gilbert en el aeropuerto vuelve Larrea a casa, donde no pasan dos días antes que recibe la terrible noticia: Gilbert y Luciana han muerto entre llamas aquella madrugada del 23 al caer el avión Comet en que viajaban, llamado «Arco Iris», en cielo de San Pablo, Brasil. En el aniversario del fuego apocalíptico de Pascal, muere en el fuego aquella hija que era para él un símbolo vivo de la sabiduría divina. Transido de dolor, recitó ante quienes le dieron la noticia el texto del Memorial de Pascal, que acudió instantáneamente a su memoria. En su «horizonte poético» no tenía dudas de que la muerte de Luciana, en aquellas circunstancias era, como la quema de la *Vierge de Liesse*, un haz de acontecimientos que denotaba algo así como la presencia intencionada del Verbo, y que daba testimonio [...] del advenimiento del Espíritu. [...] en términos prácticos había perdido a su íntima colaboradora, la que se hubiera encargado de todos sus papeles y de sus proyectos en el momento de su propia muerte”. *Larrea: Poesía y Transfiguración*, pp. 151-152

3. LA POESÍA DE JUAN LARREA Y LA TRADUCCIÓN

3.1. Introducción

En esta tercera parte nos ocupamos de dos cuestiones principales. Nos proponemos, en primer lugar, esclarecer la historia de los textos franceses que Gerardo Diego empleó en sus traducciones con la intención de poner orden en la confusión de textos y traducciones de Gerardo Diego creada desde la primera edición española de *Versión Celeste*. Este primer trabajo nos permitirá establecer un corpus riguroso y fidedigno para nuestro análisis de las traducciones de Gerardo Diego a la luz de toda la documentación revelada por la consulta del archivo personal del poeta, a saber, los textos correspondientes a las traducciones, algunas de las primeras versiones de estas, traducciones inéditas y dudas y notas de traducción de la mayoría de los poemas. En segundo lugar nos ocuparemos del análisis de la traducción que Gerardo Diego realizó del grueso de los poemas escritos por Juan Larrea tras su llegada a París en 1926, que será precedido por una aproximación a los rasgos del lenguaje poético de Larrea que a nuestro juicio reflejan los conceptos apuntados en la segunda parte y los vínculos que existen entre dicho lenguaje y la traducción.

El cotejo de los originales franceses de *Versión Celeste* y las traducciones de Gerardo Diego muestra numerosos desajustes nunca hasta ahora esclarecidos por la crítica. Juan Manuel Díaz de Guereñu sí se refiere a ellos en su estudio sobre la poesía de Juan Larrea pero sin detenerse a concretar los “detalles sustanciales” en los que poemas y traducciones difieren “a menudo”³³⁷. En la edición en Barral de *Versión Celeste* (1971), en la cual se recogen las traducciones de Gerardo Diego publicadas en los años treinta, se atribuyó a estas los poemas cedidos por Juan Larrea a Einaudi para la

³³⁷ Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, p. 119

edición italiana de *Versión Celeste* (1969), que contenían no pocas diferencias con respecto a las versiones que Diego había empleado para traducir. Habiendo observado esta circunstancia, los editores españoles efectuaron correcciones en las versiones de Diego para adaptarlas al corpus francés, pero no de modo exhaustivo y obviando mencionar la operación en la introducción al texto. En la siguiente edición de *Versión Celeste* (1989), Miguel Nieto indicó las modificaciones de Vivanco apuntando mediante notas las traducciones respectivas de Gerardo Diego, pero buen número de los desajustes volvieron a quedar impunes.

Si el contraste de los poemas franceses de *Versión Celeste* y las traducciones publicadas por Gerardo Diego en sus Antologías demuestra por sí mismo la inadecuación de estas con respecto a los primeros, el contenido del archivo personal de Gerardo Diego lo ratifica mediante la prueba de la existencia de versiones de los poemas en francés que sí se ajustan a las versiones españolas. En efecto, en nuestra consulta de dicho archivo por gentileza de la Sra. Elena Diego, hija del poeta, hemos encontrado versiones de los poemas de Juan Larrea anteriores a las publicadas en *Versión Celeste* en 1969 y, en concreto, las que Gerardo Diego empleó para traducir. De las diversas carpetas y conjuntos de documentos en los que Diego clasificó los materiales de Larrea³³⁸ interesa especialmente a nuestro estudio un cuaderno sin fecha con el título “Poemas” en la portada y la inscripción “Juan Larrea” en la 2ª hoja. Los poemas franceses de este cuaderno (“Poemas – Juan Larrea”) son la copia mecanoscrita de otro cuaderno encabezado por la fecha “1927” que contiene los mismos poemas manuscritos y sin traducción, a saber, las primeras versiones de los poemas que compondrían más tarde, en versiones modificadas, el proyecto de publicación de Larrea nunca llevado a cabo “Pure perte”³³⁹, cuyo manuscrito también se conserva en el archivo Gerardo Diego con la fecha “1926-1927”³⁴⁰. En la tercera página del cuaderno se encuentra escrita a máquina la cita de Stevenson en francés que abre la sección “Pure

³³⁸ Poemas en distintas versiones, algunos de ellos sueltos y la mayoría agrupados en conjuntos encabezados por los títulos “Pure perte”, “Oscuro Dominio” y “Versión Celeste”.

³³⁹ Véase la referencia a este proyecto en una carta de Larrea a Diego del 26 de junio de 1928 en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 220

³⁴⁰ Podemos tomar como ejemplo la organización de las versiones del poema “Verdures innées” en las carpetas conservadas por Gerardo Diego: la segunda versión francesa se encuentra en la carpeta “1926-1927”, y la primera se conserva mecanografiada y acompañada de su traducción en “Poemas – Juan Larrea”, procedente del cuaderno “1927”.

perte” de *Versión Celeste*³⁴¹, acompañada de su traducción al español manuscrita por Gerardo Diego³⁴². Este cuaderno, además de proporcionar la información que establece los textos fuente de las traducciones de Diego, revela la existencia de traducciones inéditas de Gerardo Diego de poemas de Juan Larrea desconocidos hasta su publicación en *Versión Celeste* y en el anexo de la edición de sus cartas a Gerardo Diego³⁴³. Dicho cuaderno contiene asimismo las versiones francesas de cuatro de las composiciones en español del libro de poemas en prosa *Oscuro Dominio*³⁴⁴ (probablemente anteriores a estas), en cuyo análisis no nos detendremos por formar parte de un estudio de la autotraducción de Larrea que nos aleja del tema que aquí nos ocupa. Sí tendremos en cuenta, en cambio, las tres traducciones que Diego realizó de estas cuatro versiones francesas primigenias³⁴⁵, conservadas en el mismo cuaderno: su cotejo con las versiones españolas que componen *Oscuro Dominio*, proporcionan interesantes ejemplos de composición bilingüe y de traducción.

El estudio parte, así pues, de versiones francesas inéditas antiguas de los poemas modificados por Larrea para su edición en *Versión Celeste*, antiguas incluso en el momento de su publicación en traducción en las Antologías de Gerardo Diego. La mayor parte de estos textos han sido dados a conocer por Blanca Riestra en su trabajo de tesis para el cual elaboró un corpus que recoge en orden cronológico (según su clasificación en las diversas carpetas del archivo personal de Diego) todas las versiones conservadas de los poemas de *Versión Celeste* a las que en algunos casos suma alguna de las traducciones al español existentes (tanto de Gerardo Diego como de Luis Felipe Vivanco). Nuestro corpus se limita al conjunto de poemas de Larrea traducidos por Gerardo Diego que, salvo cuatro de ellos, corresponde al periodo 1926-1927. Se trata, así pues, de un conjunto de poemas homogéneo en cuanto a características textuales como, por ejemplo, la rima (cuyo uso es abandonado por Larrea en los periodos

³⁴¹ “Donnez-moi plutôt l’oiseau sur le toit / de la maison et les gouttes de sang, / le matin sur le mur”. Juan Larrea. *Versión Celeste*, 1989, p. 161

³⁴² “Dadme primero el pájaro sobre / el techo de la casa y las gotas / de sangre, a la mañana, sobre el muro (R. L. Stevenson. *En los mares del sur*)”

³⁴³ Véase el listado general de traducciones más adelante.

³⁴⁴ “Couleur mère”, “Chemin de chair”, “Ferveur” y “La plaine et son miroir”. Sobre la historia de *Oscuro Dominio*, v. Juan Manuel Díaz de Guereñu. *op. cit.*, 1988, p. 107-110 y del mismo autor el artículo “Color Madre” en *Juan Larrea: versiones del poeta*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1995, pp. 107-131

³⁴⁵ “Color madre”, “Camino de carne” y “La llanura y su espejo”. Véase el Anexo 1.

posteriores³⁴⁶), la aliteración, la anáfora, la paronomasia, el eco, las similitudines y las concatenaciones³⁴⁷, y también en cuanto a las imágenes, en las que es frecuente el motivo de la “luz”.³⁴⁸

El análisis de la labor traductora de Gerardo Diego, la cual constituyó una parte destacada de su intensa actividad literaria de los años veinte y treinta, revela que sus traducciones fueron tanto una labor crítica activa de incorporación a la nómina de la poesía nueva española del “poeta español en lengua francesa” que estaba siendo testigo directo y acreditado de la actividad artística internacional “más audaz del momento”,³⁴⁹ como un trabajo de aprendizaje en la escritura poética a través de la traducción de la “poesía absoluta” que Larrea practicaba. Así pues, antes de nuestro estudio de las traducciones cabe esbozar, en primer lugar, las características del marco literario en el que tuvo lugar la recepción de la poesía de Larrea y la posición que esta ocupa en el discutido capítulo de la poesía de vanguardia en España y, en segundo lugar, cómo entronca la práctica de la traducción poética de Gerardo Diego con su teoría sobre la poesía creacionista.

La publicación de sus poemas en la Antología en español y en traducción del francés dio a conocer a Larrea no solo entre el amplio público al que la Antología llegó³⁵⁰ sino entre aquellos poetas españoles a los que la poesía de Larrea había pasado desapercibida en la revista de Gerardo Diego *Carmen*, en la que Diego publicó once poemas de Larrea entre diciembre de 1927 y junio de 1928. Lo demuestra el hecho de que hubo quienes, como José Moreno Villa, descubrieron a Larrea con el libro de Gerardo Diego:

Voy leyendo despacio lo que para mí es totalmente desconocido; por ejemplo, Larrea.³⁵¹

³⁴⁶ “la rima [...] es más frecuente en las composiciones en castellano (casi todas tienen alguna rima ocasional) y en las francesas fechadas en 1926-1927 (se da en un tercio de ellas) que en las de 1928-1931 y 1932 (un solo caso en cada grupo), lo que sugiere que es un procedimiento –uno más entre los diversos métodos de enlace, gramaticales, sintácticos, poéticos– cuya utilización depende de la etapa en el desarrollo de la obra de Larrea [...]. En cuanto a su distribución en el poema, se combinan la rima gemela, la abrazada y la encadenada.” Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, p. 179

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 183-184

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 346

³⁴⁹ Juan Larrea. “Prólogo del autor”. *Versión Celeste*, 1989, p. 61

³⁵⁰ Sobre la recepción de la Antología en el extranjero y sobre el éxito que obtuvo desde su primera edición, acompañado de una gran difusión v. Gabrielle Morelli. *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos, 1997

³⁵¹ Carta de José Moreno Villa a Gerardo Diego del 10 de marzo de 1932 (Gabriele Morelli. *Op. cit.*, pp. 211-213).

Otros como Francisco de Cossío, recordaron a Larrea al encontrar sus poemas en la Antología en 1932: “me han gustado enormemente las cosas de Larrea del que casi no me acordaba”³⁵². Así también Rafael Alberti, que manifestó a Gerardo Diego su entusiasmo tras la lectura de los poemas de Larrea:

[...] lo mejor. Muchos poemas desconocidos para mí. Lo mejor. [...] mándame las señas de Larrea, que tengo grandes deseos de ser amigo suyo.³⁵³

Es de notar que Rafael Alberti dijera de la poesía de Larrea en su carta a Gerardo Diego “muchos poemas desconocidos” y no, como Moreno Villa, “totalmente desconocido”. Alberti conocía la poesía de Larrea al menos desde la preparación del homenaje a Góngora publicado en las páginas de *Litoral* en octubre de 1927, para el que se encargó de recibir y organizar las contribuciones de los poetas³⁵⁴. El siguiente contacto fue a través de los poemas publicados en *Carmen*. Larrea recordaba que Alberti conocía de memoria su poema “Espinass cuando nieva”, composición también celebrada por Vicente Aleixandre, que cita este título de Larrea en su poema “Blancura”³⁵⁵. Gerardo Diego, por su parte, a propósito de este interés de Alberti por Larrea sostenía en 1929 que la influencia de Larrea en los últimos poemas de *Sobre los ángeles* es patente:

Va ganando la idea de que la mejor poesía actual procede, no ya de Juan Ramón, sino de Guillén y de ti, dos orientaciones opuestas. Por ej. en el último libro de Alberti, *Sobre los ángeles*, hay una última parte en que tu influencia es patente, aunque asimilada a su estilo. Creo que te mandará el libro. Alberti está entusiasmado con tus poemas. Dice que es lo único que le interesa.³⁵⁶

³⁵² Carta de Francisco de Cossío a Gerardo Diego del 16 de marzo de 1932 (Gabriele Morelli, *Op. cit.*, p. 216).

³⁵³ Carta de Rafael Alberti a Gerardo Diego del 10 de marzo de 1932, recién publicada la Antología (Gabriele Morelli, *Op. cit.*, p. 59, p. 210)

³⁵⁴ “A mi cargo estarían las *Poesías* dedicadas a Góngora por los poetas invitados al homenaje”. Rafael Alberti. *La arboleda perdida*, p. 237. El poema con el que Larrea participó se titula “Centenario” (*Versión Celeste*, 1989, pp. 82-83). Para más detalles v. el artículo de Gerardo Diego “Crónica del centenario” publicado en *Lola*, suplemento de *Carmen*, nº 1-2, 1927/1928; de Diego también *La estela de Góngora*. (Cantabria 4 estaciones). Santander: Universidad de Cantabria, 2003; y *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora: correspondencia inédita*. (Edición, introducción y notas de Gabriele Morelli). Valencia: Pre-textos, 2001

³⁵⁵ En Vicente Aleixandre. *Espadas como labios*: “Espina tú, oído blanco. / Mundo, mundo, / inmensidad del cielo, calor, remotas tempestades. / Universo tocado con la yema, / donde una herida abierta / ayer fue abeja, hoy rosa, ayer lo inseparable. / Soy tú rodando entre otros velos, / silencio o claridad, tierra o los astros, / soy tú yo mismo, yo, soy tú, yo mío, / entre vuelo de mundos bajo el frío, / tiritando en lo blanco que no había, / separado de mí como un cuchillo / que separa dos rosas cuando nieva.”. Declaraciones de Juan Larrea a Robert Gurney en una de sus entrevistas al poeta en Córdoba en 1972. (*La poesía de Juan Larrea*, p. 261).

³⁵⁶ Carta de Gerardo Diego a Juan Larrea del 9 de junio de 1929 (citada en Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p.15)

También Vittorio Bodini y Luis Cernuda atribuyen a la influencia de Juan Larrea en el surrealismo de *Sobre los ángeles* (1929), de *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y de la poesía de Aleixandre:

Larrea representa un punto crucial, no sólo porque fue el intérprete más ortodoxo del mensaje surrealista, sino porque también en el terreno estrictamente poético influyó en el estado mayor del surrealismo español. No solamente en Diego sino también en los larguísimos versos irregulares de Aleixandre y del Lorca de *Poeta en Nueva York* (por filiación compuesta), así como en el angelismo de Alberti [...].³⁵⁷

No es Larrea un poeta conocido hoy ni tampoco lo era mucho en los años cuando dicha revista [*Carmen*] recoge sus versos; por eso mismo conviene subrayar la importancia poética e histórica de su trabajo. ¿Me equivoco al atribuirle esa importancia? Es posible que a los poetas hoy jóvenes no les interesen los poemas de Larrea; pero su relectura me confirma las dotes considerables de poeta que en él había. Al menos no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la noticia de una técnica literaria para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado. En cuanto a la rebeldía, que caracterizaba al superrealismo y falta en el creacionismo, tanto Lorca como Alberti (aunque en el libro de este apenas existe) pudieron hallarla en el ambiente de la época.³⁵⁸

Siendo la escritura y publicación de los libros surrealistas de Alberti y García Lorca anterior a la publicación de la Antología, el hecho de que en su carta de 1932 Alberti insista en este desconocimiento de muchos de los poemas de Larrea aparecidos en el libro de Diego limita a la decena de poemas aparecidos en *Carmen* y a la difusión entre los poetas españoles de *Favorables París Poema* (1926) la influencia que, según los autores citados, habría ejercido Larrea en los “surrealistas españoles”.³⁵⁹ Gabriele Morelli se pregunta acerca de esta cuestión proponiendo un trabajo de cotejo textual entre *Sobre los ángeles* y la poesía de Larrea para determinar las posibles concomitancias entre ambas obras³⁶⁰, y apunta al hecho “curioso” de que, por ejemplo, Aleixandre insistiera en negar su conocimiento de la obra de Larrea en su época “y la de

³⁵⁷ Vittorio Bodini. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971, p. 55. En las páginas dedicadas a Rafael Alberti, dice Bodini: “[...] Más cercano a los ángeles albertianos está este ángel de Larrea: ‘Porque él nos dejó su tristeza / Sentada al borde del cielo como un ángel obeso’ que, aunque nos trae un vago recuerdo de las bóvedas pintadas en Madrid por Tiépolo es ya una substancia enigmática del alma” (*ibid.* p. 61)

³⁵⁸ Luis Cernuda. *Poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972. pp. 166-167. También Ángel del Río “Por estos años, escribe poesía en francés e influye bastante en algunos poetas, directamente en Gerardo Diego, indirectamente en la etapa surrealista de García Lorca y Alberti”. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Bruguera, 1985

³⁵⁹ Véase la crítica a la existencia de un surrealismo español de Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), pp. 572-576 (“Un superrealismo cuestionable”).

³⁶⁰ “¿de verdad existe esta influencia de la poesía de Larrea en *Sobre los ángeles*, sin duda uno de los libros más representativos en aquel momento del irracionalismo español? La interrogación no es gratuita sino que implica un trabajo de cotejo textual hasta ahora no realizado y de todos modos difícil de hacer, por la simple razón de que ambas formas poéticas difieren profundamente la una de la otra, como ya señaló Valbuena Prat [...]” Gabriele Morelli. “Larrea en la generación del 27”, en *Letras de Deusto*, 70 vol. 26. Bilbao: Universidad de Deusto, marzo 1996, pp. 25-39, p. 30

otros cultivadores de la nueva estética de vanguardia, creacionista y surrealista en particular, tales como Huidobro o Hinojosa”³⁶¹, a pesar de la relación que, según Jorge Guillén y el propio Morelli en su somero análisis, existe entre la poesía de Aleixandre y la de Larrea.³⁶²

En cualquier caso, la sorpresa que causó Larrea en los poetas españoles no se debió tanto al desconocimiento que de él tenían (otros poetas representados en la Antología eran igualmente desconocidos) cuanto a su presencia en la selección. José Teruel destaca de la repercusión de la primera edición de la Antología la expresión “de filias y fobias literarias, sobre todo en torno a Larrea”³⁶³. Junto al juicio desfavorable de Dámaso Alonso, que consideró “excesivo” a Larrea³⁶⁴, destaca la buena acogida de otros poetas, como hemos visto. Pedro Salinas, que se había mostrado reacio a la presencia de Larrea en la Antología durante la preparación de esta³⁶⁵, más tarde requirió la participación del “lunar creacionista huidobrense” en su revista *Los Cuatro Vientos*, si bien es cierto que el interés de Salinas –como apunta José Teruel acerca de este cambio de juicio– pudo deberse a su política de “necesaria fuerza de la unidad”³⁶⁶ del grupo en respuesta a los ataques a Gerardo Diego y a la “nueva poesía” tras la publicación de su libro:

Revista nuestra pero en la que colaborarán las gentes más jóvenes también, claro es, y los intermedios (litoralistas, etc.). Se necesita: algo de usted para el primer número, prosa narrativa o crítica, verso, lo que usted encuentra[e] mejor. Y que usted, que conoce el paradero de Larrea, le pida enseguida algo para el segundo número o el primer si llega a tiempo. Y haga usted el favor de encenderse en el más férvido entusiasmo por la Revista, hasta nueva orden. No, en serio, yo la creo indispensable. Me parece un momento de responsabilidad para nosotros, los mayores.³⁶⁷

³⁶¹ *Ibid.*, p. 37

³⁶² “Yo digo que este sentimiento aterrorizado del absurdo se encuentra agudizadamente en su libro de prosas y versos *Oscuro Dominio* lo mismo que en su buen pariente *Pasión de la tierra*”. Jorge Guillén citado en Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 42

³⁶³ Gerardo Diego. *Poesía española [Antologías]*, ed. José Teruel, p. 42

³⁶⁴ Recuérdense asimismo las palabras de Larrea citadas más arriba: “De otra parte, algún crítico como Dámaso Alonso que entiende de ciertos fenómenos literarios pero no de los que a mí más me importan, y que además no demostró nunca simpatía personal hacia mí, ha debido contribuir con sus dictámenes a la destitución del prestigio de que otros me habían aureolado gratuitamente.”

³⁶⁵ “Parece que 1931 es el año de las antologías [...]: la de Gerardo espero salga bien, salvo el lunar creacionista huidobrense [Larrea]”. Pedro Salinas/Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*, edición, introducción y notas de A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets Editores, 1992, pág. 124

³⁶⁶ Gerardo Diego. *Poesía española [Antologías]*, ed. José Teruel, p. 45 nota 118

³⁶⁷ Carta de Pedro Salinas a Gerardo Diego del 24 de febrero de 1932. Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén. *Correspondencia (1920-1983)*, p. 143. V. además Gerardo Diego. *Poesía española [Antologías]*, ed. José Teruel, p. 47

Larrea no sintió muchos deseos de participar en la revista de Guillén y Salinas³⁶⁸, pues su juicio sobre la pobreza y la “falta de ambición poética” de la poesía española no se había visto modificado por la Antología.³⁶⁹ Sea como fuere, años más tarde, según el propio Larrea recuerda, su nombre sí era ya conocido y su poesía admirada en España:

El silencio que hoy envuelve a mi nombre es fenómeno de posguerra. Cuando regresé a Madrid en 1935 me sorprendió el extremado aprecio en que se tenía por parte del grupo de los más exigentes. Aparte de Diego que siempre me fue “incondicional”, Bergamín a la cabeza de *Cruz y Raya* y sus contornos, incluyendo a Neruda, me hacían una corte que yo eludí como de costumbre, rehusándome a publicar mi libro de poemas *Versión Celeste* hasta que no hubiese visto luz la versión terrestre o sea otro texto extensísimo en prosa cuya publicación estaba anunciada cuando estalló nuestra guerra.³⁷⁰

También fue la Antología el vehículo por el que el grupo surrealista canario de *Gaceta de Arte* conoció a Larrea. Así lo declara Domingo Pérez Minik en su crónica sobre la “facción española surrealista de Tenerife”:

No nos interesó la celebración del centenario de Góngora, ni tampoco la mayoría de las revistas de poesía que aparecieron a todo lo largo y ancho de la península, ni las teorías sobre la historia de Ortega. Pero hay que reconocer que todos los líricos de la generación del 27 fueron siempre bien comprendidos por “Gaceta de Arte”, de Pedro Salinas a Jorge Guillén, el Rafael Alberti de “Sobre los ángeles”, y el Federico García Lorca de “Poeta en Nueva York” y con especial atención el Juan Larrea que descubrimos en la Antología de Gerardo Diego. La herencia del barroco, el folklorismo y la élite lúdica fueron siempre rechazadas por los animadores de “Gaceta de Arte”.³⁷¹

Incluso André Breton conoció a Larrea “en traducción”. Cuenta Pérez Minik que durante la estancia de los surrealistas franceses Breton y Péret en Tenerife en 1935 con motivo de la primera exposición surrealista organizada en España, él y otros integrantes del grupo de “Gaceta de Arte” que los recibió dieron a conocer a estos la poesía española contemporánea, re-traduciendo improvisadamente los poemas de Larrea en traducción de Gerardo Diego:

³⁶⁸ “[...] no te ocultaré la impresión poco favorable que el primer número de esta revista me ha producido.” Carta del 25 de marzo de 1933. *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 257

³⁶⁹ “Recibí los tres ejemplares de la Antología, que mucho te agradezco. No me sorprende el alboroto producido en torno por personas, como la que me citas, con secretas vanidades líricas. Y como la selección no deja de ser quizá un poco sectaria... A mí personalmente me ha servido para volver a encontrar la idea de hace años referente a la pobreza de nuestra poesía, y lo que es aún más triste, a la falta de ambición poética de los que nos llamamos poetas. Horrendo. Tan alejado de todo esto los últimos tiempos ya me había olvidado.” Carta a Gerardo Diego del 26 de marzo de 1932. *Ibid.*, p. 245

³⁷⁰ Carta de Larrea a Bodini del 1 de abril de 1964. Laura Dolfi, *art. cit.*, 1995 p. 131. Son conocidos los juicios de Gerardo Diego y de César Vallejo sobre este particular, comunicados por estos en sendas cartas a Larrea (9 junio 1929 y 29 de enero de 1932 respectivamente, ambos citados en esta misma carta a Bodini). El texto en prosa es *Orbe*.

³⁷¹ Domingo Pérez Minik. *Facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona: Tusquets, 1975 pp. 21-22

En nuestras conversaciones les informábamos de la posible influencia surrealista en algunos de nuestros líricos, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre, como moda o premonitoria conexión. La traducción que le hicimos de algunos poemas de Juan Larrea, extraídos de la Antología de Gerardo Diego, les produjo una expectante sensación de agrado, eran incapaces de comprender, por ignorancia, estas formas hispánicas que de cierta manera se vinculaban a los mejores movimientos de vanguardias europeas.³⁷²

Testimonio que corrobora este otro de Larrea, con el que informaba a Vittorio Bodini en 1964 sobre las opiniones de los franceses referentes al surrealismo “español”:

Los surrealistas menospreciaban vehementemente toda la poesía encerrada en las *Antologías* de Diego, sin otra excepción que la de aquel a quien usted considera padre desconocido del surrealismo español. A Benjamin Peret, maestro de ortodoxias y brazo derecho de Breton se lo oí repetir en público varias veces.³⁷³

En apoyo de sus afirmaciones, Larrea contó en su correspondencia con el crítico italiano que Benjamin Péret “detestaba” *Poeta en Nueva York* “no obstante la enjundia profética y anticlerical que contiene. En México me llevó fuertemente la contraria cuando traté de defender algo de este aspecto de Federico.” Tras señalar estas desavenencias con el francés, Larrea añadió en su carta a propósito de García Lorca que este, a pesar de verse “atraído por sus apariencias dislocadas y por sus intenciones extra reales”, desconocía “el verdadero sentido del fenómeno surrealista”.³⁷⁴

Las razones por las que Emilio Prados se resistió a figurar en la Antología de Gerardo Diego, después de haber cedido este a sus propias reticencias ante el deseo de otros poetas de que figurara (Salinas, Cernuda, Aleixandre, Dámaso)³⁷⁵, también entroncan con la cuestión del surrealismo y España:

No quise figurar en la 1ª Antología de Gerardo, porque mi moral (de entonces) me lo impedía. Yo creía en un verdadero cambio que deberíamos al “surrealismo”. Así se lo dije a Vicente [Aleixandre] y a Luis [Cernuda] (cuyos nombres le pedí que no incluyera, únicamente por si ello le perjudicaba a alguno). Pero la verdad es que después de acordar *los tres* no tomar parte en dicha Antología, me quedé solo, y triste, con mi verdad o mi mentira. En la 2ª Antología fue otra cosa, pero he prometido a Cela guardar el secreto.³⁷⁶

³⁷² Domingo Pérez Minik. *Facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona: Tusquets, 1975 p. 72

³⁷³ Carta de Larrea a Bodini del 1 de abril de 1964. Laura Dolfi, *art. cit.*, 1995 p. 130

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 131

³⁷⁵ Ver los detalles en carta de Gerardo Diego a Jorge Guillén del 26 de diciembre de 1930. Pedro Salinas. *Correspondencia (1920-1983)*. Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén. (ed. José Luis Bernal). Valencia: Pre-textos, 1996, p. 128

³⁷⁶ Carta de Emilio Prados a José Sanchis-Banús (cita tomada de Gabriele Morelli, *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, p. 47)

Con la inclusión de Larrea, Gerardo Diego minaba ya entonces la panoplia de argumentos y razones con los que se empezaba a construir la “vanguardia” poética española oficial sobre lo que Vittorio Bodini ha designado como un “mito, bastante discutible, de una autonomía literaria nacional en que desgraciadamente se reflejaba, en el caso de España, un conservadurismo exigido por las condiciones y estructuras enemigas de toda clase de renovación”.³⁷⁷

La no inclusión de poetas como Ramón de Basterra y las reticencias a incluir a Emilio Prados y a José Moreno Villa, por ejemplo, así como la presencia de la poesía de Larrea en traducción, son algunas de las muestras de la heterogeneidad de una selección poética cuya unidad se fundaba en los principios poéticos del antólogo y en el gusto de los antologados³⁷⁸. En su primera conferencia en Buenos Aires en el verano de 1928 ya había presentado informalmente una primera nómina de poetas que en su mayoría serían incluidos en la Antología pocos años después. Decía de ellos: “Todos ellos están creando con sus versos, y algunos además con sus reflexiones, la nueva arte poética española –relativamente nueva y relativamente española, se entiende–”³⁷⁹. El criterio de unidad establecía que la poesía de la selección respondiera al concepto de poesía de Diego, de neta diferencia con la literatura:

La Poesía es inútil, y por lo tanto, necesaria. No es un artículo de lujo; es un artículo de primera –y de última– necesidad. El que prescinde de ella, vive entregado a todo linaje de sustitutivos y supercherías, al demonio de la Literatura, que es solo el rebelde y sucio ángel caído de la Poesía. Todo el alimento espiritual que no sea el puramente científico, es poético. Y mejor que alimento, yo le llamaría respiración, aire invisible.³⁸⁰

La poética perseguida por Gerardo Diego se encuentra, según Morelli, en “el esfuerzo de rigor y depuración del artificio literario” de la “joven poesía española de su generación”³⁸¹. Los valores estéticos que rigieron la composición de la Antología esbozan un canon alejado, en conjunto, de los presupuestos netamente vanguardistas y,

³⁷⁷ Vittorio Bodini. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971, p. 19.

³⁷⁸ Gerardo Diego escribía a Jorge Guillén en diciembre de 1930: “Sabrás que estoy preparando una *Antología de nueva poesía española 1915-1930*. [...] He consultado los nombres y otros detalles, con Salinas, Cernuda, Aleixandre, Dámaso, etc. La selección se ha hecho por unanimidad, excepto los señalados con asterisco [Prados y Moreno Villa], que lo han sido con mi voto dudoso en contra. Pero yo quería que fuese a gusto de todos.” *Correspondencia (1920-1983) Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén*. (ed. José Luis Bernal) Valencia: Pre-textos, 1996, p. 128

³⁷⁹ Gerardo Diego. “La nueva arte poética (I)”. *Obras completas*, p. 198

³⁸⁰ Gerardo Diego. “Defensa de la poesía” en *Carmen*, nº 5 (abril 1928) p. 14

³⁸¹ Gabriele Morelli. *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, p. 31. Gerardo Diego la definía como “humana” e “inteligente pero no intelectual” (“La nueva arte poética (II)”, *Obras completas*, pp. 210-211).

en concreto, del que fue el último movimiento de vanguardia, el surrealismo. Al mismo tiempo, las particularidades que hemos señalado a propósito de la selección de poetas apoyan, en cierto modo, el criterio de Vittorio Bodini en la relación de poetas surrealistas españoles propuesta en su estudio (en la cual Juan Larrea ocupa la categoría de “padre desconocido del surrealismo en España”³⁸²). Todo ello apunta, cuanto menos, a la problemática abordada por Andrew A. Anderson en su libro *El veintisiete en tela de juicio* en lo tocante a los nombres que más tarde configuraron el grupo acuñado como “Generación del 27” y a la cuestión del vanguardismo español.

Anderson insiste sobre la importancia de reconfigurar de modo radical el canon de la poesía española de entreguerras para entender de manera más profunda su dinámica³⁸³. Su propuesta es realizar un cambio de paradigma que deje atrás la clasificación generacional oficial aceptada y privilegie, en su lugar, un estudio diacrónico que incluya a los autores que dicha clasificación margina y sea capaz de discernir los contornos reales y la historia de la vanguardia hispánica. Para llevar a cabo un estudio de estas características sobre la poesía española del primer tercio de siglo, Anderson sostiene que es esencial establecer una base conceptual que distinga entre la noción de “vanguardia” y la de “*Modernism*”, uniéndose a los autores que con mayor o menor timidez, detenimiento y precisión, ya han apuntado en esta dirección en estudios anteriores al suyo (Luis García Montero [1984], Andrés Sánchez Robayna [1993], Andrés Soria Olmedo [1995])³⁸⁴.

Así, partiendo de una definición de “modernismo” que se ciña a las características y tendencias estudiadas para el modernismo anglo-norteamericano podría analizarse sin confusión la obra de los poetas llamados del 27 y su renovación de la tradición poética española, tan difícil de casar (como muestra Anderson con ejemplos de José Carlos Mainer y Miguel Ángel García³⁸⁵) con el principio anti-tradicionalista que, entre otros, define al espíritu vanguardista atribuido a dicho grupo poético con la confusión terminológica resultante (confusión en la que además entra en juego el

³⁸² Vittorio Bodini. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971 p. 50

³⁸³ Andrew A. Anderson. *El veintisiete en tela de juicio*, p. 279

³⁸⁴ Cita igualmente a John Crispin, C.A. Longhurst y Carlos Blanco Aguinaga. Comenta igualmente las ideas de Christopher Soufas y Andrew Debicki acerca de la poesía de la Generación del 27 y la noción de modernismo.

³⁸⁵ Citados en Andrew A. Anderson. *El veintisiete en tela de juicio*, pp. 303-304: José Carlos Mainer. “Cultura y vida nacional”. *Cuadernos Hispanoamericanos* núms. 485-486, nov.-dic- 1990, pp. 69-80 y Miguel Ángel García. *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-textos, 2001)

prestigio de la etiqueta “vanguardia”. Recordemos, por ejemplo, cómo Alberti reivindicaba: “la nueva y verdadera vanguardia íbamos a ser nosotros”³⁸⁶). De entre las características propias del modernismo destacadas por Anderson, son compartidas con la poética vanguardista con la que coexiste³⁸⁷ la autorreferencialidad, la multiplicidad de perspectivas, la fragmentación cronológica, la oposición al realismo, la tendencia a crear un arte elitista o minoritario...³⁸⁸ Pero de todas ellas, la que interesa especialmente destacar a Anderson es la relación con la tradición poética, por cuanto esta es la que, a su juicio y al de algunos de los autores citados³⁸⁹, establece la diferencia entre modernismo y vanguardia y, sobre todo, es la característica que encuentra clara correspondencia en la práctica poética de la nómina oficial de los poetas del 27:

[...] La característica en cuestión –que, al mismo tiempo, vincula a la generación con tendencias europeas contemporáneas paralelas– es el hecho de que estos escritores solían fusionar elementos tradicionales y modernos, que no procuraban romper decisivamente con el pasado, ni el pasado remoto ni el inmediato, y que no eran especialmente iconoclastas.³⁹⁰

De todo ello puede concluirse que la aplicación de la noción de vanguardismo a estos ha de ser revisada y, a su vez, la historia de la vanguardia hispánica ha de ser revisitada bajo esta nueva luz. Larrea, ya en 1928 apuntaba de modo indirecto la existencia de estas dos corrientes contemporáneas. Con motivo de su colaboración en el homenaje a Fray Luis de León organizado por Gerardo Diego preparó una versión de su poema “En costume de feuilles mortes”, que tituló en español “Espinass cuando nieva” y del que en realidad solo conservó las dos primeras estrofas. Según las declaraciones de Larrea a Robert Gurney, el poeta escribió la versión española en el espíritu de la poesía española: “avec des goûts plus doux”, y la consideraba clásica e impresionista, mientras que encontraba el poema francés menos humano, más vivo y más auténtico³⁹¹. Nos interesa en concreto la percepción de Larrea del ambiente poético español predominante como asociado a la tradición. Miguel Nieto, en una aproximación a la filiación poética

³⁸⁶ Rafael Alberti. *La arboleda perdida*. p. 164

³⁸⁷ Eysteinsonn, Wolin, Russell, Calinescu, Huyssen, Murphy, Szabolcsi, Perkins, Sheppard, Kermodé, son los autores citados por A. A. Anderson que estudian las particularidades del *Modernism* y las conexiones y diferencias entre este y el vanguardismo.

³⁸⁸ Andrew A. Anderson. *El veintisiete en tela de juicio*. pp. 282-283

³⁸⁹ Cita en concreto a Calinescu y a Russell.

³⁹⁰ Andrew A. Anderson. *El veintisiete en tela de juicio*. p. 301

³⁹¹ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985 p. 261

de Juan Larrea, señala la divergencia de orígenes entre este y los poetas españoles de su generación:

Sus raíces [de Larrea] parten de un suelo tradicional distinto: las de estos se nutren de la historia de la literatura española, en no decisiva medida; las de nuestro autor parten de la tradición de la modernidad. A esta la define Octavio Paz como un espíritu que mueve a dejar la casa, la patria, la lengua, en procura de algo indefinible e inalcanzable.³⁹²

Si bien aquí el empleo del concepto “modernidad” redundaría en la confusión terminológica existente en la crítica literaria entre modernidad y vanguardia (cuya definición y delimitación podría servir, según Anderson, para un nuevo enfoque del estudio del periodo literario que nos ocupa), destacamos de la apreciación de Nieto el hecho de que incida en la diferencia entre las fuentes de cada uno según su relación con la tradición poética heredada. Larrea diverge precisamente de sus contemporáneos españoles en ese nutrirse “de la historia de la literatura española”. “El antitradicionalismo del modernismo es, a menudo, sutilmente tradicional”, dice Matei Calinescu en su estudio sobre la modernidad³⁹³, idea perfectamente aplicable al antitradicionalismo de Gerardo Diego y la poética del 27.

Gerardo Diego informó de la escritura poética de Larrea en traducción no solo a sus contemporáneos sino, durante cuarenta años, a la historia literaria española. Laura Dolfi observa el hecho de que todos los traductores de los poemas de Larrea han sido poetas:

[...] traductores quizá no casualmente todos poetas –Diego, Bordini, Vivanco, Barral– y por esto sensibles, más allá de sus conocimientos lingüísticos, a aquellos matices fónico-rítmicos que el género lírico supone.³⁹⁴

razón por la cual probablemente Diego opinaba que el traductor de poesía debía ser poeta³⁹⁵. Y a pesar de ello, Dolfi está de acuerdo con Luis Felipe Vivanco en que sus traducciones “si bien de poetas, tienen con respecto al texto de Larrea un valor meramente funcional y hasta podrían considerarse, siguiendo a Vivanco, como instrumentos primarios de interpretación”³⁹⁶. Sin embargo, como una demostración involuntaria de sus conceptos sobre la resistencia de los valores poéticos a la traducción,

³⁹² Miguel Nieto. “Juan Larrea y la vanguardia hispánica”, en *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993. pp. 139-155, p. 144

³⁹³ Matei Calinescu. *Op. cit.*, p. 145

³⁹⁴ Laura Dolfi. “La edición italiana de *Versión Celeste*”. *Ínsula* n° 586, 1995b, pp. 20-22, p. 22

³⁹⁵ Gerardo Diego. “La versión poética”, publicado en *España*, 15 de agosto de 1950, y recogido en *Obras Completas* p. 271.

³⁹⁶ Laura Dolfi. *art. cit.*, 1995b, p. 22

las traducciones de Gerardo Diego funcionaron como textos independientes, involuntaria puesto que esta circunstancia fue debida a los avatares de la poesía de Juan Larrea, pero a fin de cuentas como corresponde a la naturaleza de toda traducción. Fue en traducción como Vittorio Bodini conoció la poesía de Larrea, y realizó sus primeras traducciones al italiano desde traducciones de Gerardo Diego, pudiendo afirmarse así pues que incluso *Versión Celeste* es un fruto del trabajo traducción de Gerardo Diego.

Como decíamos al principio de esta introducción, para Gerardo Diego dicho trabajo de traducción representó, además de la labor de aportación crítica al panorama literario de su época, un importante ejercicio de escritura poética. Según ya se vio en trabajos anteriores a propósito de la metáfora de Gerardo Diego sobre la traducción poética como “tentación tantálica”, la práctica traductora en la juventud constituía para Diego la entrada en los misterios de la técnica poética, entrada no exenta de dificultad, como da a entender con su comparación de la escritura con el suplicio mítico³⁹⁷. Diego tradujo del francés poemas de Pierre Ronsard, Felix Arvers, Paul Valéry, Paul Claudel, Jules Supervielle; del inglés a John Keats; del alemán, a Rainer Maria Rilke; del italiano, a Petrarca; del gallego a Rosalía de Castro; del catalán, poemas de Jacinto Verdaguer y de Josep Carner; y del portugués a Eugénio de Castro, Virginia Victorino, Carlos Queiroz y Augusto Dos Anjos. Sus traducciones, publicadas en el volumen *Tántalo. Versiones poéticas* en 1960 y en el apartado “Hojas” (sección “Versiones poéticas”) de sus *Obras Completas* de 1989, revelan, al decir de Díez de Revenga, “la variedad de sus gustos”. Del comentario referido a las diversas traducciones de Gerardo Diego por este autor destaca su juicio a propósito de las de poemas de Juan Larrea:

Gerardo Diego no integró en *Tántalo* sus traducciones del francés de poemas de Juan Larrea. Es este un capítulo aparte en el campo de la traducción del poeta de Santander, que merece un tratamiento distinto.³⁹⁸

En lo tocante a Larrea, Diego mostró un empeño especial en traducir la poesía del que consideraba el poeta contemporáneo más hondo de España y al “menos

³⁹⁷ Véase María Rodríguez Cerezales. “Juan Larrea y Gerardo Diego. Del poeta al traductor” (trabajo de fin de carrera, Universitat Pompeu Fabra, junio 2003); “Juan Larrea, Gerardo Diego et la traduction poétique” (trabajo de fin de Master2 Recherche Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, junio 2007).

³⁹⁸ Francisco J. Díez de Revenga. *Las traducciones del 27. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007, p. 28. En su selección de traducciones de Gerardo Diego el autor no incluye ninguna de poemas de Larrea “dado su carácter peculiar [de los textos] o especial y la amplia difusión que han tenido en España sus textos franceses y las traducciones.” *Ibid.*

literato”³⁹⁹. En junio de 1927 Larrea escribía a Diego: “Te enviaré mis poemas restantes cuando regrese a París porque allí es donde los tengo. Espero la exposición de tus dudas para resolvértelas.”⁴⁰⁰ ¿Con qué objeto traducía en este tiempo Gerardo Diego todo lo que de Larrea en francés llegaba a sus manos, además de por querer dar a conocer al poeta en el medio literario español y hacerlo figurar entre los nombres de la nueva poesía? Sin duda por una cuestión de “afinidad estética”, la cual para José Francisco Ruiz Casanova “una de las claves que distinguen algunas parcelas de la traducción literaria en los últimos ciento cincuenta años”⁴⁰¹. Así, mediante su traducción motivada por afinidad estética con la poesía en francés de Larrea, Gerardo Diego pone en marcha un doble movimiento, el de incorporación de un nuevo modelo a la lengua literaria hacia la que traduce y el de incorporación a su lengua poética personal o “idiolecto”:

[...] al incorporar en nuestra lengua literaria a un poeta se incorporan también sus propuestas estéticas en mayor o menor grado; pero a este proceso, de carácter general, habrá de sumarse la incorporación personal –no sólo la que previamente se da al leerlo en su lengua original– que de todo ello hace el traductor-poeta, y que se manifiesta (o puede manifestarse) en su idiolecto literario. [...]⁴⁰²

La incorporación a la lengua literaria tuvo lugar en las circunstancias que describíamos más arriba; la incorporación a la lengua propia del traductor-poeta atañe a lo que aquí llamamos su “labor de aprendizaje” o ejercicio de escritura mediante la traducción, actividad que contribuye a desarrollar su idiolecto. En el caso de Gerardo Diego, a este particular se suma la estrecha vinculación que en su teoría poética se da entre poesía y traducción.

Desconocemos la mitad del epistolario correspondiente a las cartas de Diego a Juan Larrea, en la que sin duda podría hallarse información detallada acerca de la motivación traductora íntima del santanderino⁴⁰³. Conocemos, en cambio, la actividad literaria de Gerardo Diego de aquellos años. Por un lado su creación, con la publicación de sus libros *Manual de Espumas* y *Versos Humanos* (por el que recibió el Premio Nacional de Literatura en 1924) y la redacción de parte de los poemas de espíritu

³⁹⁹ Gerardo Diego. “La nueva arte poética española (II)” publicada en *Síntesis* nº 20, 1929 y recogida en *Obras completas* (vol. VI), Madrid: Alfaguara 2000 pp. 206-222

⁴⁰⁰ Carta del 12 de junio de 1927. *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980* p. 210

⁴⁰¹ “Poética de la traducción y traducciones de Ángel Crespo”. *Ínsula* nº 717, septiembre 2006 (pp. 21-23) p. 21

⁴⁰² Sobre la noción de “idiolecto” v. José Francisco Ruiz Casanova. “La escritura del traductor” en J. F. Ruiz Casanova, H. Partzsch, F. Pennone. *De poesía y traducción*. Madrid, Biblioteca nueva, 2005 (pp. 7-45)

⁴⁰³ Estas cartas se hallan conservadas en el archivo personal de Juan Larrea, actualmente no accesible a los investigadores.

creacionista que más tarde integrarían *Fábula de Equis y Zeda*, *Poemas Adrede* y *Biografía incompleta*⁴⁰⁴. Por otro lado sus conferencias y sus artículos de crítica literaria, entre los que destacan “Retórica y poética” (*Revista de Occidente*, 1924), en el que abunda en las ideas de “Posibilidades creacionistas” (*Cervantes*, 1919) sobre la poesía literaria y la poesía “poética”, “La vuelta a la estrofa” (1927) o “Defensa de la poesía” (1928), analizados por la crítica como textos vehiculantes de los presupuestos poéticos de la primera edición de su Antología y de la Generación del 27. Su labor aglutinadora ha sido puesta de relieve por autores como Gabriele Morelli o José Teruel, que destacan de la personalidad literaria de Diego su iniciativa y su constancia a la hora de proponer y organizar proyectos poéticos colectivos como los centenarios conmemorativos de Fray Luis de León y Góngora⁴⁰⁵ o la publicación de las revistas *Carmen* y *Lola*. Es este el contexto en el que Gerardo Diego se ocupa de la traducción de los poemas de Larrea.

En una carta de 1926, Diego menciona a Larrea un proyecto de antología en el que se considera su inclusión y el homenaje a Góngora. Así lo deja traslucir la carta de respuesta de Larrea:

El primer proyecto que me propones, el de la antología, me es confusamente poco halagüeño. No sé. Me hace la impresión de que me vais a suspender. Además dar mis primeros pasos en una antología no me atrae. Es entrar demasiado pronto al panteón. Mucho más me agrada publicar yo, cuando lo tenga, mi pequeño libro a campo traviesa. [...] En cambio me sumaré con entusiasmo a tu proyecto gongorino.⁴⁰⁶

Aquel año, Larrea ponía él mismo sus poemas en castellano, preparando la publicación de *Favorables París Poema* y planeando la edición de un libro también en castellano, “Metal de voz”, que finalmente no llevó a término. Juan Manuel Díaz de Guereñu interpreta el empleo del español por Larrea en esta época como la intención del poeta de dirigirse al ambiente artístico peninsular, de lo que es prueba, por un lado, el texto “Presupuesto vital” que encabezaba el primer número de la revista, y por otro lado, el hecho de que los contenidos de esta, si bien publicada en París, fueran íntegramente

⁴⁰⁴ Los dos primeros publicados en 1932 el último en 1953. V. Gerardo Diego. *Antología poética*. (selección e introducción de Francisco Javier Díez de Revenga) Madrid: Alianza, 2007, p. 24, pp. 37-38

⁴⁰⁵ Gerardo Diego. *Poesía española [Antologías]*. (ed. José Teruel) Madrid: Cátedra, 2007, p. 18

⁴⁰⁶ París, 24 de mayo de 1926 (*Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 200). Juan Manuel Díaz de Guereñu asocia esta alusión a un proyecto de antología de Enrique Díez Canedo no realizado mencionado por Larrea en otra carta dos meses después.

en español, bien redactados bien traducidos del francés, en una época “en la que muy probablemente [Larrea] componía básicamente en francés”⁴⁰⁷.

Fue al año siguiente cuando parece que Gerardo Diego empezó a traducir los poemas en francés de Larrea, tras abandonar estos los proyectos en español de 1926 (el libro y la revista citados). Así lo ponen de manifiesto el fragmento citado de la carta de 1927 reproducido más arriba a propósito de las “dudas” que Larrea espera para resolver y las notas de dichas dudas (y de su resolución) conservadas en el archivo personal de Gerardo Diego. Las dudas de Diego se refieren a los poemas franceses compuestos por Larrea en el periodo 1926-1927, tanto a los que publicó como a los que no fueron conocidos hasta su publicación en *Versión Celeste*, que se conservan traducidos en forma de borrador con las respuestas de Larrea incorporadas. La primera traducción publicada por Diego apareció en diciembre de 1927 en el primer número de *Carmen*, que se inauguró con el homenaje a Juan Gris que Larrea proyectaba para el tercer número nunca editado de *Favorables París Poema*: “Liebre en forma de elegía”, poema de Gerardo Diego, y “Un color le llamaba Juan”, de Larrea en traducción de Diego⁴⁰⁸. En todos los números de *Carmen* que siguieron (de enero a junio de 1928) Diego incluyó poemas de Larrea en español y en traducción, todos recogidos en 1932 en su Antología junto a otros poemas inéditos, originales en español y traducidos del francés, 14 en total, a los que añadió tres inéditos más en la edición de 1934.

Así pues, en el quehacer poético de Gerardo Diego entre 1927 y 1934 se contaba la traducción de poemas de Larrea. Ha de notarse, por un lado, que la mayoría de sus traducciones corresponden a textos del periodo 1926-1927 en su primera versión, como ya dijimos, y por otro lado, que más de la mitad son traducciones que nunca fueron publicadas. Esto sugiere que la traducción pudo ser para Diego un ejercicio poético de lectura más profunda⁴⁰⁹, –como declaró Vivanco sobre su experiencia de traductor de Larrea– y de aprendizaje no forzosamente dirigido a la publicación. En cuanto al hecho de que Diego decidiera publicar en su Antología traducciones mezcladas con poemas

⁴⁰⁷ V. Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, pp. 40-42 y pp. 148-149

⁴⁰⁸ Es de destacar que entre las notas de traducción de Diego no hay ninguna referida a este poema ni ha sido encontrado ningún borrador precedente a la traducción publicada. Todos los autores atribuyen esta traducción a Gerardo Diego.

⁴⁰⁹ Como relata Luis Felipe Vivanco en su experiencia de traductor de Larrea: “Traducía los poemas porque me lo exigía su lectura más atenta. Mi actividad de traductor era prolongación natural de mi actividad de lector”. V. Luis Felipe Vivanco. “Juan Larrea y su ‘Versión Celeste’” en *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970, p. 25

“originales”, concediendo implícitamente la misma categoría a las traducciones que a estos, se trata de una de las particularidades notables de la Antología de Gerardo Diego en la que tal vez no se haya insistido bastante. Precisamente, la referencia explícita de Dámaso Alonso a la cuestión de los poemas de Larrea en traducción como un inconveniente agravante de su inclusión en una antología de poesía española es prueba de todo lo contrario:

Excesivo Larrea, y para colmo de males, traducido del francés, querido Gerardo: no te enfades conmigo, pero, mira, la verdad, si Larrea escribe en francés o en chino, pertenecerá a la literatura francesa o a la china, no a la española.⁴¹⁰

El valor implícitamente otorgado por Gerardo Diego a sus traducciones poéticas de Larrea incluidas en su Antología constituye, por un lado, un ejemplo de militancia activa en las ideas contemporáneas sobre la traducción, que describen esta actividad como un proceso creativo y postulan la inclusión de las obras literarias traducidas “en la literatura que las acoge”⁴¹¹:

Both Pasternak’s organic growth image of translation and Paz’s image of translation as an act of textual liberation present translation in a positive light. In neither of these models in translation seen as a copy of an original, or as a text that somehow has a lower status than that original translation is recognized as a creative process, intimately linked to the writing of an original and yet at the same time different, because it necessarily involves reading prior to the writing in the translator’s second language.⁴¹²

Susan Bassnett interpreta la ficción de Borges sobre la traducción del *Quijote* por Pierre Menard como una parodia de las pretensiones de la traducción de ser una copia exacta del original. Para Bassnett, la reproducción exacta es imposible por cuanto el texto original y su traducción son originados inevitablemente en mundos distintos, y esta última está llamada a servir como intermediaria entre “dos momentos diferentes en tiempo y espacio”⁴¹³. Veremos más adelante de qué modo interviene el proceso de traducción en esta diferencia existente entre el “mundo-lengua” de creación de la obra

⁴¹⁰ Gabrielle Morelli. *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos, 1997, p. 63. Dámaso Alonso no consideró el hecho de que del total de los poemas de Larrea, nueve eran originales en español y quince traducciones (así agrupados) (dieciséis traducciones en la edición de 1934). La acotación de Vivanco a la condición de Larrea “usted no es poeta extranjero sino español en lengua francesa” a la hora de defender su idea de una edición bilingüe de *Versión Celeste* en España fue lo que Gerardo Diego había argüido décadas antes para defenderse de las críticas que suscitó, en Dámaso Alonso en concreto, la inclusión de Larrea en traducción en su Antología.

⁴¹¹ José Francisco Ruiz Casanova. *Para una historia de la literatura comparada en España*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 64

⁴¹² Susan Bassnett. “Intricate Pathways: Observations on Translation and Literature”. *Translating literature*. Cambridge: D. S. Brewer 1997, pp. 1-13, p. 3

⁴¹³ Susan Bassnett. *Op. cit.*, p. 2

de Juan Larrea y el “mundo-lengua” de su recreación por Gerardo Diego: en traducción “no solo dos mundos, dos culturas, dos lenguas, dos léxicos, dos sintaxis o dos prosodias son las que se enfrentan, también –cabe no olvidarlo– dos idiolectos”.⁴¹⁴

La inclusión en la Antología de Larrea en traducción con el mismo rango que las demás composiciones poéticas constituye, por otro lado, el mayor exponente que Diego pudo haber encontrado para hacer valer en la práctica las ideas de la teoría creacionista acerca de la universalidad de la poesía. Gerardo Diego se detiene en la cuestión de la traducción poética en sus consideraciones sobre la poesía de Larrea en su artículo “La nueva arte poética española (II)”⁴¹⁵, conferencia leída en Buenos Aires en 1928. Para Diego, las “virtudes expresivas e insinuantes” de un poema, “sus galas rítmicas” y “sus apoyaturas tradicionales”, es decir, su retórica que no sobrevive a la traslación a otro idioma “al pie de la letra, procurando la mayor fidelidad posible”, por el hecho mismo de no sobrevivir no es poesía⁴¹⁶. Tampoco aquella sustancia del poema que puede ser explicada en prosa es la poesía. Para Andrés Soria Olmedo este criterio estilístico de Gerardo Diego “concibe a la poesía como ‘écart’ respecto de la norma que rige el lenguaje comunicativo usual” y determina que existe en ella “un elemento trascendental [...], supralingüístico, que es su esencia”; este elemento es el que diferencia a la poesía de la literatura y es lo que pervive tras la traducción⁴¹⁷. Se convierte así la traducción poética para Gerardo Diego en la prueba que demuestra la presencia de poesía en un poema, de la verdadera poesía “universal, fundamental, traducible a todos los idiomas del mundo, pero intraducible a ningún linaje de idioma lógico y prosaico”:

[...] como la retórica de la poesía es naturalmente más fina y minuciosa que la de la prosa literaria, es por lo mismo mucho más peligrosa, y amenaza mucho más de cerca a la esencia poética, que puede perecer anonadada –convertida en nonada– por las bellezas egoístas, aparenciales, seductoras, de la forma retórica que la tiranizan, la deforman, y finalmente la sepultan y anulan. Y esto se pone de manifiesto cuando al pasar a otro idioma se esfuman todas las delicias verbales.⁴¹⁸

⁴¹⁴ José Francisco Ruiz Casanova. *Op. cit.*, 2011, p. 60

⁴¹⁵ La segunda de las dos conferencias. *Op. cit.* La primera fue publicada en *Verbum* n° 72, 1929, con el título “La nueva arte poética española (I)”, y recogida en *Obras completas*. (vol. VI) Madrid: Alfaguara 2000, pp. 193-205

⁴¹⁶ “La nueva arte poética española (II)”, *op.cit.*, p. 218

⁴¹⁷ Andrés Soria Olmedo. *Vanguardismo y crítica literaria en España. (1910-1930)*. Madrid: Istmo, 1988, p. 249. El autor cita, a propósito de esta idea, la noción de los formalistas rusos de lo “transracional”.

⁴¹⁸ Gerardo Diego. “La nueva arte poética española (II)”, *op. cit.* p. 220

Sus postulados sobre la “traductibilidad” de la poesía se presentan mezclados con su teoría poética y resultan indisociables de ella. Demuestran la fidelidad de Diego a la idea creacionista de Huidobro sobre la traducción poética, el cual en su manifiesto de 1925 “Le créationnisme” había escrito sobre la poesía creacionista asociando del mismo modo su teoría poética y sus ideas sobre la traducción. La reflexión sobre la traducción sirve a Huidobro en dicho texto como justificación de la supremacía de la imagen sobre otros elementos del poema y como acreditación de la universalidad de la poesía creacionista, que por el hecho de ser universal él la entiende como la Poesía:

Si pour les poètes créationnistes, ce qui est important est la présentation du fait nouveau, la poésie créationniste devient traduisible et universelle car les faits nouveaux restent les mêmes dans toutes les langues.

Il est difficile et même impossible à traduire une poésie dans laquelle domine l'importance d'autres éléments. Vous ne pouvez pas traduire la musique des mots, les rythmes des vers qui varient d'une langue à l'autre, mais quand l'importance du poème tient avant tout à l'objet créé il ne perd dans la traduction rien de sa valeur essentielle. [...] La poésie créationniste acquiert des proportions internationales, elle passe à être la Poésie, et elle est accessible à tous les peuples et races comme la peinture, la musique ou la sculpture.⁴¹⁹

Para Huidobro la poesía reside en la imagen u objeto creado mientras que para Gerardo Diego, al menos en esta discusión sobre la traducción que citamos (en la que no se refiere en ningún momento a la imagen), la poesía parece ser algo “virtual”⁴²⁰ que no es ni el fondo ni la forma, sino la “Poesía” que Huidobro entiende como accesible a “todos los pueblos”. En sus teorizaciones sobre la retórica, la poesía y la traducción, Diego retoma las ideas de Huidobro disociando de igual modo lo poético y lo que pertenece al “arte de bien decir” o retórica. Para Gerardo Diego, ya desde 1919, la poesía “no explica nada, es intraducible a la prosa. Es la poesía, en el más puro sentido de la palabra [...]. Todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella”.⁴²¹

Llevando la teoría hasta sus últimas consecuencias, Diego asocia valores musicales a la poesía: “¿A qué debe aspirar pues nuestra poesía? A ser verdaderamente *poiesis*. A ser creada en una autonomía perfecta de todo. A ser el antípoda de la literatura. ‘¿De la musique avant toute chose?’ Sí pero no por onomatopeya y el sonsoneteailable, sino por la calidad espiritual y la ‘no interpretación’ de la canción

⁴¹⁹ Vicente Huidobro. “Le créationnisme”, *Manifestes. Altazor*. París: Champ Libre, 1976, p.154.

⁴²⁰ “La nueva arte poética española (II)”, p. 221

⁴²¹ “Posibilidades creacionistas”, en *Cervantes* octubre de 1919 recogido en *Obras completas* (vol. VI). Madrid: Alfaguara, 2007, pp. 167-170, p. 170

lírca”⁴²². Es bien conocido el amor de Gerardo Diego por la música y la asociación que siempre estableció entre esta y la poesía: “La Música, arte pura y perfecta en sí por definición, exclusivamente abstracta, es siempre música, música en verso o música en prosa”⁴²³. El componente musical de la composición poética debía ser, según él, no la melodía sino la construcción o estructura⁴²⁴. Es destacable este juicio de Diego por sus consecuencias en sus ideas sobre la traducción poética: si el poema es algo más que ornamento, si el valor poético de una composición no se encuentra en los “effets de langue” de la misma, es decir, en la expresión circunstancial en una lengua concreta, sino en su estructura, entonces la desaparición de dichos “effets” en el proceso de traducción no altera la esencia poética:

Esa poesía [literaria] es absolutamente intraducible. Se forja en el idioma, en las calidades materiales del idioma, para de allí irradiar a las sugerencias y significaciones. Confunde el instrumento con el fin. Pero el idioma, cada idioma, lo único que puede hacer es limitar el número de posibles creaciones. En español serán posibles determinadas de ellas, para las cuales el idioma no será obstáculo, como lo es desde luego para otras, sino ayuda y afinación, revistiendo la poesía esencial con los primores y matices de una verbalización superficial. En francés serán igualmente posibles tras distintas –rara vez coincidirán– combinaciones creativas. Pero al traducirse los poemas perderán de su valor todo lo adjetivo, de ningún modo desdeñable, conservando su intrínseca cualidad. Así una sinfonía de Mozart, en cualquier combinación instrumental, muestra su lúcida arquitectura, el lado abstracto y numérico de su música, el que sostiene los otros halagos bien medidos de materia, de timbre, de idioma orquestal.⁴²⁵

Diego preconiza una poesía como música de calidad espiritual intraducible a la prosa, independiente de cualquier otro discurso que el suyo propio, imposible de ser parafraseada por ser su sustancia la emoción, para Larrea –como ya vimos– opuesta a la comprensión del poema. Lo que Wittgenstein dice acerca de las palabras puede ser traído a colación aquí a propósito de esta idea de “traducción” de las imágenes poéticas al idioma lógico:

El error que estamos expuestos a cometer podría expresarse así: estamos buscando el uso de un signo pero lo buscamos como si fuese un objeto que “coexiste” con el signo. [...] Como parte del sistema del lenguaje, puede decirse, la frase tiene vida. Pero se tiene la tentación de imaginar aquello que da vida a la frase como algo de una esfera

⁴²² Margarita Márquez (ed.). “Correspondencia Gerardo Diego - José Ortega y Gasset (1921-1932)”, *Revista de Occidente*, 178, marzo 1996, p. 13

⁴²³ Gerardo Diego. “Defensa de la poesía” en *Carmen*, nº 5, abril 1928, p. 14

⁴²⁴ José Bernardo Pérez. “Las trenzas de la cometa, en torno a la aventura creacionista de Gerardo Diego”, en *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica* (ed. José Luis Bernal). Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993, pp. 97-110.

⁴²⁵ Gerardo Diego. “Retórica y poética”, publicado en *Revista de Occidente* XVII, noviembre 1924 y recogido en *Obras completas* (vol. VI). Madrid: Alfaguara, 2007, pp.174-180, pp.178-179

oculta que acompaña a la frase. Pero cualquier cosa que la acompañase sería precisamente para nosotros *otro signo*.⁴²⁶

Decimos: “El pensamiento no es lo mismo que la frase, pues una frase inglesa y una frase francesa, que son completamente diferentes, pueden expresar el mismo pensamiento”. Y ahora, puesto que las frases están en alguna parte, buscamos un lugar para el pensamiento. [...] Decimos: “sin duda el pensamiento es algo; no es nada”, y todo lo que se puede contestar a esto es que la palabra “pensamiento” tiene su “uso”, que es de un tipo totalmente diferente del uso de la palabra “frase”.⁴²⁷

Según la interpretación literal del concepto “creacionismo” (“crear al nombrar”), en la poesía creacionista la idea surge simultáneamente con su expresión, es decir no la precede o, cuanto menos, no es objeto de una elaboración poética consciente. Sostener que la idea se encuentra en latencia en la imagen mientras no es desentrañada por el análisis sería equivalente a afirmar la posibilidad de traducción de la poesía de imágenes al idioma lógico, contra la teoría de Gerardo Diego y contra esta idea de Wittgenstein. En efecto, la tentación en el caso de la poesía de imágenes es la de querer dar una explicación simbólica o significado concreto y encontrar su referencia aceptando así para ella el estatus de “símbolo”, mientras que esta poesía es definida por Gerardo Diego como poesía por sí misma y con respecto a nada más; dicho postulado entiende el poema como un conjunto de símbolos sin uso componentes de la poesía que él mismo define como “inútil”. Por otro lado, la reflexión de Wittgenstein es una discusión sobre el fondo y la forma en la que la introducción de la noción “uso” invalida la lógica de la concepción del fondo y la forma como dos aspectos de la expresión disociados, la cual es la causa de una serie infinita de representaciones simbólicas (el signo del signo del signo) donde “aquello que da vida a la frase” es inaprensible pues siempre un signo que lo representa se interpone. ¿Wittgenstein sostiene una postura monadista frente al lenguaje, y por tanto cree que la traducción es imposible? Introduce nuevos elementos en la discusión sin discernir, en realidad, si el hecho de que frase y pensamiento tengan “usos” distintos invalida la equivalencia de una frase francesa y una frase inglesa. Pero, bien mirado, “uso” vendría a eliminar la noción imprecisa “fondo” y a demostrar de algún modo la equivalencia “según uso” de las frases en todos los idiomas.

Sobre la imposibilidad de la traducción poética, Gerardo Diego opina que “poca sustancia humana” ha de contener la poesía si es tan “frívola, externa y efímera como para que perezca si se la hace salir de su domicilio, tan hermética que quede para

⁴²⁶ Ludwig Wittgenstein. *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos, 2007, 5ª ed. (1ª ed. 1968), pp. 31-32

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 34

siempre encerrada en su celda de oro, y se nos niegue si no poseemos las siete llaves de su idioma secreto, retórico e intransferible”⁴²⁸. Y entroncando con estas ideas, dice a propósito de la lengua de expresión de Larrea:

Comprenderéis la indiferencia de un idioma u otro en una poesía que pretende algo más que un halago retórico, aunque no desdeña el que naturalmente y sumiso a las exigencias poéticas le brote al salir espontánea de la garganta del poeta.⁴²⁹

Pero ¿qué sucede con las palabras, materia lingüística de base de la poesía? A propósito de la autonomía del poema moderno (o de la obra de arte) señala Tzvetan Todorov las raíces kantianas y románticas de las teorías formalistas que, contemporáneas del movimiento futurista, definían el lenguaje poético como carente de función externa a sí mismo y tendente “a la palabra eufónica” y “transmental”⁴³⁰. Con respecto a la teoría del lenguaje poético autónomo, se pregunta Todorov si un lenguaje que rechaza el sentido⁴³¹ aún será lenguaje y destaca el desplazamiento de la crítica formalista desde postulados sustanciales y “literales” hacia otros más estructurales y “abstractos”, a saber:

[...] el lenguaje poético realiza su función autotélica (es decir, la ausencia de toda función externa) siendo más sistemático que el lenguaje práctico o cotidiano. La obra poética es un discurso superestructurado, donde todo se justifica: gracias a eso lo percibimos en sí mismo, más que remitiendo a un más allá.⁴³²

Todorov subraya la difícil armonización de esta concepción formalista del lenguaje poético como un lenguaje “autotélico”, heredada de los románticos, con otra concepción también formalista⁴³³ que aunque igualmente arraigada en ideas románticas (Schelling, Carlyle)⁴³⁴, es más cercana a los principios relativistas e individualistas del impresionismo. Esta última, a diferencia de la primera, reivindica para el lenguaje poético y el arte la función de “revelación del mundo”, puesto que para la estética impresionista a la que se aproxima “solo existen visiones individuales de los objetos, no

⁴²⁸ “La nueva arte poética española (II)”, p. 220

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 221

⁴³⁰ Roman Jakobson (citado en Tzvetan Todorov. *Crítica de la crítica*, p. 22)

⁴³¹ Tzvetan Todorov. *op. cit.*, p. 23

⁴³² *Ibid.* p. 23

⁴³³ Todorov cita un trabajo de Chklovski de 1914 (previo, pese a lo que tal vez cabría esperar o imaginar, al desarrollo de la teoría autotélica). *Op. cit.*, p. 29

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 29

objetos en sí; la visión constituye el objeto renovándolo”⁴³⁵. Es decir, pugnan dentro del formalismo dos tendencias ideológicas opuestas. Para Todorov:

[...] el atento análisis de las “obras en sí mismas” –hecho posible por la hipótesis de la especificidad literaria– va a revelar a los Formalistas que dicha especificidad no existe; o, con mayor exactitud, que no tiene existencia universal o eterna; la tiene únicamente en la medida en que esté circunscrita tanto histórica como culturalmente; y que, por esto, la definición mediante el autotelismo es indefendible. Paradójicamente, son precisamente sus presupuestos románticos los que llevarán a los Formalistas a conclusiones antirománticas.⁴³⁶

En esta línea de concepción del lenguaje poético como revelador del mundo, de la poesía como “iniciación” y reconquista de las fuentes de “los secretos que gobiernan la vida”, sostiene el poeta Josep Palau i Fabre que “un poema es siempre, en el mejor de los casos, una traducción”⁴³⁷. Según Larrea, el nuevo lenguaje poético “[...] ne s’arrête plus à l’oreille. Il ne tend pas à la caresser malgré qu’il la caresse. Il caresse l’imagination”⁴³⁸, concepto vecino de las ideas de Gerardo Diego sobre el valor de la poesía más allá del “halago retórico”. César Vallejo, considerando las ideas de Vicente Huidobro sobre la traducción como un error, escribió lo siguiente acerca de la imposibilidad de la traducción poética:

Todos sabemos que la poesía es intraducible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original. Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error. De este mismo error participan todos los que como Huidobro trabajan con ideas, en vez de trabajar con

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 29

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 35. Esta pugna dentro del formalismo (el “autotelismo indefendible” frente al relativismo) obedece en todo a la discusión sobre los opuestos presente en el debate sobre la traducción planteado en torno a los polos “posibilidad / imposibilidad”, así como a la naturaleza de las tensiones provocadas en el arte moderno por la oposición de los contrarios, sentidas ya por Baudelaire. Hugo Friedrich explica y ejemplifica dichas tensiones con las siguientes palabras, en las que podemos atisbar el reconocimiento por parte del autor de la posibilidad de superación de esta oposición estructural: “Nous devons sans doute nous garder de toute simplification. Cependant, dans l’image globale de la poésie moderne se dessinent deux directions qui nous autorisent à choisir une première voie d’investigation. Ces deux directions sont celles-là mêmes qui, au siècle précédent, ont été indiquées par Rimbaud et Mallarmé. Disons de manière sommaire qu’il s’agit, dans le premier cas, d’une poésie a-logique et de forme libre, dans le second, d’une poésie de l’intellect de forme très rigoureuse. [...] Que de telles contradictions soient présentes dans la poésie du XX^{ème} siècle et qu’elles soient formulées de manière aussi radicale, cela même fait partie du style de cette poésie. [...] Cette dichotomie constitue la polarité même de toute poésie moderne entre les puissances de l’intellect et celles de l’âme « archaïque ». En outre, les nombreux points de concordance entre ces types opposés révèlent toujours une unité structurelle qui élève le poète au-dessus du camp auquel chacun appartient. La poésie intellectuelle rejoint la poésie « a-logique » dans la même fuite loin de la condition humaine, dans le refus de normalité objective, des sentiments communément éprouvés, dans le renoncement à une intelligibilité limitative.” (Hugo Friedrich. *Structure de la poésie moderne*, pp. 200-201)

⁴³⁷ Josep Palau i Fabre. *Poemas del alquimista*. “Prólogo del autor” Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2002, p. 17

⁴³⁸ Juan Larrea. *Orbe*. 1990, p. 49 (entrada del 24 de octubre de 1931)

palabras y buscan en la versión de un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía con mucha inteligencia que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera como en ella se disponen los materiales más simples y elementales de la obra. El material más elemental y simple del poema es, en último análisis, la palabra y el color de la pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta. [...]

Pierre Reverdy vota también por la imposibilidad de traducir un poema. Habiéndole preguntado una vez si le gustaría ver los versos que me daba para “Favorables”, traducidos al español, me dijo que prefería que fuesen leídos en francés. Naturalmente. Como ya lo hemos dado a entender, lo que importa en un poema como en la vida, es el tono con que se dice una cosa y, muy secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que eso se dice, no: el tono queda, inamovible, en las palabras del idioma original. Los mejores poetas son, en consecuencia, menos propicios a la traducción. Lo que se traduce de Walt Whitman, de Goethe, son calidades y acentos filosóficos y muy poco de sus calidades estrictamente poéticas. De ellos solo se conoce, en los idiomas extranjeros, las grandes ideas, los grandes movimientos animales, pero no se percibe los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro, en una “tournure”, en fin, en los imponderables del verbo.⁴³⁹

Vallejo, al contrario que Huidobro y Diego, cree que la mejor poesía es la que menos se presta a ser traducida. Y también a diferencia de ellos, estima que la poesía reside en las palabras empleadas y no en los “objetos” o imágenes. El desacuerdo estriba en dónde se encuentra, para cada uno, el valor poético de una obra. Vallejo no discute que las imágenes no sean traducibles, por mucho que diga “cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error”. Para Vallejo, que al mismo tiempo que niega la posibilidad de la traducción poética reconoce su valor creativo (“una traducción es un nuevo poema”), no son las imágenes sino las palabras las que contienen la sustancia poética del poema; el “alcance universal” de la poesía no se ve restringido por el uso personal e intransferible que cada poeta hace del idioma, sino que precisamente este descubrimiento y puesta en práctica del poeta de su propio lenguaje “dilata al infinito” la universalidad de la poesía. Estas ideas recuerdan a las que le sugirieron su vivencia del bilingüismo francés-español a Claude Esteban en su juventud:

Ce qui m'avait frappé lors de ma petite enfance m'apparaissait maintenant en toute clarté : à savoir qu'il est illusoire de penser qu'on maîtrise véritablement un idiome lorsqu'on se contente de l'appréhender comme un processus de communication et d'échange. Quelque chose de plus subtil relie, pour chaque nation linguistique, la saveur du monde et les signes; quelque chose de consubstantiel dont la grammaire –du moins la

⁴³⁹ César Vallejo. “La nueva poesía norteamericana” en *El Comercio*, 30 de julio de 1929, recogido en *Aula Vallejo*, núms. 5-6-7 (años 1963-1965). Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1967, pp. 67-70, (pp. 67-69)

grammaire normative– ne rendra jamais compte et qui, cependant, constitue son essence, son être profond, son génie.⁴⁴⁰

[...]

Il ne s'agit pas que de parler une langue, il faut laisser la langue parler en soi –et ceci entraîne le locuteur bien au-delà de sa volonté consciente.⁴⁴¹

Para Gerardo Diego, como hemos visto, la sustancia poética de una obra es aquello que tiene un alcance universal precisamente porque puede trascender la formulación en un idioma concreto. Es este el espíritu que anima al primer traductor de los poemas de Juan Larrea, poesía a la que juzgaba como el máximo exponente de la “poesía plena o absoluta” perseguida y encontrada más allá del halago retórico. La retórica es lo que Vallejo denomina “gramática como norma colectiva en poesía [que] carece de razón de ser”; la huida de la retórica propugnada por Diego no es más que el primer paso imprescindible hacia la consecución de la “gramática personal” propia de cada poeta o idiolecto defendida por Vallejo. De esta “gramática personal” es su arquitectura lo que prevalecerá tras el paso de una lengua a otra; todos los elementos que no sobrevivan al traslado corresponden a la “superficie” de esta gramática personal y pertenecen a los valores propios del idioma en el que ella está inscrita. Para la teoría creacionista, las imágenes representan la esencia poética del poema y la prueba de ello es que no oponen resistencia a su traducción a ningún idioma. Una vez sentado este principio, deberemos basar el análisis en observar la lengua de la que están compuestas las imágenes, es decir, aquello que sufre o perece con el cambio de lengua, o por lo menos dificulta la traducción. A propósito de la traducción de su poesía, Larrea puntualizaba en una carta a Luis Felipe Vivanco:

El responsable de la traducción es usted. Mi responsabilidad empieza y termina con el texto francés. [...] Seguramente atenderá usted sobre todo algunas de mis indicaciones en rojo por referirse a comprensiones o incorrectas o equívocas y no del todo suficientes a causa de que el francés es un idioma cargado de asechanzas, especialmente en su forma coloquial. Ocurre además que mi texto se complace con frecuencia en el uso de imágenes y términos equilibradas si no volátiles que se sostienen entre campos de plurivalencias que al lector no le será a menudo fácil discernir. No son pocas las expresiones casi intraducibles, a lo que responden algunas de mis sugerencias en

⁴⁴⁰ Claude Esteban. *Le partage des mots*. París: Gallimard, 1990, p. 108. A propósito de esta experiencia en la infancia dice el poeta: “Dans l’approche ainsi dédoublée de la réalité physique et morale du monde, quelque chose venait se perdre pour moi de l’assise fondamentale de l’être sans laquelle il n’est pas de construction intellectuelle qui puisse durablement se bâtir. Les mots ne sont pas des signes interchangeables.” (p. 29) “Non seulement il me fallait assimiler deux réalités mentales, perçues en vérité par une sorte de sensibilité charnelle de l’intelligence, à une seule réalité physique –mais encore, cette tâche accomplie, me trouvais-je dans une situation toute problématique puisque certains mots d’une langue me paraissaient plus aptes, dans leur constitution organique, à rendre compte des caractéristiques propres à un objet que le mot adéquat dans l’autre langue.” (p. 32)

⁴⁴¹ Claude Esteban. *Le partage des mots*. París: Gallimard, 1990, p. 117

procura de fórmulas aproximativas. También he pensado a veces que convenía reajustar la traducción lo más literalmente posible al texto, por tratarse de una edición muy numerosa, casi popular según dicen, la mayoría de cuyos lectores no dominarán del todo el francés y por lo mismo requieren ser ayudados para poder seguir el sentido con alguna comodidad.⁴⁴²

Como Larrea explica (y como veremos más adelante), la dificultad de su poesía en traducción se encuentra en el tratamiento que hace del lenguaje. Las reflexiones de César Vallejo en torno a la lengua del poeta (los “grandes números del alma” y los “imponderables del verbo”) nos conducen a estas otras de Yves Bonnefoy:

Et la tâche du traducteur? [...] Qu'il sache écouter ainsi, répondre ainsi, réagir ainsi : et une musique encore, la sienne désormais, va naître en lui, cette fois du sein de sa propre langue, va s'emparer des mots de sa traduction en projet ; [...] l'essentiel, c'est qu'un vrai rapport se soit établi chez le traducteur devenu poète avec la matière sonore, et bien vaines me semblent les tentatives qui s'escriment à imiter en français la métrique de Keats ou celle de Yeats. Certes, la forme de l'œuvre participe à son intuition d'ensemble, et il faut en vivre le sens. Mais les rendus pieds par pieds et rimes par rimes répriment fâcheusement la spontanéité du traducteur ; et de toute façon, aucune langue n'est capable en matière de prosodie d'en passer par les voies d'une autre.⁴⁴³

En efecto, no se trata de dificultad o imposibilidad sino de “singularidad”⁴⁴⁴. Nuestro análisis se propone observar, en primer lugar, cuáles son los elementos que constituyen el lenguaje poético de Larrea, cómo se engarzan con las imágenes y, en segundo lugar, de qué modo el ejercicio de recreación de Gerardo Diego de la poesía de Juan Larrea influye en esta dimensión lingüística de las imágenes (puesto que, como explica la teoría creacionista, el cambio de lengua no ejerce ninguna distorsión en su dimensión “plástica”) y encara estas cuestiones que aquí hemos esbozado sobre el lenguaje y la traducción. Antes de pasar al estudio de los textos presentamos la descripción de nuestro corpus de poemas franceses y traducciones.

⁴⁴² Carta desde Córdoba del 31 de marzo de 1970 (Pilar Yagüe López. “Epistolario inédito de Versión Celeste (1970). (Correspondencia de Juan Larrea – Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)” en *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, vol. 4, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pp. 169-233, pp. 200-201

⁴⁴³ Yves Bonnefoy. *La communauté des traducteurs*. Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 36

⁴⁴⁴ “Podríamos aducir otros muchos ejemplos de *dificultad* extrema, como Poe, Mallarmé, Rimbaud, García Lorca, T. S. Eliot; pero, a poco que nos detengamos en tal argumento, se aceptará que en realidad no es de dificultad sino de singularidad de lo que estamos tratando. Cada poeta alcanza, cuando lo alcanzan él y su obra, un *idiolecto*; de modo que la poesía, más que un género literario, o además, es una constelación de idiolectos. Y para tal verdad no sirven ni las consideraciones generales ni el fatalismo determinista”. José Francisco Ruiz Casanova. *Para una historia de la literatura comparada en España*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 86

3.2. Aproximación al corpus

El objetivo de repasar la historia de *Versión Celeste* es el de aclarar la cuestión de las versiones francesas de las traducciones de Gerardo Diego, embrollo que se remonta a la preparación de la Antología de Gerardo Diego a finales de los años 20 y principios de los 30 y que la edición española del poemario de Juan Larrea, en lugar de esclarecer, oscurece todavía más. Así, un breve repaso de la génesis del libro nos conducirá enseguida al esclarecimiento de los verdaderos textos fuente de las traducciones de Gerardo Diego, trabajo previo imprescindible para nuestro objeto de estudio y necesario para poner orden en la confusa historia de estas traducciones.

3.2.1 La gestación de la edición italiana de *Versión Celeste*: Vittorio Bodini

Vittorio Bodini, hispanista y traductor de poesía española, se había acercado a la figura de Juan Larrea en su ensayo *Poetas surrealistas españoles* de 1963, elevando en él al poeta, como hemos visto, a la categoría de padre desconocido del surrealismo español. El estudio se completaba con una antología poética en la que Bodini reprodujo 16 textos de Larrea en traducción al italiano y acompañados de sus originales en español (en realidad, seis originales de Larrea en español y diez traducciones de Gerardo Diego)⁴⁴⁵. Al tomar Bodini interés por la poesía inédita de Larrea en 1960 –sin duda preguntándose por los textos franceses de las traducciones de Gerardo Diego publicadas en las Antologías de las que se había servido para traducir⁴⁴⁶–, este había silenciado toda información al respecto, pidiendo excusas al italiano por su “inobsequiosidad literaria”:

Señor Bodini:

Recibo su amable carta. Me agrada saber que prepara usted una antología del superrealismo español, aunque no imagino a qué poetas nuestros les conviene verdaderamente ese nombre.

⁴⁴⁵ Vittorio Bodini. *I poeti surrealisti spagnoli*. Turín: Einaudi, 1963 (pp. 4-39). Los poemas son: “Sucesión de sonidos elocuentes”, “Silla Felicidad”, “Otoño IV el Obsequioso”, “Necesidades de Flauta”, “Un color le llamaba Juan”, “Bella isla 10 de septiembre”, “Puesta en marcha”, “Algunas veces con lágrimas”, “No ser más”, “Ribera en que comienzan las conjeturas”, “Un débil para la luz”, “O de Océano”, “Diente por diente (I y III)”, “Espinas cuando nieva”, “Ocupado”, “El niño ofrece los ojos a los tallos del viento”. Citados en Laura Dolfi. *art. cit.*, 1995, p. 141, nota 1.

⁴⁴⁶ Laura Dolfi recoge únicamente la primera carta de Bodini a Larrea.

Lamento de veras no poder satisfacer sus deseos. Mis convicciones muy personales acerca de la sacrosantidad de la poesía me han mantenido siempre al margen de manifestaciones de esta especie.⁴⁴⁷

En 1964, en su respuesta al envío de Bodini de su estudio sobre el surrealismo, en la que puntualizaba con detalle algunos juicios suyos sobre el surrealismo y la poesía española y felicitaba a Bodini por las traducciones de sus poemas “correctas y de excelente calidad”, Larrea se decidió a poner al italiano en conocimiento de los detalles relativos a sus poemas franceses:

Puesto que he entrado en gran materia, voy a satisfacer ahora, amistosamente y una vez pasado el peligro, algunas curiosidades que me planteó usted en su correspondencia anterior.

Sí, se han salvado de los diversos escrutinios y naufragios, algunos poemas, no lejos tal vez del centenar que yacen en su correspondiente carpeta. Creo que los últimos fueron de hacia 1932.⁴⁴⁸

Bodini, una vez informado de la existencia de la poesía inédita de Larrea, se puso en contacto con el poeta dos años después para proponerle la edición de la misma. Fue así como la edición italiana de *Versión Celeste* se puso en marcha, coincidiendo la propuesta italiana con otra propuesta enviada desde Alemania a Larrea solo un mes antes por Gudrun Ensslin y que nunca llegó a término.⁴⁴⁹

Larrea en una carta a Bodini del 20 de agosto de 1966, explica que “en otro tiempo” había pensado en el título de *Versión celeste* para el conjunto de unos sesenta poemas inéditos en francés que eran “en términos generales” los que más le importaban:

Pensaba en otro tiempo que, cuando llegase la oportunidad los publicaría en edición bilingüe bajo el título ambivalente de *Versión celeste*, como testimonios complementarios de las regiones vacías del ser por donde había transitado el extremo enrarecimiento de mi personalidad sensible.⁴⁵⁰

Para Larrea, cuanto menos en su recuerdo en 1966, este título no incluía ni los poemas publicados ni los poemas de *Oscuro Dominio* sino que se refería únicamente a sus últimos poemas. Sobre el proyecto de *Versión Celeste* de 1936, Juan Manuel Díaz

⁴⁴⁷ Carta a Vittorio Bodini del 4 de octubre de 1960 publicada en Vittorio Bodini. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971 pp. 114-115

⁴⁴⁸ Carta del 1 de abril de 1964. Laura Dolfi. *art. cit.*, 1995, p. 132

⁴⁴⁹ “Lo curioso es que los germanos, después de varias cartas, de recibir mi original con euforia y de referirse a su próxima edición, desaparecieron de pronto sin dejar rastro” (carta inédita a Vivanco del 15 de agosto de 1970). Gudrun Ensslin, cofundadora e integrante del grupo terrorista RAF, se entregó de lleno a la lucha política armada a partir de 1967. Larrea cuenta en “Versión terrestre...” los avatares de esta iniciativa alemana. (Juan Larrea. “Versión Terrestre”. “Poesía. Teatro. Destinos” en *Poesía*, Madrid, 2 agosto-septiembre 1978, p. 7).

⁴⁵⁰ Carta de Larrea a Bodini del 20 de agosto de 1966 (Laura Dolfi. *art. cit.*, 1995, p. 137)

de Guereñu explica que Larrea pudo haber planeado en 1936 un poemario que contuviera los poemas clasificados en conjuntos que se conservan en el archivo de Gerardo Diego con los títulos “Pure perte” (1926-1927), “Versión celeste” (1928-1931) y “Versión celeste” (1932):

En ellos se agrupan versiones de prácticamente todos los poemas en francés de *Versión Celeste*, pero no de los castellanos, recogidos en otros lugares del archivo pero en estos tres conjuntos solo cuando tienen una versión francesa precedente. La razón de esta exclusión es evidentemente la lengua, pues están constituidos exclusivamente por composiciones en francés. Las versiones que recogen son siempre posteriores a las demás conservadas por Diego, es decir, son las versiones de su archivo más cercanas a las definitivas.

[...]

Los tres están mecanografiados con una misma máquina y buscando una disposición regular, lo que apoya la idea de que se trata de conjuntos ya formalmente establecidos como tales.⁴⁵¹

¿Se refería Larrea en su carta a Bodini a estos tres conjuntos o simplemente a los poemas guardados bajo la rúbrica “Versión Celeste”? Lo que por el momento nos interesa destacar de esta información proporcionada por Díaz de Guereñu, es que la proyectada en los años treinta era una versión del poemario constituida de poemas exclusivamente en francés que deberían ir acompañados de sus traducciones al español. En su prólogo a *Versión Celeste*, Larrea afirma que durante los años 1935-1936 retocó “ligeramente” sus poemas (recordemos que a partir de 1932 no volvió a escribir más) con la intención de publicarlos, a iniciativa de José Bergamín, en un volumen que debía seguir a la edición de su diario intelectual *Orbe*:

Aunque solo en detalles accesorios, se retocaron ligeramente algunos de esos textos en 1935-1936 cuando José Bergamín reclamaba con insistencia su publicación en seguida de un extenso libro en prosa, ya anunciado como inminente –“Orbe (Testimonio poético)” – que la tragedia española relegó a mejores calendas.⁴⁵²

A diferencia de aquel primer proyecto, la edición de los años sesenta⁴⁵³ fue un conjunto de poemas en francés y español elaborado por Larrea a partir de sus proyectos aislados de publicación nunca realizados “Chanson Meublée”, “Metal de voz”, “Pure perte”⁴⁵⁴, más sus inéditos (“unos sesenta”⁴⁵⁵) reunidos bajo el título de “Versión celeste”. Ante este manuscrito bilingüe de Larrea, Vittorio Bodini invitó al poeta a

⁴⁵¹ Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, pp. 89-90

⁴⁵² Prólogo de Juan Larrea a *Versión Celeste*, 1989, p. 63

⁴⁵³ *Versione Celeste* (ed. bilingüe; trad. italiana de Vittorio Bodini). Turín: Einaudi, 1969

⁴⁵⁴ V. Juan Manuel Díaz de Guereñu. *op. cit.*, 1988, pp.95-96

⁴⁵⁵ En realidad 71 sumando todos los poemas escritos entre 1928 y 1932, según la datación de J. M. Díaz de Guereñu. *op. cit.*, pp. 92-95

traducir sus textos franceses al español por no sentirse él en pleno y total dominio del francés, o no tanto como del español, que conocía mucho mejor:

[...] Tales poemas, aunque teóricamente yo pueda trasladarlos del francés, me gustaría que Ud. los tradujese en español, primero, para el provecho de las letras españolas, segundo, por mi mayor penetración poética en el castellano, idioma sobre cuya poesía trabajo desde 25 años.⁴⁵⁶

Su propósito era, así pues, traducir los poemas de Larrea al italiano desde las traducciones del poeta del francés al español. Larrea, que en un comienzo se había propuesto para traducir sus poemas (“podría, si se me diese tiempo, traducirlos al español, aunque no veo en qué podría ser ello ventajoso para usted”⁴⁵⁷) y adelantándose a Bodini en la idea⁴⁵⁸, meses después cambió de opinión y declaró no sentirse con ánimo de abordar dicha tarea, favoreciendo con su decisión que *Versión Celeste* apareciera en versión trilingüe español-francés-italiano, como era su deseo.⁴⁵⁹

Declinando esta propuesta Larrea demostró de un modo implícito, más allá de las circunstancias personales que le llevaron a negarse, su concepto de la tarea de traducción que Bodini se proponía llevar a cabo: pasando por alto el halago de Bodini sobre el provecho para las letras hispánicas que resultaría de su autotraducción, Larrea destaca con su respuesta lo proceloso y desaconsejable de una traducción “puente” desde el francés pasando por el castellano de camino a las versiones italianas que eran el verdadero objetivo.

Así fue como Vittorio Bodini terminó asumiendo la traducción de los poemas desde el francés y no desde el español como había planeado en un principio. Es importante destacarlo por las consecuencias que este hecho debió de conllevar en el proceso de traducción en lo tocante a la percepción del traductor de las paronomasias y las transformaciones lingüísticas, para cuyo tratamiento Bodini recurrió no pocas veces al asesoramiento de Larrea⁴⁶⁰. El tipo de dudas que plantea a Larrea en el curso de su traducción al italiano no revela, a pesar de todo, dificultades especiales del traductor debidas a la lengua francesa; más bien pone de manifiesto la dificultad que la poesía de

⁴⁵⁶ Carta de Vittorio Bodini a Larrea del 7 de noviembre de 1966 (Laura Dolfi. *art. cit.*, 1995, p. 138). Se refiere a los 60 poemas inéditos en francés que le anuncia Larrea en su carta anterior, que Bodini propone incluir en una sección que se llamará “Versión celeste”.

⁴⁵⁷ Carta de Juan Larrea a Bodini de 20 de agosto de 1966 (*ibid.*, p. 137).

⁴⁵⁸ La carta de Bodini sobre la cuestión de la traducción es de fecha posterior (noviembre del mismo año).

⁴⁵⁹ V. Laura Dolfi. *art. cit.*, 1995, p. 123, nota 35

⁴⁶⁰ V. cartas de Juan Larrea a Vittorio Bodini del 21 de junio, 2 de julio y 20 de noviembre de 1968 en Laura Dolfi. *art. cit.*, 1997, pp. 195-203

Larrea presenta a toda lectura, y por tanto, a su traducción a cualquier lengua: la polisemia y la ambigüedad de su expresión poética, es decir una dificultad no de comprensión sino de reformulación. Así lo expresa Laura Dolfi:

Variantes escondidas y acepciones co-presentes parecen ser entonces las dificultades más relevantes con las que se enfrentaron Bodini y los traductores españoles de Larrea; traductores quizá no casualmente todos poetas –Diego, Bodini, Vivanco, Barral– y por esto sensibles, más allá de sus conocimientos lingüísticos, a aquellos matices fónico-rítmicos que el género lírico supone.⁴⁶¹

Este problema debió de ser aún mayor para Gerardo Diego, que tradujo desde versiones de los poemas menos pulidas ortográfica y gramaticalmente que las versiones establecidas como definitivas para la edición príncipe de *Versión Celeste*, teniendo en cuenta que los “problemas gráficos” (así llamados por Laura Dolfi) o erratas de las versiones francesas sumaron ambigüedad semántica a las imágenes de los poemas y, por tanto, multiplicaron las posibilidades de interpretación de los poemas tanto más cuanto que, más allá de la dificultad que entrañaron para la traducción tanto de Diego como de Bodini como de Vivanco⁴⁶², Larrea encontraba explicaciones poéticas para muchas de ellas.

3.2.2 Los textos de la *Versión Celeste* española: Luis Felipe Vivanco y Miguel Nieto

Luis Felipe Vivanco se puso en contacto con Juan Larrea en circunstancias análogas a las de Vittorio Bodini, es decir, a raíz de su estudio filológico para la *Historia general de las literaturas hispánicas* de Guillermo Díaz Plaja, que envió al poeta en 1968⁴⁶³. Al año siguiente, al conocer la edición italiana de *Versión Celeste* Vivanco escribe a Larrea:

⁴⁶¹ Laura Dolfi. “La edición italiana de *Versión Celeste*”. *Ínsula* n° 586, 1995b, pp. 20-22, p. 22

⁴⁶² Laura Dolfi. “Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini: (Para la historia y edición de “Versión Celeste”)”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 18, Madrid: La Fundación, 1995, pp. 119-148, p. 125. Laura Dolfi comenta el caso del sintagma “*reliissant* tes lettres...” del poema “Belle île 10 septembre”, duda consultada por Bodini a Larrea (¿del verbo “reliire” y sobra una s en el gerundio?) y despejada por este a favor del infinitivo compuesto “reliisser” (“lisser à nouveau”) (Laura Dolfi, *art. cit.*, 1995b). Cita otros ejemplos en su prólogo al epistolario Larrea-Bodini (1995, p. 125 notas 63 y 64), mencionados por Larrea en su carta del 21 de junio de 1968 (Dolfi, *art. cit.*, 1997, pp. 194-197).

⁴⁶³ VIVANCO, Luis Felipe. “La generación poética del 27” en *Historia General de las literaturas hispánicas* (dir. Guillermo Díaz Plaja), vol. VI. Barcelona: Vergara, 1968, en el que incluye un apartado titulado “El creacionismo de Juan Larrea”. Larrea escribe a Vivanco agradeciendo el envío: “Le agradezco muchísimo su trabajo ‘La generación poética del 27’ en el que con tanta simpatía se ocupa de mí.” Carta del 28 de noviembre de 1968. Pilar Yagüe López. “Epistolario inédito de Versión Celeste (1970). (Correspondencia de Juan Larrea – Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)” en *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, vol. 4 1998, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 169-233, p. 176

[...] ahora, con su *Versión Celeste* en edición italiana, me enfrento con una nueva realidad, que ya existía, pero no había llegado aún hasta mí como lector de su poesía: la de que la mayoría de los poemas están escritos en francés. [...] ¿no cree que ha llegado el momento de la vuelta, y que se podría hacer una edición española, también bilingüe, aunque “aprovechando” las versiones antiguas de Diego, y añadiendo otras nuevas?⁴⁶⁴

Larrea manifestó su acuerdo sin reservas a vuelta de correo⁴⁶⁵. La edición española, además de modificar la estructura de la italiana restableciendo la sección no publicada *Oscuro Dominio*, amplió sus contenidos, aumentando “Metal de voz” con el poema “Centenario” (de 1927 para el homenaje a Góngora, composición hermana en tiempo, estilo e impulso de “Espinass cuando nieva”, poema ubicado en la sección “Pure Perte”) y la versión integral del poema “Cosmopolitano”, e incluyendo en un apéndice tres poemas (dos procedentes de revistas, “Paysage involontaire” en francés y “Longchamps” en traducción de Diego, y uno de la antología 32 de Gerardo Diego en su versión francesa, “O comme océan”) además del manifiesto “Presupuesto vital” perteneciente a *Favorables París Poema*.⁴⁶⁶

Cuando se puso en contacto con Larrea para preparar la edición española de *Versión Celeste*, Vivanco ya avanzó la posibilidad de “hacer de Bodini español (ya que no de nuevo Gerardo)”⁴⁶⁷ y encargarse de la traducción de los poemas, actividad que según confiesa en el prólogo a *Versión Celeste* emprendió por exigencia de una lectura “más atenta”, impelido por la necesidad de darle “al mundo poético de cada poema [...] expresión española”⁴⁶⁸. También Luis Felipe Vivanco fue de la opinión de que la nueva edición de *Versión Celeste* debía ser bilingüe, como muestran sus reticencias a propósito de la edición monolingüe que el grupo Visor le sugería para su traducción, propuesta editorial que acabó siendo desestimada a favor de la edición en Barral en francés y español:

Los poemas de VERSIÓN CELESTE cabrían en un solo tomo, pero lo que no me gusta de esta posible edición es que tiene que ser en castellano, nada más. En fin, usted recibirá la carta de García Sánchez, y decidirá una vez enterado de su contenido. Yo sigo en la idea de la edición bilingüe –usted no es poeta extranjero sino español en lengua francesa–, pero estoy dispuesto a entregar el texto de mi traducción a García Sánchez, si a usted le parece bien su oferta [...].⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ Carta del 15 de julio de 1969. Pilar Yagüe López. *art. cit.*, p. 178

⁴⁶⁵ Carta del 25 de julio de 1969. *Ibid.*, p. 180

⁴⁶⁶ Juan Larrea. *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970

⁴⁶⁷ Carta de Luis Felipe Vivanco a Juan Larrea del 15 de julio de 1969. Pilar Yagüe López. *art. cit.*, p. 178

⁴⁶⁸ Luis Felipe Vivanco. “Juan Larrea y su ‘Versión Celeste’” en *Versión Celeste*, ed. cit., p. 25

⁴⁶⁹ Carta del 15 de diciembre de 1969 citada por Pilar Yagüe López en “Del epistolario Larrea-Vivanco”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 593 pp. 59-68, noviembre 1999, p. 63. Miguel García Sánchez era el

La razón para insistir en que *Versión Celeste* fuera un libro bilingüe estribaba en la voluntad de Vivanco de reflejar la obra de Larrea, “poeta español en lengua francesa”, tal cual había sido escrita y en el concepto que, en cierto modo al igual que Larrea, tenía de la traducción como una guía del libro de Larrea:

La poesía de Larrea, por lo tanto, hay que leerla en francés –o en español, los poemas que están escritos en esta lengua– y las traducciones excelentes de Gerardo Diego y Carlos Barral, no deben servir más, junto con las mías, que como ejercicio de aproximación a ella, a través precisamente del idioma que Larrea abandonó conscientemente para llegar más allá en sus posibilidades de creación absoluta.⁴⁷⁰

Los errores de los textos franceses de Larrea habían sido corregidos solo parcialmente por Bodini (errores en el género de las palabras, en las preposiciones y en las conjunciones, así como en la conjugación verbal), y se vieron aumentados por una negligencia editorial que en la transcripción añadió faltas ortográficas ausentes en los poemas, con la protesta consiguiente de Larrea, que lamentó que la editorial italiana no hubiera previsto la supervisión de las pruebas por un corrector francés⁴⁷¹. En la edición a su cargo, Luis Felipe Vivanco corrigió buena parte de las faltas de ortografía que contienen los originales franceses de la *Versión Celeste* italiana. No obstante su labor correctora, añadió otras negligencias al poemario.

En lo relativo a nuestro corpus, debemos detenernos en la observación de los textos compilados en *Versión Celeste*, por un lado en la cuestión de los originales franceses y por otro en las traducciones de Gerardo Diego. Nos interesa destacar que para la edición de *Versión Celeste* de Barral en 1970, Luis Felipe Vivanco tomó los

director de Visor, con quien Gabriel Celaya puso en contacto a Luis Felipe Vivanco al saber que este se ocupaba de la traducción al español de *Versión Celeste*.

⁴⁷⁰ Luis Felipe Vivanco. “Juan Larrea y su ‘Versión Celeste’” en *Versión Celeste*, 1970, p. 36

⁴⁷¹ “Lo único lamentable son las muchísimas erratas del texto francés. No quise decírselo al Sr. Einaudi por no mortificarlo, pero descubrí de inmediato un par de docenas. ¿Cómo no se les habrá ocurrido dar a corregir las pruebas a algún francés, según yo imaginaba? Más de una proviene de mi texto original, que siempre se le escapan a uno cuando escribe a máquina, sobre todo en idioma extranjero. Otras, la gran mayoría, de los tipógrafos. También he reconocido alguna de las que le corregí a usted en las cartas anteriores. Pero sobre todo hay una que por su gravedad me escuece sobre el resto. No acierto a imaginarme por qué en el último poema han cambiado el género de mi original. Donde decía ‘La limite... a été atiente’ han impreso: ‘le limite a été atteint’ ¿Cómo convencer al lector de que no es culpa de mi ignorancia del idioma?”. Carta de Juan Larrea a Vittorio Bodini del 30 de junio de 1969, Dolfi, *art. cit.*, 1997, pp. 204-205. Larrea también protesta en carta a Vivanco el 26 de diciembre de 1969 (“El texto francés de Einaudi está plagadísimo de erratas y defectos ortográficos. Al preparar la segunda edición ya en marcha, si no en prensa, hemos descubierto un verdadero arsenal, mucho más copioso del que le había yo señalado a primera lectura. Habrá, pues, que armarse de precauciones”. Pilar Yagüe López, *art. cit.*, 1998, p. 185). Laura Dolfi cita una carta de Bodini a Oreste Macrí en la que el traductor se queja de lo ingrato de la tarea del manuscrito de Larrea (*art. cit.*, 1995, p. 125, nota 72).

textos españoles y franceses de Juan Larrea de la edición de Einaudi de 1969. En reconocimiento a Gerardo Diego incluyó las traducciones de este que ya habían sido publicadas en la revista *Carmen* y en las dos ediciones de la Antología de Diego en los años 30, y tradujo, junto a Carlos Barral, todos los demás poemas de los que no se conocía ninguna traducción al español. Al incorporar las traducciones de Gerardo Diego a la edición española bilingüe de *Versión Celeste*, Vivanco, según le había hecho notar Larrea por carta⁴⁷², observó que dichas traducciones no coincidían del todo con los textos franceses que el poeta había enviado a Vittorio Bodini en el manuscrito para la edición italiana. Con el texto definitivo preparado por el propio poeta y ante el desajuste citado, Vivanco “limó” las traducciones de Gerardo Diego introduciendo los cambios (fundamentalmente léxicos) estrictamente necesarios para que texto francés y traducción no resultaran disparejos, sin mencionar dicha operación ni en su prólogo ni en notas al pie en aquellos poemas en los que había efectuado retoques, que fueron la mayoría⁴⁷³. No obstante, no revisó a fondo las traducciones de Gerardo Diego, quedando en las versiones retocadas que publicó numerosos desajustes con respecto a los textos franceses⁴⁷⁴, como, por ejemplo, *cœur / horizonte* (“En gardant les distances”), *fauve / calva* (“Besoins de lune”) o *touffu / confuso* (“Chair de ma chair”). Así, su homenaje a Gerardo Diego creó un problema doble: asignó a las traducciones de Gerardo Diego unos originales que no les correspondían y reprodujo dichas traducciones no solo retocadas sino retocadas a medias y, por tanto, sin establecer tampoco la correspondencia con los textos franceses que pretendía.⁴⁷⁵

La edición de Cátedra de *Versión Celeste* llevada a cabo por Miguel Nieto en 1989 reprodujo las traducciones de Gerardo Diego modificadas por Luis Felipe Vivanco indicando por medio de notas las variantes de los versos de Diego allí donde Vivanco había “ajustado” las traducciones a los nuevos originales (llegando a corregir en alguna

⁴⁷² “Como habrá observado, algunas de las traducciones de Gerardo no corresponden del todo al texto, por haber sido retocado algo después. Supongo que habrá usted tenido en cuenta esas modificaciones.” Carta del 18 de febrero de 1970. Pilar Yagüe López, *art. cit.*, 1998, p. 192

⁴⁷³ “Besoins de Lune”, “Belle île 10 septembre”, “Un faible pour la lumière”, “Chaise bonheur”, “En gardant les distances”, “Folie de la danse”, “Rivage où commencent les conjectures”, “Une fois pour toutes”, “Une couleur l’appelait Juan”, “L’Enfant offre des yeux aux tiges du vent”.

⁴⁷⁴ “Besoins de Lune”, “Belle île 10 septembre”, “Chaise bonheur”, “En gardant les distances”, “Folie de la danse”, “Rivage où commencent les conjectures”, “Une fois pour toutes”, “Une couleur l’appelait Juan”, “L’Enfant offre des yeux aux tiges du vent”, “Chair de ma chair”

⁴⁷⁵ Lo demuestra el simple cotejo de las traducciones de Gerardo Diego de las Antologías y las mismas publicadas en las ediciones españolas de *Versión Celeste*.

ocasión a Vivanco en sus enmiendas a Diego⁴⁷⁶), pero sin señalar todos los desajustes entre francés y español que pasaron inadvertidos a Vivanco⁴⁷⁷. A pesar de ello y de que en su edición tampoco se hiciera referencia a la cuestión de los originales, Miguel Nieto inauguró en cierto modo nuestra vía de investigación siendo el primero en cotejar las traducciones de Diego y los retoques de Vivanco.

A la hora de establecer un corpus fidedigno para llevar a cabo nuestro análisis es ineludible apuntar esta ausencia de rigor de las ediciones españolas de *Versión Celeste*. Nuestro estudio pretende contribuir con ello a la puesta en situación del estado en el que se encuentra la poesía de Larrea editada en España. Juan Manuel Díaz de Guereñu afirma que en la preparación de *Versión Celeste* por Larrea casi cuarenta años después de escritos los últimos poemas hubo descuido y que una nueva edición crítica del poemario debiera revisar los poemas conservados en los archivos –de Juan Larrea y Gerardo Diego– y, sobre todo, atender a la forma de poemario proyectada por Larrea en 1936⁴⁷⁸. Nosotros nos hemos limitado a exponer aquí las vicisitudes que han marcado la historia de las traducciones de Gerardo Diego, desde la primera edición española de *Versión Celeste* emparentadas con unos originales que no les corresponden y publicadas no como fueron escritas por su traductor sino “emparchetadas” con las enmiendas que se han estimado oportunas para acercarlas a dichos originales posteriores a ellas. Queda por esclarecer el origen del desajuste entre traducciones y originales. A continuación, presentamos la información que nos ha proporcionado la consulta del archivo personal de Gerardo Diego, indispensable para la constitución de un corpus nunca establecido hasta el momento en lo relativo a los textos de trabajo de las traducciones de Gerardo Diego.

3.2.3 Los textos de trabajo de Gerardo Diego

En efecto, Gerardo Diego realizó sus traducciones a partir de versiones francesas de los poemas de Larrea anteriores a las publicadas en *Versión Celeste*. Para abordar la cuestión de las traducciones de Gerardo Diego, debemos comenzar por distinguir dos

⁴⁷⁶ V., por ejemplo, *Versión Celeste*, 1989, p. 107

⁴⁷⁷ “Besoins de lune”, “Belle île 10 septembre”, “Chaise bonheur”, “En gardant les distances”, “Folie de la danse”, “Rivage où commencent les conjectures”, “L’Enfant offre des yeux aux tiges du vent”, “Une fois pour toutes”, “Une couleur l’appelait Juan”, “O comme océan”.

⁴⁷⁸ Juan Manuel Díaz de Guereñu. “Una edición inane de *Versión Celeste*”. *Juan Larrea: versiones del poeta*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1995, pp. 185-188

grupos de textos: el primero, el del total de poemas que tradujo, y el segundo, el de los poemas traducidos que publicó. Como decíamos al comienzo de este apartado, la consulta del archivo personal de Gerardo Diego en Madrid ha revelado, en efecto, la existencia de un número mayor de traducciones del que conocemos por la publicación en *Carmen* y en las Antologías. En el cuaderno “Poemas – Juan Larrea” se conservan 38 poemas mecanografiados en francés, 37 de ellos con sus correspondientes traducciones al español manuscritas, además de 9 poemas en español y un texto final también en español (todos mecanografiados) que reza: “POEMA COMPUESTO CON UN / PIE MÁS O MENOS EN EL / VALLE NATAL Y UNA ROSA / TEMPRANA PEGADA A LAS / LLAGAS DEL ROCÍO / Hace frío”⁴⁷⁹. Los 38 poemas franceses son la versión mecanografiada de los poemas manuscritos del cuaderno “1927”; de las 37 traducciones, 12 son borradores de las traducciones que sí fueron publicadas por Diego⁴⁸⁰ y 25 son traducciones inéditas de poemas en su mayoría recogidos en *Versión Celeste*⁴⁸¹. En su prólogo a la edición de 1970, Luis Felipe Vivanco no explicó (sin duda por desconocer esta información) que existieran más traducciones de Gerardo Diego que las incluidas en las Antologías, a excepción de “Longchamps”, traducción que incluyó en el apéndice. Miguel Nieto, en la edición de 1989, solo hace mención a la existencia de versiones antiguas de poemas franceses de Larrea, en concreto de “Dans le

⁴⁷⁹ Juan Manuel Díaz de Guereñu reproduce una versión en francés de este poema acompañada de su traducción al español con ligeras variantes en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*: “POÈME COMPOSÉ AVEC UN PIED PLUS OU MOINS DANS LA VALLÉE NATALE ET UNE ROSE LOINTAINE APPUYÉE SUR LES ULCÈRES DE LA ROSÉE // Il fait frais” “POEMA COMPUESTO CON UN PIE MÁS O MENOS EN EL VALLE NATAL Y UNA ROSA LEJANA APOYADA SOBRE LAS LLAGAS DEL ROCÍO // Hace fresco”, p. 422

⁴⁸⁰ “En la niebla”, “Silla felicidad”, “Bajo las alusiones”, “Ribera en que comienzan las conjeturas”, “Algunas veces con lágrimas”, “Locura del charleston”, “El niño ofrece los ojos a los tallos del viento”, “Necesidades de flauta”, “No ser más”, “O de océano”, “Un débil para la luz”, “Vestidos de reloj”. A estos 12 se añaden otros tres borradores encontrados en otra carpeta del archivo personal de Gerardo Diego encabezada por la descripción “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros” otros tres borradores de las traducciones de las Antologías: “Guardando las distancias”, “Cantera” y “Bella isla 10 de septiembre”. En total, 15 borradores.

⁴⁸¹ Estas 25 traducciones inéditas son: “Abeja palidecer”, “Esmerila”, “Aunque en el temor”, “Montoncitos de desnudez”, “[Verduras innées]”, “Camino de carne”, “Color madre”, “La llanura y su espejo”, “Octubre de nuestros dientes de oro”, “El hombre visto desde alta mar”, “Al umbral de las calumnias”, “Lo que le falta a una guitarra para ser feliz”, “Hermano inacabado”, “[Frais au lieu de fraises]”, “Al umbral del embuste”, “Boca abajo”, “Interior”, “Lentitud de mi locura”, “La que concibe mis esperanzas”, “Máquina de párpados de volar”, “Solución de continuidad”, “Aventurera”, “Grado cincuenta y tres”, “Barba descendente”, “[Négation de l’espace]” y “Arenque delicadeza”. Los poemas franceses no recogidos en *Versión Celeste* a los que aludimos fueron publicados por Juan Manuel Díaz de Guereñu en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, pp. 413-424

brouillard” y de “Folle brise”⁴⁸², esta última dada a conocer en 1985 en *Al amor de Larrea*, trabajo a cargo de Juan Manuel Díaz de Guereñu⁴⁸³.

Solo Blanca Riestra Rodríguez Losada, en su tesis doctoral “La genèse de l’œuvre poétique de Juan Larrea. Une matrice sonore”⁴⁸⁴, ha dado a conocer algunos de estos borradores y traducciones inéditas de Gerardo Diego. En el “corpus genético” elaborado para su trabajo, Blanca Riestra da a conocer las múltiples versiones previas de los textos franceses de Larrea publicados en *Versión Celeste* (conservadas en el archivo personal de Gerardo Diego), para algunos de los cuales incluye sus traducciones al español⁴⁸⁵ y algunos de los borradores de traducción aquí citados. La autora presenta una media de tres versiones francesas por cada poema ordenadas según criterio cronológico. Si se observa el orden establecido por Blanca Riestra para las versiones de cada poema, en muchos casos las que ella clasifica como segundas versiones presentan un grado de divergencia con respecto a las primeras y las terceras que hace preguntarse por la estrategia de reelaboración de Larrea. ¿Ensayaba el poeta imágenes y expresiones nuevas en las segundas versiones de los poemas para volver en las terceras a las opciones de los poemas iniciales? No parece probable. La clasificación de Blanca Riestra (según ella misma advierte en su trabajo) es solo un intento aproximado y no definitivo de ordenación de las distintas versiones. La observación de la evolución ortográfica de las versiones nos lleva a deducir que Riestra puede haber establecido un orden para las versiones de los poemas franceses en el que en no pocos casos se dan por primeras las segundas y viceversa. A nuestro juicio, las grandes diferencias entre las versiones se encuentran entre las verdaderas primeras y las siguientes, siendo solo ligeras las que existen entre las segundas y terceras, fruto de los retoques que Larrea realizó con vistas a la publicación de sus poemas en 1936. El cotejo con las distintas versiones de los poemas ha permitido identificar los textos franceses que corresponden a las traducciones de Gerardo Diego publicadas en las Antologías y ha demostrado que el poeta empleó casi siempre las verdaderas primeras versiones de los poemas de Larrea para traducir.

⁴⁸² V. *Versión Celeste*, 1989, p. 93 y pp. 114-116

⁴⁸³ *Al amor de Larrea. Actas de las primeras Jornadas Internacionales Juan Larrea* (San Sebastián-Bilbao). Valencia: Pre-Textos, 1985, pp. 292-293

⁴⁸⁴ Inédita. Université de Bourgogne, 2000

⁴⁸⁵ Autotraducciones, traducciones de Gerardo Diego y de Luis Felipe Vivanco.

Las composiciones francesas de Larrea que Gerardo Diego tradujo pertenecen en su mayoría al periodo 1926-1927, textos que en su mayor parte Larrea pensaba destinar al libro de poemas “Pure perte” que proyectaba en 1928⁴⁸⁶. El conjunto de poemas de aquel proyecto no corresponde exactamente a la sección homónima de *Versión Celeste* sino que se encuentra diseminado por todas las secciones del poemario según hoy lo conocemos, concentrada su mayor parte en “Ailleurs”, “Oscuro Dominio” y “Pure Perte”⁴⁸⁷. A las 25 traducciones inéditas del cuaderno mencionado se suma la de la versión antigua del poema “Folle brise”, que lleva por título “Emerise” y fue traducida por Diego como “Esmerila”⁴⁸⁸, y las 19 publicadas por Gerardo Diego en los años veinte y treinta más “Vestidos de reloj”, traducción fechada en 1952 pero no publicada hasta 1985 en *Cometa errante*⁴⁸⁹. En conjunto, todos los poemas del periodo 1926-1927 incluidos en *Versión Celeste* (exceptuando “En costume de feuilles mortes” y “Gouffre en fonctions”, de los que no se ha encontrado traducción) existen en traducción de Diego⁴⁹⁰. Las únicas traducciones de poemas que no corresponden al periodo 1926-1927 son “Atracción del riesgo”, “Carne de mi carne” y “Luna de alas en el corazón de la justicia” (1928-1931)⁴⁹¹, realizadas por Gerardo Diego expresamente para figurar en su Antología de 1934. Tampoco “Longchamps” pertenece al periodo mencionado, cuya

⁴⁸⁶ V. Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 220, nota 7.

⁴⁸⁷ Según la clasificación establecida por Díaz de Guereñu, la distribución en *Versión Celeste* de los 47 poemas del periodo 1926-1927 es la siguiente: “Metal de voz” (2), “Ailleurs” (15), “Oscuro Dominio” (4), “Pure Perte” (19), “Versión Celeste” (1) y en el apéndice de la edición de Vivanco (1), en total 42 (los cinco poemas restantes de dicho periodo no fueron finalmente incluidos en el poemario) De dicho periodo se desconoce la existencia de traducciones al español efectuadas por Diego de los poemas “En costume de feuilles mortes” y “Gouffre en fonctions”, que completan la nómina de los contenidos en “Pure Perte”. V. J.M. Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, p. 91. (Para mayor detalle v. el apartado completo de su libro, titulado “Los inéditos y las dataciones” pp. 88-110)

⁴⁸⁸ Texto francés y traducción están conservados en la carpeta “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros” del archivo personal de Gerardo Diego.

⁴⁸⁹ Gerardo Diego. *Cometa errante*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1985

⁴⁹⁰ Toda la sección “Ailleurs”, exceptuando el poema “Amour faisant” (compuesto en el periodo 1928-1931 y del que no consta traducción) y la mitad de “Pure perte”. No hemos localizado ninguna traducción de “Gouffre en fonctions” ni de “En costume de feuilles mortes”, poemas de dicho periodo incluidos en la sección “Pure perte” de *Versión Celeste*. (1989, p. 202 y p. 162). Desconocemos la nómina completa de poemas de Larrea correspondientes al periodo 1926-1927 (remitimos a la carta de Gerardo Diego a Jorge Guillén en la que habla de “otros 40 poemas inéditos de la serie 1926-1927” citada más arriba), pero sabemos que Larrea excluyó una buena cantidad de poemas de tal conjunto a la hora de componer *Versión Celeste*.

⁴⁹¹ “Attraction du risque” no ha sido hallado en el archivo personal de Gerardo Diego. Juan Manuel Díaz de Guereñu lo fecha en 1932; la versión de “Lune d’ailes au cœur de la justice” que pudiera corresponder a la traducción de Diego tampoco ha sido localizada en el archivo. Díaz de Guereñu fecha este poema en el periodo 1928-1931. La versión francesa de “Chair de ma chair” se ha encontrado clasificada en la carpeta “Versión Celeste (1928-1931)”.

primera versión francesa está fechada en 1922⁴⁹²; su traducción, la primera que se conoce de Diego, fue publicada en la revista *Verso y prosa* (junio 1928) y no incluida en las Antologías ni en la selección de *Versión Celeste*. Así pues, son las características de los poemas de la época 1926-1927 (tipo de verso, rima, imágenes) las que predominan en los 46 textos que tradujo Gerardo Diego, de los que publicó veinte en traducción entre 1922 y 1934.

Empleamos el orden de *Versión Celeste* como referencia para la organización de nuestro corpus para unificar los criterios de nuestra investigación con los demás trabajos existentes sobre la poesía de Juan Larrea y para hacer su cotejo con el poemario más cómodo. Damos a continuación la lista completa de las traducciones de Gerardo Diego, indicando entre paréntesis si son inéditas y, en caso contrario, dónde fueron publicadas, y tras la lista citamos los poemas traducidos por Diego, publicados e inéditos, que no forman parte de *Versión Celeste*:

Metal de voz

-“En la niebla” (*Dans le brouillard*) (*Carmen*, junio 1928, y Antologías)

Ailleurs

-“Atracción del riesgo” (*Attraction du risque*) (Antología 34)

-“Cantera” (*Carrière*) (Antología 32)

-“Bajo las alusiones” (*Sous les allusions*) (Antologías)

-“Necesidades de flauta” (*Besoins de flûte*) (Antologías)⁴⁹³

-“No ser más” (*Liens*) (*Carmen*, junio 1928, y Antologías)

-“Un débil para la luz” (*Un faible pour la lumière*) (Antologías)

-“Abeja palidecer” (*Abeille pâlir*) (traducción inédita)⁴⁹⁴

-“Bella isla 10 de septiembre” (*Belle île 10 septembre*) (*Carmen*, junio 1928, y Antologías)

-“Esmerila” (*Emerise*) (traducción inédita)⁴⁹⁵

-“Aunque en el temor” (*Quoique dans la crainte*) (traducción inédita)

-“Silla felicidad” (*Chaise bonheur*) (Antologías)

⁴⁹² Larrea envió este poema en francés a Vicente Huidobro en una carta el 30 de diciembre de 1922 (V. Vicente Huidobro. *Epistolario: correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*. (ed. Gabriele Morelli), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, pp. 141-142).

⁴⁹³ Antigua versión de “Besoins de lune”.

⁴⁹⁴ Antigua versión de “Printemps provisoire”

⁴⁹⁵ Antigua versión de “Folle brise”

- “Montoncitos de desnudez” (*Petits tas de nudité*) (traducción inédita)
- “[Verdures innées]” (traducción inédita, sin título)
- “Guardando las distancias” (*En gardant les distances*) (Antologías)
- “Carne de mi carne” (*Chemin de chair*) (Antología 34)
- “Locura del charleston” (*Folie du charleston*) (*Carmen*, junio 1928, y Antologías)⁴⁹⁶
- “Ribera en que comienzan las conjeturas” (*Rivage où commencent les conjectures*) (Antologías)

OscurDominio

- “Camino de carne” (texto francés y traducción inéditos)
- “Color madre” (texto francés y traducción inéditos)
- “La llanura y su espejo” (texto francés y traducción inéditos)⁴⁹⁷

Pure perte

- “Octubre de nuestros dientes de oro” (*Octobre de nos dents en or*) (traducción inédita)⁴⁹⁸
- “El hombre visto desde alta mar” (*L’homme vu de la haute mer*) (traducción inédita)
- “Algunas veces con lágrimas” (*Quelquefois en larmes*) (Antologías)⁴⁹⁹
- “Al umbral de las calumnias” (*Au seuil des calomnies*) (traducción inédita)
- “Lo que le falta a una guitarra para ser feliz” (*Ce qui manque à une guitare pour être heureuse*) (traducción inédita)⁵⁰⁰
- “Hermano inacabado” (*Frère indéfini*) (traducción inédita)⁵⁰¹
- “[Frais au lieu de fraises]” (traducción inédita, sin título)⁵⁰²
- “Un color le llamaba Juan” (*Une couleur l’appelait Juan*) (*Carmen*, dic. 1927, y Antologías)
- “Al umbral del embuste” (*Au seuil du mensonge*) (traducción inédita)⁵⁰³
- “El niño ofrece los ojos a los tallos del viento” (*L’enfant offre des yeux aux tiges du vent*) (Antologías)
- “Boca abajo” (*A plat ventre*) (traducción inédita)

⁴⁹⁶ Antigua versión de “Folie de la danse”

⁴⁹⁷ Lo inédito son tanto la traducción inédita de Gerardo Diego como los textos en francés, pues *OscurDominio* es conocido como un libro de poemas en prosa de Juan Larrea escritos originalmente en español.

⁴⁹⁸ Antigua versión de “Balade de nos dents en or”. *Versión Celeste*, 1989, p. 166

⁴⁹⁹ Antigua versión de “Une fois pour toutes”. *Ibid.*, p. 176

⁵⁰⁰ Antigua versión de “Ce qui manque à une guitare pour pourrir à l’aise”. *Ibid.*, pp.182-184

⁵⁰¹ Antigua versión de “Sœur inachevée”. *Versión Celeste*, 1989, p. 186

⁵⁰² Antigua versión de “En termes généraux”. *Ibid.*, p. 188

⁵⁰³ Antigua versión de “Petit jour du mensonge”. *Ibid.*, p. 192

- “Interior” (*Intérieur*) (traducción inédita)
- “Lentitud de mi locura” (*Lenteur de ma folie*) (traducción inédita)
- “La que concibe mis esperanzas” (*Celle qui conçoit mes espoirs*) (traducción inédita)
- “Máquina de párpados de volar” (*Machine de paupières à s’envoler*) (traducción inédita)
- “Solución de continuidad” (*Solution de continuité*) (traducción inédita)

Versión Celeste

- “Aventurera” (*Aventurière*) (traducción inédita)
- “Luna de alas en el corazón de la justicia” (*Lune d’ailes au cœur de la justice*) (Antología 34)

Las traducciones que no fueron incluidas en ninguna sección de *Versión Celeste* son:

- “O de océano” (*O d’océan*) (Antología 32)⁵⁰⁴
- “Longchamps” (*Longchamps*) (*Verso y prosa*, 1922)
- “Vestidos de reloj” (*Mouvement perpétuel*) (*Cometa errante*, 1985)⁵⁰⁵
- “Grado cincuenta y tres” (*Degré cinquante trois*) (traducción y texto inéditos)⁵⁰⁶
- “Barba descendente” (*Barbe descendante*) (traducción y texto inéditos)
- “[Négation de l’espace]” (traducción y texto inéditos, sin título)
- “Arenque delicadeza comedia” (*Hareng délicatesse Comédie*) (traducción y texto inéditos)

⁵⁰⁴ Luis Felipe Vivanco incluyó en el apéndice de la edición de Barral de *Versión Celeste* una versión francesa de este poema posterior a la empleada por Diego para su traducción (*Versión Celeste*, 1970, p. 322). Miguel Nieto reproduce dicho texto y adjunta la traducción realizada por Diego corrigiendo los desajustes (al modo de Vivanco con otras traducciones del poeta) para amoldarla a las variantes del texto francés. (V. “O comme océan” y su traducción “O de océano” en *Versión Celeste*, 1989, pp. 346-347).

⁵⁰⁵ En su primera versión, esta traducción se titula “Actitud helada” (cuaderno “Poemas – Juan Larrea”). “Attitude glacée” es una versión antigua del poema “Mouvement perpétuel”, dado a conocer por Juan Manuel Díaz de Guereñu en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980* p. 424, que no debe confundirse con el poema de mismo título que Larrea compuso en el periodo 1928-1931 (V. *Versión Celeste*, 1989 p. 268).

⁵⁰⁶ Esta y las tres siguientes se conservan, junto a sus textos franceses correspondientes, en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”. Juan Manuel Díaz de Guereñu dio a conocer los textos franceses en la edición del epistolario *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980* (p. 421; p. 423; p. 420 y pp. 413-415 respectivamente), acompañados por traducciones al español realizadas por él. “Degré cinquante trois” y “Barbe descendente” presentan diferencias con respecto a los poemas publicados por Díaz de Guereñu (“Barbe descendente” es una versión del poema que en la *op. cit.* lleva el título de “Ailes contagieuses”), no así “Négation de l’espace” y “Hareng délicatesse”.

Las únicas traducciones de las que no hemos localizado los originales correspondientes son “Atracción del riesgo” y “Luna de alas en el corazón de la justicia”. El cotejo de la primera con el texto francés publicado en *Versión Celeste* revela una única diferencia léxica. En cuanto a la segunda, difiere léxicamente del texto francés de *Versión Celeste* cuatro versos (9, 11, 21 y 23). Por último, para las traducciones “Carne de mi carne” y “Un color le llamaba Juan” nos servimos de dos versiones francesas repertoriadas por Blanca Riestra en su corpus genético que se corresponden con ellas punto por punto.

El trabajo de Blanca Riestra analiza la evolución de los poemas de Larrea en el sentido de “pulimento” de los mismos, observando la autora la tendencia en el procedimiento de reelaboración del poeta a lo que ella llama el “brouillage de pistes”, mediante el cual las imágenes son de versión en versión menos explícitas y “redundantes”: las isotopías, además de transformarse, se vuelven cada vez más difíciles de rastrear desde la idea o imagen originaria, en general más fácilmente identificable en las primeras versiones, y correlativamente la interdependencia de los elementos del poema se hace más pronunciada⁵⁰⁷. En nuestro análisis consideraremos solo lateralmente este enfoque diacrónico de estudio de la composición poética de Larrea, es decir, desde el punto de vista del pulimento: nuestro objeto de estudio nos obliga a tomar las versiones francesas que sirvieron a Gerardo Diego –anteriores a las “definitivas” tanto de 1936 como de 1969– como textos terminados.

Los desajustes entre las versiones

Es imprescindible aclarar las circunstancias biográficas de Juan Larrea a finales de los años veinte para abordar el análisis comparado de textos y traducciones y poner en claro los desajustes presentes entre los textos franceses y las traducciones. Como explica Juan Manuel Díaz de Guereñu, tanto en la primera como en la segunda edición de la Antología, Diego publicó los poemas de Larrea traducidos desde sus versiones

⁵⁰⁷ “[...] très fréquemment Larrea élimine parfois la totalité des réseaux imaginaires, laissant un seul mot comme trace. Nous expliquons cette technique comme un brouillage de pistes, mais aussi comme un acte de rejet des redondances”. Blanca Riestra Rodríguez Losada. Blanca Riestra Rodríguez Losada. *La genèse de l’œuvre poétique de Juan Larrea: une matrice sonore*. Université de Bourgogne, 2000, p. 172

iniciales, es decir las de 1927, y no los poemas modificados de los que da noticia el poeta en esta carta poco anterior a su partida a América en enero de 1930:

Resuelvo tus dudas. Pero como te dije no publiques nada sin antes avisarme porque muchos de los poemas están modificados.⁵⁰⁸

Interesa recordar que esta advertencia la hace Larrea a su traductor en octubre de 1929, considerando la posibilidad próxima de un viaje al Perú y tras lo que presumimos una consulta de Gerardo Diego a Larrea en la primera fase de la preparación de la Antología.⁵⁰⁹ Larrea terminó saliendo de viaje en enero de 1930 y no regresó a Europa hasta el mes de agosto de 1931, fecha en la que Diego se encontraba en plena recopilación de los poemas para la Antología (que no se publicó hasta 1932), es decir, a tiempo de proporcionar al antólogo las versiones retocadas de los poemas seleccionados o bien de corregir las traducciones antiguas según los cambios de los textos franceses.

Díaz de Guereñu apunta al desorden provocado en los papeles de Larrea por su largo viaje como causa probable del desajuste entre las versiones⁵¹⁰ y Gabriele Morelli aporta detalles relacionados con la selección de poemas de Larrea para la Antología que una carta del 22 de agosto de 1931 de Gerardo Diego a P.G. Valdés revela:

La presencia en Santander, primero de Unamuno y de Guillén y últimamente de Larrea han retrasado la devolución corregida de las pruebas del prólogo y notas. [...] Ya iba a devolver pruebas cuando recibo aviso de Larrea que pasaba en el *Reina del Pacífico* en viaje Perú-Francia. Apenas pude hablar con él [...]. Se llevó su parte y hoy me escribe devolviéndome la prosa con la que está conforme, y espero de un día a otro lo haga con los poemas. Me dice que los tiene nuevos y yo le he dicho que quite y ponga lo que le parezca y revise mis traducciones. Hoy le vuelvo a escribir metiéndole prisa, porque como en el prólogo y notas se hace alusión a que todos los poemas son versiones mías de un cuaderno francés sin consultar con él, será preciso corregirlo si hay modificaciones, y por lo tanto espero sus órdenes.⁵¹¹

Siete días después, Larrea escribió a Diego desde París: “Te envío las pruebas que me pides. No puedo añadirte ningún poema nuevo porque no los tengo aquí. Otra vez será.”⁵¹² Diego no tuvo que añadir, así pues, ninguna modificación al prólogo

⁵⁰⁸ Carta desde Madrid del 26 de octubre de 1929. *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 227

⁵⁰⁹ José Teruel establece la primera fase de preparación de la Antología entre 1924 y 1930, que habría consistido en la lectura de diversas antologías y la consulta a los poetas con los que deseaba contar. (Para más detalles, v. *Poesía española [Antologías]* ed. José Teruel. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 24-42)

⁵¹⁰ *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 210, nota 8, y J.M. Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, p. 102

⁵¹¹ Gabriele Morelli. *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos, 1997, p. 134

⁵¹² Carta del 27 de agosto de 1931. *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 240

relativa a la nómina y la datación de los poemas de Larrea seleccionados para su libro; acabó publicando un conjunto de traducciones de textos franceses que se habían quedado obsoletos con respecto al estado de los poemas de Larrea en 1931, modificados desde al menos 1929, como sabemos por la carta en la que Larrea advierte a Diego antes de su viaje a América. Como muestra el carácter de las correcciones hechas a los borradores de traducción de Diego, el propio Larrea no debió de reparar en el detalle de los originales de Gerardo Diego cuando este le mandó las pruebas para su revisión, puesto que los cambios que realizó sobre los borradores del traductor son puntualizaciones de estilo o corrección del francés y, por lo general, no cambios léxicos ni transformaciones de imágenes como los operados en sus poemas franceses. Diego tampoco pudo publicar, como deseaba, los poemas más recientes que Larrea le había contado haber escrito en América⁵¹³; en una carta entusiasmada a Jorge Guillén en 1932, ya publicada la Antología, daba testimonio de todo este material nuevo de Larrea:

En mi maleta me traigo 45 poemas de Larrea, la mayor parte escritos en el Perú (1930-1931), y con otros 40 inéditos de la serie 1926-1927, la de los de la Antología, y más de otros tantos recentísimos (estos no he conseguido copiarlos por falta de tiempo y de última mano por parte suya) forman una múltiple cosecha de extraordinaria riqueza.⁵¹⁴

Más tarde, con motivo de la segunda edición de su Antología, Diego amplió la selección de poemas de Larrea con tres composiciones más actuales, pertenecientes a los periodos que menciona en la carta⁵¹⁵; pero en lo que se refiere a los poemas publicados en la primera edición, se trataba de composiciones que para entonces ya habían sufrido la modificación sustancial de 1929 ya mencionada⁵¹⁶. Baste recordar que las traducciones aparecidas en *Carmen* en 1927 y 1928 fueron publicadas en las Antologías con muy ligeros cambios⁵¹⁷ que no atañían a los cambios léxicos realizados por Larrea en sus poemas franceses.

⁵¹³ En su prólogo a los poemas de Larrea, Diego escribe: "OBRA. Acabo de indicar todo lo impreso. No ha publicado ningún libro. En esta Antología se incluyen varios poemas inéditos procedentes de un cuaderno, con su trabajo poético de hacia 1927". Gerardo Diego. Poesía española. *Antología 1915-1931*. Madrid: Signo, 1932 [ed. facsímil Visor, 2002], p. 234

⁵¹⁴ Carta del 19 de julio de 1932. *Correspondencia (1920-1983)*. Pedro Salinas. Gerardo Diego. Jorge Guillén. (ed. José Luis Bernal) Valencia: Pre-textos, 1996, p. 148

⁵¹⁵ "Atracción del riesgo", "Carne de mi carne" y "Luna de alas en el corazón de la justicia".

⁵¹⁶ A propósito de las fechas de las diferentes versiones de los poemas, v. Juan Manuel Díaz de Guereñu. *op. cit.*, 1988, pp. 153-154

⁵¹⁷ "Lazos" pasó a titularse "No ser más"; en "Un color le llamaba Juan", el verbo "resta" fue sustituido por "queda"; en "Locura del charleston" "tienen olvidos" fue sustituido por "sufren olvidos".

En ocasiones, las traducciones de Gerardo Diego parecen anticipar ideas de las siguientes versiones francesas del poema, pues las traducciones presentan versos, y hasta estrofas, correspondientes a versiones de los poemas posteriores a las que Diego había empleado para traducir. En 1931 Larrea decía a Diego que no podía mandarle poemas nuevos porque no los tenía consigo, ¿tampoco tenía entonces los originales franceses correspondientes a las traducciones, o en su defecto, las versiones modificadas de sus poemas? ¿Introdujo Larrea los cambios léxicos de memoria y la traducción participa de dos etapas del poema por encontrarse entre dos versiones distintas o fue la labor de traducción y corrección un paso más en la confección de la forma definitiva del poema? ¿Podemos afirmar que el momento de corrección de la traducción sugirió a Larrea cambios para sus poemas franceses?

Sirviera la corrección de las traducciones a Larrea como reflexión y reelaboración poética de sus textos franceses (es decir, que la traducción intervino en la transformación de los textos franceses) o bien Larrea al corregir incorporara de memoria (por no tener en aquel momento sus composiciones consigo) algunos de los cambios que había realizado en sus poemas franceses, es imposible determinarlo más allá de las conjeturas que los pocos datos con los que contamos permiten elaborar. En cualquier caso, la noticia de que “muchos poemas están modificados” en octubre de 1929 nos lleva a decantarnos por la segunda explicación.

Así pues, el desajuste se debe probablemente a las circunstancias en las que tuvo lugar la corrección de las traducciones. Por ejemplo, el cotejo de la versión de “Guardando las distancias” publicada en la Antología con la versión del poema francés que sirvió para su traducción muestra cómo la traducción fue corregida no conforme al texto fuente sino según los cambios que en tal fecha ya había efectuado Larrea en su composición francesa. Esto resulta evidente en el cuarto verso del poema:

Dans l'éventualité possible d'une surface
jamais un homme ne pourra construire tant de murs
comme des fois il se mord à tout hasard les lèvres
À peine s'il parviendra à engager son sang dans le jardin profond
où l'épine haletante d'un jet d'eau
déchire le ciel au bord d'une large envie de pleurer⁵¹⁸

traducido por Diego como:

⁵¹⁸ “En gardant les distances”, primera versión conservada en el cuaderno “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros” del archivo personal de Gerardo Diego.

En la eventualidad posible de una superficie
jamás un hombre podrá edificar tantos muros
como veces se muerde a todo riesgo los labios
apenas si llegará a inducir su sangre en el jardín profundo
donde la espina jadeante de un surtidor
desgarra el cielo al borde de una dilatada ansia de llorar⁵¹⁹

transformado tras la corrección en:

EN la eventualidad posible de una superficie
jamás un hombre podrá edificar *tantas paredes*
como veces se muerde a todo *arriesgar* los labios
apenas si con la ayuda de los pesados párpados de la
noche podrá hacer llegar su sangre hasta el jardín profundo
donde la espina jadeante de un surtidor
detiene su cielo al borde de una dilatada ansia de llorar⁵²⁰

correspondiente a los versos de la versión francesa ulterior:

Dans l'éventualité possible d'une surface
jamais un homme ne pourra construire tant de murs
comme des fois il se mord à tout hasard les lèvres
À peine si la nuit aidant de ses paupières lourdes
il descendra son sang jusqu'au jardin profond
où l'épine haletante d'un jet d'eau
arrête son ciel au bord d'une large envie de pleurer⁵²¹

Otras divergencias entre el texto fuente y la traducción publicada (el borrador conservado en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea” da fe de la filiación de esta) ponen de manifiesto que la corrección de la misma fue ocasión aprovechada, más allá de las correcciones de lengua, para actualizar esta versión española “obsoleta”⁵²², lo que incita a pensar que, como muestra este ejemplo, Larrea corrigió algunas traducciones desde sus versiones francesas retocadas.

No debe descartarse, no obstante, que la traducción influyera en alguna medida en la evolución de los poemas franceses de Larrea. Es el caso de “Mouvement perpétuel”, en el que encontramos un ejemplo de lo que podría interpretarse como la incorporación de la precisión semántica de la traducción de Diego. En su primera versión española del poema Gerardo Diego tradujo “monter” por “subir”:

⁵¹⁹ “Guardando las distancias”, traducción conservada en el cuaderno “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros”.

⁵²⁰ “Guardando las distancias”, traducción publicada en *Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil], pp. 258-259

⁵²¹ “En gardant les distances”, *Versión Celeste*, 1989, p. 126

⁵²² Por ejemplo, la traducción de “usufruit” por “usufructo” corregida por “remordimiento”, siendo “remords” la palabra que en la versión definitiva del poema francés sustituye a “usufruit”.

Par les pentes des histoires *qui monte ma voix*
ce qui est digne des plus belles herbes
je vous prie laboureur à mains de cinéma
de bien cueillir les larmes sans que madame s'énervé
et sans trop abuser de l'élégance de l'eau⁵²³

Por las pendientes de las historias *que sube mi voz*
lo que es digno de las más bellas hierbas
yo le ruego labrador de manos de cinema
que recoja bien las lágrimas sin que la señora se enerve
y sin abusar demasiado de la elegancia del agua⁵²⁴

En su siguiente traducción, realizada desde una versión del poema diferente, Diego tradujo “monter” por “trepar” en el mismo verso, el cual no había sufrido modificaciones de una versión a otra:

Par les pentes des histoires *qui monte ma voix*
Ce qui est digne des plus *finés* herbes
Je vous prie laboureur à mains de cinéma
De bien cueillir les larmes sans que madame s'énervé
Et sans trop abuser de l'élégance de l'eau⁵²⁵

Por las pendientes de las historias *que trepa mi voz*
lo que es digno de las hierbas *más finas*
yo le ruego labrador *con mano de cine*
que recoja bien las lágrimas sin que la señora se enerve
y sin *demasiado abusar* de la elegancia del agua⁵²⁶

Observemos, por último, el cambio en el verso en cuestión en otra versión del poema francés posterior a la empleada por Diego en su segunda traducción:

Par les belles histoires en pente *qu'escalade ma voix*
ce qui *dérange les mauvaises herbes*
je vous prie laboureur à mains de cinéma
de bien cueillir les larmes sans que madame s'énervé
et sans trop *faire appel à une aube à fleur de peau*⁵²⁷

⁵²³ En su primera versión el poema “Mouvement perpétuel” se titulaba “Attitude glacée” (contenido en “Poemas – Juan Larrea”).

⁵²⁴ “Actitud helada”

⁵²⁵ “Mouvement perpétuel”, versión conservada en la carpeta “Pure Perte (1926-1927)” del archivo personal de Gerardo Diego.

⁵²⁶ “Vestidos de reloj”. Traduce de igual modo en “Verdures innées”: “regarde l’herbe qui monte par tes jambes” / “mira la hierba que trepa por tus piernas”

⁵²⁷ Versión de “Mouvement perpétuel” incluida en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 424, conservada en la carpeta “Versión Celeste” (1928-1931) del archivo personal de Gerardo Diego. Juan Manuel Díaz de Guereñu traduce: “Por las bellas historias en cuesta que escala mi voz / lo que perturba las malas hierbas / le ruego labrador de manos de cine / recoja bien las lágrimas sin que la señora se irrite / y sin apelar en exceso a un alba a flor de piel” (*ibid.*)

Es difícil asegurar con rotundidad que la traducción de Gerardo Diego en este caso que citamos fuera la causa directa de la modificación del verso en la siguiente versión francesa del poema, lo que no representa –como decíamos– una razón suficiente para descartarlo. A continuación nos referimos a otros ejemplos en el marco de la labor de corrección de Larrea de las traducciones de Diego que apuntan en la misma dirección.

La colaboración de Larrea en la traducción

Si, al igual que sucedió con las ediciones italiana y española de *Versión Celeste*, en los años treinta Larrea rehusó traducirse, del mismo modo que asesoró a sus traductores Bodini y Vivanco, ayudó en su tarea de traducción a Gerardo Diego. Como veremos, las traducciones de Gerardo Diego se atienen al traslado “mot à mot”, con licencias que no sobrepasan el cuidado de la expresión en ciertas opciones léxicas⁵²⁸. Buena parte de los calcos resultantes de este procedimiento fueron corregidos por Larrea, dejando, sin embargo, muchos otros sin enmendar. En efecto, las pruebas documentales muestran a un Larrea poco intervencionista en su labor correctora. Entre las soluciones traductorales de Gerardo Diego que Larrea no corrigió se encuentran muchos calcos tanto semánticos como estructurales. La no corrección de estos calcos de Diego pudo ser debida tanto a la voluntad como a la involuntariedad de Larrea, es decir, al descuido, a las prisas, a su español “olvidado”, como le cuenta a Diego⁵²⁹. Del mismo modo, tampoco fueron corregidos en las traducciones desajustes con respecto a los textos franceses como tiempos verbales (“sostienen” por “soutinrent”⁵³⁰), adiciones de Gerardo Diego aceptadas por Larrea (“sólidas apariencias de las bestias de carga” por “les ø apparences des bêtes de somme”⁵³¹) o ciertos trastoques semánticos (“oscilar” por “bouger”⁵³²). Larrea pudo haber dejado pasar adiciones como la del adjetivo “sólidas” por razones poéticas (de sonoridad y de ritmo), sin dar importancia a los nuevos matices semánticos introducidos por la versión española.

⁵²⁸ Como en la traducción de “regarde” por “contempla” (“Vestidos de reloj”, “Silla felicidad”) o “large” por “dilatada” (“Guardando las distancias”).

⁵²⁹ “Querido Gerardo: En pliego aparte te envío el original para tus amigos de Méjico. Bajo el título de «Oscuro Dominio» he reunido algunos pequeños poemas en prosa de 1926. [...] Ruégote que los revises, sobre todo la acentuación. Seguramente habrá alguna falta, porque tengo en verdad tan olvidado el castellano que no puedo resolver a veces las dudas que me asaltan.” Carta del 29 de noviembre de 1933, en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, pp. 263-264

⁵³⁰ “Une couleur l’appelait Juan”

⁵³¹ “Algunas veces con lágrimas”

⁵³² “Silla felicidad”, “Al umbral de las calumnias”

¿Qué clase de correcciones efectuó entonces Juan Larrea en las traducciones de Gerardo Diego? Las diferencias que existen entre los textos que hemos establecido como originales, los borradores conservados en el archivo de Gerardo Diego y las traducciones publicadas en las Antologías, así como las notas de dudas de traducción conservadas por Gerardo Diego, representan la huella de la mano correctora del autor. Larrea siguió de cerca la labor de Diego como demuestran las dudas de traducción en las que el primero asistía al traductor en lo referente a significados e imágenes incomprensibles. Así pues, puede decirse que Larrea colaboró en la traducción durante el proceso y después, en la corrección.

De las veinte traducciones publicadas por Gerardo Diego hemos encontrado 15 borradores o versiones precedentes. En realidad, todas las traducciones del cuaderno “Poemas – Juan Larrea”, tanto las inéditas como las que fueron publicadas, presentan aspecto de borradores: dudas de traducción anotadas mediante paréntesis, barras y signos de interrogación, palabras sin traducir, ausencia de título en algunas. En la escritura manuscrita de la traducción “Esmerila”, por ejemplo, se puede observar la traducción efectuada a primera vista: Diego empieza traduciendo “laissez croisser mes jambes” como “dejad cruz...” y acto seguido añade el pronombre “-me” en el espacio que separaba a las dos palabras, tachando “cruz”, y termina de escribir “cruzar” un poco más lejos. También la literalidad extrema en algunas expresiones (“Ton ciel est bien plus vide qu’un écriin” / “tu cielo está bien más vacío que un estuche”⁵³³) es prueba de que se trata de borradores iniciales pendientes de corrección. Los poemas de cuyas traducciones hemos encontrado una versión previa o borrador son los siguientes: “Dans le brouillard”, “Chaise bonheur”, “Sous les allusions”, “Rivage où commencent les conjectures”, “Quelque fois en larmes”, “Folie du charleston”, “L’enfant offre des yeux aux tiges du vent”, “Besoins de flûte”, “Belle île 10 septembre”, “Liens”, “O d’océan”, “Carrière”, “Un faible pour la lumière”, “En gardant les distances”, “Mouvement perpétuel” (en su antigua versión “Attitude glacée”). En el caso de algunas de las traducciones sin borrador, como se verá, la labor de corrección es igualmente apreciable en los desajustes existentes ellas y las versiones francesas que les atribuimos. Con excepción de “En la niebla”, todos los borradores de las traducciones que luego fueron publicadas en las Antologías presentan diferencias con respecto a ellas. El valor de estos

⁵³³ “Frère indéfini” / “Hermano indefinido”

borradores reside, pues, en que nos permiten por un lado establecer fidedignamente los textos empleados por Gerardo Diego en sus traducciones y, por otro lado, estudiar la labor de corrección mediante su contraste con las traducciones establecidas como definitivas para su publicación en las Antologías.

Tras el cotejo de textos franceses, borradores y traducciones hemos encontrado la existencia de correcciones que modifican las versiones españolas en distintos planos. Por un lado, es corregida la inexactitud gramatical

[Larrea]	La nuque du ciel se penche à la petite vitesse d'antan Quelque chose <i>remue</i> au loin
[T. Borrador]	La nuca del cielo se inclina a la pequeña rapidez de antaño Alguna cosa <i>removida</i> a lo lejos
[T. definit.]	La nuca del cielo se <i>dobla</i> a la pequeña <i>velocidad</i> de antaño Alguna cosa <i>se mueve</i> a lo lejos ⁵³⁴

y, por otro, la propiedad de la expresión y la adecuación léxica:

[Larrea]	l'aile élève les regards dans la <i>crainte</i> de nos yeux chaque œil range la lumière dans son désir de plaire A en juger par le nombre des feuilles l'arbre est fort confus l'ombre sur sa faiblesse le vert dans l'air quand nous nous <i>dévisageons</i> sévère il nous surveille n'exigeons pas de lui ce qu'il ne peut pas comprendre
[T. Borrador]	el ala eleva las miradas en el <i>miedo</i> de nuestros ojos cada ojo ordena la luz en su deseo de agradar A juzgar por el número de sus hojas <i>es</i> está el árbol muy confundido avergonzado ⁵³⁵ la sombra sobre su debilidad el verde en el aire cuando nos <i>arañamos</i> severo nos vigila no exijamos de él lo que no puede comprender
[T. definit.]	el ala <i>educa</i> las miradas en el <i>temor</i> de nuestros ojos cada ojo ordena la luz en su deseo de agradar ⁵³⁶ A juzgar por el número de sus hojas <i>está</i> el árbol muy <i>avergonzado</i> la sombra sobre su debilidad el verde en el aire cuando nos <i>desenmascaramos</i> severo nos vigila no exijamos de él lo que no <i>se</i> puede comprender ⁵³⁷

⁵³⁴ “Besoins de flûte” / “Necesidades de flauta”

⁵³⁵ “avergonzado” escrito encima de “confundido”

⁵³⁶ “Sous les allusions” / “Bajo las alusiones”

⁵³⁷ “Bajo las alusiones”

Otras correcciones precisan nociones no forzosamente expresadas en francés (Vg: *élève* >> *educa* >> *eleva*⁵³⁸; *en tremblant* >> *temblando* >> *temblando por ti*⁵³⁹) o hacen hincapié en la imagen (Vg: *sa gorge se serre* >> *su garganta se estrecha* >> *su garganta se anuda*⁵⁴⁰), llegando Larrea, como se observa en algunos ejemplos, a incorporar a las traducciones de Gerardo Diego elementos ausentes de sus poemas franceses (Vg: *dehors il fait froid* >> *fuera hace frío* >> *fuera hace entonces frío*⁵⁴¹).

Al margen de los calcos citados no enmendados, en la labor de corrección de Larrea se observa un especial cuidado en la adecuación de la expresión española a los significados que él pretendía expresar en francés⁵⁴². Aun tratándose de un caso diferente al del resto de las traducciones, el cotejo de la traducción de Diego del poema en prosa “La plaine et son miroir” (“La llanura y su espejo”) y la versión española del mismo atribuida a Larrea⁵⁴³ nos sirve para ilustrar este trabajo de pulimento de la expresión en español y los calcos lingüísticos. Así, por ejemplo la traducción de Gerardo Diego de los versos iniciales franceses de Larrea:

demain tu partiras revoir les lieux de ta naissance (Larrea)

mañana partirás a ver de nuevo los lugares de tu nacimiento (Diego)

se convierte en *mañana irás de nuevo a ver el lugar donde naciste* (Larrea);

mais un mort est toujours là (Larrea)

pero un muerto está siempre allí (Diego)

se convierte en *pero un muerto sigue estando allí* (Larrea);

croyant posséder la longueur d'un bout à l'autre (Larrea)

creyendo poseer la largura de una punta a la otra (Diego)

se convierte en *creyendo poseer de punta a punta la longitud entera* (Larrea)

⁵³⁸ “Bajo las alusiones”

⁵³⁹ “Quelque fois en larmes” / “Algunas veces con lágrimas”

⁵⁴⁰ “O comme océan” / “O de océano”. La corrección propicia un eco semántico de la imagen de otro verso del poema (“mira estos *nudos* de arroyo”), de importancia significativa.

⁵⁴¹ “Chaise bonheur” / “Silla felicidad”

⁵⁴² Por ejemplo, la opción de Diego “tienen olvidos” para el sintagma “ont des oublis” es corregida por “sufren olvidos”, que explicita en el verso español la “gravedad” de olvidar.

⁵⁴³ “La planicie y su espejo”. *Versión Celeste*, 1989, p. 160

En el mismo poema, donde Gerardo Diego había traducido “vol” por “vuelo”, Larrea tradujo en su copia castellana de *Oscuro Dominio* “robo”⁵⁴⁴:

Ça ne suffit pas d'avoir terni les vitres les plus amères, d'avoir *delivré les fleuves de leurs allures, d'avoir conçu le vol de quelques agneaux dans le brouillard. (Larrea)

Porque no basta haber empañado los cristales más amargos, haber libertado a los ríos de sus andanzas, haber concebido *el vuelo de algunos corderos* en la niebla. (Diego)

se convierte en No basta haber empañado los *vidrios* más amargos, haber libertado los ríos de sus *corsos*, haber concebido *un robo de corderos* en la *nieve*. (Larrea)

Se han encontrado, por último, correcciones que introducen elementos procedentes de versiones francesas de los poemas posteriores a las empleadas por Diego, como se ha visto a propósito de “Guardando las distancias”, traducción que destaca por sufrir muchas correcciones léxicas de esta clase. Estas permutaciones léxicas de Larrea que, a falta de toda la información recopilada en esta investigación atribuimos en nuestro primer trabajo a un proceder inexplicablemente libre de Gerardo Diego en su práctica traductora, revelan una concepción poética “dilatada” de Larrea en cuanto al valor de las palabras, a las cuales sustituye por otras palabras que, ajenas a la morfología y al sentido de las sustituidas, están asociadas a ellas mediante vínculos poéticos profundos y ocultos cuya motivación el poeta busca o encuentra (posible doble valor del trabajo poético designado por Diego y Larrea como “semiconsiente”) en la reflexión y la intuición semánticas. La asociación, por ejemplo, que pudo llevar a Larrea a sustituir el equivalente francés de “cenizas” de la traducción de Gerardo Diego por el “poussière” de la versión francesa del poema probablemente posterior a la empleada por Diego⁵⁴⁵ no es tan difícil de imaginar como la que motivó, por ejemplo, el cambio de “usufructo” por “remordimiento” en “Guardando las distancias”⁵⁴⁶:

[Larrea] Nu-sang le silence promène une rose sur les chemins de l'homme
comme une lanterne blessée qui n'éclaire en résumé
qu'un *sêntiment d'eau froide dans l'*usufruit* de l'ombre
qu'une béquille à la place de chaque étoile éteinte

⁵⁴⁴ Gerardo Diego anotó entre sus dudas de traducción: “vol = ¿robo, vuelo?”; ambas palabras aparecen tachadas, la primera con dos líneas la segunda con una y leve (reverso de la octavilla titulada “Preguntas a Larrea”).

⁵⁴⁵ “Atracción del riesgo”

⁵⁴⁶ Larrea cambió la palabra “usufructo” de la traducción de Diego por “remordimiento”. En la segunda parte tratamos sobre estas equivalencias al referirnos a “las razones del francés”.

- [T. Borrador] Con su sangre desnuda el silencio pasea una rosa sobre los caminos del hombre como una linterna herida por no haber iluminado en suma más que una sensación de agua fría en el *usufructo* de la sombra más que una muleta en el sitio de cada estrella apagada
- [T. definit.] Con su sangre desnuda el silencio pasea una rosa sobre los caminos del hombre como una linterna *sentida* por no haber iluminado en suma más que una sensación de agua fría en el *remordimiento* de la sombra más que una muleta en el *lugar* de cada estrella apagada

Este trabajo de creación poética no se observa apenas en la labor de corrección; podemos citar el caso único de la corrección de la traducción de “devenir richesse” (“volverse” en la traducción de Diego) por “amontonar riquezas”⁵⁴⁷ como un ejemplo en el que la ocasión de la corrección parece aprovechada por Larrea para transformar ligeramente la imagen poética, al modo de los leves trastoques semánticos de Diego en sus traducciones. La mayoría de correcciones de Larrea se limita, como hemos dicho, a la enmienda de pequeños detalles de lengua y a la incorporación de los cambios realizados en versiones sucesivas de los poemas. Su discreta intervención demuestra tácitamente su acuerdo con el trabajo de Diego, o tal vez su distancia (incomodidad incluso) con respecto a una tarea que lo situaba frente a la expresión poética en una lengua que había abandonado con gran desdén hacia la literatura que en ella se escribía y que, en su sentir, cerraba las puertas a la indagación de un lenguaje poético nuevo y libre. Si en algo es revelador el análisis de la traducción de su expresión francesa a este respecto es precisamente en la luz que arroja sobre la parte de prejuicio que esta opinión de Larrea encerraba.

3.3. Las traducciones de Gerardo Diego

3.3.1 Larrea, el lenguaje y la traducción. Una forma de expresión adecuada a la indagación

Voyez les rapports imaginatifs. Gant et serrure. Serrure yeux. La main cachée et les yeux creux. Main et vouloir. Vouloir et Dieu. Dieu et sommes. Voilà la négation avec le manque. Je me rappelle un autre titre de journal. Un italien fait d'un coup de couteau

⁵⁴⁷ Ninguna de las versiones francesas posteriores a la que hemos designado como texto fuente empleado por Gerardo Diego incluye las equivalencias francesas de las palabras “claridad” o “amontonar”.

deux orphelins. Voyez que c'était mieux. Seulement son sens immédiat abîmait l'ensemble. Changer. Un aveugle fait d'un bout de sein deux églises. La construction est pareille mais la signification...

Que c'est le contraire? Vous vous trompez monsieur. Justement toute la poésie moderne n'a fait que dépouiller le langage de sa propriété immédiate de soutenir une signification vulgaire. [...] C'est l'imagination qui travaille débarrassée du poids mort de la vie quotidienne.⁵⁴⁸

El siguiente estudio aborda la escritura poética de Larrea desde su técnica. Se organiza en torno a cuatro puntos en los cuales se desarrolla un comentario sobre el funcionamiento de la creación de imágenes y el lenguaje poético de Larrea seguido de una aproximación a las razones que llevaron al poeta a escribir en francés. Nos detendremos a observar, en concreto, qué clase de transformación sufren los poemas de unas versiones a otras, cuál es la motivación de estas transformaciones, cuál es la naturaleza de las isotopías predominantes en las composiciones y qué particularidades genera en su escritura poética el hecho de haber escrito en un idioma no materno, el francés.

Los estudios de Blanca Riestra (diacrónico-paradigmático) y Sybilla Laemmel (sincrónico-sintagmático) destacan la importancia de la asociación fonética en la construcción de las imágenes. La primera autora, que analiza la poesía de Larrea observando su evolución a partir de las distintas versiones de los poemas, emplea la noción de “matriz sonora” para referirse a la unidad generadora que preside cada composición y dirige al poeta en las variaciones que introduce de unas versiones a otras, sirviéndole la matriz instaurada en la primera versión como “carcasa” y referencia “pour ce vagabondage de la recherche consciente d'un sens ultime”⁵⁴⁹:

Lorsqu'une isotopie est représentée par plusieurs éléments, l'auteur a la tendance à ne laisser qu'un seul [en la siguiente versión del poema]. Ainsi, l'ambiguïté est préservée. Cette démarche va s'entremêler avec le fonctionnement constant de cette matrice sonore qui domine le devenir des poèmes. L'auteur ne va jamais laisser de côté les sonorités caractéristiques des premières versions, il va garder précieusement cette première intuition sur le corps physique du poème, sur sa forme pour, à partir de celle-ci, laisser aller son instinct, sa sensibilité dans une rêverie de la matière qui n'a rien à voir avec l'écriture automatique même si elle coïncide avec ce procédé dans tout ce qu'elle a de glorification du hasard.⁵⁵⁰

Todos los autores desde Juan Manuel Díaz de Guereñu han demostrado que Larrea no empleó la escritura automática, al menos en sentido estricto puesto que

⁵⁴⁸ Juan Larrea. *Orbe*, 1990, pp. 49-50 (nota del 24 de octubre de 1931).

⁵⁴⁹ Blanca Riestra Rodríguez Losada. *La genèse de l'œuvre poétique de Juan Larrea: une matrice sonore*. Université de Bourgogne, 2000, p. 171

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 170

muchos son los indicios de la elaboración consciente a la que sometía sus poemas. Pero debe precisarse que Larrea sí se sometía a sí mismo al azar en su trabajo sonoro, dejándose guiar por los sonidos hacia los sentidos no en una búsqueda consciente, como sostiene Blanca Riestra, sino en una búsqueda intuitiva de la significación. La “glorification du hasard” es uno de los puntales de la teoría poética de Larrea y la regla que rige la escritura de sus poemas.

Blanca Riestra apunta una contradicción a este respecto en la teoría creacionista.⁵⁵¹ Su análisis genético sobre la poesía de Juan Larrea pretende demostrar que, contra la despreocupación formal preconizada por dicha teoría a la cual adscribe la actividad poética de Larrea, el poeta se guiaba mayormente por una asociación fonética para la elaboración de sus poemas, concluyendo que la construcción de imágenes está supeditada a una lógica sonora:

La plupart du temps l'évolution génétique est guidée par une volonté d'harmonisation, d'équilibre, disons stylistique. Les changements sont rarement isolés, ils fonctionnent en chaîne, comme des avalanches. Ils sont provoqués par la substitution, accidentelle parfois, d'un son par un autre. Et les conséquences sont parfois inattendues car elles entraînent de fortes répercussions sur l'axe sémantique de la composition.⁵⁵²

Por ejemplo, en la transformación de la isotopía marítima en isotopía carnal en “Mouvement perpetuel”, materializada en la sustitución de “mer” por “chair”, Blanca Riestra encuentra “une raison purement sonore plutôt qu’une raison sémantique”⁵⁵³:

Vêtus d'horloge malgré vos yeux pensifs
Aimez-vous la charrue de vers
Qu'écarte les rideaux de *mes lèvres de mer*
Dentelle de dents aimez-vous les récifs⁵⁵⁴

*Vêtus d'horloge malgré vos yeux pensifs
suivez suivez derrière la charrue de vers
qui écarte les rideaux de **mes lèvres de chair**
clartés perpétuelles aimez-vous geindre au vif*⁵⁵⁵

La autora destaca que esta es una técnica común en el trabajo poético de Larrea: reorganizar los elementos de unas versiones a otras de sus poemas, llegando en

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 177

⁵⁵² *Ibid.*, p. 320. Según la autora en otro lugar de su trabajo, en ocasiones “les corrections sont mises en place de telle manière que l’auteur n’hésite pas à remplacer un mot par son contraire, sans pour autant altérer la signification globale du poème.” (p. 282)

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 169

⁵⁵⁴ Versión del poema conservada en la carpeta titulada “Pure Perte (1926-1927)” del archivo personal de Gerardo Diego.

⁵⁵⁵ Poema inédito incluido por J.M. Díaz de Guereñu en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 424 conservado en la carpeta “Versión Celeste” (1928-1931) del archivo personal de Gerardo Diego.

ocasiones a sacrificar las imágenes y no conservando más que sonidos permutados. Este procedimiento, junto con la aliteración y la paronomasia que la autora observa en detalle en su análisis de “Mouvement perpétuel”, “contredit l’indifférence de la forme face au contenu préconisée par les créationnistes”⁵⁵⁶. Los versos referidos son los siguientes:

Pendant que la lune *mange des silences en conserve*
dans une halte du chemin l’horloge lave ses oiseaux⁵⁵⁷

Tandis que la lune *garde des regards en réserve*
à une halte de chemin l’horloge lave ses oiseaux⁵⁵⁸

Blanca Riestra explica la evolución genética del poema a partir de los cambios operados en el primer verso como una cuestión de lengua que repercute en el estilo⁵⁵⁹. Para ella, la imagen “la lune mange des silences en conserve” corresponde a un estilo ultraísta, “maladroit” que Larrea terminó abandonando en pos de un estilo “más serio” en su camino hacia el creacionismo. Nosotros encontramos sencillamente un cambio de efecto lingüístico, de la experimentación con la lógica semántica a una concentración fonética que tiene como resultado una aliteración (“garde des regards en réserve”) que insiste en el verbo “regarder” presente en los dos versos finales del poema:

L’automne *regarde* longuement les chênes
et je *regarde* le ciel qui commence à tomber⁵⁶⁰

Nuestra teoría es que el poeta se dispone a expresar algo que ignora y que es construido a partir de una cadena de asociaciones fonéticas y también semánticas. En la indagación fonética del poema creacionista o “creado” late una voluntad ajena a la voluntad del poeta, la misma que Larrea no encontraba en 1922 en los versos de Gerardo Diego:

Y ya que de poemas se trata te hablaré de los que me has enviado. No se puede negar que poseen una estabilidad arquitectónica superior a la de tus obras anteriores y más las fechadas en Gijón que las otras. [...] Si me preguntaras ¿qué defecto principal adviertes? contestaría: un exceso de flauta. En mis comentarios a Imagen creo que te decía encontraba defectuosa la propensión a la contextura musical con detrimento de la

⁵⁵⁶ Blanca Riestra, *op. cit.*, 2000, p. 177

⁵⁵⁷ Versión del poema conservada en la carpeta titulada “Pure Perte (1926-1927)” del archivo personal de Gerardo Diego.

⁵⁵⁸ Poema inédito incluido por JM Díaz de Guereñu en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 424 conservado en la carpeta “Versión Celeste” (1928-1931) del archivo personal de Gerardo Diego.

⁵⁵⁹ Blanca Riestra *op. cit.*, 2000, p. 171

⁵⁶⁰ Poema inédito incluido por JM Díaz de Guereñu en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 424, conservado en la carpeta “Versión Celeste” (1928-1931) del archivo personal de Gerardo Diego. La versión anterior del poema dice: “L’automne regarde *une forêt* / et je regarde le ciel qui commence à tomber” (versión del poema conservada en la carpeta titulada “Pure Perte (1926-1927)” del archivo personal de Gerardo Diego).

pictórica y que el creacionismo por esencia debía perseguir cierta plasticidad objetiva [...]. Creo que has hallado un título expresivo: “Manual de espumas”. Velas el mar con su color, su sabor, su sonido y su forma y pesadez y sus múltiples aspectos para darnos *aislada* (y esto es lo defectuoso) la espuma, producto suyo y de su movimiento pero bella no en sí sino encima de la ola, la que tampoco puede darse aislada. Entonces te decía que estabas más cerca de un ultrasimbolismo que del creacionismo; hoy te diré que estás a medio camino. Aún como entonces el poema no puede vivir sin ti, no obedece a la necesidad de las premisas sino a la voluntad del poeta que maneja el tinglado. Y te diré que el poeta *durante la realización* no puede tener voluntad propia, no puede ser sino una fuerza elaboradora que una vez escogidos los temas está sujeta a ellos. Puede hacer o dejar de hacer el poema pero de tal imagen no puede deducir tal otra ni tal sentimiento; así como la naturaleza puede o no fructificar una semilla pero nunca podrá una simiente de rábano lograr un cerezo. Y es lo que no acabo de ver en tus poemas: la *necesidad*.⁵⁶¹

La elaboración de los enunciados “autónomos” que componen los poemas no es ociosa sino que está sujeta a la formulación de un contenido desconocido a priori que surge simultáneamente con la expresión. Con estas puntualizaciones a los poemas de *Manual de espumas* Larrea hacía referencia a la autorreferencialidad de la obra artística vanguardista⁵⁶². Hugo Friedrich sostiene que la poesía moderna inauguró una nueva relación entre el fondo y la forma debido al poder de sugestión que adquirió el material lingüístico del poema y al divorcio que se produjo entre la función comunicativa del lenguaje y la función de “potencia musical” en el romanticismo; el impulso de la lengua, con sus elementos rítmicos y sonoros, pasó a crear la significación del poema que resultaba así una cosa incierta y “flotante” compuesta por el valor connotativo y la sonoridad de las palabras más que por su significado marginal:

La poésie, en particulier la poésie latine et celle des pays « latins » avait déjà connu des moments où le vers s'élevait à une sorte de toute-puissance des sonorités exerçant une emprise plus grande que le contenu intelligible du poème. [...] Dans de tels cas cependant, l'ancienne poésie ne faisait jamais fi du « contenu » : elle tentait plutôt de le grandir encore dans sa signification au moyen des sonorités. Il est aisé de trouver des exemples chez Virgile, Dante, Calderón ou Racine. Les choses ont changé depuis le romantisme. [...] Avec plus d'énergie que jamais s'affirme dans la langue le divorce entre la fonction de communication et une autre fonction, celle qui fait de la langue l'organe indépendant des puissances musicales. [...] C'est à partir de ces éléments et non d'une thématique préalablement calculée que naît la signification du poème. Cette signification reste incertaine et flottante ; son caractère énigmatique est donné moins par la signification marginale des mots que par leur puissance sonore et leur valeur connotative.⁵⁶³

⁵⁶¹ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 161.

⁵⁶² “Larrea critica [...] la ausencia de una cualidad básica de toda poesía creacionista íntegra: su naturalidad, su hacerse a sí misma de acuerdo a leyes internas, independientes y autosuficientes”. José Luis Bernal Salgado. *Manual de espumas. La plenitud creacionista de Gerardo Diego*, Valencia: Pre-Textos, 2007 (Fundación Gerardo Diego), p. 41

⁵⁶³ Hugo Friedrich. *Structure de la poésie moderne*, pp. 65-66

Esta significación no decidida previamente y delineada por la expresión es la que Larrea perseguía precisar con la reelaboración de sus poemas, cambios que en general tenían lugar en torno a la “matriz sonora” de Blanca Riestra⁵⁶⁴, andamiaje de los sintagmas del poema cuyos elementos principales son el número de sílabas, la situación de los acentos y la distribución vocálica. Larrea se refirió a la construcción de sus “matrices” como fruto de la asociación de palabras:

Mi estética se convirtió así en una procuración *antimetódica* de formular secuencias de palabras constituidas en imágenes, y unas relacionadas entre sí, como en la magia –pero de esto no tenía yo la menor noticia–, por vínculos de semejanzas o de contigüidad, de atracción o repulsión entre las cargas que, como representaciones, transportaban sus significados naturales. Se constituían así asociaciones y disociaciones en contrastes como eléctricos, sin olvidar nunca que cierto ritmo musical, tanto melódico como bruscamente contrarrestado era en mi sentimiento inherente a la poesía, como lo era asimismo la emoción fundamentalmente amorosa o de entrega, aunque careciese en mí de objeto.⁵⁶⁵

Riestra, no obstante, también menciona ejemplos en los que la motivación de los cambios operados de unas versiones a otras de los poemas es semántica y no fonética, casos en los que ella cree encontrar los indicios de una voluntad de concentración isotópica⁵⁶⁶. En el mecanismo asociativo de Larrea existe, en efecto, una fuerte motivación semántica, tanto en la búsqueda (si no consciente sí inconsciente) de la palabra adecuada –según se observa en la evolución de los poemas en la sustitución de palabras– como en la construcción de las isotopías que aseguran la cohesión de los textos. Entre los términos acercados se observa en muchas ocasiones una vinculación formal propiciada bien por un parentesco etimológico bien por contigüidad fonética o “pseudo-etimología”⁵⁶⁷, siendo la forma de los conceptos en dichos casos el arranque de la escritura, de la cual podría decirse que se desarrolla “a tuestas”. Acerca del procedimiento de escritura de Larrea Vivanco sostiene:

Larrea se prepara muy conscientemente, creo yo, para su entrega al inconsciente. Precisamente porque sabe que este es el que va a decir, en cada momento, las últimas palabras. El poema crece generalmente con libertad de metro y de estrofa, pero sometido a intrínseca exigencia formal imaginativa. Y sabe que se pierde a lo largo de su derrotero, para al final encontrarse mejor, llegando a ser, en esas últimas palabras, la criatura gratuita que es.

⁵⁶⁴ Blanca Riestra, *op. cit.*, pp. 169-170

⁵⁶⁵ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 179

⁵⁶⁶ Es el caso del verbo “escalader” del verso 11 de “Mouvement perpétuel”, que sustituye a “monter” insistiendo, según la autora, en la idea que sugiere en el verso 2 la imagen “la charrue de vers”, a saber, “la dureté de la besogne, l’ascension pesante...” Blanca Riestra, *op. cit.*, 2000, p. 177

⁵⁶⁷ Este es término con el que en su estudio sobre *Versión Celeste* Sybilla Laemmel Serrano se refiere a las paronomasias.

El poema es una criatura decidida de antemano, pero cuyo crecimiento vital depende de fortuitas ocasiones aparición de lo inesperado. La disponibilidad y la confianza en algo ajeno son virtudes que completan la técnica a cuerpo limpio. Hay que confiar en el trabajo poético en sí mismo [...].⁵⁶⁸

A continuación presentamos el estudio de algunos ejemplos en los que junto a la motivación formal predominante se aprecia la existencia de una motivación semántica. Estudiamos en primer lugar casos pertenecientes a la génesis y evolución de las imágenes (eje diacrónico); seguidamente, mediante la descripción del fenómeno de “transhomofonía”, analizamos las relaciones isotópicas que garantizan la cohesión de los conjuntos de imágenes (eje sincrónico) y el funcionamiento de la asociación en la escritura poética de Larrea (permutación léxica), de modo que pueda observarse progresión de la vinculación del semantismo con el aspecto sonoro en la construcción de imágenes de Larrea y su importancia en la misma. Por último estudiaremos las razones que llevaron a Larrea a realizar toda esta indagación lingüístico-poética en francés.

Eje diacrónico

El procedimiento de escritura de Larrea bautizado por Blanca Riestra como “*rêverie phonétique*”, trabajo sobre esquemas “rítmicos” según la estructura de un sintagma empleada como un molde, consiste en una reflexión lingüística que gira en torno a la gramática y la semántica, como pone de manifiesto el recurso del poeta a figuras como estas a las que aludimos o la sustitución de palabras de unas versiones a otras entre las que no existe ningún vínculo formal. Asimismo, en la construcción de imágenes Larrea transforma los sintagmas convencionales (verbales, adverbiales, nominales) conservando, no obstante, tanto su forma como su fondo:

Les yeux gardent la mer *au fond de* la boutique

[...]

Je flaire tes mains *au fond de* ma jeunesse⁵⁶⁹

En la imagen “*au fond de ma jeunesse*”, “juventud” pasa de ser un concepto temporal a ser usado como un concepto espacial, volviéndose equivalente a un espacio

⁵⁶⁸ Luis Felipe Vivanco. “Juan Larrea y su ‘Versión Celeste’”. *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970, pp. 29-30

⁵⁶⁹ “Longchamps” (Véase nota a este verso en el anexo en referencia a la transcripción del verbo “flairer”).

delimitado al serle aplicado el sintagma adverbial de lugar “al fondo de”, mecanismo mediante el cual Larrea transforma una magnitud en otra, el tiempo en espacio. Para Larrea, la construcción es la misma (“au fond de ma jeunesse” / “au fond de la boutique”) pero el significado ha cambiado puesto que el sintagma resultante, a diferencia del que inspira su construcción, no tiene “sentido inmediato”, como en el ejemplo que proporciona Larrea en el texto que citamos a la cabeza de este apartado: “Un italien fait d’un coup de couteau deux orphelins” / “Un aveugle fait d’un bout de sein deux églises”.

El trabajo poético de Larrea en torno a la sintaxis nos hace referirnos brevemente a la cuestión del ritmo. En las primeras versiones de sus poemas franceses, Larrea parece investigar la longitud del verso; la sensación es de una regularidad no de acentos y sí en cambio de cantidad de sílabas y de una búsqueda de la cesura en su justo lugar. En estos poemas, los conjuntos sintácticos se componen de imágenes distribuidas por versos y en algunos casos de imágenes que parecen desbordar el espacio de un solo verso y necesitar bien un verso más extenso o bien dos versos, puesto que sus periodos sintácticos son largos⁵⁷⁰. Así, no son infrecuentes encabalgamientos como los de estos ejemplos:

*Pourquoi tu penses qu’il n’est plus le temps
*de que les feuilles hésitent entre le ciel et leur devoir*⁵⁷¹

*À peine s’il parviendra à engager son sang jusqu’au jardin profond
où l’épine haletante d’un jet d’eau
déchire le ciel au bord d’une large envie de pleurer*⁵⁷²

y las transformaciones, de unas versiones a otras, de un verso largo en dos:

*d’ailleurs rien n’est plus digne d’envie que le sentiment d’une brume voisine*⁵⁷³

*d’ailleurs rien n’est plus digne de toi que
la pudeur d’une paupière humide*⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ Vg. : “avant qu’elles colorent la pensée à tant de portes comme le ciel supporte d’alouettes ayant beaucoup de temps” (“Au seuil du mensonge”)

⁵⁷¹ “Petits tas de nudité”

⁵⁷² “En gardant les distances”

⁵⁷³ “Emerise”

⁵⁷⁴ “Folle brise”, versión de “Emerise” publicada en *Versión Celeste*, 1989, p. 114

En la experimentación prosódica en estas primeras versiones se observa también la “rusticidad” del francés de Larrea, apreciable en su dominio vacilante de la sintaxis y en el calco de estructuras españolas. Al trabajo de adquisición de la prosodia francesa, cuyo manejo necesitaba para encontrar la forma adecuada para sus imágenes y sus experimentaciones lingüísticas, lo acompaña el abandono progresivo de la descripción, tarea a la que Larrea ya se entrega en poemas como “Cosmopolitano” (1919), en el que junto a imágenes descriptivas se percibe algún intento de imágenes poéticas en desarrollo, que difieren de las anteriores fundamentalmente en su construcción sintáctica:

Mil agostos te he visto, frutecida
Ciudad

Ciudad de hojas caducas
como mujer en rústica

y he cedido tu acera a la luna descalza
cuando con una brizna

un reflector díscolo

la sacó de la cueva núbil y expatriada.⁵⁷⁵

La noción de ritmo basada en la tradición métrica es abandonada por Larrea en pos de una propia que surge en buena medida de su empleo de la sintaxis: de las tensiones de estructuras subordinadas que se extienden del principio al final de un poema⁵⁷⁶, de la repetición de la estructura de un sintagma, de la cantidad periódica de elementos que componen sintagmas sencillos... En opinión de Tristan Tzara, este abandono de la noción tradicional de ritmo es la tendencia natural de la poesía:

En effet, la poésie est partout, elle est, à l'état latent, répandue sur la surface des choses et des êtres. [...] Mais il existe en dehors de la poésie latente, une poésie manifeste, celle qui est écrite, qui a ses limites propres, sa tradition et son évolution. C'est pour ainsi dire la poésie dirigée, dans la mesure où la poésie latente est non dirigée.

⁵⁷⁵ “Cosmopolitano”. *Versión Celeste*, 1989, p. 76. Compárese con otras imágenes del poema como, por ejemplo: “Cuántas veces el alba / cuántas veces / deshojó pensativa las estrellas silvestres” (p. 77). En su prólogo a *Versión Celeste* Luis Felipe Vivanco escoge estos tres versos para ilustrar cómo en este poema perteneciente a un “ultraísmo volandero” rige la descripción lineal: “*Cosmopolitano*, en su versión completa, es un poema muy largo en el que las breves apreciaciones sobre la realidad se añaden simplemente unas a otras, sin fusión ni función posterior trascendente [...]. En estos versos se trata todavía de una descripción del amanecer, y en todo el poema –semejante a otros de Huidobro y Diego– la imaginación creadora parte de una base descriptiva.” Luis Felipe Vivanco. “Juan Larrea y su ‘Versión Celeste’”. *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970, pp. 31-32

⁵⁷⁶ Por ejemplo, “Petits tas de nudité”: “Mais toi controverse dans la verdure / Muni de bras pour vaincre la répugnance des fleurs / Horloge qui dose le vent des aventures / *Separée de mon corps par une triste victoire / Tête couronnée de roses initiatives / Pourquoi tu penses qu’il n’est plus le temps / De que les feuilles hésitent entre le ciel et leur devoir?” (primera versión del poema, conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”, v. Anexo 1)

La tendance de cette poésie dirigée est d'atteindre le stade de la poésie non dirigée. Arrivée à ce terme, la poésie cesse pratiquement d'exister, elle se transforme en action, en comportement, elle devient conscience.⁵⁷⁷

En lo que se refiere a la génesis y la evolución de las imágenes en los poemas de Larrea, nos interesa destacar algunos ejemplos que demuestran cómo al factor sonoro de las variantes lo acompaña una motivación semántica, y en concreto cómo la transformación de la imagen hasta llegar a su forma definitiva tiene lugar mediante el sistema de “tanteo” fónico: Larrea “sufre” la tiranía del inconsciente, que le impone constelaciones fonéticas en las que él encaja sintagmas y luego opera “seleccionando y desechando”, esto es, desplazando palabras hasta dar con la expresión definitiva. El aspecto semántico es destacable en la sustitución del título “Frère indéfini” por “Sœur inachevée” ya comentada más arriba, en la que la relación semántica de sinonimia es el aspecto predominante entre ambas imágenes al que acompaña una motivación formal según la cual la forma de la primera es reproducida por la segunda (morfología de ambas palabras, sustantivo y adjetivo). En “Quoique dans la crainte”, por ejemplo, encontramos el paso de “usage” a “usure” de una versión del poema a la siguiente:

Mais quoique le soir fasse des victimes
Si tu ne *craignes *l'usage des mers*
Viens tes paupières gonflées d'un air familial
t'épanouir mieux que les auteurs de lettres anonymes
Soleil soleil des cimes⁵⁷⁸

Bien que le soir fasse des victimes
si tu ne crains *l'usure des mers*
viens tes paupières gonflées d'un air familial
viens t'épanouir mieux que les auteurs de lettres anonymes

Soleil soleil des cimes⁵⁷⁹

Entre “usage” y “usure” media una relación pseudoetimológica en la que son compartidas la forma y la raíz semántica. El concepto “usure” se nos presenta así en el eje diacrónico tanto más “temible” (“si tu ne crains”) que su predecesor cuanto que supone una degradación de la noción “usage”.

⁵⁷⁷ Tristan Tzara. *Le surréalisme et l'après-guerre*. París: Les Editions Nagel, 1966, p. 26

⁵⁷⁸ “Quoique dans la crainte”, primera versión del poema, conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea” (v. Anexo 1)

⁵⁷⁹ “Quoique dans la crainte”, *Versión Celeste*, 1989, p. 118

Si en este ejemplo el vínculo semántico es tan rastreable como el formal, existen otros casos en los que la similitud de forma sí es evidente pero no el nexa semántico, eclipsado por esta. Semánticamente (no así formalmente), resultan más alejados –ajenos, de hecho– entre sí los adjetivos “chauve” y “fauve” que se ubican respectivamente en la segunda y en la tercera versión del poema “Besoins de flûte / Besoins de lune”:

La nuque du ciel se penche à la petite vitesse d’antan
 Quelque chose remue au loin
 Musicien qui chasses les saumons vers l’aube
Ta tête plus qu’une île est presque chauve
 Mais tu n’es pas content

Pourquoi?⁵⁸⁰

La nuque de l’air se penche à la petite allure d’antan
 quelque chose remue au loin
 musicienne qui chasses les saumons vers l’aube
ta tête plus qu’une île est presque fauve
 mais tu n’es pas contente

Pourquoi?⁵⁸¹

La imagen de una isla “calva” es sustituida por la imagen de una isla “salvaje” o “silvestre”, que transmite la idea contraria, la de una superficie “superpoblada”: el desplazamiento es operado a partir de la semejanza formal entre ambos adjetivos; la relación semántica (antagónica) que existe entre los términos es creada por la imagen en la que se insertan. Habremos de ver en el eje sincrónico qué sucede con este tipo de resonancias.

Otro ejemplo similar es el de “Verdures innées”. En este poema es interesante destacar el funcionamiento de una isotopía diacrónica en la que la palabra “taxis” es sustituida en la siguiente versión del poema por “soucis”, sustitución fonéticamente motivada:

Mon ami tu es tendre à ravir
 Regarde l’herbe qui monte par tes jambes
 Quelle chance légère!
 Puisqu’une anémone sur chaque oreille
 La terre n’écoute jamais les paroles qu’on voudrait
Faisons naître des papillons en hélant des taxis
 en hélant des ***taxis*** un peu partout
 pas trop mais tout de même

⁵⁸⁰ “Besoins de flûte”, primera versión del poema “Besoins de lune” conservado en el cuaderno “Poemas - Juan Larrea”.

⁵⁸¹ “Besoins de lune”, *Versión Celeste*, 1989, p. 102

n'est-ce pas?⁵⁸²

Mon amie tu es tendre à ravir
voici l'herbe qui monte par tes jambes
quelle *flamme* légère
puisqu'une anémone sur chaque oreille
la terre n'écoute jamais les paroles qu'on voudrait
faisons naître des papillons en hélant des soucis
en hélant des *soucis* pour fuir n'importe où
pas trop mais tout de même
n'est-ce pas?⁵⁸³

La carga semántica de la imagen, aparentemente desaparecida debido al cambio puesto que no se encuentra directamente en la palabra sustituta “souci”, en realidad es redistribuida en la nueva imagen con la inclusión del verbo “fuir”, que explicita la idea de huida que estaba implícita en la imagen del taxi, que en la primera versión es llamado “un peu partout” después de constatar que “la terre n'écoute jamais...” y en la segunda es requerido (“souci” y ya no el “taxi”) “pour fuir n'importe où”. El verbo “héler”, “llamar –a una persona o a un taxi–”, se presenta en el poema con doble valencia activa: la de su realización física descrita por la imagen que le precede “faisons naître des papillons” (por la forma de mariposa con las manos en la boca que se asocia a la acción “héler”) y la de su significado, llamar a gritos a la tierra que no escucha. Asimismo, “souci” se presenta con doble significado, activado simbólicamente por su repetición; la segunda acepción de la palabra “souci” (“caléndula”) refuerza la isotopía vegetal del poema de modo indirecto, es decir, oculta tras el significado más inmediato (“desvelo”, traducción generalizada de Gerardo Diego⁵⁸⁴).

Juan Manuel Díaz de Guereñu señala cómo en un grupo significativo de variaciones la modificación de los títulos efectuada por Larrea de unas versiones a otras de sus poemas atiende al elemento puramente fónico de la expresión operando luego por

⁵⁸² “Verdures innées”, primera versión del poema, conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

⁵⁸³ “Verdures innées”, *Versión Celeste*, 1989, p. 124

⁵⁸⁴ En la edición de *Versión Celeste* a su cargo (1989), Miguel Nieto corrige la traducción de Vivanco de este poema donde dice “suscitando inquietudes / suscitando caléndulas” por “suscitando desvelos” (repitiendo, como Larrea: “en hélant des soucis”) y explica: “Esta última acepción [caléndulas] es posible, y si bien el término elegido por Vivanco responde al campo semántico del poema, el nuestro se atiende a la traducción de Diego y al peculiar estilo repetitivo de Larrea, que atenta, además, deliberadamente en no pocas ocasiones contra la armonización semántica” (p. 125). Se refiere a que Gerardo Diego traducía casi sistemáticamente *soucis* por *desvelos*.

derivación al encuentro de nuevas imágenes⁵⁸⁵. “Emerise” >> “Folle brise”; “Balade de nos dents en or” >> “Octobre de nos dents en or”; “Besoins de flûte >> Besoins de lune”, son ejemplos de los cambios efectuados por Larrea en títulos de sus poemas obedeciendo a la lógica sonora. A esta apreciación, Díaz de Guereñu añade lo siguiente: “parece al menos plausible suponer que las variantes, aun en los casos más oscuros, obedecen al mantenimiento o enriquecimiento de un conjunto de connotaciones significativas ya presentes”⁵⁸⁶ (el autor señala haber observado en las versiones sucesivas de los poemas franceses la inclusión tardía de los títulos, lo que serviría “para definir su significación con respecto al texto”⁵⁸⁷). En el caso del poema “Quelque fois en larmes”, que terminó titulándose “Une fois pour toutes”, se observa un cambio de énfasis que demuestra la estrecha relación que existe entre el título y el poema y su importancia para la lectura de este. De la intermitencia expresada por el primer título (“quelque fois”) se pasa a la contundencia y lo definitivo del segundo (“une fois pour toutes”); la palabra “fois”, la única que se conserva de un título al otro, es sometida a las fuerzas del sintagma en el que se inscribe en cada caso mostrando así su cambio de significación dentro del conjunto pese a su significado único e irreductible “fois”:

QUELQUE FOIS EN LARMES

[...]

quand le bonheur s'écœure et pleure autant qu'au soir la goutte qui le comble⁵⁸⁸

Mientras que el primer título incidía en el verso 5 (“quand le bonheur...”) sugiriendo con la palabra “larmes” la(s) gota(s) que colman la felicidad, el título definitivo recoge la idea de coerción de las formas imperativas “élis”, “dépense” y

⁵⁸⁵ Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, p. 159. Sobre la cuestión de los títulos, v. pp. 158-160

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 160

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 158. Conocer las versiones anteriores a la dada a conocer en *Versión Celeste* de “Quoique dans la crainte”, por ejemplo, nos ayuda a encontrar el vínculo entre el título y el poema, la razón de ser del primero. Verso 13 de las 3 primeras versiones: “Mais quoique le soir fasse des victimes” (/ “si tu ne crains l’usage-l’usure des mers / Viens...”). El adverbio « quoique » desaparece en la última versión del poema; se conserva el otro nexos explícito con el título, el verbo “craindre” en el verso siguiente. La extrañeza del título pide con su sintaxis truncada el imperativo del penúltimo verso, que en la última versión del poema está presente en el antepenúltimo también: por curiosa acción de apariencia compensatoria, en dicha versión desaparece el “quoique” que remite explícitamente al título pero se duplica el imperativo “viens” que subraya con su insistencia la tensión que ya viene marcada desde el título.

⁵⁸⁸ “Quelque fois en larmes”, primera versión de “Une fois pour toutes” conservada en el cuaderno “Poemas - Juan Larrea”

“profite” del primero y los dos últimos versos del poema, que sustentan la estructura de tensión del conjunto:

UNE FOIS POUR TOUTES

Élis ton plus beau jour et ton cœur préféré
c'est l'heure de s'asseoir au milieu d'une vie
il ne te reste que ce peu d'eau que bleurent en te heurtant ceux qui t'aimaient
tant tes cheveux sont faibles que ta tête peut à peine soutenir la nuit

Quand le bonheur s'écœure autant qu'au soir la goutte qui le comble
et le climat est au ciel pensif ce qu'un vieux chapeau est à la main
quand tes paupières luttent contre un vent de vallées tellement sombres
que tes penchants sont à tes bras ce qu'est la vitesse aux trains

La lumière n'étant pas une lointaine absence d'initiatives
et la pénombre n'offrant plus les apparences des bêtes de somme
dépense à pleines mains ce qu'il y a d'âme encore entre tes rives
profite de tes cheveux pour traverser l'automne⁵⁸⁹

Así, el título demuestra ser una pieza central del poema, en medio de conjuntos de imágenes en los que, como analiza Blanca Riestra, los elementos que evidencian una isotopía redundando en ella son progresivamente eliminados mediante el “brouillage de pistes” en pos de la ambigüedad.

Eje sincrónico: la transhomofonía

Esta presencia de la doble motivación la encontramos asimismo en el eje sincrónico, siendo su resultado la fuerte cohesión de los textos. Tomamos el juego lingüístico en torno a las palabras “égard”, “s'égarer” y “erreur” del poema “Sans limites”, estudiado por Sybilla Laemmel Serrano, como un ejemplo de isotopía que ilustra la doble ascendencia creadora fónica y semántica en las imágenes de Larrea en el eje sincrónico:

SANS LIMITES⁵⁹⁰

Mes pieds sont au dehors de la nuit
comme l'os est au dehors de la moelle
infatigables on trouve partout
les égards que l'erreur porte aux merveilles

La limite des sacrifices a été atteinte
le front endigue l'automne un piège inépuisable
résorbe les chemins où l'ombre raréfie
de plus en plus ses caresses
on ardoise l'embarras on muselle le vide

⁵⁸⁹ “Une fois pour toutes”, *Versión Celeste*, 1989, p. 176

⁵⁹⁰ *Versión Celeste*, 1989, p. 322

sans rien laisser à l'oubli la flamme couve ses hasards
la pluie reste à la porte rejetée par les siens

On ne peut plus s'égarer l'impossible
devient tout doucement inévitable

La palabra “erreur”, para Laemmel Serrano, está aquí empleada implícitamente con doble valencia semántica (“error” y “caminar sin rumbo”) y constituye, en su opinión, una figura etimológica que crea un equívoco mediante el cual la significación del poema es acrecentada. La autora define del siguiente modo la isotopía que se establece alrededor del verbo “errer” merced a la “pseudo-disemia” que le aplica el poeta:

Cette figure pseudo-étymologique, basée sur la paronomase, constitue un exemple assez illustratif de ce dont il est question dans « Sans Limites »: ce n'est que grâce à l'activité « errante » du poète, grâce à une écriture qui pratique l'« erreur » à travers la langue, que l'« on trouve », « infatigables », ces indices d'une sorte de correspondance ou communion secrète entre les mots qui serait en effet susceptible d'abolir les « limites » de leur pouvoir usuel de désignation.⁵⁹¹

Debe recordarse que Sybilla Laemmel interpreta el viaje iniciático relatado por Larrea en *Versión Celeste* como una ficción o alegoría a modo de reflexión sobre la práctica de la escritura poética. Desde este punto de vista, la autora entiende que esta abolición de los límites del poder usual de designación de las palabras representa el significado último del “sin límites” que encabeza el poema. Paralelamente, la pareja pseudo-etimológica “égard” / “s'égarer” establece una confusión semántica y etimológica que es explicada por la autora como sigue: “celui qui s'égare trouve ses égards par rapport à ce qu'il veut atteindre”⁵⁹². Es conocida la creencia de Larrea en las “coincidencias trascendentales” que conducen a los hallazgos, acorde por otro lado con los postulados y la práctica dadaísta y surrealista:

Realidad intelectual y realidad sensorial. Estos son los dos polos del postulado cubista, que se centra en el dominio de lo intelectual. Los críticos de pintura Maurice Raynal, Léonce Rosenberg y Waldemar George insisten en la capacidad formativa del intelecto, de modo que los pintores cubistas, más que crear, inventan –es decir “encuentran”– en el sentido etimológico del término, según propone M. Raynal.

Ilogismo y antiintelectualismo. Estas son las contribuciones del dadaísmo, y tanto Torre como Epstein no pueden dejar de tenerlas en cuenta, pues son el caballo de batalla de la coyuntura poética de los años 20 a 22, los años de gestación del surrealismo. Epstein [...] sitúa el origen del antiintelectualismo de la nueva lírica en el “pensamiento-asociación”, que oscila entre la consciencia y la subconsciencia. La lógica racional parte del pensamiento-frase, de manera que “le critérium de vérité littéraire

⁵⁹¹ Sybilla Laemmel Serrano. *Juan Larrea ou le suicide en poésie*, p. 221

⁵⁹² *Ibid.*, p. 221

étant devenu la ressemblance avec la pensée-association, la logique rationale se trouve bannie de l'esthétique". Es el yo profundo el que impone su mundo propio [...].⁵⁹³

En este sentido, tal vez cabría interpretar el "error" como la consecuencia de "errar" o caminar sin rumbo y de forma inconsciente⁵⁹⁴. Tomando el verbo "s'égarder" prestada la polisemia de "errer", el penúltimo verso de "Sans limites" "On ne peut plus s'égarder", contrapuesto a los versos de "Transcarnación" "Y vosotros, mis pies, / qué cansados de errar itinerarios...", principio y final de la búsqueda interior de Larrea revestiría el significado simbólico de "fin del *errer* y del *error*", "errar" y "error" vueltos sinónimos por la propia operación lingüística.

Independientemente del significado que se le atribuya a las imágenes en cuestión, interesa aquí destacar que en lo que concierne a "errer", es su polisemia ("equivocarse" y "errar") la que posibilita el juego de sinonimia o de campo semántico compartido con "s'égarder". El vínculo semántico se da entre las palabras "errer"- "s'égarder", al que se suma la palabra "égard", semánticamente ajena al par citado pero formalmente (paronomasia) afín a una de las dos palabras y que extiende (aun artificialmente) el alcance de la red isotópica. El esquema resultante sería el de una cadena en la cual el eslabón "s'égarder", por su vínculo formal y semántico con cada una de ellas, une a dos palabras sin ninguna vinculación, a saber "erreuer" y "égard", si exceptuamos su aparente similitud morfológica basada en un aparente, a su vez, mismo prefijo "é-". Nuestro análisis demuestra, volviendo a las ideas esbozadas más arriba, que esta estrategia de crear imágenes uniendo palabras alejadas entre sí responde a una lógica de asociación que el poeta deja desarrollarse abandonándose a un "azar" que cuenta con unas reglas que permanecen ocultas pero que rigen inequívoca y sistemáticamente la creación.

Este caso de disemia pseudo-etimológica del poema "Sans limites" es un ejemplo de la generación de imágenes poéticas por "contagio" fonético en la escritura de Larrea. La homofonía y la paronomasia son los vínculos formales que existen entre las palabras que componen las imágenes; sumadas a ellas, la sinonimia y la homonimia (vínculos de fondo) aseguran la cohesión y la coherencia interna de dichas imágenes. Encontramos un proceso similar en el caso de construcciones en las que se aprecia la

⁵⁹³ Andrés Soria Olmedo. *Vanguardismo y crítica literaria en España*, 1988, p. 107

⁵⁹⁴ Como en el verso de "Espinas cuando nieva": "Tú que en selvas de error andas perdida", donde "selvas" es un equivalente sonoro factible de "sendas". (V. *Versión Celeste*, 1989, p. 165)

presencia de la “otra lengua” en las opciones léxicas de Larrea y que puede definirse como un fenómeno propio de su escritura en francés basado en una forma de calco o préstamo del español cuyo vínculo con la palabra de origen es formal y semánticamente rastreable. Al tratarse de un traslado de una lengua a otra motivado en primera instancia por una semejanza formal, hemos dado al fenómeno el nombre de “transhomofonía”.

La transhomofonía representa un soporte de primer orden en la creación de imágenes y su interés para nuestro estudio reside en las concomitancias de su funcionamiento con la traducción. Se presenta tanto en el eje diacrónico como en el eje sincrónico. En el diacrónico se materializa en un mecanismo de traducción “desplazada” de imágenes entre poemas o reformulación de una imagen de diversas formas. Su estudio debería enmarcarse en cualquier análisis que tratara los poemas franceses de Larrea traducidos por él, a saber, “Position de Village”⁵⁹⁵ (del español al francés), “Espinas cuando nieva”, “Fécondation immortelle”, “Faiseuse d’anges” (del francés al español) y las prosas de *Oscuro Dominio* que fueron escritas originalmente en francés pero publicadas en su versión española. El estudio de la autotraducción desplazada, (esto es, de la distinta formulación de una misma imagen en diversos poemas) permite determinar la naturaleza de las imágenes mediante la observación de la equivalencia existente entre las formas diversas que estas adoptan en francés y en español y de su contraste con otras imágenes o grupos de imágenes. Por ejemplo, el análisis cotejado de los poemas “Espinas cuando nieva” y “En gardant les distances” muestra la multitud de equivalencias del sintagma “estrella de tierra”, tanto en correspondencia directa (“étoile éteinte”, “lanterne blessée”) como indirecta en forma de imágenes asociadas, tanto en

⁵⁹⁵ Díaz de Guereñu estima imposible determinar si la primera versión de este poema fue escrita en español o en francés (*La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, p.103). Blanca Riestra, por su parte, en un apartado de su tesis dedicado al estudio de la génesis de “Posición de aldea” (pp. 181-195) considera la versión francesa anterior a las dos españolas. Guiándonos por la datación de las carpetas del archivo personal de Gerardo Diego nosotros hemos deducido que Larrea escribió el poema “Position de village” originalmente en español; más tarde, el poema fue reelaborado por Larrea, es decir, traducido al francés y modificado y la versión francesa resultante fue clasificada por Gerardo Diego en la carpeta “Versión Celeste” (1928-1931). Diego conservaba la primera versión española dentro de una carpeta rotulada con la fecha “1927”: fue esta la que incluyó en la selección de poemas de Larrea aparecidos en la Antología. La versión española que figura en *Versión Celeste* como un poema original español es una mezcla de la publicada en las antologías y la versión francesa: con la primera comparte la primera estrofa; en la continuación del poema, en concreto en los versos 4, 7 y 11, la segunda versión española sigue a dicha versión francesa. Véanse las diferencias entre la primera y la última versión del poema cotejando *Poesía Española. Antología 1915-1931* p. 245 y *Versión Celeste*, 1989, p. 92. La versión francesa intermedia puede consultarse asimismo en *Versión Celeste*, 1989, p. 92, nota 1.

francés como en español (“ombre”, “silence”, “oscura rosa”, “les chemins de l’homme”, “selvas de error”).

Este fenómeno de “transhomofonía” consiste en una traducción implícita en la que Larrea procede por derivación interlingüística al modo como se sirve de la pseudo-etimología. El signo de una palabra en español motiva (o parece motivar) el empleo de una palabra de signo similar en francés pero en absoluto relacionada semánticamente con la española. El uso de la palabra “paupière”, por ejemplo, parece influido por la relación de semejanza existente en español entre su equivalente “párpado” y la palabra “pájaro” en la construcción de sintagmas verbales como los siguientes:

L’œil blanchit sa paupière⁵⁹⁶

dans une halte de chemin l’horloge lave ses oiseaux⁵⁹⁷

La traducción de este último por “en un alto del camino el reloj lava sus pájaros”,⁵⁹⁸ resulta ser formalmente muy similar a la construcción “el ojo lava su párpado”,⁵⁹⁹ traducción del primero: así, el referente de la palabra “paupière” puede ser indistintamente “pájaro” o “párpado”.

Una cadena análoga relaciona, en “Rivage où commencent les conjectures”, al verbo “béler” con su equivalente español natural “balar” y el sustantivo de relación paronomásica en el verso siguiente “vela”:

À l’intérieur des êtres il y a nombre d’avenues
aboutissant dans la même étoile de mer connue
Et l’expérience suit l’écume du cœur ***bélant**

Les **voiles** de l’habitude se gonflent mais encore nous reste encore un peu de vent
Pour faire une statue bien *orienté⁶⁰⁰

En el interior de los seres hay numerosas avenidas
conduciendo a la misma estrella de mar conocida
Y la experiencia sigue la espuma del corazón **que bala**

Las **velas** de la costumbre se inflan pero todavía nos queda un poco de viento
para hacer una estatua bien orientada⁶⁰¹

⁵⁹⁶ “Chair de ma chair”, verso 13

⁵⁹⁷ “Mouvement perpétuel”

⁵⁹⁸ “Carne de mi carne”, traducción de Gerardo Diego.

⁵⁹⁹ “Vestidos de reloj”, traducción de Gerardo Diego.

⁶⁰⁰ “Rivage où commencent les conjectures”, primera versión del poema conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

Aquí se designa con el nombre de “transhomofonía a la hipótesis de que la forma francesa del verbo “balar” (“bélant”) y el propio “balar” dictaran a Larrea el sustantivo “voile” (“vela”) para su poema compuesto en francés. Igual sucede en el poema “Chair de ma chair”, en el cual el binomio “pâleur” - “blanchir” cuenta con un tercer término que redundante, *in absentia*, en la idea del blanco: “cible”, en español “blanco”:

CHAIR DE MA CHAIR

Parmi des lis à fausse alarme
l'insistance d'une guêpe laisse deviner ton corps
l'ardeur étouffe une proie trop mienne pour être feinte
nourrice à deux tranchants sur son lit de convive
l'ardeur défait le nœud du *marecage vivant
où l'amour te *clairsème et se retire

L'ancre de ta *pâleur* plonge
jusqu' à l'arrêt des formes c'est bien ici
que la pluie se met du bleu au cœur
et que furtif un courant d'air
dément ce geste qui signifie j'ignore
la belle *cible* que j'offre

L'œil *blanchit* sa paupière au bord confus du doute
et décompose ta tête en sept rossignols acides
on n'a plus besoin d'éteindre nos blessures
l'espace de lui-même s'oublie pour se ployer à tes ailes⁶⁰²

Indirectamente, la palabra “cible” adopta la valencia polisémica de la palabra española “blanco” insertándose así en la red isotópica del binomio citado. Hemos observado otro caso de transhomofonía de mecanismo similar al de los ejemplos citados con la diferencia de que no se plasma en la escritura en francés sino en una composición en español. Se trata de “La planicie y su espejo”, la versión española realizada por Larrea de su poema en prosa inicialmente redactado en francés “La plaine et son miroir”, perteneciente al libro *Oscuro Dominio*:

Où il y a un mort il y a un remords. Ça ne suffit pas d'avoir terni les vitres les plus amères, d'avoir *delivré les fleuves de leurs allures, d'avoir conçu le vol de quelques agneaux *dans le brouillard*.⁶⁰³

⁶⁰¹ “Ribera en que comienzan las conjeturas”, traducción de Gerardo Diego conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

⁶⁰² Poema repertoriado en el corpus genético de Blanca Riestra, clasificado por la autora como segunda versión, conservado en la carpeta “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros”.

⁶⁰³ “La plaine et son miroir”, versión primigenia en francés del poema en prosa “La planicie y su espejo” conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

Donde hay un muerto hay un remordimiento. No basta haber empañado los vidrios más amargos, haber libertado los ríos de sus cursos, haber concebido un robo de corderos *en la nieve*.⁶⁰⁴

La transformación del francés “brouillard” en “nieve” puede entenderse, desde el punto de vista del signo, como motivada por el significante “niebla” que indirectamente los vincula, por su relación de significado con “brouillard” y de signo (paronomásica o pseudo-etimológica) con “nieve”:

Allí donde hay un muerto hay un remordimiento. Porque no basta haber empañado los cristales más amargos, haber libertado a los ríos de sus andanzas, haber concebido el vuelo de algunos corderos *en la niebla*.⁶⁰⁵

En otra prosa de *Oscuro Dominio* encontramos el mismo fenómeno. “Cavidad verbal” es la versión definitiva del poema “incompleto” inicialmente titulado “Découverte de ma tête”, escrito a medias en francés y en español y probablemente destinado al proyecto de libro de Larrea “Metal de voz” nunca realizado⁶⁰⁶. En esta ocasión es el francés el que parece dictar la transformación entre dos versiones en español del mismo poema:

Un día me sucedió que comprendí el vidrio que existía entre mí y el resto, un vidrio más o menos transparente según ciertos agentes entonces apacibles de modo que por momentos podía creerme del lado de los demás y formar parte de su *canción*.⁶⁰⁷

Un día me sucedió que *percibí sin más la existencia* de un vidrio *intercalado* entre los *demás* y *yo*, vidrio más o menos transparente según los agentes *psíquicos* de manera que por *claros* momentos podía creerme a su lado formando parte de *sus mismas sospechas*.⁶⁰⁸

¿Cuál es el vínculo entre “canción” y “sospechas” en la transformación de una composición que no sufre más que pequeños ajustes de expresión? Aplicando nuestra hipótesis de transhomofonía, podría haber sido la similitud formal del equivalente francés de “canción”, “chanson”, con el francés “soupçon” (“sospecha”) lo que hubiera dictado el cambio de “canción” por “sospechas” en el poema. El esquema que desde este punto de vista explicaría la transformación sería, así pues:

⁶⁰⁴ “La planicie y su espejo”. *Versión Celeste*, 1989, p. 160

⁶⁰⁵ “La llanura y su espejo”, traducción de Gerardo Diego de la versión primigenia del poema en francés conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

⁶⁰⁶ V. Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, pp. 99-101

⁶⁰⁷ “Découverte de ma tête”, poema inédito incluido en el anexo de *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 416

⁶⁰⁸ “Cavidad verbal”. *Versión Celeste*, 1989, p. 158

canción >> [chanson >> soupçon] >> sospechas

En los poemas de Larrea son numerosos los ejemplos de procedimiento de escritura por transhomofonía, y el análisis de las traducciones revela muchos otros posibles casos. Son ejemplos la presencia del verbo “s’incliner” en el poema “Dans le brouillard” junto al sustantivo “penchants” cuyo referente en español es “inclinaciones”; el caso de “Chaise bonheur” en el que el adjetivo “sombres” (sombrió) convive con el sustantivo “chapeau” o “sombbrero”; o aun las “vagues [promesses] / d’une rivière plutôt banale”⁶⁰⁹, donde el posible calco de “ribera” como “rivière” en francés pudiera haber potenciado la ambigüedad de “vagues” y su valor polisémico derivado de la doble categoría gramatical de este último signo. Todo sucede como si esta transhomofonía demostrara cómo la escritura francesa de Larrea funciona mediante un motor español que dicta las opciones léxicas y multiplica la riqueza de las imágenes desmotivando y remotivando constantemente los signos tanto de la lengua francesa como de la española. Reenviamos al estudio de los escollos insalvables y la traducción compensatoria (3.3.2) para ejemplos de traducción estrechamente vinculados a este fenómeno de creación por asociación interlingüística: la traducción está en el corazón de la composición poética de Larrea.

Por otro lado, observada inversamente, la transhomofonía, por la naturaleza de los ejemplos dados resulta una especie de fabricación de polisemias artificiales a partir de la paronomasia y la pseudo-etimología. El signo es manipulado por el poeta mostrando su absoluta arbitrariedad y al mismo tiempo su evidente motivación dentro del sistema cerrado de símbolos (el lenguaje) en el que se inscribe. El poeta juega literalmente a crear un lenguaje, dando etimología y sentido a los signos que lo van a conformar. El creador observa los signos y los disocia de sus significados convencionales para dárselos nuevos, asociándolos a otros signos y otros significados siempre mediante la guía fonética, cuando no se trata de permutaciones léxicas en las que el vínculo es semántico puesto que operan en su mayor parte mediante mecanismos de metonimia. Es el principio de la “regla gramatical” de César Vallejo a propósito de la lengua del poeta.

⁶⁰⁹ “Une couleur l’appelait Juan”

Permutaciones léxicas: metonimia y metáfora

En contraste con la transhomofonía, las sustituciones de palabras de unas versiones a otras como “ciel” >> “vent”⁶¹⁰, “noisettes” >> “îlots” o “triste” >> “vieille”⁶¹¹, “d’ailleurs” >> “par contre”⁶¹², “déchirer” >> “arrêter”⁶¹³, demuestran que existe un vínculo entre las palabras acercadas no estrictamente formal, como en el caso del empleo de “ciel” con el significado de “tejado” (“le ciel d’ailleurs est malade d’ardoises”⁶¹⁴), que constituye un tipo de metonimia de uso extendido en la poesía de Larrea. Blanca Riestra menciona un ejemplo referente a la sustitución de un término hiperónimo por uno de sus hipónimos (“forêt” por “chênes”) como un caso de “extraño” empleo de la sinécdoque por Larrea⁶¹⁵. Esto, que sucede en la evolución de la composición, se observa igualmente en ciertas imágenes en cuyo sistema destaca el empleo de la metonimia y otra clase de mecanismos de permutación derivados de ella, es decir, motivados por el vínculo de fondo.

Estas permutaciones léxicas difieren de la transhomofonía en que lo que motiva la asociación de dos términos no es la semejanza formal entre el signo sustituido y el sustituidor sino el referente compartido entre ambos, fácilmente identificable o no. Sobreentendemos aquí, así pues, que ninguna asociación léxica en la construcción de imágenes es gratuita. Podemos mencionar un caso particular de similitud formal en el que si bien no existe motivación semántica en la asociación, es el semantismo lo que nos permite reconocer la permutación léxica. Se trata del uso de las palabras “fleurs” y “vent” en los sintagmas “la répugnance des fleurs” y “horloge qui dose le vent” del poema “Petits tas de nudité”:

PETITS TAS DE NUDITÉ

Noisettes de solitude poings de paradis fermé
Le bleu du ciel éclaire mieux que tout autre symptôme
Les relations qui existent entre mes yeux et les robes des femmes
A cause de la douceur qu’elles cachent en pentes faibles

Mais toi controverse dans la verdure
Muni de bras pour vaincre *la répugnance des fleurs*
Horloge qui dose le vent des aventures
*Separée de mon corps par une triste victoire

⁶¹⁰ “Rivage où commencent les conjectures”

⁶¹¹ “Petits tas de nudité”

⁶¹² “Quoique dans la crainte”

⁶¹³ “En gardant les distances”

⁶¹⁴ “Quoique dans la crainte”

⁶¹⁵ Blanca Riestra, *op. cit.*, 2000, pp. 163-164

Tête couronnée de roses initiatives
Pourquoi tu penses qu'il n'est plus le temps
De que les feuilles hésitent entre le ciel et leur devoir?⁶¹⁶

Se observa la semejanza de “fleurs” y “vent” con dos términos, “heures” y “temps” respectivamente, relacionados directamente con la isotopía central del poema. Larrea emplea habitualmente los sustantivos “hojas” (parónimo de “horas”), “reloj” y “otoño” junto a otros motivos simbólicos que pueden ser entendidos como transposición de su inquietud acerca de la cuestión mayor del tiempo y la existencia. La repugnancia de las “horas” y el reloj que dosifica el “tiempo” de las aventuras forman parte del conjunto de imágenes que tratan sobre las consecuencias del “paradis fermé”⁶¹⁷ al hombre: la “nudité”, la “solitude”, las “hojas” y los “vestidos” que esconden, y “las relaciones” de los ojos con estos últimos parecieran remitir al versículo del Génesis:

“Luego se les abrieron a entrambos los ojos: y como echasen de ver que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos delantales” (Gén. 3, 7)

La búsqueda del conocimiento, presentada en el Génesis como una tentación, lleva a la desobediencia, y representa en primer término el principio del libre arbitrio y la independencia. El castigo por haber cedido a la tentación del conocimiento resulta ser la mortalidad o caída en el tiempo:

3. Mas del fruto de aquel árbol que está en medio del paraíso mandónos Dios que no comiésemos ni lo tocásemos, para que no muramos. 4. Dijo entonces la serpiente a la mujer: ¡Oh! Ciertamente que no moriréis. 5. Sabe Dios que el día que comiereis de él se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal. (Gén. 3, 3-5)

Lo primero que conocen hombre y mujer al abríseles los ojos es que están desnudos. La inmortalidad es vetada a los hombres expulsados del jardín de las delicias. La caída en el tiempo no es solo, como dijimos al ocuparnos del poema “Transcarnación”, destierro de los hombres expulsados de la vida verdadera sino prueba de que el conocimiento es, en el mismo nivel que la eternidad, constituyente esencial de lo divino. En Larrea, la voluntad de conocer comienza por el ejercicio de explorar su alma. “Necesitamos conocer”, “el hambre de entendimiento se agudiza a veces hasta el extremo de lo tolerable”, dice en “Pintura y Nueva Cultura”.⁶¹⁸ Esta voluntad es lo que

⁶¹⁶ Primera versión del poema, conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”

⁶¹⁷ Sobre el significado del paraíso, v. Juan Larrea. *Al amor de Vallejo*. Valencia: Pre-textos, 1980, p. 300

⁶¹⁸ “Pintura y Nueva Cultura”. Juan Larrea y Herbert Read. *Pintura actual*, 1962, p. 82

Gaston Bachelard denomina “complejo de Prometeo” o tendencia del hombre a conocer sin perseguir un fin estrictamente utilitarista:

Savoir et fabriquer sont des besoins qu'on peut caractériser en eux-mêmes, sans les mettre nécessairement en rapport avec la volonté de puissance. Il y a en l'homme une véritable *volonté d'intellectualité*. On sous-estime le besoin de comprendre quand on le met, comme l'on fait le pragmatisme et le bergsonisme, sous la dépendance absolue du principe d'utilité. Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres. Or, c'est en maniant l'objet, c'est en perfectionnant notre connaissance objective que nous pouvons espérer nous mettre plus clairement au niveau intellectuel que nous avons admiré chez nos parents et nos maîtres. La suprématie par des instincts plus puissants tente naturellement un bien plus grand nombre d'individus, mais des esprits plus rares doivent aussi être examinés par le psychologue. Si l'intellectualité pure est exceptionnelle, elle n'en est pas moins très caractéristique d'une évolution spécifiquement humaine.⁶¹⁹

Así, la permutación léxica no es un fenómeno creativo azaroso y, sobre todo, aislado o arepresentativo, sino que es producto de una motivación y un significado que pueden llegar a conocerse mediante un rastreo de su funcionamiento. En el verso “tête couronnée de roses initiatives”⁶²⁰, por ejemplo, se observa el empleo de la palabra “roses” en el lugar de “espinas”, idea que puede inferirse del sintagma precedente “tête couronnée”, equivalente de la colocación “corona de espinas”. Esta relación indirecta o implicada entre ambas palabras la encontramos, en cierto modo más débil, en el poema “Espinass cuando nieva” donde “espinass” y “rosa” no tienen entre sí otra vinculación explícita que la de ser la espina una parte componente de la rosa. Ya vimos, por otro lado, la relación pseudo-metonímica existente entre “voz” y “alma” al analizar el tratamiento metafórico que la primera recibe en las imágenes de Larrea. Todas estas son relaciones pseudo-metonímicas en la medida en que no pretenden designar el elemento suplantado sino designarse a sí mismas aportando su significado propio al conjunto de la imagen en la que se insertan. He aquí el valor de literalidad de esta poesía de imágenes: si el autor hubiera querido decir “espinass” habría empleado el término “espinass” en el verso; sin embargo emplea “rosas”, término unido de modo implícito al primero pero con un entorno conceptual (ideas asociadas) completamente distinto.

Asimismo, Larrea hace un uso singular de la metáfora. La forma de enunciar la palabra “raíz” mediante todo un verso: “la terre plonge plonge ses yeux dans l'origine

⁶¹⁹ Gaston Bachelard. *La psychanalyse du feu*. París: Gallimard, 2008, pp. 30-31

⁶²⁰ “Petits tass de nudité”

des arbres”⁶²¹ representa asimismo una descripción metafórica del término sin emplear para ello, sin embargo, la descripción. Como metáforas dentro de metáforas, los títulos son retomados en el poema, ya sea en un verso concreto o en un conjunto de imágenes, en los que encuentran su razón de ser. Desde el punto de vista inverso, se diría que los títulos representan mediante una sola imagen alguna isotopía importante del poema o bien el eje central de este, sin que exista una correspondencia palabra por palabra entre las del poema y las del título. El título “Chaise bonheur”, por ejemplo, encuentra su desarrollo en el verso 10 del poema (“partiellement assis sur un filon d’âme”):

CHAISE BONHEUR

La *chûte de vos cheveux est l’ange qui m’éternise madame
Mais chaque jour nous sert une ombre de volaille possible
Dans la vaisselle qui casse votre rire
Sur le fond inlassable de votre caractère

L’éventail installé dans votre air de famille
Retient son souffle et votre figure se calme
Dehors il fait froid toutes les pierres sont orphelines
Tous les poings fermés toutes les cendres aux écoutes
Chaque goutte de soleil témoigne d’une volonté *enclin à devenir richesse

Partiellement assis sur un filon d’âme je n’ose
Bouger de peur que ciel et terre ne grincent les gonds de notre vie privée
Si je vous regarde la nuit dépose un arbre dans *l’emploi d’un soupir
Si je m’endors le vent ouvre le placard de mon dos
Et laisse fuir les ailes de la verdure⁶²²

La palabra “chaise” es equivalente a “filon d’âme” como indica el verbo “assis sur”, y el sentido de “bonheur” se encuentra en el temor expresado en el verso siguiente a un cambio de situación (“... je n’ose / “bouger de peur que ciel et terre ne grincent les gonds de notre vie privée”), que revela el conocimiento de que lo que puede perdurar no perdura, pese a la precaución, y esto mediante el contraste existente en el poema entre una red isotópica de absolutización (“chaque”, “toutes”, “inlassable”) y el adverbio “partiellement” que abre el verso 10 junto con imágenes que sugieren fragilidad (la vajilla rota) y fugacidad (el verbo “fuir” y la isotopía de lo volátil: “air”, “souffle”, “soupir”, “éventail”, “vent”, “ailes”), o “bonheur” fugaz. Otro ejemplo es “Lune d’ailes au cœur de la justice”, donde la palabra “justice” aparece dentro del poema solo

⁶²¹ “Rivage où commencent les conjectures”, primera versión del poema conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”

⁶²² Primera versión del poema conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

sugerida por las imágenes dobles que ocupan los últimos seis versos representando la balanza por el mismo proceso metafórico por el que esta sirve de símbolo para el término metaforizado, la justicia:

Lorsque un être en argent tiré de mon image d'ombre
en prévision d'un doute d'un peut-être d'un qui sait
pesera ingénument mon plus bel après-midi d'automne
dans les cœurs éblouis de deux sœurs jumelles

En croissant l'une d'elles me mettra debout
(L'autre s'écroulera à la porte)⁶²³

En el lenguaje poético de Larrea, representación y literalidad se dan simultáneamente. La metáfora y la metonimia son los procedimientos retóricos que respectivamente les corresponden, y ambos son utilizados en su escritura poética, lo que constituye una característica de su lenguaje. Todorov trata sobre las relaciones de semejanza propias del lenguaje poético y las relaciones de contigüidad propias del lenguaje cotidiano⁶²⁴ de modo excluyente y paralelo a la oposición entre metáfora y metonimia que autores establecen entre la tendencia simbolista (metáfora) y la tendencia vanguardista (metonimia), las dos vertientes de la modernidad. Para ello, en su estudio sobre la Generación del 27, Andrew A. Anderson se apoya en las tesis de numerosos autores (Marjorie Perloff y otros) estudiosos de la poesía del *Modernism* anglosajón y sus relaciones con la vanguardia que entienden la literalidad o metonimia de la obra madura de Ezra Pound como “un apartamiento revolucionario de las costumbres metafóricas en la composición de poemas”⁶²⁵ (Scheidau) y, por tanto apartamiento de la tradición modernista heredera del simbolismo. Dicho fenómeno parece ser observable en que “la cosa, en la mejor poesía de Pound, no se remite fuera

⁶²³ En este poema la justicia es asociada igualmente a la resolución de esta duplicidad. Se lee en una carta a Luis Felipe Vivanco: “[...] había y sigue habiendo dos Españas: la citerior y mediterránea o medieval, y la ulterior u oceánica o universal a la que mi propia existencia, diríase que como por predestinación, se ha visto entrañada desde el comienzo. Si la península fue la cuna verbal de la “raza” trasatlántica, nuestra América es el Nuevo Mundo adolescente llamado a *ponerse en pie* y a caminar en la allendidad a modo tal vez de Lázaro.” Pilar Yagüe López. “Epistolario inédito de Versión Celeste (1970). (Correspondencia de Juan Larrea – Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)” en *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, vol. 4. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pp. 169-233, p. 179. El poema “Lune d’ailes au cœur de la justice” termina así: “En croissant l'une d'elles me mettra debout / (L'autre s'écroulera à la porte)”.

⁶²⁴ Tzvetan Todorov. *Crítica de la crítica*, 1990, p. 24

⁶²⁵ Citado en Andrew A. Anderson, *op. cit.*, p. 292, sin referencia bibliográfica (Tomado de Marjorie Perloff, *The Dance of Intellect*, p. 14)

de sí misma [...] todo el esfuerzo de Pound es *no* ser polisémico, sino devolver al primer nivel literal su plena significación”⁶²⁶ (Carne-Ross). Anderson insiste:

Resumiendo y simplificando todas las opiniones que acabamos de presentar, podemos decir que aquí se perfilan tres maneras principales de enfocar el eje, la línea de demarcación entre el *Modernismo* y la vanguardia, que no son, por supuesto, mutuamente excluyentes. Una tiene que ver con la técnica, con el funcionamiento interno de la poesía: mientras el *Modernismo* suele utilizar la metáfora y el símbolo, continuando la tradición simbolista, y es normalmente inteligible (aunque el significado se capte con dificultad), la vanguardia tiende a optar más bien por la metonimia o la literalidad, rompe con la tradición simbolista, y muestra una resistencia más fuerte a la interpretación (con una aproximación a los dos polos de lo hermético/enigmático o de la ausencia completa de sentido y de significación).⁶²⁷

Hay que insistir por nuestra parte en que esta distinción entre el uso de la metáfora y la metonimia observada para dicho *Modernism* y para la línea anti-simbolista de la vanguardia, en el caso de Larrea (y acaso el de Diego o el de Huidobro, por considerar solo ejemplos creacionistas) es difícil de aplicar, puesto que siendo netamente vanguardista emplea, no obstante, ambos procedimientos en su escritura. Si bien, como quedó dicho, Larrea da la espalda a toda tradición en una clara posición vanguardista hasta el punto de abandonar incluso su lengua materna (vehiculante de la tradición de la que estaba huyendo) a diferencia de sus contemporáneos españoles que “renuevan” la tradición poética, en cuanto a la cuestión de la metáfora y la metonimia (simbolismo y literalidad), en cambio, no se puede aplicar a su poesía la distinción que Anderson establece. Así resulta, en especial, si consideramos a qué lecturas interpretativas se nos han prestado las imágenes de los poemas de Larrea: él mantuvo que no escribió sus poemas con la intención de reflejar nada perteneciente al mundo exterior, ni siquiera de reflejar estados de ánimo, a lo que ha de sumarse la poética huidobriana acerca de la construcción de imágenes no referidas a realidades exteriores ni traducibles a ningún idioma lógico. Debe recordarse, por otro lado, cómo el propio Larrea desentrañó el simbolismo de sus poemas años después, prueba fehaciente no de que hubiera inventado una ficción para ellos (como afirma Sybilla Laemmel Serrano, cuya interpretación de la poesía de Larrea se basa en los conceptos de “suicidio” poético y ficción, contra la versión del poeta) sino, al contrario, de que son susceptibles de una lectura simbólica por mucho que no fueran escritos con la intención de contener un significado predeterminado y concreto.

⁶²⁶ *Ibid.*, pp. 9-10

⁶²⁷ *Ibid.*, pp. 293-294

Además del uso de la metáfora, otro rasgo de la poesía de Larrea coincidente con la tendencia del *Modernism* heredera del simbolismo sería la escritura del poema “Transcarnación”, considerada por David Bary como “posmodernista”, si bien es cierto que se trata de una composición estéticamente muy ajena a su expresión poética vanguardista posterior. Otras características ya señaladas en nuestro análisis de su poesía incluirían a Larrea dentro de la corriente neo-simbolista:

“[...] en términos generales esta poesía [de García Lorca] se apoya en la referencialidad y en la lógica interna, emplea la metáfora y el simbolismo, enfatiza la importancia del uso hábil del lenguaje, procura captar experiencias casi imperceptibles, se esfuerza por objetivar y comunicar un significado complejo, quiere encarnar temas humanos básicos, y presupone un impulso esencialista, una orientación universalizadora y un propósito trascendente en la poesía (Debicki 1994, 10, 15, 18, 20, 2, 24, 29). También predominan aquí las formas métricas regulares, a veces muy elaboradas. [...] Los poemas de [...] *Poeta en Nueva York* (1929-1930) se hallan, a veces sin una integración plena o satisfactoria, en un lugar intermedio entre las modalidades del *Modernismo* y de la vanguardia (generalmente, un estilo más bien vanguardista forma una amalgama con los temas y el simbolismo del *Modernismo*). Como escribe Debicki, los poemas de *Poeta en Nueva York* «still followed the modernista-symbolist goal of embodyng meanings in words», y donde más se notaba la diferencia con el verso anterior era en el estilo y la atmósfera de los versos, con su renovada y recién adoptada forma de expresión (1994, 41). [...] Para él, *Poeta en Nueva York* no es un texto plenamente vanguardista, sino que más bien –como *Ulises* o los *Cantos*– utiliza ciertos procedimientos técnicos que provienen de distintos «ismos» de vanguardia.⁶²⁸

Observamos cómo a pesar del esfuerzo de los autores por establecer los contornos de cada categoría es difícil llegar a una clasificación inequívoca. Si bien gran parte de la obra de Lorca es considerada por estos autores como neo-simbolista (incluso su *Poeta en Nueva York*), el propio Anderson reconoce que las prosas de Lorca *Diálogos* y *Poemas en prosa* obedecen a una poética anti-simbolista. Del mismo modo, es difícil no reconocer en ciertas características de las indicadas en el párrafo citado rasgos de la poesía de Larrea, aunque debemos matizar, por ejemplo, que en Larrea el “uso hábil del lenguaje” no es un objetivo predeterminado, además de que no emplea formas métricas regulares ni elabora la forma con respecto a patrones de equilibrio formal preestablecido y emplea el simbolismo solo de modo inconsciente o semiconsciente en la elaboración de los poemas. El propósito o naturaleza trascendente de la poesía es en realidad afirmado por Larrea en toda su obra al tiempo que es negada cualquier trascendencia del poema o del poeta, como señaló Cernuda en su estudio

⁶²⁸ Andrew A. Anderson, *op. cit.*, pp. 312-313

dedicado a Juan Larrea acerca del poema “Razón”⁶²⁹. Andrew Debicki sostiene lo siguiente a propósito de la poesía de la Generación del 27:

Perhaps Rafael Alberti illustrates as well as any of his generational colleagues the quest and the premises of high modernity: to convert human impulses and reactions to form, to verbal construct; to transcend one’s own limited experiences by turning them into texts; to turn what is time-limited into the timeless” (1994, 29).⁶³⁰

En Larrea no hay voluntad de comunicar un “significado complejo” puesto que no escribe poesía *para* tratar “temas humanos básicos” ni el objetivo de trascender sus experiencias individuales es convertir a estas en textos. En el poeta existe una voluntad de conocer y trascender su conciencia individual indagando en ella mediante la experimentación lingüística en poesía. Dicha experimentación, como vemos a continuación, tuvo lugar en francés.

El francés: las razones de Larrea

Diversos autores se han ocupado de la cuestión de la lengua francesa en la escritura poética de Larrea. Exceptuando el trabajo de Robert Gurney, que recoge el testimonio de Larrea y, por tanto, una explicación que parte de la motivación poética interna, en general el tema es abordado desde el ángulo de las motivaciones contextuales. Parece resultar dificultoso ir más allá de la constatación de que Larrea abandonó la lengua española dando la espalda a la tradición que esta vehiculaba, en una clara posición vanguardista y diametralmente opuesta a la de sus contemporáneos españoles llegando esta a ser, para algunos autores, síntoma de su “orientación latinoamericana”:

A diferencia de los poetas españoles, amarrados a su lengua y a su tradición, Larrea adoptó el francés como lengua poética. Esta decisión confirma la órbita latinoamericana en que se orientaba, en la que no solo Vicente Huidobro, sino otros poetas de vanguardia, como el chileno Ángel Cruchaga o el peruano César Moro se servían del francés, en reconocimiento, al decir de Octavio Paz, del papel central de la vanguardia francesa en la evolución de la poesía moderna. De este modo, lo que desde la

⁶²⁹ “Cuando los poetas del 25 creían que el arte era un juego, Larrea afirma la significación espiritual de la poesía; cuando algún poeta del 98, como Jiménez, estimándose todavía criatura única, se erguía frente al mundo para intimarle su desprecio, Larrea afirma la insignificancia en el mundo de la vida del poeta y de la obra del mismo. Precisamente es esa significancia de la poesía e insignificancia del poeta lo que parece restituir ambos a su función y lugar respectivos. En gran parte ese sería el concepto de la poesía y del poeta que pronto había de imponerse como más característico de esta generación”. Luis Cernuda. *Poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972, pp. 166-167 (extracto de un capítulo suprimido de la edición anterior, dedicado a Gerardo Diego y Rafael Alberti).

⁶³⁰ Andrew Debicki. *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1994, p. 29) Citado en Andrew A. Anderson. *op. cit.*, p. 314

perspectiva española constituye un hecho insólito, se torna fenómeno regular en el medio de la vanguardia americana.⁶³¹

El propio Larrea, en el prólogo a *Versión Celeste*, alude a las razones contextuales como uno de los motivos destacables de su elección del francés para su creación poética, según explica, el idioma de “la mejor audacia internacional del momento”⁶³². Pero acota, a renglón seguido, que observando su poesía treinta años después ha encontrado para ello otra razón “determinante, más honda y valedera”, a saber, la necesidad que en el comienzo de su aventura poética experimentó de desprenderse de su “matriz de origen” y de su cultura⁶³³. En una entrevista concedida al diario *ABC* durante su visita a España en 1977, a la pregunta “¿Por qué necesitó expresarse en francés?”, Larrea respondió:

Primero porque me era más fácil para expresar esas profundidades mías. En castellano no había tradición y el lenguaje no estaba hecho. El francés era más matizado y me permitía ser más profundo. También obedeció al impulso de separarme del mundo de mi nacimiento, mi familia, mi profesión vitalicia, el ambiente español, mis amistades, mi clase social, mi lenguaje, y por eso dejé Europa y me trasladé a América, y allí fue donde recuperé el idioma, porque las circunstancias me llevaron a ello en América.⁶³⁴

Una explicación del tenor de las que había dado a Robert Gurney en sus entrevistas en Córdoba. Gurney glosa las palabras del poeta:

[...] Larrea se sintió algo inhibido al escribir en español. Sintió que podía expresar el impacto total de su drama interno solo en francés. Una lengua que había transmitido la extrema emoción de Rimbaud y en que palabras como “le vertige” [se refiere al poema “En costume de feuilles mortes”] eran acuñación poética común en los veinte, era un medio más avanzado para la expresión de su crisis.⁶³⁵

Para Sybilla Laemmel Serrano, el motivo por el que Larrea escribió en francés no es solo el “dépaysement” que tanto él esgrime sino, más urgente que ello, “echar raíces en una nueva patria intelectual y artística”⁶³⁶. Para Díaz de Guereñu:

[...] la ductilidad que le interesa en francés no es la fónica sino la facilidad para construir imágenes interesantes en un contexto literario en que éstas estaban más o

⁶³¹ Miguel Nieto. “Juan Larrea y la vanguardia hispánica”, en *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993. pp. 139-155, p. 145

⁶³² “Prólogo del autor”. *Versión Celeste*, 1989, p. 61

⁶³³ *Ibid.*, p. 61

⁶³⁴ Pilar Trenas. “Regresa Juan Larrea, el último exiliado de nuestra cultura”. *ABC*, 28 de diciembre de 1977, p. 29

⁶³⁵ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 261

⁶³⁶ “s’il écrit, à partir de 1922, presque exclusivement en français, ce n’est pas au seul désir –affirmé maintes fois– de se « dépayser » mentalement et linguistiquement qu’il obéit, mais au désir, plus pressant peut être, de s’enraciner dans une nouvelle patrie intellectuelle et artistique”. Sybilla Laemmel Serrano. *Juan Larrea ou le suicide en poésie*, p. 3

menos establecidas como posibilidad abierta por una ya poblada tradición poética. Nos encontramos, por tanto, en la misma huida del “amaneramiento” señalada por Diego, en la huida de una retórica para integrarse en otra más evolucionada.⁶³⁷

Incluso Blanca Riestra, que se adentra en consideraciones de orden lingüístico reveladoras y no tratadas antes por otros autores, insiste en las razones contextuales generalmente argüidas. En su discusión acerca de la despreocupación formal de Larrea, en la que asocia “lengua” a “forma” y “concepto” (e “imagen”) a “fondo”, concluye:

Quand Larrea commença à mûrir une poétique originelle et profondément réfléchie, il découvrit que la situation de l'espagnol constituait un obstacle sérieux. L'espagnol du début du siècle était une langue terne, affectée, construite sur des lieux communs, des images fausses héritées du post-modernisme. La liberté de mouvement à l'intérieur d'un corsage serré était presque impossible. Il fallait renouveler la langue, rompre sa prévisibilité.⁶³⁸

¿Qué era, en concreto, lo que el español no permitía y sí el francés a Juan Larrea? Aventurándose un poco más allá del contexto literario pero sin adentrarse en implicaciones tan íntimas y especulativas como las referidas por Larrea, Luis Felipe Vivanco apunta que la adopción del francés en el caso de Vicente Huidobro (cuyo ejemplo Larrea habría seguido⁶³⁹) puede explicarse como el modo escogido por este para dar “una confirmación de orden práctico a su teoría estética del creacionismo y de la perfecta traductibilidad del poema o, al menos, de lo que en el poema es verdadera poesía”⁶⁴⁰. En cuanto a Larrea, Vivanco estima que el poeta pudo encontrar en el francés “más facilidades para abandonarse al inconsciente [...] que en la suya propia”.

641

Si bien su paso al francés como lengua de creación data de 1921-1922, como ha determinado Juan Manuel Díaz de Guereñu⁶⁴², lo cierto es que Larrea ya empleaba el francés en sus poemas en castellano de 1919. Fue una tendencia propia del ultraísmo – en cuyo seno escribía Larrea en mayo de 1919– la de servirse de palabras inusuales en la búsqueda de una expresión que contribuyera al propósito vanguardista de “mettre les

⁶³⁷ Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, p. 147. El autor dedica un apartado de su estudio a “La cuestión de la lengua” (*op. cit.* pp. 142-151)

⁶³⁸ Blanca Riestra, *op. cit.*, 2000, p. 313

⁶³⁹ “parece improbable que sin el impulso directo de la teoría y el ejemplo de Huidobro Larrea hubiese dado ese paso a una lengua extranjera”. *Ibid.*, p. 145

⁶⁴⁰ *Versión Celeste*, 1970, p. 17

⁶⁴¹ Luis Felipe Vivanco. “Juan Larrea y su *Versión Celeste*”. *Versión Celeste*, 1970, p. 37

⁶⁴² Juan Manuel Díaz de Guereñu. *op. cit.*, 1988, pp. 147-148

choses un peu hors du vulgaire”⁶⁴³. Galicismos tales como “filo” o “tricotear” de los poemas ultraístas de Larrea respondían a esta tendencia con la peculiaridad añadida en su caso de obedecer ya entonces a la lógica de la transhomofonía explicada más arriba. En efecto, en el poema “Evasión” el galicismo “*Filo* en el vellón / de una nube de algodón”, para el cual, según Gurney, “el español convencional hubiera requerido ‘huyo’”⁶⁴⁴, ofrece al poeta la posibilidad de construir una imagen múltiple mediante el significado de “filo”, término paronomásico y pariente etimológico de “hilo” (en relación directa con la “nube de algodón”) y su significado francés “huir” en resonancia con el título (“evasión”) y el último verso del poema (“huir de mí mismo”)⁶⁴⁵:

EVASIÓN

Acabo de desorbitar
al cíclope solar

Filo en el vellón
de una nube de algodón
a lo rebelde a lo rumoroso
a lo luminoso y ultratenebroso

Los vientos contrarios sacuden las velas
de mis carabelas

¿Te quedas atrás Peer Gynt?

Las cuerdas de mi violín
se entrelazan como una cabellera
entre los dedos del viento norte

Se ha ahogado la primavera
mi belleza consorte

Finis terre la
soledad del abismo

Aún más allá // Aún tengo que huir de mí mismo

⁶⁴³ Robert Gurney. *La poesía de Juan Larrea*, 1985, p. 83

⁶⁴⁴ La imagen de Larrea alude al episodio de Ulises y el cíclope. V. comentario de Robert Gurney sobre “Evasión” en *La poesía de Juan Larrea*, 1985, pp. 79-89

⁶⁴⁵ En su comentario sobre el poema, Lidio J. Fernández se refiere a este galicismo: “Otra palabra « bisagra » del viaje mítico y a la vez algo cosmogónico (tema central de *Altazor* de V. Huidobro) es el verbo « Filo » cuya riqueza polisémicas salta a la vista, ya que alude al metatexto, a la construcción y « des-construcción » del poema y a los lenguajes segundos latentes y a menudo inescrutables: (*filo*: hilo + amo + huyo). Este último (galicismo) se refiere al « yo poemático » a través de su huida evasión de la cueva del cíclope, como el mítico héroe, entre los vellones de una nube-cordero... Huida alegórica, se entiende, de la poesía de imitación. Pero huida que autoriza cierta isotopía del viaje y del mar asegurando el tenue hilo conectivo.” Lidio J. Fernández. “Los poemas creacionistas de Juan Larrea en la revista *Grecia*” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, enero-diciembre 1996. Santander, año LXXII. pp. 239-256, p. 246

En el poema “Express”, “tricotear” es otro verbo “tomado del francés, [...] poco más o menos ‘hacer calceta’”⁶⁴⁶ que articula una imagen doble: por un lado se aplica a la imagen “varas de nardo” y, mediante un procedimiento de “tranhomofonía”, establece además una relación onomatopéyica con “los trenes” del primer verso del poema⁶⁴⁷:

EXPRESS

Pasan los trenes
por el gran túnel
entre las varas de nardo
que tricotean
Sobre los mares absortos
las sirenas derraman sus cantos.
Una mata de pelo se destrenza
[...]

Como ya dijimos, la transhomofonía es un fenómeno que se da tanto en la escritura poética de Larrea, tanto en la española como en la francesa. Así, en su primera composición en francés “Longchamps”, el poeta empleó nuevamente el término “tricot” en ese mismo doble sentido de tejido (o “trenzado”, como tradujo Gerardo Diego) y de sonido, en la imagen que abre el poema:

Tricot du violon qui nul n'écoute
Le rosignol sans nuit fait un nœud dans ma route

Lo cierto es que la escritura de Larrea en francés no arranca de forma decidida hasta 1926 cuando se instala definitivamente en París, proyecto que había perseguido durante años⁶⁴⁸. Es de destacar que los poemas en español de *Versión Celeste* reunidos en “Metal de voz” (exceptuando los seis primeros ultraístas) son contemporáneos de los escritos en francés correspondientes al periodo 1926-1927, concebidos en esta lengua

⁶⁴⁶ Así explica Larrea el término a Gerardo Diego. *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 105

⁶⁴⁷ Poema publicado en *Grecia* el 30 de agosto de 1919 y recogido en el Anejo de *Versión Celeste*, 1989, p. 334

⁶⁴⁸ “Larrea comienza a escribir en francés en 1921-1922, inmediatamente después de sus contactos personales con Huidobro, pero esos inicios en la lengua francesa se confunden con una época francesa de desánimo y progresivo abandono de la creación”. Díaz de Guereñu alude a las referencias habituales de Larrea a su traslado a París en sus cartas a Diego anteriores a 1926. *Juan Larrea. La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, p. 147-148

según afirma el poeta⁶⁴⁹, si no directamente traducidos por él al español, como en el caso de “Posición de Aldea”. La particularidad lingüística de la estructura de *Versión Celeste* según acabó siendo editada testimonia esta convivencia de ambas lenguas en la escritura poética de Larrea. Según Díaz de Guereñu, el empleo de una u otra lengua en distintos periodos obedece a una razón a la vez literaria y anímica:

Quando en febrero de 1926 se despide de Diego al marchar a París, tiene sin embargo el propósito firme de publicar su revista *Favorables* en castellano y un gran interés en hacerlo [...]. Y no solo traduce sus propios poemas sino también los de los colaboradores francófonos de la revista Tzara, Ribemont-Dessaignes, Reverdy, e incluso el poema de Huidobro que aparece en el primer número [...]. Sin embargo, este periodo de “retorno” al castellano se cierra muy pronto. [...] Larrea retorna de nuevo al francés como respuesta a la escasa o mala acogida de su revista en la que había depositado tantas ilusiones de renovación profunda. [...] En esta época de repliegue, también permitirá que Diego traduzca sus poemas sin ocuparse personalmente de ello. [...]

Puede concluirse, en fin, que el uso del francés o del castellano está motivado en buena medida por las alternativas de su ánimo, entre el rechazo y la voluntad de distanciamiento de una cultura que desprecia y la ilusión esporádica de poder influir efectivamente en su transformación.⁶⁵⁰

Su primera sección “Metal de voz”, como decíamos, a pesar de contener únicamente textos en español presenta una muestra heterogénea de composiciones desde el punto de vista de las fechas y de la lengua de creación: poemas ultraístas⁶⁵¹; primeros poemas justo posteriores escritos en francés⁶⁵²; poemas aparecidos en *Favorables París Poema*, que supuso un paréntesis de escritura en español⁶⁵³; otros poemas en español sin fechar, publicados por Gerardo Diego en *Carmen* y en las Antologías, presumiblemente contemporáneos de los escritos en francés en el periodo 1926-1927.⁶⁵⁴

“Metal de voz”, sección compuesta de textos en español, y el poema que abre la sección “Pure perte”, “Espinass cuando nieva”, fueron el único contrapunto español al conjunto de poemas del libro editado por Einaudi, en su mayoría escritos, como aquí

⁶⁴⁹ “[...] en su gran mayoría estos poemas se redactaron –se vivieron– en francés [...] (y en francés se concibieron asimismo la casi totalidad de los publicados por entonces en castellano)”. Juan Larrea. “Prólogo del autor”. *Versión Celeste*, 1989, p. 61

⁶⁵⁰ Juan Manuel Díaz de Guereñu. *op. cit.*, 1988, pp. 148-150

⁶⁵¹ Los seis primeros: “Evasión”, “Esfinge”, “Diluvio”, “Estanque”, “Otoño”, “Cosmopolitano”.

⁶⁵² “Dans le brouillard”. Larrea pensó igualmente en incluir en “Metal de voz” el poema “Paysage involontaire”, publicado en el nº 3 de la revista *Création* de Vicente Huidobro en febrero de 1924. Así lo sugiere a Luis Felipe Vivanco en una carta desde Córdoba el 2 de abril de 1970 (v. J. M. Díaz de Guereñu. *op. cit.*, 1988, p. 88)

⁶⁵³ “Razón”, “Afueras periódicas”, “Tierra al ángel cuanto antes”

⁶⁵⁴ “El mar en persona”, “Ocupado”, “Otoño IV el obsequioso”, “Puesta en marcha”, “Posición de aldea”, “Centenario” (añadido en la edición española de *Versión Celeste*). Díaz de Guereñu, que ha estudiado la datación de los poemas de *Versión Celeste* según la información que ofrece el archivo personal de Gerardo Diego, apunta esta hipótesis, habiendo encontrado estos poemas formando parte de un conjunto de textos en español clasificados junto a los poemas franceses del periodo citado.

decimos, en francés. La edición de Barral incorporó a la italiana una sección más en español con las prosas del libro *Oscuro Dominio*. ¿Qué significa la interrupción abrupta en el poemario de esta sección en español y en prosa entre dos secciones en francés (“Ailleurs” y “Pure Perte”)? Su ruptura formal con el resto de secciones tenía para Larrea un significado simbólico:

[...] su inclusión en el cerco de mi obra poética [...] marca en forma un tanto desaforada, pero también patética, el trance de ruptura que justifica la evolución que experimentó la materia y el tono líricos de allí en adelante.⁶⁵⁵

El hecho de que Larrea no haga referencia a la cuestión de la lengua original de escritura de la mitad de estos poemas, esto es, el francés, demuestra que él no atribuía a esto mucha importancia. Larrea propuso a Bodini incluir estas prosas por considerarlas una clave esencial de lectura para la poesía que escribió después, sobretendiendo así que en la posición de *Oscuro Dominio* dentro del poemario late, al menos teóricamente, una razón cronológica:

En realidad todos sus textos forman parte de la primera etapa de mi “experiencia poética”, anterior al que yo llamaría mi “tránsito”, la cual no tuvo más remedio que transitar por angosturas auténticamente dificultosas –afines a las que registra el arte de nuestro siglo– para proyectarse a un más allá que, en lo que me toca, sobrevino por sí más tarde. Cuando se ha roto con todo y se vive íntegramente embarcado hacia el “cero” o vórtice del maelstrom, como vivía yo después de renunciar, prácticamente, aunque sin darme entera cuenta, a todo lo renunciable, la travesía no suele ser un recreo. Job y Ulises lo supieron entre otros muchos. En nuestra época, artistas de primer orden se han roto la frente contra la pared y blasfemado de sus dones artísticos, es decir, se han visto arrastrados por sus corrientes internas a aquellos reversos donde prevalece la negación. (¿Qué me dice usted de los “grotescos” de Picasso, aunque en general sean me parece posteriores?). No solo las prosas de *Oscuro Dominio*, también otros poemas traducen la misma vivencia psíquica por ser producto de situaciones idénticas, aunque no adopten actitudes tan estridentes ni dramáticas como las de *Oscuro Dominio*, estas más ostensibles y difíciles de aceptar por su condición de “prosas”.⁶⁵⁶

Encontraba además Larrea oportuno publicarlo por ser prácticamente inédito, dada la cortísima tirada de 50 ejemplares del año 1934 realizada por iniciativa de Gerardo Diego en la editorial Alcanfía de México⁶⁵⁷. A Bodini, sin embargo, este conjunto de textos le causaba “un efecto perturbador” que, en su opinión, tal vez

⁶⁵⁵ Carta de Juan Larrea a Vittorio Bodini desde Córdoba el 20 de junio de 1968. En Laura Dolfi, *art. cit.*, 1997, p. 194

⁶⁵⁶ Carta de Larrea a Bodini del 20 de junio de 1968. *Ibid.*, p. 191

⁶⁵⁷ “Esto dicho, le confesaré que también juzgué oportuno incluir *Oscuro Dominio* en *Versión Celeste* por tratarse de un texto prácticamente inédito en virtud de sus 50 ejemplares, por el que me han preguntado y se me sigue preguntando de vez en vez.” Carta de Larrea a Bodini del 20 de junio de 1968 (*Ibid.*, p. 194)

podrían sentir del mismo modo los lectores⁶⁵⁸, y considerando además que dicha sección estaba “en desarmonía con las demás”⁶⁵⁹ terminó suprimiendo las prosas de *Oscuro Dominio* del manuscrito que Larrea le envió, habiendo esgrimido Larrea sus argumentos a favor de la inclusión de las prosas (“validez vaticinante”, “momento psicológico más agudo de la ruptura”⁶⁶⁰) pero dejando completa libertad a Bodini para suprimir dicha sección si lo seguía creyendo oportuno así como el párrafo del prólogo en el que Larrea hacía mención a ella. Según Larrea contó a Vivanco más tarde, no supo que Bodini había prescindido de *Oscuro Dominio* hasta que recibió el libro impreso.⁶⁶¹

El de 1926 fue el único episodio de la historia de su poesía en el que Larrea se tradujo a su lengua materna, con excepción de las traducciones en los años treinta de “Fécondation immortelle”, “Faiseuse d’anges” y los cuatro poemas de *Oscuro Dominio* originalmente redactados en francés⁶⁶². Díaz de Guereñu destaca de estas autoversiones una literalidad generalizada que reproduce incluso el orden de la sintaxis francesa. Señala además el autor cómo los aspectos fónicos son más tenidos en cuenta por Larrea en la transformación de sus poemas franceses que en sus traducciones al español, en las que no se observa un cuidado especial en lo referente a la prosodia y el ritmo, de lo cual deduce que el interés predominante de Larrea en la traducción son, más que el lenguaje, las imágenes⁶⁶³. Asimismo Guereñu observa, basándose en la información documental disponible, que los poemas franceses de Larrea sufren más transformaciones que los españoles⁶⁶⁴. Larrea había escrito a Diego en 1924:

Con buena voluntad he cumplido tu encargo. Ya tienes en francés macarrónico los tres poemas que me envías. Pero, como no estoy seguro de mi competencia, te los devuelvo sin mandárselos a Marichalar para que les pases la vista y los hagas corregir por persona más impuesta en el francés. He procurado conservar el ritmo y el ambiente,

⁶⁵⁸ Referencia de Larrea a las objeciones de Bodini en carta al italiano de 20 de junio de 1968 (*Ibid.*, p. 194)

⁶⁵⁹ Carta de Bodini a Larrea del 9 de junio de 1968 (esta carta no se encuentra recogida en el epistolario preparado por Laura Dolfi, por lo que cito por su prólogo al *art. cit.*, 1995, p. 123)

⁶⁶⁰ “[*Oscuro dominio*] Obtuvo los mayores elogios de Vicente Huidobro, de los que se percibe un reflejo en el prólogo de Eduardo Anguita a la *Antología* de aquél.” Carta de Larrea a Bodini del 1 de abril de 1964 (*ibid.*, p. 134)

⁶⁶¹ En una carta inédita del 25 de julio de 1969 (citada en Laura Dolfi, *art. cit.*, 1995, p. 124). Sobre la sección *Oscuro Dominio*, v. Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, pp. 107-110

⁶⁶² Las dos primeras traducciones fueron efectuadas con el objeto de ser publicadas en *Cruz y raya* en 1934 (véase ref. en *Versión Celeste*, 1989, p. 295 y p.317); las demás (“Color madre”, “Fervor”, “La planicie y su espejo” y “Camino de carne”) probablemente fueron realizadas con la misma finalidad en los años treinta par su publicación en *Oscuro Dominio* (México, Alcancía, 1934).

⁶⁶³ Juan Manuel Díaz de Guereñu. *op. cit.*, 1988, pp. 150-151

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 153

desnaturalizándolos lo menos posible. Tienes que considerar que cuando yo escribo en francés lo hago ciñéndome a la sintaxis que poseo, cosa muy distinta de la traducción.⁶⁶⁵

Es importante destacar que en 1966 Larrea rehusó la propuesta de Vittorio Bodini de traducir él mismo *Versión Celeste* al español por las implicaciones íntimas que dicha tarea habría supuesto para él, que consideraba sus poemas, en su mayoría compuestos en francés, como fruto de una experiencia vital “culminada”. En su negativa a autotraducirse arguyó que sus poemas habían sido fruto de un “progresivo desvanecimiento de la conciencia personal”⁶⁶⁶ y formaban parte de una experiencia ya cerrada. Dijo, además, encontrarse “acaparado [...] por asuntos y obligaciones más trascendentes y actuales” y no querer “traicionarse a sí mismo” realizando lo que él encontraba una traducción que convertiría a la de Bodini “en un eco de segunda mano”:

He comprendido al transcribir los poemas que, acaparado como vivo por asuntos y obligaciones más trascendentes y actuales, me es del todo imposible verterle mis poemas al español, tarea para mí, como autor, en modo alguno sencilla. Mi opinión sobre el asunto es que debería usted, como se disponen a hacerlo en Berlín, publicar los textos en español y francés, según se los envió frente a la traducción italiana. Por tratarse de un círculo cerrado de mi experiencia, sería este el único modo de atenernos a una realidad correctamente establecida e idéntica para todos, evitando a la vez traicionarme a mí mismo mediante una traducción insuficiente si no un tanto arbitraria, que convirtiera a la suya en un eco de segunda mano.⁶⁶⁷

Proyectando que fuera el propio Larrea el traductor de los poemas al español, Bodini debía de encontrar el “rodeo” lingüístico en el proceso de traducción al italiano completamente válido y natural. Larrea, como hemos visto, no lo estimó así. Esto nos permite calibrar el grado de importancia de la cuestión lingüística: que si bien para Larrea la lengua en que estaban compuestos sus poemas no fue un hecho de importancia determinante durante la experiencia poética ni en la organización de sus poemas treinta años después para su publicación, sí resultaba delicado en cambio revisitar la experiencia para escribirla de nuevo en traducción. En palabras de Jordi Doce:

Territorio ambiguo y sutil, pues, el de la traducción literaria, lleno de dilemas y aparentes imposibles [...]. La traducción existe en otro ámbito que el escritor del texto original no puede controlar. Incluso si, dueño de conocimientos más o menos sólidos del idioma de llegada, colaborara con el traductor, su esfuerzo sería en balde, pues entraría en contradicción con el impulso fatal y necesario que engendró el texto original. Todo escrito literario es una forma, una exacerbación o desbordamiento del plano del significante, y alentar la emergencia o aparición de una forma alternativa y posterior en el tiempo supone impugnar, por activa o por pasiva, su propio trabajo. A riesgo de incurrir en cierto maniqueísmo, una cosa me parece evidente: el escritor solo puede ser

⁶⁶⁵ Carta del 19 de enero de 1924. *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 173

⁶⁶⁶ Carta de Larrea a Bodini del 23 de noviembre de 1966. Laura Dolfi, *art. cit.*, 1995, p. 140

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 139

responsable de su propia creación, y ni siquiera de ella, puesto que el escritor genuino sabe que el lenguaje formalizado dice o sabe más que él. La traducción nunca es ni puede ser responsabilidad suya, aunque la firme a los efectos de la edición y su nombre respalde ante el lector el trabajo de un tercero, el traductor.⁶⁶⁸

En su carta de 1924 Larrea diferencia entre traducir y escribir en francés, algo que él no considera autotraducción. Al contrario que en las traducciones que realizó de los poemas de Diego, en las que destacan los cambios de imágenes motivados por la búsqueda de la rima, Larrea no se apartó nunca del francés en las que hizo de sí mismo del francés al español⁶⁶⁹. Pero antes de lanzarse a un estudio sobre la autotraducción de Larrea habría que empezar por determinar si su escritura en francés no es ya una autotraducción desde su lengua materna. Luis Felipe Vivanco apuntaba en esta dirección cuando dijo no saber qué palabra emplear, si “traducir” o “retraducir”, para referirse a su trabajo de traducción de los poemas de *Versión Celeste*:

[...] porque siempre le queda a uno la duda de cómo funcionaban la mente o la imaginación del poeta en esa otra lengua que ha llegado a ser la de su poesía sin llegar tal vez a ser la suya. A esta situación aluden sus palabras cuando nos confiesa que escribía sus poemas en un idioma que dominaba relativamente.⁶⁷⁰

Antoine Berman sostiene que “el odio a la propia lengua por pobre o insuficiente” de los escritores que no escriben en su lengua materna no constituye una “experiencia objetiva” sino “una de las primeras experiencias de todo traductor”⁶⁷¹. El “odio” de Larrea a su lengua materna obedece tanto a las razones de superficie a las que ya vimos que el poeta alude como a las razones de mayor calado que acaba anteponiendo a las primeras, y consiste en un estado transitorio y restringido a su proceso íntimo, abandonando después, junto a la escritura de poemas el empleo del francés. ¿Podría considerarse el “odio” transitorio de Larrea al español como una

⁶⁶⁸ Jordi Doce. “Un puente no existe por sí solo (reflexiones de un traductor)”. *Ínsula*, 717, septiembre 2006, pp. 4-6, p. 5

⁶⁶⁹ Larrea tradujo al francés los poemas de Gerardo Diego “Primavera”, “Canción de cuna” y “Cuadro” pertenecientes a *Manual de espumas*. Madrid: Cuadernos literarios, 1924 (ed. facsímil Valencia: Pre-Textos, 2007, pp. 9, 39 y 54). Las traducciones de Larrea (tituladas “Printemps”, “Berceuse” y “Tableau”) son recogidas por Juan Manuel Díaz de Guereñu en *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980* pp. 439-441.

⁶⁷⁰ Luis Felipe Vivanco. “Juan Larrea y su *Versión Celeste*”. *Versión Celeste*, 1970, p. 36. Sobre autotraducción en Juan Larrea, véase Marcos Eymar Benedicto. “La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón”. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2010; Méliissa Lecointre. “Larrea en la encrucijada del idioma”. *Ínsula*, 742, octubre 2008, pp. 32-36.

⁶⁷¹ Antoine Berman. *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003 [trad. Rosario García López], p. 24

“pulsión traductora” inconsciente, aquella que para Berman (citando a Schleiermacher) parte del rechazo al “íntimo bienestar de la lengua”⁶⁷²? Berman equipara al escritor que no emplea su lengua materna en su creación al traductor que “en el plano psíquico es [un ser] ambivalente, pues quiere forzar las dos facetas, cargando de extranjería su propia lengua y forzando a la otra lengua a de-portarse a su lengua materna”, precisando:

Esta situación es comparable a la de los escritores no franceses que escriben en francés, siendo las literaturas de los países francófonos el más claro exponente. También ocurre con obras escritas por escritores que en absoluto pertenecen a áreas francófonas, como es el caso de Beckett. Todos estos textos los agrupamos bajo la denominación de “francés extranjero” porque han sido escritos en francés, pero por “extranjeros” de cuya extranjería guardan el sello, tanto en la lengua como en la temática. [...] dicho francés extranjero guarda estrecha relación con el francés de la traducción ya que, en unos casos, se trata de extranjeros que escriben en francés imprimiendo así a nuestra lengua el sello de su extranjería y, en otros, nos encontramos con obras extranjeras re-escritas en francés, que ocupan nuestra lengua marcándola también con su extranjería.⁶⁷³

Esta desnaturalización tanto de la lengua que se toma prestada para la escritura como de la lengua materna cuando la obra es incorporada a la misma (el caso de Larrea en traducción) es el efecto en la lengua de la despersonalización buscada por Larrea. ¿Necesitaba Larrea escribir en francés para ir hasta el fondo de su enajenación mental en dirección al verdadero “yo”, su voz propia? El “viaje”, como él dice en su crítica del surrealismo en el texto *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1944), iba en serio y comportaba el riesgo de enloquecer o bien de regresar con grandes aprendizajes:

[...] en la práctica el surrealismo, como hijo de un mundo de transición donde pululan las contradicciones, lejos de resolver las viejas antinomias diríase que se propone enriquecer su catálogo con nuevos ejemplos concebidos en su propio seno. Y lo que es peor, olvida con demasiada frecuencia sus principios para entregarse a actividades menos arriesgadas y comprometedoras. [...]

No deja de ser gravemente sintomático el hecho de que constituyendo en teoría una brigada de desesperados que ha recogido sobre sí la herencia de los artistas malditos, no haya enviado sus huestes al hospital, al manicomio, o al cementerio... [...] De haber sido el espíritu de la agrupación auténticamente heroico, de haber transitado por lugares de verdadero peligro, de haber tocado los cables de alta tensión humana como lo hizo Nerval, como lo pretendió hacer durante algún tiempo Rimbaud que atemorizado abandonó la partida, como lo aparentó hacer –y quizá lo hizo– Lautrémont, los surrealistas hubieran sido más “amados de los dioses”. Hubieran también dispuesto de menos tiempo y ocasiones para dar señales escandalosas de vida y una de dos: o hubieran sido electrocutados mentalmente alimentando las casas de salud y los cementerios o hubieran realizado hallazgos de capital importancia. Porque en vez de llamar la atención sobre todo de los snobs de este mundo, hubieran sido los “pararrayos de Dios, poetas”, de Darío. Hubieran atraído sobre sí el fuego del cielo, que al trasmutarlos hubiera en ellos creado ese estado cristalino de síntesis donde convergen sueño y realidad, elevándolos a una nueva potencia. Sin que sea desestimar los logros

⁶⁷² *Ibid.*, p. 23

⁶⁷³ *Ibid.*, pp. 20-21

teóricos que en cierto nivel se les deben, sobre todo a través de la persona de Breton, no puede menos de reconocerse que ninguna de ambas ha ocurrido.⁶⁷⁴

Sus poemas son ricos en ejemplos que ilustran esta voluntad de explorar los límites del lenguaje. Un verso como “le jardin te lèche par le jardin de tes pores”⁶⁷⁵, con la repetición del sustantivo “jardin” y la ausencia de lógica extralingüística parece en primera instancia una reflexión en torno a la forma del lenguaje: el empleo de un mismo sustantivo en dos posiciones distintas de la estructura sintáctica sirve como experimento para demostrar cómo la estructura (o el “uso”, según Wittgenstein) confiere significado. Una expresión semejante no comunica ningún significado convencionalmente comprensible; tal vez su significado no es otro que el del cuestionamiento lingüístico al que aludimos, como en este otro ejemplo en el que el poeta construye una familia léxica que simula las razones gramaticales de cualquier paradigma de flexión mediante la asociación de las palabras “dragage”, “horloge” y “usage”⁶⁷⁶:

QUOIQUE DANS LA CRAINTE

Au fond ces femmes nécessaires du froid
Ces femmes sans souvenirs au moyen de traîneaux
*Pâlisent sans savoir pourquoi

Le ciel d’ailleurs est malade d’ardoises
Et ses cheveux tombent comme des puits de mine

Le ciel le ciel ingénieur mon ami
Tu auras ta maison sur la colline
En faisant le *dragage* de mon ennui
Puisque l’*horloge* devient ma ferveur plus intime

Sur l’horizon d’aveugle que l’heure mouillée tâtonne
Les colombes *substantielles *s’éplument comme des arrière-pensées
*Jusqu’ apprendre bien ce qu’est la main d’œuvre de l’automne

Mais quoique le soir fasse des victimes
Si tu ne *craignes l’*usage* des mers
Viens tes paupières gonflées d’un air familier
t’épanouir mieux que les auteurs de lettres anonymes
Soleil soleil des cimes

⁶⁷⁴ “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, en Juan Larrea. *Ángulos de visión* (ed. Cristóbal Serra). Barcelona: Tusquets, 1979, pp. 238-240. En esta selección de textos de Larrea realizada por Cristóbal Serra solo se recoge la primera parte de este trabajo de Larrea; para el texto completo, v. Juan Larrea. *Del surrealismo a Machupicchu*. México: Joaquín Mortiz, 1967

⁶⁷⁵ “Au seuil des calumnies”

⁶⁷⁶ “Quoique dans la crainte”, primera versión del poema conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

La palabra “horloge” es incluida en el conjunto paradigmático de “dragage” y “usage”, cuya terminación en “-age” revela que se trata de una derivación sustantiva de los verbos “dragar” y “usar”: “horloge”, así convertido en un pseudo-integrante del conjunto de sustantivos derivados en -age, se vuelve susceptible de ser sometido al paradigma de flexión de estos, de modo que podría llegarse, mediante aplicación de la regla gramatical, al verbo inexistente (pero gramatical y aun semánticamente factible) “horler”. La única diferencia de este verbo virtual con el calco “tricotear” de su poema “Express” es que no existe en ninguna lengua. Si no fuera por esto, nos hallaríamos ante un nuevo ejemplo de transhomofonía, y siguiendo nuestra hipótesis hasta el final nos encontraríamos ante un neologismo.

Explorar el corazón del lenguaje requirió para Larrea abandonar hasta la propia lengua para poder eludir junto a los resortes atávicos, la retórica y el vínculo sentimental los usos automáticos que ocultan el mecanismo de la lengua heredada, aprendida y usada de modo inconsciente. Blanca Riestra expresa dicha exploración del siguiente modo:

[...] quand nous écrivons dans une langue qui n'est pas la nôtre, il est facile, presque inévitable, de dissocier les signifiants des signifiés. En revanche, quand la langue de création est notre langue maternelle, les mots et la réalité sont si étroitement liés qu'ils finissent par se ressembler et se rassembler. Pour Larrea, l'usage du français comme langue de création lui permettait de dissoudre les liens sémantiques profonds de la langue, ce que Greimas appelle « le fonctionnement métalinguistique du discours » [GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche et méthode*. Paris : PUF, 1986]. La hiérarchie des unités de communication va être perturbée (...). Cette nouvelle fougue proviendra surtout de la rupture des schémas mentaux préconçus et de la perception différente des expressions idiomatiques.⁶⁷⁷

El resultado de esta operación de “salida” de la lengua materna, para Blanca Riestra es el acceso del poeta –cuyo objetivo es el *conocimiento*– a los vínculos miméticos auténticos entre los conceptos y los sonidos. El poeta quiere escapar de la arbitrariedad del signo para conocer los verdaderos vínculos entre realidad y lenguaje”:

Comme nous venons de le voir, la poésie est un moyen de renommer la réalité, de corriger l'arbitraire du signe, de retrouver les vrais signifiants. La recherche des signifiants originaires par une démarche proche de la mimesis requiert un état réceptif sémi-involontaire et une absolue liberté vis-à-vis de l'instrument de travail : le langage.⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ Blanca Riestra, *op. cit.*, 2000, p. 316

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 313

Vittorio Bodini entiende el empleo del francés en la escritura poética de Larrea en este mismo sentido:

Bajando hasta las raíces de la sangre y de la inteligencia, Larrea no quiere caer en la trampa del mundo de las palabras: por eso es quizá por lo que escribió en francés, que, además de ser la lengua oficial del surrealismo, era para él una lengua extranjera y por eso lengua de la inteligencia, instrumento científico de comunicación, ajeno a toda clase de alteraciones o superestructuras literarias. Lo que busca es la extensión del yo hasta incluir los más remotos ángulos del universo, la anexión de la otra cara de la vida, sueño e inconsciente, la dislocación de sí mismo, la multiplicación de lo real en hipótesis.⁶⁷⁹

Diego criticó de la creación poética en francés de Larrea que a este podía resultarle imperceptible la no belleza de sus poemas por no conocer como nativo el idioma. ¿Importaba la no belleza a Larrea? En el “Presupuesto vital” postula la búsqueda de la imperfección artística:

No existe la perfección como no existe la verdad ni la belleza y ésta menos que para nadie para el artista. No existen obras bellas y eternas, sino humildemente obras que en un tiempo emocionan, unas a un puñado de hombres, otras a otro. [...] En consecuencia, Vallejo y yo presentamos aquí diversas obras imperfectas por muy diversos estilos pero coincidentes en más de un punto esencial: en su actualidad, su pasión íntima y su orientación al conocimiento. Aún no son quizá bastante imperfectas, pero confiamos poder dentro de poco mostraros otras que lo sean mucho más.⁶⁸⁰

Cernuda refiriéndose a la poesía en francés de Larrea apuntaba, como Gerardo Diego, los inconvenientes para un poeta de escribir en una lengua que no sea la materna:

Es de suponer que el nombre de Larrea vaya olvidándose con el transcurso del tiempo; pero aunque tal cosa ocurra, no por eso dejarán de haber tenido los versos del mismo un valor poético e histórico. Existía en Larrea no solo la posibilidad de un poeta, sino la realidad perceptible de que era un poeta; un poeta acaso más interesante que algunos de estos pertenecientes a la generación de 1925. Quienes duden de lo que digo deben buscar sus composiciones en la Antología seleccionada por el propio Diego; encontrarán allí poemas de Larrea como “Espinas cuando nieva” y “Tierra al ángel cuanto antes”, de una gran hermosura desolada, respecto a materia poética; respecto a la expresión, no se olvide que Larrea raramente usó para el verso un idioma suyo nativo, lo cual es inconveniente grande, ya que nunca se insistirá lo bastante en la importancia que tiene para el poeta el hablar lengua que fue la de sus antepasados en la literatura y en la sangre.⁶⁸¹

Larrea, según sus propias palabras, dominaba solo relativamente el francés: si lo hubiera dominado del todo, como poeta bilingüe, no le habría servido para sus propósitos. Contra la opinión de Cernuda, que Larrea no escribiera en francés no fue

⁶⁷⁹ Vittorio Bodini. *Poetas surrealistas españoles*. pp. 50-51

⁶⁸⁰ “Presupuesto vital”. *Versión celeste*, 1989, pp. 354-355

⁶⁸¹ Luis Cernuda. *Poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972, pp. 166-167 (extracto del capítulo surpimido dedicado a Gerardo Diego y Rafael Alberti). Resulta interesante destacar aquí que los poemas que cita Cernuda como ejemplo para su elogio de la materia poética en Larrea y su reserva con respecto a la expresión son precisamente composiciones originalmente escritas en español.

“inconveniente grande” para su obra sino circunstancia indispensable para poder llevar a cabo su proceso voluntario de exploración de la esencia poética del lenguaje en lo tocante a su vinculación con la realidad. Sumergirse en un idioma no materno pudo servir al poeta para hacer el vacío en sí y poder moverse por la lengua extrayendo de la literalidad todo su poder indagatorio del funcionamiento del lenguaje. El modo de “volver a ver” el idioma-lenguaje con ojos nuevos era deshacerse del uso cotidiano, que encubre todas las posibilidades contenidas en las estructuras de la lengua materna y acercarse al fenómeno del lenguaje como un observador exterior, favorecido por el conocimiento “solo relativo” de la lengua.

3.3.2. Juan Larrea en traducción de Diego. Literalidad y polisemia

Larrea, al recibir un ejemplar de la Antología de la poesía surrealista española de Vittorio Bodini, señalaba a propósito de las traducciones de este:

Volviendo a su libro, mi impresión primera es que sus traducciones son correctas y de excelente calidad, hasta donde me permite apreciarlo mi conocimiento no demasiado profundo del italiano. Voy a señalarle sin embargo una pequeña incorrección. La “sucesión de sonidos elocuentes” del poema que por error se ha titulado siempre “Juan Larrea” –siendo en realidad una declaración estética–, no tienden *hacia* resplandor, sino que se mueven a resplandor, al modo como en lenguaje corriente hay mecanismos que son movidos a brazo, otros a vapor etc. Es decir, en este caso, la preposición *a* es denotativa del modo como se verifica la acción.⁶⁸²

Es decir, se mueven “por”, “mediante” resplandor y no es que estén los sonidos en marcha *hacia* el mismo. Destacamos este ejemplo al comienzo de nuestro análisis de las traducciones de Gerardo Diego por cuanto demuestra en palabras del propio Larrea la clase de escollos que presenta su poesía a la hora de la lectura, y por tanto, de la traducción. El “movidos *a* (y no *hacia*) resplandor” de este ejemplo es un caso de subversión gramatical propio de la extrañeza expresiva del lenguaje poético de Larrea. Como decíamos, el empleo del francés en su escritura poética tiene como finalidad el redescubrimiento del lenguaje mediante la desmotivación y la remotivación del mismo, y no solo despojándolo de su “significación vulgar”, como dice en su texto de *Orbe*⁶⁸³, sino desmontando los usos figurados cotidianos para encontrar un modo de despertar las

⁶⁸² Carta de Larrea a Bodini del 1 de abril de 1964. Laura Dolfi, *art. cit.*, 1995, p. 134

⁶⁸³ Juan Larrea. *Orbe*, 1990, pp. 49-50

palabras que duermen en las “expressions figées”, aspiración de la poética de Gerardo Diego:

Tomando así las palabras –es inevitable– en toda su plenitud, el poeta debe atender a la par a sus valores retóricos y a su sentido de imágenes y conceptos. La luna será a la vez que las lunas literarias [...], [detrás] de su virtualidad fonética capaz de rima, de aliteración de contraste, de efectos musicales, según el punto del verso donde brote, por encima y sobre todo ello, la verdadera luna, el astro que vemos en tan múltiples formas, la realidad objetiva, la imagen más el concepto que en su vocablo se representa. Y sin descuidar ni uno solo de los aspectos retóricos, el poeta debe dar la preferencia al otro, al valor humano y sencillo de la imagen “luna”, permanente, mensurable y traducible en todas las prosodias y a todos los idiomas y retóricas. Esto es lo que el simbolismo –y este postsimbolismo conceptista– procuran ocultar, paliar, ensordecen.⁶⁸⁴

Diego se refiere aquí a la carga retórica de las palabras. Esta idea teórica referida fundamentalmente a la semántica Larrea la extiende a toda la gramática, es decir, a la estructura y el funcionamiento del lenguaje. El afán remotivador de Larrea exige, desde la misma escritura poética, una lectura literal de los usos del lenguaje; esta lectura literal, a su vez, demuestra ser una fuente inagotable de imágenes. La extrañeza expresiva, como reflejará el análisis, fue abordada por el traductor Diego mediante el recurso a la literalidad extrema. Este mecanismo le permitió en unas ocasiones reproducir la extrañeza y en otras acrecentarla mediante la producción de una expresión más extraña que la de Larrea en francés resultante de su modo de traducir, yendo en no pocas ocasiones más allá del “nivel de equivalencia” que para la traducción literaria establece Andrés Sánchez Robayna:

Lo que buscamos es, en efecto, una ajustada reconstitución textual; una reconstitución en la que ese “nivel de equivalencia” –siempre tan difícil de conseguir– cuide tanto la traslación de la riqueza del texto de origen *cuanto de no añadir*, mediante un abuso de la inevitable lectura interpretativa, materiales no presentes en aquel texto. [...] Nuestro criterio de “reconstitución” textual exige, por ello, una marcada, radical isomorfía entre el texto de origen y el texto en español. Y ello incluso en los casos en los que se violenten las estructuras sintácticas y morfológicas de nuestra lengua: si el texto de origen es ya transgresor [...] también deberá serlo el texto que se “reconstituye” o re-crea en español.⁶⁸⁵

Tal vez fuera esta transgresión del nivel de equivalencia de la práctica traductora de Gerardo Diego la razón por la que Larrea no solo la aceptó sino que la alentó, empleando también él esa clase de traducción para sus autoversiones. Solo en la traducción de “Longchamps”, primer ejercicio de traducción de un poema de Larrea,

⁶⁸⁴ Gerardo Diego. “Retórica y poética” publicado en *Revista de Occidente* XVII, noviembre 1924 y recogido en *Obras completas* (vol. VI). Madrid: Alfaguara, 2000, pp.174-180, p. 178

⁶⁸⁵ Andrés Sánchez Robayna. “Acerca del «Taller de Traducción Literaria»”. *Ínsula*. 717 septiembre 2006, pp. 2-4, p. 3 (la cursiva es nuestra)

Diego se rigió por unos principios muy distintos a los que aplicó al resto de sus traducciones, disponiendo del orden, la distribución versal y el contenido de las imágenes del poema según necesitó para cuadrar rima y métrica en su versión española. En contraste, en su respeto “escrupuloso” del francés en las demás traducciones Diego incurre habitualmente en el calco estructural. En estas circunstancias, ¿cuál es la frontera del calco en esta expresión poética subversiva? ¿Qué consideraremos como error? Vemos a continuación, por un lado, cómo se posiciona la traducción con respecto a la gramaticalidad y, por otro lado, cómo responde la literalidad de Diego a uno de los rasgos principales del lenguaje poético de Larrea: la ambigüedad.

La expresión remotivadora. Literalidad y poesía

En los textos de Larrea existe, además de una presencia constante de términos y expresiones polivalentes, una remotivación igualmente continua del uso del lenguaje. Con su escritura poética se proponía una lectura literal del lenguaje del que está construida la realidad para tener acceso a la “Realidad”, objeto de su indagación poética; la inmersión en las simas del lenguaje necesaria a tal efecto se opera en Larrea mediante el cuestionamiento gramatical.

Observemos los dos ejemplos siguientes. El primero se refiere a la siguiente estrofa de “Rivage où commencent les conjectures”⁶⁸⁶:

La lune vient d’être aimée
en silence

en silence d’œillets

Beau marbre d’antan

La terre plonge plonge ses yeux dans l’origine des arbres
Mais je t’oublie selon la direction du vent

En la imagen “silence d’œillets”, los constituyentes “silence de” y “œillets” son combinados en virtud de un nexo ausente, a saber, la palabra “muerte” que suele complementar al primero y que se encuentra dentro del campo de ideas afines a “œillets”. De este modo, “silence d’œillets” puede ser equivalente a “silence de mort” o “silence mortel”. En el sintagma equivalente “silence de mort”, “mort” ha perdido su

⁶⁸⁶ “Rivage où commencent les conjectures”, primera versión del poema conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

valor denotativo independiente debido al uso establecido de la expresión, que ha vaciado su valor sustantivo transformándolo en un adjetivo: en su uso cuenta más el significado relativo a las “dimensiones” del silencio que el denotativo de “muerte”. El empleo de la palabra “œillets” en su lugar subvierte este adormecimiento del valor denotativo de “mort” mediante la lectura literal del procedimiento metonímico o de sinécdoque puesto en marcha por el poeta, dando como resultado una imagen poética “creada” que no existía hasta entonces. Esta imagen no opone ninguna resistencia a la traducción, puesto que “silencio de claveles” reproduce en exacta equivalencia el mecanismo de la imagen en francés. No sucede lo mismo en el segundo ejemplo.

En el mismo poema encontramos otro caso del procedimiento de remotivación lingüística, en esta ocasión a partir de la ambivalencia del vocablo “morceaux”:

Je suis l’explorateur
Que l’automne encourage
J’interprète des morceaux de vent et de nuages
*Poussiereux comme des bouteilles d’un caractère rêveur

Si se entiende el verbo “j’interprète” (seguido de “morceaux”) en su acepción musical, “vent” y “nuages” pueden ser entendidos como “fragmentos” de música. La equiparación del viento y las nubes a la música y su combinación con el sintagma “j’interprète des morceaux” activa la propiedad de indivisibilidad e intangibilidad compartida por los tres (“vent”, “nuages” y “musique”), propiedad de la música que el lenguaje cotidiano eclipsa cuando aplica “morceau”, noción empleada para expresar la división, a un “objeto” indivisible. La estrofa es traducida por Gerardo Diego como sigue:

Yo soy el explorador
Que el otoño alienta anima
Yo interpreto trozos de viento y de nubes
Polvorosos como botellas de un carácter soñador⁶⁸⁷

Aunque Diego no opta por la opción metafórica “fragmentos” que incidiría en el sentido que aquí apuntamos, su alternativa “trozos” en realidad potencia el contraste que observamos en la división de algo indivisible.

Los sintagmas “silence d’œillets” y “morceaux de ciel” no rebasan los límites de la gramaticalidad y su traducción refleja los valores lingüísticos que aquí les hemos

⁶⁸⁷ “Ribera en que comienzan las conjeturas”, traducción conservada en el cuaderno “Poemas- Juan Larrea”.

atribuido, por lo que su valor es equivalente en español y en francés. En otros casos, en cambio, el procedimiento de traducción literal lleva a Gerardo Diego, como a Larrea en autotraducción, a los límites de la gramaticalidad y, en ocasiones, a la incorrección gramatical. En las autotraducciones de Larrea, Díaz de Guereñu observa:

[...] la traducción es siempre literal, conservando no solo el sentido de las palabras, sino incluso su orden sintáctico, sin hacer la más mínima concesión al ritmo. Esta literalidad pierde a veces el sentido de algunas expresiones hechas o locuciones francesas que Larrea utiliza a menudo en sus composiciones, pero muestra cómo Larrea las adopta por la capacidad evocativa de su sentido literal, en el que se constituyen en verdaderas imágenes poéticas. [...] Se evidencia en general una búsqueda de la literalidad (sin que falte algún error) que le empuja a veces a la glosa de las expresiones o términos polisémicos.⁶⁸⁸

Los límites establecidos por el uso normativo son los que habrían de servirnos para valorar las soluciones del traductor, pero resultan insuficientes, o cuanto menos difíciles de aplicar, teniendo en cuenta que la transgresión de las normas gramaticales comienza en la propia escritura francesa de Juan Larrea: ¿se considerará agramatical, por ejemplo, la transmutación de los verbos impersonales en personales o de los intransitivos en transitivos? ¿Dónde comienza el error?

Los ejemplos siguientes muestran cómo entiende Larrea el concepto de “error”. Cuando Luis Felipe Vivanco, a lo que parece a demanda de Larrea, verificó la ortografía de los originales franceses y preguntó al poeta acerca del verso “La fièvre aux lèvres inépuisable bijoux” de “Ouvre merveille” de la versión bilingüe italiana de Bodini, Larrea encontró una explicación sintáctica para la falta de concordancia entre el adjetivo y el sustantivo plural: según el poeta, el plural de “bijoux” hace referencia a “lèvres”, como si se tratara de concordancias cruzadas, o pospuestas, en una sintaxis desarmada, y no de una falta que debiera ser corregida:

“inépuisable bijoux”, singular. Claro que en el texto francés así como “inépuisable” se refiere a la fiebre y al singular de bijoux, este, en cuanto plural apunta a los labios.⁶⁸⁹

Laura Dolfi, en su cotejo de la ediciones italiana y española de *Versión Celeste*⁶⁹⁰ comenta asimismo el caso del verso “relisant tes lettres pour me tenir à distance” de “Belle île 10 septembre”. Larrea escribió en su manuscrito “relissant”, y cuando Bodini dudando sobre la ortografía preguntó al poeta si se trataba de una

⁶⁸⁸ Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, pp. 150-151

⁶⁸⁹ Carta de Juan Larrea a Vittorio Bodini desde Córdoba el 2 de julio de 1968 (Dolfi, *art. cit.*, 1997 p. 200). Laura Dolfi se refiere a esta corrección de Larrea en su artículo “La edición italiana de *Versión Celeste*”. *Ínsula* n° 586, 1995, p. 20-22, p. 22

⁶⁹⁰ *Ibid.*

excrecencia ortográfica en el gerundio del verbo “relire”, el poeta justificó la doble “s” explicando al traductor que no se trataba de un error y que en efecto había escrito “relissant”, de “relisser”, “alisando de nuevo”. Cuarenta años atrás, Gerardo Diego había traducido “al releer” sin dudar acerca de la grafía del gerundio francés. Estos ejemplos son una muestra de la creencia de Larrea en la razón oculta de todas las cosas más allá de sus circunstancias de apariencia azarosa o, valga para este caso, errónea. Representan el puro ejercicio de la literalidad remotivadora por parte del poeta. La traducción, como se observa, se presenta en estas coordenadas poéticas como una herramienta capaz de revelar algunas de estas razones.

Del mismo modo que el “error” ortográfico crea poesía, el calco lingüístico pudo ser entendido por Larrea como también creador de poesía. La contribución de los calcos lingüísticos a la creación de más poesía en traducción potenciando nuevas imágenes pudo haber sido la razón por la cual Larrea no enmendó buena parte de los galicismos que encontramos en las traducciones de Gerardo Diego. Al igual que Larrea, Diego practica la traducción “mot à mot”, llegando a incorporar al pie de la letra las respuestas de Larrea a sus dudas de traducción⁶⁹¹. Ya estudiamos en trabajos anteriores⁶⁹² cómo esta traducción “mot à mot” desarregla la expresión en español cuando en francés no era desarreglada sino propia –y ventajosa en la poesía por su economía expresiva y difícil por ello de traducir. A continuación vemos una clase de calco igualmente desplazante pero que puede entenderse, según los principios creativos de Larrea, como solución creadora de poesía.

Los borradores nos ofrecen un ejemplo de la traducción calcada y enmendada del verbo “reste” en el poema “Une couleur l’appelait Juan”, que pasó de “resta” en la primera traducción publicada en *Carmen* a “queda” en la traducción revisada y publicada en las Antologías:

[Larrea]	Tous les ruisseaux intérieurs nous sommes accourus Soulager ce moulin à individu Seul convive qui nous reste De celui qui est parti vers *l’iver sans prétexte Sur une douleur d’ancienne prairie Les fourmis emportent nos larmes de l’est à l’ouest
----------	---

⁶⁹¹ Por ejemplo, Larrea le explica que en “L’homme vu de la haute mer” “empaille” significa “disecar, pero en el sentido de rellenar” y Diego traduce “diseca y rellena”.

⁶⁹² V. los trabajos citados “Juan Larrea y Gerardo Diego. Del poeta al traductor” y “Juan Larrea, Gerardo Diego et la traduction poétique”.

[T. *Carmen*] Todos los arroyos interiores hemos acudido
A aliviar este molino de individuo
Único convidado que *nos resta*
De aquel que ha partido hacia el invierno sin pretexto
Sobre un dolor de pradera antigua
Las hormigas arrastran nuestras lágrimas de este a oeste

[T. Ants.] Todos los arroyos interiores hemos acudido
A aliviar este molino de individuo
Único convidado que *nos queda*
De aquel que ha partido hacia el invierno sin pretexto
Sobre un dolor de pradera antigua
Las hormigas arrastran nuestras lágrimas de este a oeste

También tenemos prueba de la corrección de calcos como: “*tombe à*” por “*cae a*” (corregido como “*cae de*”⁶⁹³):

[Larrea] Instinct origine d’aube d’auberge
l’atmosphère *tombe à genoux* de neige
et c’est fragile comme apprendre à lire
le signe extérieur consistant en guirlandes de feuilles

[T. borrador] Instinto origen de alba y de albergue
la atmósfera *cae de a* rodillas de nieve
pero es frágil como aprender a leer
consistiendo el signo exterior en guirnalda de hojas⁶⁹⁴

[T. Ants] Instinto origen de alba y de albergue
La atmósfera *cae de* rodillas de nieve
pero es *tan* frágil como aprender a leer
siendo el signo exterior guirnalda de hojas

“*en marchant*” por “*al marchar*” (corregido como “*al andar*”⁶⁹⁵):

[Larrea] Elle mange les victimes d’un dormeur solitaire
En marchant elle dégage une statue à chaque pas

[T. borrador] Ella come las víctimas de un durmiente solitario
Al marchar desprende una estatua a cada paso

[T. Ants] Ella come las víctimas de un durmiente solitario
al andar desprende una estatua a cada paso

o “*user*” por “*usar*” (corregido como “*gastar*”⁶⁹⁶):

⁶⁹³ “Cantera”

⁶⁹⁴ Así en la versión manuscrita de esta traducción, conservada en la carpeta “Versión Celeste 1932” del archivo personal de Gerardo Diego.

⁶⁹⁵ “Locura del charleston”

⁶⁹⁶ “Ribera en que comienzan las conjeturas”

[Larrea]	Monnaie monnaie en sandales de paupières frivoles <i>Qui luit et s'use</i> un peu partout Monsieur de quarante ans que voyez-vous
[T. borrador]	Moneda moneda en sandalias de párpados frívolos <i>Que luce y se usa</i> un poco en todas partes Señor de cuarenta años ¿qué ve usted?
[T. Ants]	Moneda moneda en sandalias de párpados frívolos <i>Que luce y se gasta</i> un poco en todas partes Señor de cuarenta años qué ve usted?

Muchos otros calcos de esta especie, sin embargo, no fueron retocados en las traducciones. Por ejemplo, Larrea no corrigió la traducción calcada del título francés “Un faible pour la lumière” por “Un débil para la luz”. ¿Se debió al resultado chocante y gramaticalmente novedoso del título en traducción? Igualmente, la traducción habitual de la locución “au cœur de” por “en el corazón de”, en lugar de por “en el centro” o “en pleno”, pudo ser aceptada por Larrea por la contribución de la palabra “corazón” en las imágenes españolas resultantes de mayor poesía⁶⁹⁷: en el caso de “Lune d’ailes au cœur de la justice”, por ejemplo, la traducción de la locución “au cœur de” por “en el corazón de” mantiene la triple insistencia del texto francés en la palabra:

LUNE D’AILES AU **CŒUR** DE LA JUSTICE

Les *lumières* du **cœur** serré d’oiseaux lucides (verso 9)
dans les **cœurs** éblouis de deux sœurs jumelles (verso 24)

LUNA DE ALAS EN EL **CORAZÓN** DE LA JUSTICIA

Los *látigos* del **corazón** cercado de pájaros lúcidos (verso 9)
en los **corazones** deslumbrados de dos hermanas gemelas (verso 24)

Desde este punto de vista, los ejemplos de traducción que citamos seguidamente son susceptibles de ser interpretados como creadores de nuevas imágenes. Se trata de traducciones en las que el procedimiento de literalidad ha sido llevado al extremo y ha dado lugar a un calco, alejándose el resultado del sentido francés originario y llegando a

⁶⁹⁷ “Locura del charleston” (verso 6): “Ses mains de chambre qui communique avec l’étable / Respirant l’ordre qui règne au cœur des éclaircies”; “Sus manos de habitación que comunica con el establo / Respiran el orden que reina en el corazón de los rompientes de luz”; “Lune d’ailes au cœur de la justice” “Luna de alas en el corazón de la justicia”; “El hombre visto desde alta mar” (verso 3): “Au cœur des montagnes” “En el corazón de las montañas”.

crear, en ocasiones, una extrañeza en el español inexistente en el francés. Así pues, encontramos desplazamientos semánticos, como en la traducción de “espoir” por “espera”, “dépense” por “dispensa”, “dulcemente” por “doucement”, “rivière” por “ribera” o “compliments” por “cumplimientos”:

Quand les muscles de *l'espoir* se gonflent de nids
cuando los músculos de *la espera* se hinchan de nidos⁶⁹⁸

Dépense à pleines mains ce qu'il y a d'âme encore entre les deux rives
dispensa a manos llenas cuanto hay de alma todavía entre tus dos orillas⁶⁹⁹

comme les lilas qui poussent *doucement* des cerveaux
o bien como las lilas que brotan *dulcemente* de los cerebros⁷⁰⁰

D'une *rivière* plutôt banale
De una ribera más bien banal⁷⁰¹

ingrate ingrate à l'heure des *compliments*
ingrata ingrata a la hora de los *compliments*⁷⁰²

Otros ejemplos en los que el traductor dice algo distinto de lo que dice el texto francés debido a un alejamiento similar al de los calcos citados son la traducción de “oreja” por “oreille” en lugar de “oído”⁷⁰³ o los cambios de categoría gramatical de los gerundios “déchantant”, traducido como “desgarrador”⁷⁰⁴, o “influant”, traducido como “influyente”⁷⁰⁵. Igualmente, la traducción “mot à mot” de locuciones francesas da lugar a sintagmas que ni constituyen una expresión idiomática en español ni reproducen el significado de la francesa. Es el caso de la traducción de “l'air de savoir” y de la estructura comparativa “être bien plus ... que...”:

les diadèmes les routes les yeux de la splendeur
pousseront *l'air de savoir* à commettre des crimes

las diademas las rutas los ojos del esplendor

⁶⁹⁸ “Vestidos de reloj” (“Mouvement perpétuel”). Es curioso que el mismo verso francés en la versión anterior del poema (“Attitude glacée”) fue traducido por Diego “cuando los músculos de *la esperanza* se inflan de nidos” (“Actitud helada”)

⁶⁹⁹ “Algunas veces con lágrimas”

⁷⁰⁰ “Bella isla 10 de septiembre”

⁷⁰¹ “Un color le llamaba Juan”. La palabra « ribera » es igualmente empleada por Gerardo Diego para la traducción de “rivage”.

⁷⁰² “Bella isla 10 de septiembre”

⁷⁰³ “Verdures innées”

⁷⁰⁴ “Lune d'ailes au cœur de la justice”

⁷⁰⁵ “Bella isla 10 de septiembre”

*impulsarán la apariencia de saber a cometer crímenes*⁷⁰⁶

Ton ciel est *bien* plus vide qu'un écriin

*Tu cielo está bien más vacío que un estuche*⁷⁰⁷

Los sintagmas resultantes de la traducción, gramaticalmente chocantes, provocan en español una extrañeza no presente en el verso francés pero a su vez reforzada por la inserción de la locución entre el verbo principal del verso y su complemento preposicional (“pousseront [...] à commettre des crimes” / “impulsarán [...] a cometer crímenes”) y del adverbio “bien” (en lugar de, por ejemplo, “mucho”) entre el verbo y la estructura comparativa “más que”. Lo cierto es que en las versiones españolas, debido a la singularidad de la expresión poética de Larrea, esta clase de extrañeza sintáctica originada por la traducción pasa inadvertida entre otras figuras larreanas que son trasladadas del francés al español sin distorsión. Aun traicionando el sentido parcial, todos estos ejemplos de desviación semántica se integran en el poema sin levantar sospechas⁷⁰⁸, pero sobre todo sin crear un alejamiento que haga de las traducciones de Diego una versión falaz con respecto a los poemas valorados como conjunto. Abordamos a continuación otros detalles de la labor traductora de Gerardo Diego que tienen que ver igualmente con la literalidad, a saber, la traducción frente a la polisemia y la ambigüedad.

Polisemia y ambigüedad. Soluciones traductoras

La polisemia es uno de los mayores obstáculos que los poemas de Larrea oponen a la traducción. Cuando Bodini consultó sus dudas a Larrea durante su traducción de

⁷⁰⁶ “Luna de alas en el corazón de la justicia”. También en “Lo que le falta a una guitarra para ser feliz” (verso 1): “*L’air de savoir* fermer les yeux” / “*El aire de saber cerrar los ojos*”.

⁷⁰⁷ “Hermano indefinido”

⁷⁰⁸ Ciertamente es que a esto contribuye el “contrato de delegación” entre lector y traductor: “para el ámbito de la recepción –los lectores– el texto original nunca ha existido ni importa.” José Francisco Ruiz Casanova. *Para una historia de la literatura comparada en España* Madrid: Cátedra, 2011, p. 56. Jordi Doce lo denomina “pacto de confianza”: “La traducción, como cualquier acto comunicativo, se basa en una ilusión parecida, en un pacto de confianza necesariamente inconsciente (hasta cierto punto) que postula, si no una identidad, sí una equiparación entre A y B: una ecuación según la cual A *dice* más o menos lo mismo que B.[...] es en el ámbito literario, precisamente porque su existencia y su vigor dependen de hasta qué punto logre subvertir las convenciones sobre las que se asienta, donde la traducción revela todo su potencial de ambigüedad y disrupción.” “Un puente no existe por sí solo (reflexiones de un traductor)”. *Ínsula* n° 717, septiembre 2006, pp.4-6, p. 4

Versión Celeste, el poeta reconoció la dificultad que suponía la labor, en especial el tratamiento de la polisemia, concluyendo que Bodini había hecho una lectura entre todas las lecturas posibles:

[...] su trabajo me ha parecido excelente. Sobre todo teniendo en cuenta las dificultades de un texto con frecuencia multidimensional y enredoso de matices. Por ello, algunos pasajes son susceptibles de más de una versión. Usted ha dado la suya. Otros podrán añadir las que mejor le parezcan.⁷⁰⁹

Para Laura Dolfi, lo que estas palabras de Larrea demuestran es que “el mismo Larrea era consciente de la dificultad de su libro y de la inevitable reducción semántica que el acto mismo del traducir algunas veces implica”⁷¹⁰. Aunque referidas más bien al sentido abstracto de traducción como lectura, interesa recoger aquí las palabras de Yves Bonnefoy a propósito de la “multidimensión” del texto:

La pensée contemporaine incline, vous le savez, à considérer que ce qui vaut en littérature c'est ce qui excéderait, dans les œuvres, le sens que le lecteur chercherait à s'y formuler, ou s'imaginerait avoir réussi à y dire. Cette façon de poser le problème de l'écrit perçoit, correctement d'ailleurs, que le texte du poème, ou même celui du récit, ou même celui de l'essai, a des significations infiniment plus nombreuses que celles, que toutes celles, qu'y reconnaîtrait son auteur. Le texte a des dimensions en plus, ce sont comme des nappes de signifiante qui glissent dans sa profondeur, destinée ainsi à se dérober à toute saisie par une seule personne [...].⁷¹¹

Juan Manuel Díaz de Guereñu señala que la literalidad de Larrea en la traducción de sus poemas al español en ocasiones hace desaparecer el doble sentido de algunas expresiones francesas obteniendo, en contrapartida, “capacidad evocativa de su sentido literal”⁷¹². Nosotros procedemos a continuación a un repaso de las soluciones propuestas por Gerardo Diego en sus traducciones que pondrá de manifiesto que si bien la reducción semántica que Dolfi menciona es inevitable, la traducción poética, además de la capacidad evocativa apuntada por Díaz de Guereñu, ofrece no pocas posibilidades de reformulación y, en cualquier caso, que dicha reducción no es lesiva para la poesía traducida salvo en aquellos lugares en los que Diego pudo haber optado bien por soluciones igualmente polisémicas o bien más cercanas al francés. La traducción se presenta aquí como el elemento revelador de la disyuntiva que la experiencia del bilingüismo planteó a Claude Esteban:

⁷⁰⁹ Carta de Larrea a Bodini del 30 de junio de 1969. Laura Dolfi. *art. cit.*, 1997, p. 205

⁷¹⁰ Laura Dolfi. “La edición italiana de *Versión Celeste*”. *Ínsula* n° 586, 1995b, pp. 20-22, p. 21

⁷¹¹ Yves Bonnefoy. *La communauté des traducteurs*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 20

⁷¹² Juan Manuel Díaz de Guereñu. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, 1988, p. 150

N'était-ce pas se torturer beaucoup que d'imaginer le monde, si flagrant dans son immédiateté, si objectif aux yeux de tous, comme partagé entre des versions et des visions qui eussent dépendu des signes très conventionnels dont les hommes se servaient pour en rendre compte ? [...] J'en revenais, sans le vouloir, aux chimères de mon enfance. Je connaissais des mots, mais ni dans l'une ni dans l'autre langue, ils ne rendaient compte, quand bien même ils semblaient le faire, d'une seule et même réalité. Ou plutôt chacun d'eux, dans son système propre, en recouvrait une partie, en figurait et en formulait un aspect, au détriment d'une totalité effective, reconnue par mes sens, et dont ces mots tant en français que en espagnol, ne retenaient que des parcelles. Et pourtant, j'en avais la conviction : cette réalité existait ; elle perdurait en tant que telle.⁷¹³

Las opciones de Gerardo Diego, como se demuestra, construyen más poesía incluso en lo que, en rigor, se entendería como una pérdida. Estudiamos la traducción de la polisemia en los tres conjuntos siguientes: ambigüedad gramatical, semántica y sintáctica.

Es frecuente en los versos de Larrea una ambigüedad gramatical que, por tratarse de un fenómeno de lengua, suele resultar de difícil reproducción en traducción. Se da en construcciones sintácticas en las que el doble valor gramatical de una palabra, en lugar de ser acotado por la categoría gramatical de las palabras circundantes, se encuentra activado sin restricción. Es el caso del sintagma “roses initiatives”, donde “roses” puede ejercer tanto una función de sustantivo como de adjetivo:

Tête couronnée de roses initiatives
*Cabeza coronada de rosas iniciativas*⁷¹⁴

Como se observa, la ambigüedad se mantiene en la versión española. Observemos a continuación otro ejemplo de ambigüedad gramatical resuelto en la traducción sin pérdida. Se trata de un verso del poema “En gardant les distances”:

entre les griffes d'un paradis *filant* vers la larme infinie

¿Es “filant” en este ejemplo un adjetivo o un gerundio? El sintagma preposicional “vers la larme infinie” que le sigue refuerza su valor verbal no personal. En efecto, el funcionamiento autónomo del sintagma “paradis filant” (construido a partir del modismo “étoile filante”) es perturbado por la presencia de la preposición “vers”,

⁷¹³ Claude Esteban. *Le partage des mots*, pp. 112-113

⁷¹⁴ “Montoncitos de desnudez”

que transforma al adjetivo en una forma verbal que describe una acción en desarrollo. Gerardo Diego, tal vez percibiendo este matiz, tradujo “hilando” en su primera versión española:

entre las garras de un paraíso *hilando* hacia la lágrima infinita⁷¹⁵

El precedente del uso del verbo “filer” se encuentra, como ya vimos cuando hicimos referencia al poema “Evasión”, en una imagen que ciertamente apela a su primera acepción “hilar”⁷¹⁶. A su vez, el sentido restringido de la opción “hilando” pudo ser la razón por la que al ser corregida la traducción fue sustituida por otra manifiestamente más polivalente, a saber, el adjetivo “errante”, cuya terminación contiene un aspecto activo y permite la conjugación con la preposición “hacia” sin la estridencia que provocaría un adjetivo con otra morfología:

entre las garras de un paraíso *errante* hacia la lágrima infinita⁷¹⁷

Si bien es cierto que por su equivalencia con “étoile filante” (“estrella fugaz”) la traducción de “paradis filant” admitiría en español la transposición “paraíso *fugaz*”, este último se acomoda peor que “errante” a la preposición “hacia”⁷¹⁸. La opción “errante” da lugar a una equivalencia que compensa la francesa mediante la referencia a otro cuerpo celeste (“estrella [paraíso] errante”). Por otro lado, la aliteración /f/ “griffes – filant – infinie” se encuentra reelaborada en español por medio de la aliteración resultante /rr/ “garras – errante”⁷¹⁹. Incluso el desplazamiento semántico provocado por el concepto “errar” frente al concepto “filer” tiene su razón de ser poética, por cuanto construye la imagen nueva y contradictoria del caminar sin rumbo pero hacia un destino, “errante *hacia* la lágrima infinita”, destino sin fin. Así es como en la traducción consigue salvarse felizmente el obstáculo de la ambigüedad gramatical: “literalizando”, es decir, buscando una adecuación en español para la estructura francesa.

⁷¹⁵ Traducción conservada en el cuaderno “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros” del archivo personal de Gerardo Diego.

⁷¹⁶ “Filo en el vellón / de una nube de algodón”, en el poema ultraísta “Evasión”. V. “El francés: las razones de Larrea” en el subapartado 3.3.1 la referencia al uso polivalente de este galicismo en dicho poema.

⁷¹⁷ “Guardando las distancias”

⁷¹⁸ Gerardo Diego tradujo “filantes” por “fugaces” en su versión inédita del poema “Hareng délicatesse”, previa consulta a Larrea, como testimonia una octavilla conservada en su archivo personal encabezada con el título “Respuesta a tus dudas”: “Hareng délicatesse. *Entr’acte* = fugaces vértebras”.

⁷¹⁹ Ver más adelante la discusión acerca de la compensación poética.

Menos exitosa resulta la traducción de este otro verso de “En gardant les distances” donde el sintagma francés encabezado por la preposición “par” admite la doble lectura de complemento agente de una voz pasiva y de locución adverbial:

plus l’horizon est plein d’alarmes éphémères
rêvées à fleuve de fleurs par les sables des sables

*más lleno está el horizonte de alarmas efímeras
soñadas a río de flores por las arenas de las arenas*⁷²⁰

¿Son “las arenas de las arenas” las que sueñan a las “alarmas efímeras”? ¿O las “alarmas efímeras” son soñadas por un sujeto elidido y “por las arenas de las arenas” no es un complemento agente sino un complemento circunstancial de tiempo? La construcción “par les sables des sables” se asemeja formalmente a la sentencia bíblica “par les siècles des siècles” y recoge su significado mediante una metáfora en la cual la eternidad temporal es transformada en “eternidad” espacial o infinitud mediante la imagen del desierto sugerida por las arenas que se suceden como siglos detrás de siglos. La traducción hace desaparecer el vínculo rítmico o similitud formal existente entre “sables” y “siècles”, que no existe entre “arenas” y “siglos”, manteniendo solo débilmente la ambigüedad formal de la construcción sintáctica francesa.⁷²¹

En casos como el que acabamos de ver, la diferencia entre las lenguas no permite que tras la traducción se conserve ni un asomo de esta clase de efecto lingüístico. Del mismo modo, la ambigüedad desaparece en casos como el siguiente extraído del poema “Chair de ma chair”, en el que la traducción obliga a optar por uno de los valores gramaticales de la palabra polivalente:

et que furtif un courant d’air
dément ce geste qui signifie j’ignore

y furtiva una corriente de aire
desmiente ese gesto que significa ignoro⁷²²

Gerardo Diego traduce “desmiente” cuando la traducción podría haber sido “demente”, tal vez habiendo pasado inadvertida para él esta ambigüedad gramatical e indudablemente guiado por la lógica de la estructura sintáctica de la estrofa, que

⁷²⁰ “Guardando las distancias”

⁷²¹ Retomamos este ejemplo más adelante.

⁷²² “Carne de mi carne”

establece para “dément” en su acepción verbal un sujeto en el verso anterior (“et que furtif un courant d’air”). El nexa sintáctico, no obstante, no es tan fuerte como para impedir observar el otro valor gramatical de la palabra, el adjetivo y sustantivo.

También en este otro ejemplo tomado del poema “Une couleur l’appelait Juan” la traducción desdobra una polivalencia gramatical optando por el valor que dicta la lógica convencional:

Il s’en alla par transparence comme les *vagues* promesses
D’une rivière plutôt banale

Se fue por transparencia como las *vagas* promesas
De una ribera más bien banal⁷²³

Aquí, “vagues” podía significar tanto “vagas” como “olas”,⁷²⁴. Si en “vagues promesses” la lógica de lectura convencional dicta que “vagues” sea leído como un adjetivo modificador del sustantivo que le sigue, nada impide sin embargo entender el sintagma como dos sustantivos sucesivos, “olas promesas” apoyándonos en la imagen sugerida por el verso siguiente (“de una ribera más bien banal”). A este respecto, la traducción-calco “ribera” reforzaría esta segunda opción. En cualquiera de los dos casos, el desdoblamiento y la pérdida de la ambivalencia son inevitables. Sirve aquí la observación para comentar cómo la escritura de Larrea sugiere diversos sentidos y la lectura guía a Gerardo Diego por las soluciones de la interpretación que brinda la primera lectura.

Otro caso en el que la preposición permite dos lecturas distintas para un mismo sintagma y el traductor opta por esa misma clase de lectura primera es el del verso siguiente, para el que junto al valor adverbial plasmado en la traducción cabía interpretar asimismo una función genitiva:

Le ciel d’ailleurs est malade d’ardoises

*El cielo por otra parte está enfermo de pizarras*⁷²⁵

⁷²³ “Un color le llamaba Juan”, traducción tomada de *Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] pp. 250-251

⁷²⁴ Ambigüedad gramatical también presente en “Octobre de nos dents en or”: “Ulysse conçu dans le vague / espoir d’atteindre le lendemain”, donde el efecto, aunque debilitado por el género y el número masculino y singular de “vague”, pareciera recalcado mediante el uso del encabalgamiento.

⁷²⁵ “Aunque en el temor”, traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”.

Por la posición de la locución adverbial, y por su sola presencia en un contexto de no argumentación, la lectura “*el cielo de ‘Ailleurs’ está enfermo...*” es igualmente posible y, de hecho, apoyada por el empleo que de este adverbio hace Larrea nada menos que para el título de una de las secciones de *Versión Celeste*.

La polivalencia semántica está especialmente expuesta a las soluciones reductoras cuando se somete a la prueba de la traducción. Es un ejemplo el siguiente verso del poema “Longchamps” en cuya traducción Diego se ve obligado a optar por una de las dos acepciones del verbo “jouer”:

Et je joue mon cheval
y toco en mi caballo una pieza de música

Si bien “jouer” es un verbo polisémico y “tocar” es una lectura posible y aun animada por términos musicales presentes en el poema como “violon” o “baguette”, la isotopía más extendida en el poema (la del hipódromo, anunciada desde el título) dicta el sentido del verbo equivalente a “jugar” o “apostar”. Gerardo Diego, ante el juego polisémico del verso de Larrea alrededor de “jouer”, en lugar de privilegiar la isotopía predominante (“jugar” o apostar por un caballo) se decide por la opción que crea la imagen más alejada de la realidad (“tocar [una pieza de música en] un caballo”) privilegiando el ingenio imaginístico del poema en detrimento de la coherencia temática.

Otro caso que se presta a ser estudiado entre los ejemplos de la ambigüedad semántica es la traducción del verbo “être”. La traducción de este verbo coloca en no pocas ocasiones a Gerardo Diego ante la necesidad de optar en español por el verbo “ser” o por el verbo “estar” en construcciones sintácticas francesas que admiten ambas soluciones y en las que ningún elemento de la frase obliga a traducir por uno de los dos en concreto. Según el empleo en español de una u otra opción, el significado resultante es distinto, siendo también distinto el impacto de la expresión. Hemos encontrado un caso de duda expresa de Gerardo Diego en el poema “Sous les allusions”:

A en jugar por le nombre des feuilles l’arbre est fort confus

A juzgar por el número de sus hojas ~~es~~ está el árbol muy confundido avergonzado

Este verso pertenece al borrador del poema. Entre sus preguntas a Larrea, Diego anotó:

Sous les allusions

4 - El árbol ¿es muy confuso? o ¿está muy avergonzado?⁷²⁶

En la traducción publicada en las Antologías prevaleció la forma “está” (exigida gramaticalmente por el adjetivo al final del verso) y el segundo adjetivo. El tachado podría ser posterior a una consulta a Larrea, al igual que el adjetivo “avergonzado”, que en el borrador se encuentra escrito sobre la primera opción “confundido”. La comparación de las notas de dudas, los borradores de traducción y las traducciones aparecidas en la Antología ha demostrado que Gerardo Diego incorporaba las respuestas de Larrea a sus dudas a su cuaderno en el que ya estaban escritas sus traducciones. Muestra además cómo la traducción del verbo “être”, a la luz de los borradores de traducción, en ocasiones resulta ser una cuestión litigiosa entre traductor y corrector.

Citamos a continuación tres ejemplos extraídos de los poemas “Chaise bonheur”, “Un faible pour la lumière” y “Besoins de flûte”. En el primero, para traducir el sintagma “sont orphelines” Diego traduce mediante el verbo “ser”:

Dehors il fait froid toutes les pierres sont orphelines

Fuera hace frío todas las piedras son huérfanas⁷²⁷

En la versión finalmente publicada, en el lugar de “son” aparece la forma verbal “están”⁷²⁸. Esta corrección, presumiblemente de Larrea, añade extrañeza a la expresión poética puesto que en francés Larrea no se aparta del uso habitual mientras que con el empleo de la palabra “estar” fuerza la gramática saliéndose de lo que el uso normativo prevé para el adjetivo “huérfano”, condición (“ser”, o “quedarse”) no sujeta a cambios como los estados (“estar”) o situaciones transitorias. En “Un débil para la luz” encontramos otro ejemplo de disensión traductora en la resolución de la doble lectura posible del sintagma verbal “sont morts” (como tiempo pasado del verbo “mourir” o como tiempo presente de la locución “être mort”):

puisque tes anges sont morts morts morts

⁷²⁶ Octavilla titulada “Preguntas a Larrea” conservada en el archivo personal de Gerardo Diego.

⁷²⁷ “Silla felicidad”

⁷²⁸ “Fuera hace entonces frío todas las piedras están huérfanas”

comme des mansardes sans araignées et sans cris

*ya que los ángeles han muerto muerto muerto
como bohardillas sin arañas y sin gritos⁷²⁹*

El borrador de la traducción revela que Diego optó por la solución “están muertos”. En la versión publicada en la Antología dicha opción fue sustituida por la forma verbal “han muerto”. Esta última frente a la posibilidad “están muertos” crea en español la imagen de un ángel que “muere como” una buhardilla y no que “está muerto como” una buhardilla. La opción copulativa “están muertos” describe a los dos objetos comparados de modo pasivo; de hecho, el término comparativo “como” autoriza a pensar en una comparación adjetiva, y por tanto en la posible elisión de la forma verbal en la segunda parte de la comparación (“como [lo están las] bohardillas”). Mediante la forma verbal “han muerto” de la versión corregida, en cambio, los objetos “ángel” y “bohardilla” son activados puesto que se les entiende como sujetos que han cambiado de estado, de vivo a muerto.

Al modo como la traducción de “au cœur de” por “en el corazón de” ya citada contribuye a la potenciación del valor imaginativo de la imagen primitiva, la traducción al español del ejemplo siguiente produce una “dilatación” sintáctica con su uso particular del verbo “ser”:

*Ta tête plus qu'une île est presque chauve
más que isla tu cabeza es casi calva⁷³⁰*

Debido a la ausencia de forma verbal en la primera parte del verso y a la elisión del determinante “una (isla)”, en la traducción el sustantivo “isla” y el adjetivo “calva” quedan en posición de equivalencia, provocándose así la creación de una imagen nueva. En efecto, en el verso francés encontramos una comparación entre la isla y la cabeza (también en francés la sintaxis es forzada), pero en el verso español tiene lugar una aproximación: tu cabeza es más una calva que una isla. Observemos, por otro lado, cómo la traducción del verbo “être” por “ser” pudo haber sido una opción rítmica frente a las dos sílabas y la acentuación de la alternativa “está”, preferida por Diego como atestigua el borrador de la traducción (“Tu cabeza más que isla está casi calva”) En la

⁷²⁹ “Un débil para la luz”

⁷³⁰ “Necesidades de flauta”

versión corregida, este recurso larreano de forzar la gramática es reproducido dando un resultado gramaticalmente más original que el del verso francés.

Hasta aquí el análisis de la práctica traductora de Diego, en estrecha colaboración con Larrea, en lo referente a una de las mayores dificultades que presenta la traducción del lenguaje poético de Larrea: la ambigüedad. En el apartado siguiente analizamos los procedimientos de la traducción para la resolución de otro importante escollo de los textos de Larrea: la motivación sonora. Abordamos su estudio recordando la frase de Bonnefoy: “aucune langue n’est capable en matière de prosodie d’en passer par les voies d’une autre”.

3.3.3. El escollo fonético: dificultades y procedimientos

Como hemos visto, aquellos recursos que se derivan de fenómenos de lengua son los que presentan un mayor escollo para la traducción. El traslado de una lengua a otra puede producir, tanto la pérdida de concentración significativa⁷³¹ como la desaparición de recursos formales tales como el eco de expresiones idiomáticas⁷³², las paronomasias⁷³³, las rimas asonantes de gran parte de los poemas de Larrea pertenecientes a esta época, las aliteraciones⁷³⁴) o las redes fónicas o matrices sonoras.⁷³⁵

Hay casos en los que debido a la proximidad del francés y el español una red de recurrencias sonoras perdura tras el trasvase realizado mediante la traducción literal. Por ejemplo, la secuencia “*deviner – conyive – vivant*” en la primera estrofa del poema “Chair de ma chair” también se encuentra en la traducción: “*avísipa – adiyinar – convidado – viviente*”:

Parmi des lis à fausse alarme
l’insistance d’une guêpe laisse *deviner* ton corps
l’ardeur étouffe une proie trop mienne pour être feinte
nourrice à deux tranchants sur son lit de *convive*
l’ardeur défait le nœud du *marecage *vivant*
où l’amour te *clairsème et se retire

Entre lirios de falsa alarma

⁷³¹ Como en el caso de “puisque” traducido por “ya que” en el poema “Verdures innées” (verso 6): “puisque” concentra causa y consecuencia, mientras que “ya que” no es ni sintético ni ágil ni sirve para hacer de ese verso una aposición reconocible de “la tierra” en el verso siguiente).

⁷³² Como en el caso del sintagma “par les sables des sables” de “En gardant les distances”.

⁷³³ “dentelle de dents”, “humeur de la mer” en “Belle île 10 septembre”.

⁷³⁴ “grise / glisse / chemise” en “Emerise”, o “s’affaire / hypothèse” en “Au seuil des calomnies”

⁷³⁵ En poemas como “Besoins de flûte” o “Quoique dans la crainte”.

la insistencia de una *avispa* deja *adivinar* tu cuerpo
el ardor ahoga una presa demasiado mía para ser fingida
nodriza de dos filos sobre su lecho de *convidado*
el ardor deshace el nudo de la marisma *viviente*
donde el amor te esparce y se retira

La insistencia fonética alrededor de la vocal [i] se mantiene a lo largo de todo el poema, tanto en francés como en español, redoblándose en la traducción con el posesivo “mi” del título. Igualmente en el poema “L’enfant offre des yeux aux tiges du vent”, la recurrencia del grupo silábico “de(s)” (“*Défaits* comme *des* lits profonds *des* gestes mais *décharnés*” – “*défiguré*” – “*devinant*”) se mantiene en español (“*Deshechos* como lechos profundos *de* gestos pero *descarnados*” – “*dejando*” – “*desfigurado*” – “*desvelos*”):

Défaits comme des lits profonds de gestes mais *décharnés*
Laissant tomber nos murs le long de notre corps
Dans cet automne qui n’ose pas remplir la distance entre tes mains
Dans cet automne *défiguré* par la couleur de mes soucis

Devinant les ombrelles d’un vent de chair mes cicatrices
[...]

Deshechos como lechos profundos de gestos pero *descarnados*
Dejando caer nuestras paredes a lo largo de nuestro cuerpo
En este otoño que no osa llenar la distancia entre tus manos
En este otoño *desfigurado* por el color de mis *desvelos*

Adivinando las sombrillas de un viento de carne mis cicatrices
[...]⁷³⁶

Pero nos interesa destacar especialmente aquellos casos en los que las redes fónicas intraducibles a pesar de la proximidad de las lenguas en liza no sobreviven a la traducción y, no obstante, resultan compensadas por la presencia de una nueva red fónica en la traducción, ella misma irreproducible por constituir, igual que la desaparecida, un fenómeno de lengua.

La desaparición inevitable de estas peculiaridades formales de los poemas franceses nos lleva a preguntarnos dónde está la importancia de la traducción de esta poesía: ¿en la reproducción de los efectos sonoros, de la forma? No para Gerardo Diego,

⁷³⁶ “El niño ofrece los ojos a los tallos del viento”. Traducción tomada de *Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil], pp. 247-248. En la traducción que se conserva en el archivo personal de Gerardo Diego este último verso dice “En este otoño desfigurado por el color de mis *cuidados*”; significativamente, la traducción de “soucis” que acabó prevaleciendo (“desvelos”) potencia, como se observa, la recurrencia mencionada.

como ya vimos. Cuando desaparece la motivación sonora de las asociaciones poéticas ¿el vínculo profundo queda fuera del alcance o, al contrario, se vuelve más accesible? ¿Qué vinculación profunda une a “flûte” y “lune”, o a “usage” y “usure”? ¿Qué existe, por ejemplo, entre *dragage*, *horloge* y *usage*⁷³⁷, más allá de la similitud formal? ¿Qué vínculos más allá de la forma llevan al poeta a asociar estas palabras en su mente?

Del mismo modo que las rimas que Diego no busca nunca reproducir y que no sobreviven al traslado al español, las redes fónicas de los poemas desaparecen al ser traducidos. Es un ejemplo el poema “Besoins de flûte”, en el que encontramos la siguiente matriz sonora en torno a la vocal /u/ ([y]), que insiste sobre el mismo fonema de la palabra “flûte” del título:

**Tel qu'un tissu seyant de nonchalance native*
**Tel que l'oiseau obtenu des tremblements du lierre*
Dans nos yeux adhérents aux heures par des nuances votives
L'ombre de la mer grandit sans bruit ni extrême douceur

La nuque du ciel se penche à la petite vitesse d'antan
Quelque chose remue au loin
Musicien qui chasse les saumons vers l'aube
ta tête plus qu'une île est presque chauve
Mais tu n'es pas content

Pourquoi?

Voici l'hiver qui vient à grande allure
*Les anglais de l'extase se perdent en conjectures*⁷³⁸

Los sonidos vocálicos cerrados y semicerrados [u], [o] y [ø] son igualmente recurrentes en el poema. Nosotros encontramos especialmente destacable el conjunto de palabras que contienen el sonido [y] por su relación directa con el título; para más pruebas de su importancia, ha de recordarse que este fonema fue objeto de reformulación por parte de Larrea, que terminó sustituyendo la palabra “flûte” por “lune”⁷³⁹. Ambas poseen el mismo esquema vocálico, pero “lune” hace hincapié en una imagen del poema diferente a la que es destacada por “flûte” (“*musicien qui chasse les saumons vers l'aube*”), explicitando la idea de la primera estrofa del poema, a saber, la marea o efecto de la luna sobre el mar, cuya acción es expresada de forma perifrástica

⁷³⁷ “Mouvement perpétuel”

⁷³⁸ Versión de “Besoins de lune” conservada en el cuaderno “Poemas - Juan Larrea”.

⁷³⁹ “Besoins de lune”. Se observa el cambio de título en la tercera versión del poema, conservada en la carpeta “Versión Celeste (1932)”.

por el cuarto verso (“L’ombre de la mer grandit sans bruit ni extrême douceur”), siendo los tres versos anteriores aposiciones y complementos del mismo.

El conjunto español *tejido – obtenido – matices – ruido – nunca – se mueve – músico – más – tú* no reproduce lo que podríamos llamar la búsqueda poética emprendida en torno a la vocal [y] del francés hacia la imagen final de la “lune”. Es decir, la razón de ser “sonora” que, para nosotros, pudo haber regido la composición de este poema desaparece con la traducción al español, sin que desaparezca sin embargo el tejido de imágenes relativas a la luna ni la relación semántica entre “flauta” y “músico”, siendo esta última palabra el único vínculo (aparente, al menos) entre el título y el poema.

¿Qué nexos existen entre “flûte” y “lune”? ¿Es la ocasión, la traducción, para descubrir esos hallazgos fruto del trabajo fonético del poeta?

Traducir es leer en el más alto grado intelectual y sensible, significa poseer o interiorizar un texto en el nivel que toda obra de arte verbal solicita idealmente, esto es, en el nivel micrológico dentro del cual la información estética y la información semántica se ofrecen en su mayor intensidad.⁷⁴⁰

Tirando del hilo por la semejanza, el poeta llega a la asociación de ideas alejadas, solo azarosa en apariencia puesto que motivada por dicha semejanza⁷⁴¹. Entre el flautista, la luna y el mar hay tejida una serie de imágenes tan intrigantes para la imaginación en francés como en español, como una prueba de las ideas de Huidobro sobre la traducibilidad de la poesía creacionista:

Ainsi que je dise en français : « La nuit vient des yeux d’autrui », ou que je le dise en espagnol : « La noche viene de los ojos ajenos », ou en anglais : « Night comes from other eyes », l’effet reste le même, les détails de langue deviennent secondaires.⁷⁴²

En traducción desaparece la vinculación formal entre los términos pero la apelación a la imaginación provocada por la extrañeza de la asociación sigue presente, volviéndose esta extrañeza (y, por tanto, la apelación a la imaginación) incluso más acusada al desaparecer el nexo fónico que motivó la asociación. Así, en “Necesidades de flauta” la isotopía de la luna sobrevive a la transformación de la red fónica tras la

⁷⁴⁰ Andrés Sánchez Robayna. “Traducir, esa práctica”. *Poesía en traducción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, pp.203-239, p. 211

⁷⁴¹ Remitimos al subapartado 3.3.1 “Una forma de expresión adecuada a la indagación” sobre los mecanismos de asociación fonética de la escritura poética de Larrea.

⁷⁴² “Le créationnisme”, *Manifestes. Altazor*. París: Champ Libre, 1976, p. 154. Vimos antes que esto se cumplía en la traducción de “silence d’œillets” y “morceaux de vent et de nuages”.

traducción, como sucede en “Guardando las distancias” con la imagen del tiempo construida a partir de la expresión “por las arenas de las arenas”: en términos de creación poética y de construcción de imágenes ¿qué se queda exactamente por el camino en la traducción de “par les sables des sables” por el sintagma “por las arenas de las arenas” además del eco de la sentencia bíblica referido más arriba? La asociación de “sable” y “siècle” resulta de una cuestión rítmica, a saber, la semejanza morfológica de ambas palabras que las vuelve intercambiables; a ello se suma, como ya vimos, el vínculo semántico sobre el que se sustenta la metáfora. En la traducción, la similitud formal se difumina, pero el vínculo semántico sobrevive a la operación: la traducción borra las pistas operando en el plano sincrónico al modo como, diacrónicamente, Larrea opera en el pulimento de sus poemas. No sabría Larrea censurar los efectos de la traducción basándose en las pérdidas formales, contribuyendo como hacen con el “brouillage de pistes” a la mayor “incomprensión” del poema y a su mayor independencia con respecto a ideas exteriores a él: la extrañeza de las imágenes ya inusuales en francés es potenciada en traducción por la desaparición de la semejanza formal entre las ideas acercadas, único nexos asociativo al alcance del lector de la versión francesa.

El siguiente es un claro ejemplo de lo anterior. Se trata de un verso del poema “Quelque fois en larmes” en el que se da asociación fonética de dos palabras entre las que existe además un vínculo significativo:

Quand le bonheur *s'écœure et pleure* autant qu'au soir la goutte qui le comble⁷⁴³

Cuando la felicidad *se hastía y llora* tanto como al atardecer la gota que le colma⁷⁴⁴

La asociación fónica y rítmica de los verbos “écœure” y “pleure” (*é-cœur-e-pleur-e*) implica además una asociación significativa desarrollada en la segunda mitad del verso mediante la comparación “autant que”: existe un movimiento progresivo desde la acción “écœurer” hasta la acción “pleurer” (la segunda como consecuencia de la primera) en el que redunda el verbo “comblar” al final del verso. Se trata de la imagen de una felicidad “desbordante”, entendido el adjetivo en su sentido literal: algo

⁷⁴³ Antigua versión de “Une fois pour toutes” conservada en el cuaderno “Poemas - Juan Larrea” del archivo personal de Gerardo Diego.

⁷⁴⁴ “Algunas veces con lágrimas”, traducción conservada en el cuaderno “Poemas - Juan Larrea”.

que se desborda (la felicidad, el atardecer o un líquido de un recipiente). Valga repetir que el título del poema en esta versión era “Quelque fois en larmes”.

¿Qué sucede con la traducción “hasta y llora”? El vínculo fónico-explicito-formal que existía en los equivalentes semánticos franceses desaparece; por otro lado, la fuerza significativa de “hastiar” frente a “écœurer” es distinta. Veamos sus definiciones:

hastiar: “causar hastío”, y este último “1. Repugnancia a la comida; 2. Disgusto || tedio” (DRAE)

écœurer: 1. Dégoûter au point de donner envie de vomir ; 2. Dégoûter au plus haut point en inspirant l’indignation ou le mépris ; 3. Décourager, démoraliser profondément. (ROBERT)

En el plano significativo, así pues, se entenderá que calificuemos el verbo “comblar” en la versión francesa como de redundante, por cuanto reitera la idea sugerida por “écœurer” seguida por “pleurer”; el llanto y la gota son igualmente dos imágenes de la misma idea. En español, en cambio, debido a la naturaleza del verbo “hastiar”, el “colmar” del final del verso se vuelve indispensable para completar la imagen por cuanto el verbo “hastiar” en español no lo permite. A este respecto, en versiones sucesivas Larrea, además de eliminar la palabra “larmes” del título del poema (que pasó a titularse “Une fois pour toutes”), suprimió el verbo “pleure” del verso citado, todo en estricta aplicación de la técnica ya comentada del “brouillage de pistes”. Volviendo a la traducción, observamos la aparición en ella de una triple paronomasia – ausente en el francés– en la serie “llora – gota – colma”, que si bien no reproduce el impulso creativo del par “écœure et pleure” sí establece un nexo fónico y rítmico entre tres palabras del verso con una vinculación significativa tan importante como la de estas dos últimas. Estudiamos a continuación otros ejemplos de este fenómeno de compensación poética.

En la traducción del poema “Petits tas de nudité”, la matriz sonora “solitude – verdure – aventure –”, que semántica y fonéticamente gira en torno a la “*nudité*” del título, es sustituida por la matriz sonora “*nueces – puños – azul – mujeres – dulzura – verdura*” en torno a su equivalente española “desnudez”, con el complemento fonético de las palabras “brazos” y “repugnancia” que insisten junto a las tres primeras del grupo anterior en los sonidos [θ] y [u] de la misma:

PETITS TAS DE *NUDITÉ*

Noisettes de *solitude* poings de paradis fermé
Le bleu du ciel éclaire mieux que tout autre symptôme
Les relations qui existent entre mes yeux et les robes des femmes
A cause de la douceur qu'elles cachent en pentes faibles

Mais toi controverse dans la *verdure*
Muni de bras pour vaincre la répugnance des fleurs
Horloge qui dose le vent des *aventures*
*Separée de mon corps par une triste victoire
Tête couronnée de roses initiatives
Pourquoi tu penses qu'il n'est plus le temps
De que les feuilles hésitent entre le ciel et leur devoir?⁷⁴⁵

MONTONCITOS DE *DESNUDEZ*

Nueces de soledad *puños* de paraíso cerrado
El *azul* del cielo ilustra mejor que todo otro síntoma
Las relaciones que existen entre mis ojos y los vestidos de las *mujeres*
A causa de la *dulzura* que ellas esconden en débiles pendientes⁷⁴⁶

Pero tú controversia en la *verdura*
Provisto de brazos para vencer la repugnancia de las flores
Reloj que dosificas el viento de las aventuras
Separado de mi cuerpo por una triste victoria
Cabeza coronada de rosas iniciativas
Por qué piensas tú que ya no es tiempo
De que las hojas vacilen entre el cielo y su deber?⁷⁴⁷

El hecho de destacar en el comentario unos sonidos como ejes de una matriz sonora en detrimento de otros en el conjunto de un poema se debe a que observamos una relación directa entre ellos y algún elemento esencial del poema, bien sea una palabra o idea del título o bien sea la imagen central de la composición. En “Petits tas de nudité”, la “desnudez” es la idea en torno a la que giran todas las imágenes del poema.

Encontramos un ejemplo similar en la traducción del poema “Chaise bonheur”, en el que se observa la presencia de la palabra “richesse” del verso 9 en forma fragmentada en las palabras “chaise” y “rire” (“rire-chaise” >> “richesse”) del título del poema y el verso 3:

CHAISE BONHEUR

La *chôte de vos cheveux est l'ange qui m'éternise madame
Mais chaque jour nous sert une ombre de volaille possible

⁷⁴⁵ Primera versión del poema, conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”

⁷⁴⁶ Escrito “pendientes débiles” y con lápiz, símbolo que invierte el orden.

⁷⁴⁷ Traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”

Dans la vaisselle que casse votre *rire*
Sur le fond inlassable de votre caractère

L'éventail installé dans votre air de famille
Retient son souffle et votre figure se calme
Dehors il fait froid toutes les pierres sont orphelines
Tous les poings fermés toutes les cendres aux écoutes
Chaque goutte de soleil témoigne d'une volonté encline à devenir *richesse*

[...] ⁷⁴⁸

Este efecto que inevitablemente desaparece en la traducción, puede no obstante considerarse compensado mediante un nuevo efecto de lengua: la aliteración del sonido [θ] en los versos 7 y 8 de la versión de Gerardo Diego anunciando la palabra “riqueza”:

El abanico instalado en vuestro aire de familia
Retiene su soplo y vuestro rostro se aquieta
Fuera *hace entonces* frío todas las piedras están huérfanas
Todos los puños *cerrados* todas las *cenizas* al *acecho*
Cada gota testimonia una voluntad inclinada a amontonar *riquezas* ⁷⁴⁹

Son todos casos de equivalencia por compensación. En las traducciones hemos encontrado diversas variedades de este mecanismo. Por ejemplo, en “Chair de ma chair”, la homofonía “lis – lit” desaparece al ser traducida por “lirios –lecho”, mientras que la traducción de “l'ardeur – l'amour” por “ardor – amor” da como resultado en español una paronomasia que no existe en el par francés:

Parmi des *lis* à fausse alarme
l'insistance d'une guêpe laisse deviner ton corps
l'ardeur étouffe une proie trop mienne pour être feinte
nourrice à deux tranchants sur son *lit* de convive
l'ardeur défait le nœud du *marecage vivant
où l'amour te *clairsème et se retire

Entre lirios de falsa alarma
la insistencia de una avispa deja adivinar tu cuerpo
el ardor ahoga una presa demasiado mía para ser fingida
nodriza de dos filos sobre su lecho de convidado
el *ardor* deshace el nudo de la marisma viviente
donde el *amor* te esparce y se retira

⁷⁴⁸ Versos 3 y 9 respectivamente.

⁷⁴⁹ Traducción tomada de *Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil], pp. 248-249

En “L’enfant offre des yeux aux tiges du vent”, el verso que dice “qui mange et boit les soirs dans les creux d’absence d’une feuille” es traducido como “que come y bebe las tardes en los huecos de ausencia de una hoja”:

Partage mon angoisse et mes drapeaux *pluvers
Veille sur le serin qui poursuit sa flûte entre mes os
Qui mange et boit les soirs dans les **creux** d’absence d’une feuille
S’exposant à être surpris trop loin de son sommeil

Comparte mi angustia y mis banderas lluviosas
Vela por el canario que persigue su flauta entre mis huesos
Que come y bebe las tardes en los **huecos** de ausencia de una hoja
Exponiéndose a ser sorprendido muy lejos de su sueño⁷⁵⁰

En “los huecos” resuena como un eco el final del verso anterior: “vela por el canario que persigue su flauta entre mis huesos”. Nos interesa destacar el caso de traducción compensatoria que resulta de esta paronomasia: el vínculo existente en el par “yeux – creux” del poema francés es desplazado semántica y fonéticamente al español “huecos – huesos”, pues si bien “yeux” (“ojos”) no está presente en esta última, la correlación “yeux – creux – huecos – huesos” gira en torno a la imagen del título “l’enfant offre des yeux aux tiges du vent” reelaborada en el verso “vela por el canario que persigue su flauta entre mis huesos”. En este poema buena parte de las imágenes gira en torno a la ausencia (el frío, la orfandad) y la forma concreta que el vacío adopta en las diferentes cavidades, huecos, tallos, flautas y cuencas.

Otro ejemplo de reproducción isotópico-fonética y del estilo redundante de Larrea es el de la traducción de unos versos de “Dans le brouillard”, donde la equivalencia de “penchant” en español (“inclinación”) duplica la presencia en la traducción provocando una repetición formal no presente en el francés, y explicitando acaso el vínculo semántico que existe entre “penchants” y “s’incline” difuminado en francés por la distancia entre sus signos:

la nôtre celle des diplomates
qui subordonnent les fleurs aux secrets **penchants** de notre peau
[...]
avant que le soleil ne trouve le masque qu’il cherche
entre les branches et que déjà **s’incline** à ramasser

la nuestra la de los diplomáticos

⁷⁵⁰ “El niño ofrece los ojos a los tallos del viento”, traducción conservada en el cuaderno “Poemas - Juan Larrea”.

que subordinan las flores a las secretas *inclinaciones* de nuestra piel
[...]
antes que el sol encuentre la máscara que busca
entre las ramas y que ya *se inclina* a recoger

Como ya vimos, en los poemas de Larrea la construcción de las isotopías responde en muchas ocasiones a relaciones de semejanza fonética, ya sea de parentesco etimológico o pseudo-etimológico, y muy frecuentemente a la repetición de palabras. ¿Qué se pierde de esas isotopías al no poder traducir su elemento raíz, la fonética que las motivó? La traducción, el traductor, como muestran los ejemplos citados, inventa automáticamente una nueva red fonética con la que es reproducida la cohesión fonética del poema traducido, dando a la composición resultante su propia “matriz sonora” y su propia motivación fonética que rige las asociaciones del poema en traducción. Ahora la traducción es otro texto irrepetible.

Del mismo modo que a la hora de la traducción la polisemia y la ambigüedad de los poemas de Larrea pese a la ocasional reducción semántica de la imagen original en muchos casos las traducciones de Gerardo Diego ofrecen soluciones creadoras de mayor imagen, en lo tocante a las matrices sonoras –las cuales se presentan como escollos insalvables– las redes fonético-isotópicas encuentran en traducción alternativas compensatorias como las que hemos destacado. Se ha observado asimismo un mecanismo de compensación traductora en lo tocante al ritmo. Si bien en estructuras como “tous nos malades dans la haine / tous nos domaines dans le rire”⁷⁵¹ en las que Larrea procede según un patrón sintáctico y silábico repetido, la traducción (“todos nuestros enfermos en el odio / todos nuestros dominios en la risa”) se atiene a reproducir la estructura sintáctica de repetición sin poder mantener ni el carácter sintético ni el ritmo de la expresión francesa ni buscar reproducirlo, en otros casos sus elecciones léxicas y aun sintácticas sí parecen obedecer a la búsqueda de formulaciones que respondan a una cierta prosodia. Debemos matizar que Diego no atiende a una idea preconcebida o estipulada del ritmo a la hora de traducir sino que, al contrario, en sus traducciones opta por soluciones largas para expresiones francesas concisas. Es el caso de los siguientes versos, donde encontramos traducción por perífrasis de unidades semánticas francesas sintéticas:

⁷⁵¹ “Octobre de nos dents en or”

Ses mains de chambre qui communique avec l'étable
Respirent l'ordre qui règne au cœur des *éclaircies*
Sus manos de habitación que comunica con el establo
Respiran el orden que reina en el corazón de los *rompientes de luz*⁷⁵²

Nu-sang le silence promène une rose sur les chemins de l'homme
Con su sangre desnuda el silencio pasea una rosa sobre los caminos del hombre⁷⁵³

La pierre ravalera toutes les formes essentielles
le poids mort d'un enfant *roulera partout* comme un dé
La piedra tragará de nuevo todas las formas esenciales
el peso muerto de un niño *caerá rodando* como un dado⁷⁵⁴

Pero, como decíamos, en las elecciones de Gerardo Diego la reconstitución de una matriz sonora propicia igualmente efectos rítmicos. En los poemas “Lune d'ailes au cœur de la justice” y “Folie du charleston”, por ejemplo, la palabra “chambre” es traducida como “cuarto” y como “habitación” respectivamente según el criterio silábico que la intuición prosódica dicta al traductor en cada caso:

combien de chambres vides useront leurs miroirs
*cuántos cuartos vacíos gustarán sus espejos*⁷⁵⁵

Ses mains de chambre qui communique avec l'étable
*Sus manos de habitación que comunica con el establo*⁷⁵⁶

Frente a las cinco sílabas de “habitación”, el traductor prefiere la opción bisílaba “cuarto”. ¿Prefirió “cuartos” a “habitaciones” tal vez también inducido por el eco con el comienzo del verso (“cuántos”)? Otros dobletes de traducción atribuibles al sentido rítmico de la escritura de Gerardo Diego son, por ejemplo, la traducción de “éclairer” por “iluminar”⁷⁵⁷ e “ilustrar”⁷⁵⁸, “haleine” por “aliento”⁷⁵⁹ y “hálito”⁷⁶⁰ o “fumée” por

⁷⁵² “Folie du charleston”

⁷⁵³ “En gardant les distances”

⁷⁵⁴ “Lune d'ailes au cœur de la justice”

⁷⁵⁵ “Luna de alas en el corazón de la justicia”

⁷⁵⁶ “Locura del charleston”

⁷⁵⁷ “Guardando las distancias”

⁷⁵⁸ “Montoncitos de desnudez”. Vivanco tradujo “alumbrar”. En “Attraction du risque” Larrea emplea el verbo “illuminer”.

⁷⁵⁹ Esta es la traducción que emplea generalmente.

⁷⁶⁰ “Atracción del riesgo”

“humareda” y “estela”⁷⁶¹. Esta duplicación traductora es tanto más llamativa cuanto que, en general, Gerardo Diego es sistemático en la traducción de las palabras susceptibles de ser traducidas de más de un modo que son comunes en los poemas de Larrea. Así, “souci” es traducido siempre por “cuidado” (traducción que luego Larrea corrige mediante “desvelo”), “mur” por “muro” (Larrea sustituye por “pared”), “ennui” por “hastío”, “doucement” por “dulcemente”, “troubler” por “enturbiar”, “beau” por “bello”. En el caso del pronombre “on”, Diego traduce invariablemente por formas impersonales (mediante el pronombre “se”⁷⁶² y solo en un poema mediante el verbo “hay”⁷⁶³) evitando decantarse por una traducción que precise la identidad del pronombre francés, si bien en todos los poemas en los que aparece dicho pronombre actúa como referente de “nous”. Gerardo Diego tiende igualmente a ser sistemático en la traducción de estructuras sintácticas, como es el caso de los gerundios (“-ant”) traducidos por la forma no personal de gerundio⁷⁶⁴, y de los participios presentes (“en+gerundio”) traducidos por la forma “al+infinitivo”. Otros casos dudosos, como “influant” o “filant”, los resuelve mediante la traducción por los adjetivos “influyente” y “errante” comentados más arriba.



En conclusión, podríamos decir que la literalidad de Gerardo Diego consigue una fidelidad que más que buscada parece involuntaria o natural. Hemos observado que en algunos casos, la proximidad entre francés y español permite la conservación de la “raíz” o motivación sonora de la imagen. En otros, la traducción de Diego se enfrenta a las dificultades de traslado que hemos analizado, a saber, las que presentan aquellas imágenes compuestas por asociaciones paronomásicas y “pseudo-etimológicas”. No obstante este escollo insalvable, la traducción literal hace surgir nuevas redes sonoras o lingüísticas debido al fenómeno de re-escritura poética que es la traducción de Diego, que produce de modo espontáneo una concentración fónica y rítmica favorable a la

⁷⁶¹ “Longchamps”, versos 12 y 25 respectivamente.

⁷⁶² “Bajo las alusiones”, “Bella isla 10 de septiembre”, “Verdures innées”

⁷⁶³ “Carne de mi carne”

⁷⁶⁴ Una única excepción en la traducción “Guardando las distancias”.

composición de imágenes “motivadas” similares a las de los poemas franceses. En realidad, como escribió Octavio Paz:

Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.⁷⁶⁵

En nuestro trabajo de 2003 analizamos el resultado de las traducciones de Gerardo Diego en términos de extrañeza, por un lado como reproductoras de la extrañeza del lenguaje de Larrea en francés (de su juego lingüístico en los límites de la gramaticalidad), y por otro lado como creadoras de una nueva extrañeza debido a los calcos estructurales y a la aparición de efectos ausentes en el francés debidos a la resolución de algunos casos de disemia y al calco de ciertas estructuras sintácticas. Ejemplos de la reproducción de la extrañeza son el empleo del verbo intransitivo “grincer” como transitivo en “Chaise bonheur” (“bouger de peur que ciel et terre ne grincent les gonds de notre vie privée”), que pasa intacto al español, incorporándose el cambio de funcionamiento sintáctico en el uso transitivo de “rechinar” en el verso: “a oscilar de miedo a que cielo y tierra rechinen los goznes de nuestra vida privada”, o en el mismo poema el verbo “éterniser”, empleado como personal en el verso “La chute de vos cheveux est l’ange qui m’éternise madame”, cuya traducción reproduce el nuevo uso y su sentido de “me hace eterno”, “me saca del tiempo”. Igualmente, en el caso del verbo “bleuir” (“Quelque fois en larmes”), la traducción “azular” asegura la reproducción de la transposición semántica del verso francés, en el que el verbo pudiera estar empleado en el sentido de “verser” (“derramar”), al ser precedido por las “larmes” del título y el “ce peu d’eau” en el mismo verso: la similitud formal existente en la traducción entre las formas verbales “azularon” y “derramaron” refuerza esta lectura, recordándonos el fenómeno de “transhomofonía” comentado en la segunda parte.

En cuanto a la nueva extrañeza, encontramos casos de “dilatación” de la lengua de llegada en ciertas innovaciones sintácticas de Gerardo Diego debidas bien a una traducción “mot à mot” de la estructura francesa, por ejemplo “viens tes paupières gonflées” >> “ven hinchados tus párpados”⁷⁶⁶, traducción en la que el hipérbaton pretende suplir la ausencia de preposición tras el verbo; o bien a una traducción que se

⁷⁶⁵ Octavio Paz. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990, (3ª ed.), p. 13

⁷⁶⁶ “Quoique dans la crainte”

enfrenta a una sintaxis ya extraña en el francés y provoca un enunciado de mayor extrañeza, como sucede en “ta tête plus qu’une île est presque chauve” >> “más que isla tu cabeza es casi calva”, comentada más arriba.⁷⁶⁷ Los calcos estructurales dan lugar a una sintaxis más truncada en español de lo que lo es en los poemas franceses. Esta sintaxis, siguiendo a Hugo Friedrich, es un rasgo de la poesía moderna que quiere romper con la lógica rompiendo hasta las reglas del funcionamiento del lenguaje. La traducción de Gerardo Diego asimila el tratamiento vanguardista de la sintaxis y aun, como vemos, lo acrecienta.

La expresión de Larrea, la particularidad de su “francés extranjero”, ¿puede afirmarse que pasa intacta del francés al español? Gerardo Diego escribiendo en español no es Juan Larrea escribiendo en francés, aunque tampoco lo sería más si el francés hubiese sido la lengua materna de Larrea. Tal vez sea esta la razón por la que Luis Felipe Vivanco afirme que sus traducciones de *Versión Celeste* han de servir solo como guía de los textos franceses, porque el traductor no es nunca el poeta. En realidad tampoco Vivanco o Carlos Barral habrían sido nunca como Larrea aun escribiendo en la misma lengua. Las autotraducciones de Larrea (por mucho que él distinguiera entre traducir y escribir en francés) y su comparación con las traducciones de Gerardo Diego muestran cómo Larrea en traducción no es, de cualquier modo, Larrea en francés.

Ya abordamos cuáles fueron las razones de Larrea para abandonar el español como lengua de expresión poética. ¿Cómo condicionó su escapada lingüística y retórica la vuelta de su poesía al español en traducción? La traducción de Gerardo Diego, tan literal, puede considerarse como una prolongación del proceso comenzado por Larrea en su huida del español, por cuanto no se trata de una traducción etnocéntrica (Berman) sino más bien “extranjerizante” al modo como lo es el francés de Larrea para el “francés-francés”. Diego es “fiel” a Larrea en la libertad lingüística e incorpora al ámbito poético español, enriqueciéndolo, dicha libertad, aportando con su trabajo de traducción lo que Larrea no encontraba en el español y fue a cultivar en lengua francesa.

Antoine Berman cita a A. W. Schlegel a propósito de la flexibilidad métrica del alemán debida más a la traducción (al genio de algunos poetas) que a la estructura del idioma, el cual es sentido en este ámbito como insuficiente:

Où sont donc les qualités merveilleuses, tellement célébrées, qui feraient de notre langue en soi la seule à être appelée à traduire toutes les autres? Une certaine richesse de

⁷⁶⁷ « Besoins de flute ». Ya mencionamos este caso en el apartado 3.3.1.

vocabulaire, qui n'est pas telle qu'elle ne laisse souvent sentir sa pauvreté dans la traduction ; la capacité de composer, et ici et là de dériver ; un ordre des mots un peu plus libre que dans quelques autres langues modernes, et, enfin, une certaine flexibilité métrique. En ce qui concerne cette flexibilité, elle est toute naturelle, puisque notre poésie, depuis l'époque des provençaux, a généralement suivi des modèles étrangers. Que le succès de l'introduction de la métrique antique [...] doive être davantage attribué au zèle et à la sensibilité (Sinn) de certains poètes qu'à la structure de la langue elle-même, je l'ai démontré ailleurs.⁷⁶⁸

A propósito de esta dilatación de la lengua receptora por efecto de la traducción, Berman recoge en su obra una reflexión de Rudolf Pannwitz (1881-1969) sobre la traducción de los grandes textos literarios:

L'erreur fondamentale du traducteur est de conserver l'état contingent de sa propre langue au lieu de la soumettre à la motion violente de la langue étrangère [...]. On n'imagine pas à quel point la chose est possible; jusqu'à quel degré une langue peut se transformer.⁷⁶⁹

Con su traducción, Gerardo Diego sometió al español a la “violencia” no del francés, sino de la expresión de Larrea en francés, dotándolo así de las posibilidades poéticas que Larrea, por no encontrarlas, fue a buscar en otro idioma. Así lo expresa Antoine Berman:

La obra traducida resulta a menudo “regenerada” y no solo en el plano cultural o social sino en su propia parlancia. Paralelamente, la traducción despierta en la lengua de llegada posibilidades latentes que solo ella tiene el poder de despertar y de forma muy diferente a como pueda hacerlo la literatura.⁷⁷⁰

El análisis de las traducciones nos ha servido para hacer un repaso del aprendizaje poético tanto del autor como del traductor mediante una lectura poética de la práctica de la traducción de Gerardo Diego, según Larrea enfocaba la reflexión poética tanto al escribir como al releer sus poemas 40 años después de escritos. El estudio detallado de las traducciones de Gerardo Diego completa el análisis de la poesía de Juan Larrea que hemos presentado a lo largo de nuestro trabajo. Ha servido para aproximarnos al funcionamiento del concepto de una expresión artística que en nuestro estudio de la primera vanguardia hispánica y en el desarrollo de la indagación poética de Larrea hemos entendido como una tarea que trasciende el goce estético y tiende a la consecución de un alcance superior.

⁷⁶⁸ De *Athenäum*, Band II, p. 108, citado en Antoine Berman. *op. cit.*, p. 37

⁷⁶⁹ Antoine Berman. *op. cit.*, p. 39

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 23

CONCLUSIONES

La génesis y la naturaleza de la poesía de Juan Larrea son inseparables de la traducción. Como poeta español que escribió en francés, su estudio en el marco de la lengua francesa y la literatura francófona o en el de la lengua y la literatura españolas requiere inevitablemente una reflexión en torno a la traducción poética: en el primer caso referida a la presencia de la traducción en el proceso creativo; en el segundo, a la recepción literaria del poeta en traducción. En cualquier caso, en el estudio de la obra poética de Larrea la referencia a la traducción es ineludible. Si bien todos los autores que han analizado su poesía han hecho mención en sus investigaciones a la cuestión del idioma y a los escasos ejemplos de autotraducción que se cuentan en la creación poética de Larrea, ninguno de ellos se extiende en las consideraciones relativas a la coexistencia del español y el francés en su obra ni se detiene –más allá del obligado apunte histórico o bibliográfico– en el hecho insoslayable de que esta poesía solo existió en traducción durante más de treinta años, lo que convierte las traducciones de Gerardo Diego en un caso paradigmático de la historia de la traducción poética.

Así pues, esta tesis se ha propuesto llenar el vacío señalado en los estudios sobre Larrea presentando, por un lado, información sustancial procedente de fuentes documentales no empleadas por otros autores y, por otro, un trabajo de análisis textual centrado mayormente en aspectos relativos a la traducción.

En lo que respecta a las aportaciones documentales de esta tesis, debe destacarse en primer lugar el establecimiento de un corpus de los poemas franceses y sus traducciones que sustituye al único existente hasta la fecha, esto es, el de las traducciones de Gerardo Diego asociadas a los poemas franceses de Larrea en las versiones reunidas en *Versión Celeste*. Las particularidades de las ediciones españolas de *Versión Celeste* y la falta de un estudio como el que aquí se ha presentado han sido

los factores por los cuales a las traducciones de Gerardo Diego implícitamente se les atribuyen unos textos que, como ha mostrado la información inédita conservada en el archivo personal del poeta, no les corresponden.

El corpus presentado se ha realizado a partir del estudio de la historia de los textos de Juan Larrea desde el tiempo de su composición, del análisis de la génesis de las tres ediciones de *Versión Celeste* y de la información conservada en el archivo personal de Gerardo Diego. Al conjunto de traducciones de Gerardo Diego (de las que se tenía noticia por los poemas en traducción de sus antologías de poesía española *Poesía española. Antología 1915-1931*, de 1932, y *Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)*, de 1934) se suman las traducciones halladas en su archivo personal de poemas de Larrea que –como todos sus textos franceses– permanecieron inéditos hasta la aparición de *Versión Celeste* en 1969. La acotación de este corpus ha mostrado la homogeneidad de la obra de traducción de Diego en lo tocante a la poesía de Juan Larrea, puesto que ha revelado que Diego tradujo todos los poemas de Larrea correspondientes al periodo de composición 1926-1927. Con respecto al corpus, la aportación de la tesis consiste, así pues, en haber precisado documentalmente los textos de trabajo empleados por Gerardo Diego, compilado todas sus traducciones conocidas de Larrea y haber completado dicho corpus de traducciones con el conjunto de las traducciones inéditas citadas.

La segunda aportación documental de esta investigación al estudio de la poesía y la figura de Juan Larrea es la información obtenida en la Universidad Nacional de Córdoba relativa al trabajo de Larrea allí como profesor e investigador entre 1956 y 1980. La documentación ha sido empleada en la aproximación a un periodo de la vida del poeta escasamente estudiado, y en concreto para el estudio de un episodio ocurrido durante la experiencia docente de Larrea mediante el cual hemos pretendido ofrecer una nueva perspectiva de su “compromiso poético” y completar así el testimonio que constituyen su poesía y su extensa obra ensayística.

En lo relativo a las aportaciones del trabajo de análisis, dos son los pilares centrales de nuestro estudio, a saber, la descripción de los elementos de la expresión poética francesa de Larrea y de la traducción de Gerardo Diego y la aproximación a la

dimensión crítica y estética de la labor traductora de Diego. En lo que respecta a la expresión poética de Larrea, nuestro análisis ha demostrado la vinculación de su escritura con procesos de trasvase entre el francés y el español derivados de su experimentación con el signo lingüístico. Este juego de su expresión poética basado en el signo puede observarse, por un lado, en la polivalencia formal y consecuentemente semántica de muchas imágenes y, por otro lado, en la motivación sonora de su creación poética paralela a la motivación semántica que garantiza las redes isotópicas de los poemas. Un ejemplo notable del trabajo del signo en Larrea es el fenómeno vinculado con el carácter “bilingüe” de su expresión poética, que he bautizado con el nombre de “transhomofonía”, por el cual en ciertas opciones léxicas de las imágenes poéticas de Larrea se manifiesta la presencia latente de la lengua *in absentia* en cada caso (el español en la escritura en francés y el francés en la escritura en español) como producto de una traducción estrictamente formal.

Para el análisis de las traducciones se han escogido ejemplos en los que observar aquella parte del poema que perece con el cambio de idioma y, de este modo, determinar dónde se encuentra la dificultad de traducción de esta poesía de imágenes proclamada traducible y universal. El estudio de las traducciones ha revelado que el método de traducción literal de Diego no solo reproduce sino que refuerza la transgresión de la norma gramatical y la remotivación lingüística que Larrea lleva a cabo en su escritura poética con el uso de la literalidad y la ambigüedad, de tal modo que la poesía de Juan Larrea en traducción continúa el trabajo emprendido por el poeta en su “huida” a la lengua francesa. En aquellos lugares en los que la motivación en sus construcciones poéticas es fundamentalmente formal, la poesía de Larrea en traducción pierde inevitablemente la vinculación fónica de las palabras acercadas en el seno de una imagen. No obstante, este estudio ha permitido determinar que las relaciones de motivación en la creación poética de Larrea trascienden el plano del signo. Por una parte, la traducción opera en las “plurivalencias” de las imágenes poéticas revelando las cadenas polisémicas presentes en ellas y además potencia la extrañeza de los elementos asociados en las imágenes cuando su vinculación formal desaparece por no sobrevivir al traslado. Por otra parte, se ha observado que al traducir la elaboración de las imágenes en una nueva lengua reestablece “espontáneamente” los complementos lingüísticos de apoyo a las imágenes y sus significaciones en una forma nueva.

En cuanto a la dimensión crítica, se constata que las ideas de Gerardo Diego en torno a la traducción poética tienen su origen en su teoría poética creacionista, en la línea marcada por Vicente Huidobro. Su método para traducir a Juan Larrea se rige por los principios ideales de universalidad de la imagen poética y de “existencia” de la Poesía, encarnada en el lenguaje pero no supeditada a su expresión en una lengua determinada. El trabajo de traducción de Gerardo Diego supuso para el poeta traductor una labor de aprendizaje muy valiosa en lo tocante tanto a su creación poética como a su mayor ahondamiento en los desarrollos teóricos del creacionismo. Junto a este aprendizaje personal, las traducciones de Gerardo Diego constituyeron un extraordinario episodio de la crítica literaria en la historia de la poesía y la traducción en España del siglo XX: su traducción y su empeño en dar a conocer a Larrea en el ambiente literario español no solo representa en sí un reconocimiento del trabajo poético del bilbaíno preterido por miembros notables de su generación y por la historia que finalmente prevaleció de aquel periodo de la poesía española sino que, además, el hecho de que otorgara a la traducción poética el mismo estatus que a la poesía “original” (como prueba la inclusión de Juan Larrea en traducción en sus antologías de poesía española) demuestra un concepto de la traducción poética al nivel de los discursos más comprometidos con los valores de la misma desarrollados en las últimas décadas.

Esta tesis ha pretendido contribuir al estudio de la traducción poética en España en el siglo XX y al conocimiento de la poesía de Juan Larrea –desarrollado este último por los especialistas con determinante rigor documental y minuciosos análisis– reflexionando en torno a una cuestión esencial y sin embargo no tratada hasta el momento: la relación intrínseca existente entre dicha poesía (tanto su génesis como su historia) y la traducción. Larrea escribió su poesía entre dos lenguas, y fue en traducción de Gerardo Diego, ferviente defensor de la universalidad de la poesía, como dicha poesía se difundió y se incorporó a la lírica del siglo XX, dándose la circunstancia tan singular de que su circulación en traducción precedió y aun favoreció su edición en francés treinta años después de haber sido escrita. Esto es lo que esta tesis dedicada a la poesía de Juan Larrea en traducción se ha propuesto.

Bibliografía

➤ POESÍA Y TRADUCCIÓN

AYALA, Francisco. *Problemas de la traducción*. Madrid: Taurus, 1965

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. París: Gallimard, 2008

BARJAU, Eustaquio. “La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias”. BORILLO, Josep Marco (ed.). *La traducció literària*. Castellón: Publicacions de la universitat Jaume I, 1995, pp. 59-79

BASSNETT, Susan. “Intricate Pathways: Observations on Translation and Literature”. *Translating literature*. Cambridge: D. S. Brewer 1997. pp. 1-13

_____. *Translation Studies*. (ed. revisada) Londres: Routledge, 1992

BERMAN, Antoine. *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003 [trad. Rosario García López]

_____. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. París: Editions du Seuil, 1999

BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie*. Neuchâtel, À la Baconnière; París: Diffusion Payot, 1981

_____. *La communauté des traducteurs*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000

BORGES, Jorge Luis. “El oficio de traducir”. *Borges en Sur, 1931-1980*. Barcelona: Emecé, 1999, pp. 321-325

BOUSOÑO, Carlos. “Posibilidad de las traducciones en la lírica”. *Teoría de la expresión poética*. 7ª ed. Madrid: Gredos, 1995, pp. 446-449

BUENO, A.; RAMIRO, M.; ZARANDONA, J. M. (ed.). *La traducción de lo inefable. Actas del 1er congreso internacional de traducción e interpretación*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 1994, pp. 193-203

CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. 2ª ed. Madrid: Guadarrama, 1972

CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise*. 3ª ed. París: Editions du Seuil, 1996

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

CRESPO, Ángel. “Un Ideal de traducción poética”. *12 lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra : 1992-93/2003-04*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Facultat de Traducció e Interpretación, 2004

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. “Las variaciones de Jorge Guillén”, en BUENO, A.; RAMIRO, M.; ZARANDONA, J. M. (ed.). *La traducción de lo inefable. Actas del 1er congreso internacional de traducción e interpretación*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 1994, pp. 135-158

DOCE, Jordi (ed.). *Poesía en traducción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007

ELIADE, Mircea. *Images et symboles*. París : Gallimard, 2004

_____. *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela, 1995

ESTEBAN, Claude. *Le partage des mots*. París: Gallimard, 1990

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. París: Librairie Générale Française, 1999 [trad. Michel-François Demet]

GALLEGRO ROCA, Miguel. “De las vanguardias a la guerra civil” en LAFARGA, Francisco; PEGENAUTE, Luis (ed.). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, 2004, pp. 479-523

_____. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería, 1996

_____. *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Júcar, 1994

GARCÍA YEBRA, Valentín. “La traducción a finales del siglo XX: Reflexiones y perspectivas”. *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994

_____. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1983

_____. *Experiencias de un traductor*. Madrid: Gredos, 2006

GOUVARD, Jean Michel. “Le vers français. De la syllabe à l’accent”. *Poétique*, 106, París: Editions du Seuil, 1996, pp. 223-247

_____. “L’alexandrin au XIXème siècle”. VAILLANT, Alain (dir.). *Écriture, parole, discours : littérature et rhétorique au XIXème siècle*. Saint Étienne: Editions Printer, 1997, pp. 215-238 (Lieux littéraires)

_____. “Le vers français en métrique générale”. MURAT, Michel (ed.). *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*. París: Champion, 2000, pp. 23-35

HURTADO ALBIR, Amparo. “La fidelidad al sentido: problemas de definición”. RADERS, Margit; CONESA, Juan (ed.) *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Instituto universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense, 1990, pp. 57-63

JAKOBSON, Roman. “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” (1959). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 67-77 [trad. Josep. M. Pujol y Jem Cabanes]

KOSZTOLÁNYI, Dezsó. “El traductor cleptómano”. VV.AA. “El Guía de Babel. Versiones de la traducción”. *Lateral*, 41, Barcelona: Lateral Ediciones, mayo 1998

LAFARGA, Francisco; PEGENAUTE, Luis (ed.). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, 2004

LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España, 1997 [trad. M^a Carmen África Vidal y Román Álvarez]

LLÁCER, Eusebio. *Introducción a los estudios sobre traducción. Historia, teoría y análisis descriptivos*. Valencia: Universitat, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, 1997 (Cuadernos de Filología, Anejo XX)

LLADÓ, Ramon. *La paraula revessa. Estudi sobre la traducció dels jocs de mots*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, 2002

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. París: Verdier, 1982

_____. *La poétique du traduire*. París: Verdier, 1999

_____. *Pour la poétique V. Poésie sans réponse*. París: Gallimard, 1978

MOUNIN, Georges. *Les belles infidèles* (1^a ed. 1955 Cahiers du Sud). Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994

NÚÑEZ, Aníbal. “Traducción y figuras (Le son et le sens II)”. *Obra poética II*. Madrid: Hiperión, 1995

ONÍS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1934

PALAU I FABRE, Josep. “Prólogo”, “Prólogo a la tercera edición” e “Introducción a la antología de 1979”. *Poemas del alquimista*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002, pp. 13-24 y pp. 399-403

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990, (3^a ed.)

POUND, Ezra. *Introducción a Ezra Pound. Antología general de textos*. Barcelona: Barral, 1973 [trad. Carmen R. de Velasco y Jaime Ferrán]

REYES, Alfonso. “De la traducción”. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1952

_____. “Mallarmé en castellano”. *Revista de Occidente*, 110, Madrid: Galo Sáez, agosto 1932, pp. 214-215

_____. *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1963

RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. París: Bayard, 2003

RIVAS YANES, Alberto. “Traducción, variación, recreación: las variaciones sobre temas de Jean Cassou, de Jorge Guillén”. BUENO, A.; RAMIRO, M.; ZARANDONA, J. M. (ed.). *La traducción de lo inefable. Actas del 1er congreso internacional de traducción e interpretación*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 1994, pp. 193-203

ROCHEL, Guy. “Poesía y traducción. Conversación con Andrés Sánchez Robayna”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 576, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, junio 1998, pp. 63-73

RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra, 2000

_____; PARTZSCH, Henriette; PENNONE, Florence. *De poesía y traducción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005

_____. *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007

_____. *Para una historia de la literatura comparada en España*. Madrid: Cátedra, 2011

SANTOYO, Julio César. “En torno a Ortega y Gasset: miseria y esplendor de la reflexión traductora”. *12 lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra : 1992-93/2003-04*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Facultad de Traducción e Interpretación, 2004

_____. *Teoría y crítica de la traducción: Antología*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, 1987

STEINER, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [1ª ed. 1975]

TALENS, Jenaro. “El poeta como traductor”. *ABC Cultural*, 357, Madrid: Prensa española, 1 de octubre de 1998

_____. “La escritura llamada traducción”. HÖLDERLIN, Friederich. *Las grandes elegías (1800-1801)*. Madrid: Hiperión, 1980 [trad. Jenaro Talens]

_____. *El sujeto vacío. Cultura y Poesía en territorio Babel*. Madrid, Cátedra, 2000

TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós Surcos II, 2005

VALESIO, Paolo. “La traducción y la poesía: transpoesía”. VALESIO, Paolo; DÍAZ, R.J. (ed.). *Literatura y traducción: caminos actuales*. Santa Cruz de Tenerife: UIMP, 1996

VALLEJO, César. *Poesía completa* (ed. Juan Larrea). Barcelona: Barral, 1978

VV. AA. “La traducción poética en España”. *Ínsula*, 717, Madrid: Ínsula, septiembre 2006 [monográfico dedicado a la traducción poética]

VV.AA. “La autotraducción”. *Quimera*, 210, Barcelona: Montesinos, enero 2002 [monográfico dedicado a la autotraducción]

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón*. 5ª ed. Madrid: Tecnos, 2007 (1ª ed. 1968) [trad. Francisco Gracia Guillén]

➤ LA GENERACIÓN DEL 27 Y LAS VANGUARDIAS

ALBERTI, Rafael. *La arboleda pedida: libros I y II de memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1975

ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1978 [1ª ed. 1952]

ANDERSON, Andrew A. *El veintisiete en tela de juicio: examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Madrid: Gredos, 2005

AUB, Max. *Cuerpos presentes* (ed. José Carlos Mainer). Segorbe: Fundación Max Aub, 2001

AULLÓN DE HARO, Pedro. “La teoría poética del creacionismo”. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 427, enero 1986, pp. 49-73

_____. “La trascendencia de la poesía y el pensamiento poético de Vicente Huidobro”. *Revista de Occidente*, vol. 86-87, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, julio-agosto 1988, pp. 41-58

_____. *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*. Málaga: Universidad de Málaga, 2000 (Anejos de *Analecta Malacitana*)

_____. *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1989

BARY, David. *Lo que va de siglo: estudios sobre 100 años de literatura hispánica*. Valencia: Pre-textos, 1987

BODINI, Vittorio. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971 [trad. Carlos Manzano]

BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963

_____. *Position politique du Surréalisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1972

BUCKLEY, Ramón, CRISPIN, John. *Los vanguardistas españoles de 1925-1935*. Madrid: Alianza editorial, 1973

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. 2ª ed. Madrid: Tecnos, 2003 (Neometrópolis) [trad. Francisco Rodríguez Martín]

CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. París: Gallimard, 1950

CHABÁS, Juan. *Poetas de todos los tiempos: hispanos, hispanoamericanos, cubanos*. La Habana: Publicaciones Cultural, 1960

CHACEL, Rosa. "Sendas perdidas de la generación del 27". *Cuadernos hispanoamericanos*, 322-323, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, abril-mayo 1977, pp. 5-34

CORBALÁN, Pablo. *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974

CORPUS BARGA. "Política y literatura I". *Revista de Occidente*, 144, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, junio 1935, pp. 313-330

_____. "Política y literatura II". *Revista de Occidente*, 145, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, julio 1935, pp. 93-116

_____. "Política y literatura III". *Revista de Occidente*, 146, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, agosto 1935, pp. 183-199

COSTA, René de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984

COSTA, René de (ed.). *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2008 [trad. Ángel Sánchez Gijón y Pepa Linares]

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. *Poetas creacionistas españoles*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1999

DIEGO, Elena. *La amistad en el grupo del 27*. Santander: Fundación Gerardo Diego, 2005

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia, 1988

_____. *Las traducciones del 27. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007

FUENTES FLORIDO, Francisco. *Poesías y poética del ultraísmo*. Barcelona: Mitre, 1989

_____. *Rafael Cansinos Assens: novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor*. Madrid: Fundación Juan March, 1979

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.). *El surrealismo*. Madrid: Taurus, 1982

_____. *La poesía española de 1935 a 1975*. Madrid: Cátedra, 1987

GARCÍA, Miguel Ángel. *El veintisiete en vanguardia*. Valencia: Pre-Textos, 2001

GAOS, Vicente (ed.). *Antología del grupo poético de 1927*. 10ª ed. Madrid: Cátedra, 1983

GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama, 1980

GÓMEZ YEBRA, Antonio. *Estudios sobre el 27: V. Aleixandre, F. García Lorca, J. Guillén, E. Prados: (prosa, teatro, poesía, aspectos biográficos)*. Málaga: Sarriá, 2000

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor. Manifestes*. París: Champ Libre, 1972

_____. *Epistolario: correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947* (ed. Gabriele Morelli). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008

MAINER, José-Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1986

MIRÓ, Emilio. "Del creacionismo al surrealismo". *Ínsula*, 337, Madrid: Ínsula, diciembre 1974, p. 6 [monográfico dedicado al cincuentenario del surrealismo]

MORELLI, Gabriele (coord.). *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El carro de la nieve, 1991

_____. *Contra el surrealismo: cartas inéditas de Vicente Huidobro a Luis Buñuel*. Lérida: Universidad de Lérida, 2001

_____. *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos, 1997

MORRIS, C. Brian. “La generación del 27: de la vanguardia al surrealismo”. RICO, Francisco (coord.). *Historia y crítica de la literatura española Suplemento. 7/2*, 1991

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. 7ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1962 [1ª ed. 1925]

PAZ, Octavio. “El surrealismo”. *Las peras del olmo*. 3ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1990

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española*, 9 (“Novecentismo y vanguardia: líricos”). Tafalla (Pamplona): Cénlit, 1980-1993

PÉREZ MINIK, Domingo. *Facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona: Tusquets, 1975

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. París: Jose Corti, 1985

RÍO, Ángel del. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Bruguera, 1985

ROZAS, Juan Manuel (ed.). *La generación del 27 desde dentro*. 2ª ed. Madrid: Istmo, 1987

SALINAS, Pedro. *Correspondencia (1920-1983) Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén*. Valencia: Pre-textos, 1996

SORIA OLMEDO, Andrés. “Cubismo y creacionismo: Matices del Gris”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 9, Madrid: La Fundación, 1991, pp. 38-49

_____. *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo, 1988

TORRE, Guillermo de. “Génesis del ultraísmo”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*, 7. Barcelona: Crítica, 1984, pp. 234-242

_____. “La polémica del creacionismo. Huidobro y Reverdy”. *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Losada, 1963

_____. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor, 2001 [ed. facsímil de la 1ª ed., Madrid, Guadarrama, 1965]

_____. *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, 2001 [ed. facsímil de la 1ª ed., Madrid: Rafael Caro Faggio, 1925]

TZARA, Tristan. *Le surréalisme et l'après-guerre*. París: Les Editions Nagel, 1966

VALBUENA PRAT, Ángel. *La poesía española contemporánea*. Madrid: CIAP, 1930

VALLEJO, César. *Correspondencia completa*. Valencia: Pre-Textos, 2011

VIDELA, Gloria. *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1971

VIVANCO, Luis Felipe. “La generación poética del 27”, en DÍAZ PLAJA, Guillermo (dir.). *Historia General de las literaturas hispánicas*, vol. 6, Barcelona: Editorial Barna, 1968

VV. AA. “La revolución creacionista” *Ínsula*, 642, Madrid: Ínsula, junio 2000 [monográfico dedicado al creacionismo]

VV. AA. *Europe*, 638, París: Europe, junio-julio 1982 [monográfico dedicado al cubismo]

➤ GERARDO DIEGO

a) Obras y artículos de Gerardo Diego sobre poesía, traducción y creacionismo

“Posibilidades creacionistas”. *Cervantes*, Madrid, octubre 1919, pp. 23-28

“Retórica y poética”. *Revista de Occidente*, 17, Madrid: Galo Sáez, noviembre 1924, pp. 280-286

Manual de espumas. Madrid: Cuadernos literarios, 1924 [ed. facsímil Pre-Textos, 2007]

“Don Luis de Góngora y Argote”. *Revista de Occidente*, 26, vol. 2 tomo 9, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1925, pp. 246-251

“La nueva arte poética española (I)”. *Verbum*, 72, Buenos Aires, 1929 [recogido en *Obras completas* (ed. José Luis Bernal), vol. VI, Madrid: Alfaguara 2000, pp. 193-205]

“La nueva arte poética española (II)”. *Síntesis* nº 20, 1929 [recogido en DIEGO, Gerardo. *Obras completas* (ed. José Luis Bernal), vol. VI, Madrid: Alfaguara 2000, pp. 206-222]

“Lo que dije en Buenos Aires”. *Manantial*, 7, Segovia, 1929

DIEGO, Gerardo (ed.). *Poesía española contemporánea. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo, 1932 [ed. facsímil Madrid: Visor, 2002]

_____. *Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo, 1934

“Confesiones Literarias”. *Cuadernos de Poesía*, 4, Madrid/Barcelona: Ediciones Patria, 1941

“Las versiones españolas de *Cimitière Marin*”. *Gracilaso*, 28, Madrid, 1945, s. p.

“Recuerdo del chileno Huidobro”. *Mundo Hispánico*, 1, Madrid, 1948, p. 43

“La versión poética”. *España*, Madrid, 15 de agosto 1950 [recogido en *Obras completas* (ed. José Luis Bernal), vol. VI, Madrid: Alfaguara 2000 pp. 270-272]

“Antología del surrealismo español”. *Correo literario*, 55, Madrid, 1952, p. 4

“Surrealismo español”. *Panorama poético español*, 9 julio 1952 [recogido en *Obras completas* (ed. José Luis Bernal), vol. VI, Madrid: Alfaguara 2000, pp. 256-258]

“La fiel versión poética”. *Panorama poético español*, 21 de febrero 1958 recogido en *Obras completas* (ed. José Luis Bernal), vol. VI, Madrid: Alfaguara, 2000, pp. 273-275]

Tántalo: versiones poéticas. Madrid: Ágora, 1960

“Autocrítica”. *El autor enjuicia su obra*. Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 39-59

“Diálogo de las lenguas”. *La Estafeta Literaria*, 396, 1968

“Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1968, pp. 528-244

Versos escogidos. Madrid: Gredos, 1970

“Creacionismo y creacionismos”. *Arriba*, Madrid, 10 febrero 1974 [recogido en *Obras completas*, (ed. José Luis Bernal), vol. VI, Madrid: Alfaguara 2000, pp. 452-455]

“Métrica y ritmo”. *Arriba*, Madrid, 19 enero 1975 [recogido en *Obras completas*, (ed. José Luis Bernal), vol. VI, Madrid: Alfaguara 2000, pp. 456-458]

Poesía de creación. Barcelona: Seix Barral, 1974

Cometa errante. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1985

“Continuación de la vida. A Luis Felipe Vivanco”. *Ínsula*, 349 Madrid: Ínsula, diciembre 1975, p. 4

“Vicente Huidobro (1893-1948)”. COSTA, René de (ed.). *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975, pp. 19-26

“El creacionismo poético y Huidobro”. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7. *Época contemporánea: 1914-1929*. Barcelona: Crítica, 1984, pp. 239-242

“Documentos [en torno a Larrea]”, en *Al amor de Larrea. Actas de las primeras jornadas internacionales Juan Larrea*. Bilbao, Universidad de Deusto; Valencia: Pre-textos, 1985

Obras completas. Poesía II, (ed. Francisco Javier Díez de Revenga). Madrid: Aguilar, 1989

DIEGO, Gerardo (ed.). *Poesía española contemporánea. Antología de Gerardo Diego*. (ed. Andrés Soria Olmedo) Madrid : Taurus, 1991

DIEGO, Gerardo. *Epistolario: nuevas claves de la generación del 27 / Gerardo Diego, José M^a de Cossío*. Madrid: Fondo de Cultura Económica: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1996

_____. *Gerardo Diego y la poesía española del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1996

_____. *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora: correspondencia inédita*. (Edición, introducción y notas de Gabriele Morelli). Valencia: Pre-textos, 2001

La estela de Góngora. Santander: Universidad de Cantabria, 2003 (Cantabria 4 estaciones)

Diario de a bordo (cartas a Germaine Marin). Diputación Provincial de Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007

DIEGO, Gerardo (ed.). *Poesía española [Antologías]*. (ed. de José Teruel) Madrid: Cátedra, 2007

b) Artículos y estudios sobre Gerardo Diego

ALEIXANDRE, Vicente. “Fidelísimo Gerardo”. *Cuadernos de Ágora*, 37-38 (1959), pp. 7-8

BERNAL SALGADO, José Luis. *Introducción a la poesía creacionista de Gerardo Diego*. Tesis Univ. De Extremadura, Cáceres, 1987

_____. “La biografía incompleta de Gerardo Diego”. *Alfinge*, 5, Córdoba: Facultad de Filosofía y Letras, 1988, pp. 71-87

BERNAL SALGADO, José Luis (ed.). *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica. Actas del Congreso Internacional Iberoamérica y España en la génesis de la vanguardia Hispánica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993

_____. *Manual de espumas. La plenitud creacionista de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos, 2007 (Fundación Gerardo Diego)

CRESPO, Ángel. “Paralelismos alquímicos en un poema de Gerardo Diego”. *Puertaoscura*, 6, Málaga: [Puertaoscura], 1988, p. 22-24

_____. “Gerardo Diego según Ángel Crespo”. *Lateral*, 2, Barcelona: Lateral Ediciones, 1995, p. 5

DÍAZ DE GUERREÑO, Juan Manuel. “Tan solo un reverbero: Gerardo Diego en las cartas de Larrea”. *Ínsula*, 491, Madrid: Ínsula, octubre, 1987, p. 24

DÍEZ CANEDO, Enrique. “Gerardo Diego: inhumano y humano”. *Estudios de poesía española contemporánea*. México, Joaquín Mortiz, 1965, pp. 212-221 [1ª ed. en *La Verdad. Suplemento Literario*, 58, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1926]

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. “Ultraísmo, creacionismo y ¿surrealismo? en Gerardo Diego” *Los cuadernos del 27*, 1, Murcia, 1985, pp. 5-15

_____. “Gerardo Diego y los orígenes de la literatura de vanguardia en España”. *Las vanguardias: Renovación de los lenguajes poéticos*. (ed. Tomás Albadalejo) Madrid: Júcar, 1992, pp. 149-168 (Ensayos Júcar, 6)

GALLEGO MORELL, Antonio. “Gerardo Diego, antólogo”. *Ínsula*, 491, Madrid: Ínsula, octubre 1987, pp. 22-23

_____. *Vida y poesía de Gerardo Diego*. Granada: Universidad de Granada, 2008, (1ª ed. 1955)

MARCH, Kathleen N. “Creacionismo y cubismo: el ejemplo de Gerardo Diego”. *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 4, Madrid: Seminario Menéndez Pelayo, 1982, pp. 27-39

MONTES, Hugo. “Vicente Huidobro y Gerardo Diego”. *Poesía actual de Chile y España*. Barcelona: Sayma, 1963

MONTES, Eugenio. “Gerardo Diego: Manual de Espumas”. *Revista de Occidente*, 10, Madrid: Galo Sáez, 1925, pp. 125-127

NIETO, Miguel. “Cartas inéditas de Juan Larrea y Gerardo Diego”. *Contemporáneos: Revista de poesía*, 11 (1992), pp. 3-10

PÉREZ, José Bernardo. “Gerardo Diego en el cenit del movimiento creacionista”. *Revista Chilena de Literatura*, 31, Santiago de Chile: Departamento de Español, Universidad de Chile, 1988, pp. 179-189

SABUGO ABRIL, Amancio. “Gerardo Diego, poesía y crítica”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 448, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, octubre 1987, pp. 5-24

VILLAR, Arturo del. “Gerardo Diego: Poesía de creación”. *La Estafeta Literaria*, 544, Madrid: Editora nacional, 1974

_____. “El creacionismo según Gerardo Diego”. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 413, vol. 106, Madrid: CSIC, 1980, , pp. 85-95

VIVANCO, Luis Felipe. “La palabra artística y en peligro de Gerardo Diego”. *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1974 (Punto Omega, 126), pp.177-220

➤ JUAN LARREA

a) Obras de Juan Larrea

Oscuro Dominio (1926-1927), México, 1934

Favorables París Poema, 1-2, París: [s. n.], junio-septiembre 1926 [ed. facsímil publicada en Barcelona: César Viguera ed., 1982 (introd. de Jorge Urrutia)]

Arte Peruano, Madrid 1935 (catálogo ilustrado de la exposición de la colección J.L. en el XXVI Congreso internacional de Americanistas, Sevilla 1935)

“Ingreso a una transfiguración” en PRADOS, Emilio. *Jardín cerrado: (nostalgias, sueños y presencias)*. México: Cuadernos Americanos, 1946

The Vision of Guernica, Nueva York, 1947 (edición española: *Guernica: Pablo Picasso*, Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1977)

Razón de ser (tras el enigma central de la cultura). México: Cuadernos Americanos, 1955 (2ª ed. Madrid: Júcar, 1975)

César Vallejo, o Hispanoamérica en la cruz de su razón, Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba, 1957

Corona Incaica. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba, 1960

Aula Vallejo, 1-13, Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1961-1974

“Pintura y Nueva Cultura” en *Pintura actual* (con Herbert Read). Córdoba (Argentina): Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1962

Del surrealismo a Machupicchu. México: Joaquín Mortiz, 1967

Versione Celeste. Turín: Einaudi, 1969 [trad. italiana de Vittorio Bodini]

Versión Celeste. Barcelona: Barral, 1970 [trad. española de Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco y Carlos Barral]

Versión Celeste (ed. Miguel Nieto). Madrid: Cátedra, 1989 [trad. española de Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco y Carlos Barral]

Intensidad del canto errante. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1972

España Peregrina: revista de la Junta de Cultura española. México: Alejandro Finisterre, 1977

Ángulos de visión (ed. Cristóbal Serra). Barcelona: Tusquets, 1979 [antología de textos]

Al amor de Vallejo. Valencia: Pre-textos, 1980

Torres de Dios: poetas. Madrid: Editora Nacional, 1983

Apogeo del mito. México: Nueva imagen, 1983

Poesía. Revista ilustrada de información poética, 20-21, Madrid: Ministerio de Cultura, primavera 1984 [selección de textos]

Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego (1916-1980) (ed. Enrique Cordero de Ciria, Juan Manuel Díaz de Guereñu). San Sebastián: Cuadernos universitarios, 1986

Rubén Darío y la nueva cultura americana. Valencia: Pre-textos, 1987

Orbe (ed. Pere Gimferrer). Barcelona: Seix Barral, 1990

“Prólogo”. VALLEJO, César. *España, aparta de mí este cáliz* (ed. Felipe D. Obarrio). Madrid: Ediciones de la Torre, 1992

Epistolario. Cartas a David Bary 1953-1978 (ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004

Ilegible, hijo de flauta (ed. Gabriele Morelli). Sevilla: Renacimiento, 2007 (Iluminaciones)

Poesía y revelación: antología (ed. Gabriele Morelli). Madrid: Fundación Banco Santander, 2009 (Obra Fundamental)

b) Trabajos de investigación y tesis doctorales sobre Juan Larrea

GURNEY, Robert. *The Poetry of Juan Larrea*, Universidad de Londres, 1975 [GURNEY, Robert. *La poesía de Juan Larrea*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1985 (trad. Juan Manuel Díaz de Guereñu)]

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. *El universo poético de Juan Larrea*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988. Colección: Tesis doctorales / Universidad de Deusto [DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*. San Sebastián: Cuadernos universitarios, 1988]

MORALES MILOHNIC, Juan Andrés. *Vicente Huidobro y la poesía española contemporánea: Gerardo Diego y Juan Larrea*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1988

COMABELLA, Luis Fernando. *Juan Larrea, poeta y profeta: ciclos formativos (1895-1920)*. University of California, 1991. [Ann Arbor (Mich.): UMI Dissertation Services, 1993]

RIESTRA RODRIGUEZ-LOSADA, Blanca. *La genèse de l'oeuvre poetique de Juan Larrea. Une matrice sonore*. Université de Bourgogne, 2000

LÓPEZ GONZALEZ DE ORDUÑA, María Helena. *Vanguardia y exilio: sus representaciones en los ensayos de Juan Larrea*. La Coruña: Universidad de La Coruña, 2001

PLIEGO, José Benito del. *La obra ensayística de Juan Larrea y los fundamentos de la modernidad artística implicaciones estético-filosóficas de su utopía "poética"*. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, 2002

RODRÍGUEZ CEREZALES, María. "Juan Larrea y Gerardo Diego. Del poeta al traductor". Trabajo académico de licenciatura. Facultad de Traducción e Interpretación. Universidad Pompeu Fabra, junio 2003 (tutor: José Francisco Ruiz Casanova)

SALINAS FERNÁNDEZ, Manuel. *La poesía de Juan Larrea*. Málaga: Universidad de Málaga, 2006

RODRÍGUEZ CEREZALES, María. "Juan Larrea, Gerardo Diego et la traduction poétique". Mémoire de recherche programme Master 2 Recherche. Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, junio 2007 (tutora: Nadine Ly)

c) Obras y artículos dedicados a Juan Larrea

ABAD CARRETERO, Luis. "Larrea, un mensajero del espíritu". *Cuadernos Americanos*, vol. 16, no. 3, (1957), pp. 122-143

ABELLÁN, José Luis. "Pensamiento y delirio en Juan Larrea". *Letras de Deusto*, 70, vol. 26, Bilbao: Universidad de Deusto, marzo 1996, pp. 11-23

_____. "Pensamiento vasco: dimensión americana". *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. vol. 43-1 (1998) pp. 111-116

ALCINA FRANCH, José. "Americanismo español: años treinta". *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, nº 162, pp. 32-35

ARANA PALACIOS, Jesús. "Una aproximación a Juan Larrea". *Revista de Occidente*, 178, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, marzo 1996, pp. 84-102

AULLÓN DE HARO, Pedro. "Introducción a la poesía de Juan Larrea". *Anales de literatura española*. Alicante (1984) 3, pp. 47-64

BARY, David. *Larrea: poesía y transfiguración*. Barcelona: Planeta, 1976

_____. "El Altazor de Huidobro según un texto inédito de Juan Larrea". *Revista Iberoamericana*, vol. 44 (1978) pp. 165-82

_____. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia: Pre-textos, 1984

_____. *Lo que va de siglo: estudios sobre 100 años de literatura hispánica*. Valencia: Pre-textos, 1987

BERMÚDEZ CAÑETE, Federico. "'Guernica', de Pablo Picasso". *Cuadernos hispanoamericanos*, 340, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, octubre 1978, pp. 220-226

BODINI, Vittorio. "Introduzione", en LARREA, Juan. *Versione Celeste*. Turín: Einaudi, 1969, pp. X-XIX

CABRAL, Eugenia. *Un poeta español en la Argentina: Juan Larrea*. Charla del 27 de marzo de 2005 en el Centro Cultural Paseo Quinta Trabucco, Florida, Provincia de Buenos Aires. http://ar.geocities.com/fijandovertigospoesia/0010_fv12cabral.htm

CASTAÑÓN, José Manuel. "Las viudas abusadoras". *Los cuadernos del norte* (octubre 1986) nº 38, pp. 77-79

COYNÉ, André. "Situación a Vallejo". *Camp de l'Arpa*, 71, vol. 71-82, Barcelona: Lluís Porcel, 1980, pp. 19-23

_____. "Moro entre otros y en sus días". *Cuadernos hispanoamericanos*, 448, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, octubre 1987, pp. 73-81

_____. "Digo, es un decir". *Cuadernos hispanoamericanos*, 454-455, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, abril-mayo 1988, pp. 57-86

DEL PLIEGO, Benito. "El no-lugar de Juan Larrea". *Revista Tsé Tsé* n° 12, Buenos Aires, mayo 2003

DEL RÍO, Ángel. "Rendición de espíritu: nueva profecía de América". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 10 (1946), pp. 251-256

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (ed.). *Al amor de Larrea. Actas de las primeras Jornadas Internacionales Juan Larrea* (San Sebastián-Bilbao). Valencia: Pre-Textos, 1985

_____. "La poesía de Juan Larrea a nueva luz". Buenos Aires: Mundi, vol. 2, n° 5 (enero 1989), pp. 126-36

_____. *Juan Larrea: versiones del poeta*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1995

_____. "'Criatura de soledad y de conjetura': Larrea hacia su poética". *Letras de Deusto*, 70 vo. 26, Bilbao: Universidad de Deusto, marzo 1996, pp.41-54

_____. "Juan Larrea: primeros borradores para una antología". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: La Institución, febrero 2010

DIEGO, Gerardo. "Larrea traducido", en LARREA, Juan. *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970, pp. 11-14

DIETZ, Bern. "Apuntes sobre Juan Larrea". *Cuadernos hispanoamericanos*, 346, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, abril 1979, pp. 129-138

DOLFI, Laura. "Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini: (Para la historia y edición de "Versión Celeste")". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 18, Madrid: La Fundación, 1995, pp. 119-148

_____. "Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 21-22, Madrid: La Fundación, 1997, pp. 189-218

EYMAR BENEDICTO, Marcos. "La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón". *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2010

FERNÁNDEZ, Lidio José. “Los poemas creacionistas de Juan Larrea en la Revista *Grecia*”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Santander: La Sociedad, enero-diciembre 1996, año LXXII, pp. 239-256

GALINDO, Moisés. “Juan Larrea: Anomalía y desconocimiento”. Barcarola: *Revista de creación literaria*, 25, Albacete: [s.n.], 1987, pp. 191-196

GÓMEZ RAMOS, Pablo; ROVIRA LLORENS, Salvador. “Los objetos de metal de la colección Juan Larrea”. *Anales: Museo de América*, 3, Madrid: Ministerio de Cultura, 1995, pp. 21-33

GURNEY, Robert. “El Guernica de Picasso y el milenarismo apocalíptico de Juan Larrea. Reflexiones en torno al libro *Juan Larrea (vida y poesía)* de María-Fernanda Iglesia Lesteiro”. *Letras de Deusto*, 88, vol. 30, Bilbao: Universidad de Deusto, 2000, pp. 195-202

_____. “La primera carta de Juan Larrea a Robert Gurney”. *Ínsula*, 696, Madrid: Ínsula, diciembre 2004, p. 10

GUTIÉRREZ BOLÍVAR, Jorge. “El legado de Juan Larrea”. *Anales: Museo de América*, 3, Madrid: Ministerio de Cultura, 1995, pp. 7-20

IGLESIA LESTEIRO, María Fernanda. *Juan Larrea, archivero, bibliotecario, arqueólogo* Madrid: Boletín ANABAD, 1995 (separata del Boletín ANABAD nº XLV)

_____. *Juan Larrea: (vida y poesía)*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1997

JATO, Mónica. “Por el imperio hacia el nuevo mundo: el controvertido profetismo de Juan Larrea en Rendición de Espíritu”. *Letras de Deusto*, 98, vol. 33, Bilbao: Universidad de Deusto, 2003, pp. 65-80

LAEMMEL SERRANO, Sibylla. *Juan Larrea ou Le suicide en poésie*. Berna: Peter Lang, 1995 (Publications Universitaires Européennes)

LASAGABÁSTER, Jesús M^a. “Larrea: de *Versión celeste a Orbe*”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 546, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, diciembre 1995, pp. 147-149

LECOINTRE, Mélissa. “Larrea en la encrucijada del idioma”. *Ínsula*, 742, Madrid: Ínsula, octubre 2008, pp. 32-36

LÓPEZ, Ignacio-Javier. “Larrea y Prados: La poesía como mística y transfiguración”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 37, nº 1 (1989), pp. 221-236

LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORDUÑA, Helena. “Hacia una definición de *Orbe* de Juan Larrea”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 3, vol. 78, Liverpool: Institute of Hispanic Studies, julio 2001, pp. 361-370

_____. *Vanguardia y exilio: sus representaciones en los ensayos de Juan Larrea*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002

MALPARTIDA, Juan. "La teleología de la cultura y Rubén Darío". *Cuadernos hispanoamericanos*, 481, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, julio 1990, pp. 147-149

MORELLI, Gabriele. "Larrea en la generación del 27". *Letras de Deusto*, 70, vol. 26, Bilbao: Universidad de Deusto, marzo 1996, pp.25-39

NÚÑEZ, Aníbal. "Versión Celeste, una retraducción", *Obra poética* (vol. II). Madrid: Hiperión, 1995

OBARRIO, Felipe Daniel. "In memoriam Juan Larrea". *Cuadernos Americanos*, 2, vol. 241, México: J. Silva Herzog, 1982, pp. 107-122

PAZ, Octavio. "México y los poetas del exilio". *Quimera*, 33, Barcelona: Montesinos, 1983, pp. 12-19

PITTARELLO, Elide. "Juan Larrea fuera de sí". *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*. Madrid: Visor, 1993, pp. 325-31

_____. "Juan Larrea: Desfiguraciones al uso". *L'Autoportrait en Espagne: Littérature et peinture*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1992, pp. 343-53

TRENAS, Pilar. "Regresa Juan Larrea, el último exiliado de nuestra cultura". *ABC Cultural*. Madrid: Prensa española, 28 diciembre 1977, p. 29

SABUGO ABRIL, Amancio. "Vallejo y Larrea, o las afinidades electivas". *Cuadernos hispanoamericanos*, 454 455, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, abril-mayo 1988, pp. 39-56

SERRA, Cristóbal. "Larrea y los tiempos materialistas". *Los cuadernos del norte*, 4, Oviedo: la Caja, 1980, pp. 60-63

VILLAR, Arturo del. "Juan Larrea, ultraísta espiritual". *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 422, vol. 108, Madrid: CSIC, febrero 1981, pp. 77-87

VIVANCO, Luis Felipe. "El creacionismo de Juan Larrea" en DÍAZ PLAJA, Guillermo (dir.). *Historia General de las literaturas hispánicas*, vol. VI. Barcelona: Vergara, 1967

_____. "Juan Larrea y su Versión Celeste", en LARREA, Juan. *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970, pp. 15-41

_____. "Poemas de Juan Larrea. Noticia preliminar". *Revista de Occidente*, 93, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, diciembre 1970.

VV. AA. “Juan Larrea: la invención del más allá”, *Ínsula*, 586, Madrid: Ínsula, octubre 1995 [monográfico dedicado a Juan Larrea en el centenario de su nacimiento]

WEINBERG DE MAGIS, Liliana Irene. “Juan Larrea y la poética del Nuevo Mundo”, en CORRAL, R., SOUTO, A., VALENDER, J. (ed.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, 1995, pp. 197-208 y 209-219

YAGÜE LÓPEZ, Pilar. “Epistolario inédito de *Versión Celeste* (1970), (correspondencia de Juan Larrea-Luis Felipe Vivanco-Barral editores)”. *Moenia: revista lucense de lingüística & literatura*, vol. 4, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pp. 169-233

_____. “Del epistolario Larrea-Vivanco”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 593, Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, noviembre 1999, pp. 59-68

ZÁRATE, Armando. “Preguntas a Juan M. Díaz de Guereñu sobre Juan Larrea”. *Revista Iberoamericana*, 140, vol. 53, Pittsburg (Pennsilvania): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio 1987, pp. 681-686

Anexo 1: CORPUS

El siguiente corpus ha sido organizado en dos secciones. En primer lugar, se presenta el conjunto de traducciones de Gerardo Diego publicadas en *Poesía española. Antología 1915-1931* (Madrid: Signo, 1932), en *Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)* (Madrid: Signo, 1934) y entre sus “Versiones poéticas (1949-1975)” publicadas en sus *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1989). En segundo lugar, se presentan las traducciones inéditas organizadas según el orden que ocupan los poemas en las diversas secciones de *Versión Celeste* (“Ailleurs”, “Oscuro dominio”, “Pure Perte”, “Versión Celeste”) seguidas de 4 traducciones de poemas excluidos del poemario (“Grado cincuenta y tres”, “Barba descendente”, [Sin título (“Négation de l’espace”)] y “Arenque delicadeza”).

Todos los poemas recogidos en este corpus pertenecen a la época de composición 1926-1927 exceptuando los tres poemas en traducción añadidos a la selección de poesía de Juan Larrea en *Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)* y “Longchamps”. La mayoría de los textos han sido encontrados en el archivo personal de Gerardo Diego en un cuaderno titulado “Poemas – Juan Larrea”, versión mecanografiada por Luis A. Piñer de un conjunto de poemas manuscritos de Larrea fechado en 1927. En las carpetas “Pure Perte (1926-1927)”, “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros”, “Versión Celeste (1928 -1931)” y “Versión Celeste (1932)” se han encontrado originales franceses y borradores de traducción ausentes en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”. La versión reproducida de “Une couleur l’appelait Juan” ha sido tomada del corpus de Blanca Riestra, por no haber localizado yo misma en el archivo dicho texto. Por la misma razón, “Atracción del riesgo” y “Luna de alas en el corazón de la justicia” se presentan cotejadas con las versiones francesas recogidas en *Versión Celeste*, de las que como puede apreciarse apenas difieren. Asimismo, acompañando a un total de 15 traducciones se reproducen los borradores de traducción que fueron localizados en las distintas carpetas del archivo (“En la niebla”; “Silla felicidad”; “Bajo las alusiones”; “Ribera en que comienzan las conjeturas”; “Algunas veces con lágrimas”; “Locura del charleston”; “El niño ofrece los ojos a los tallos del viento”; “Necesidades de flauta”; “Bella isla 10 de septiembre”; “No ser más”; “O de océano”; “Cantera”; “Un débil para la luz”; “Guardando las distancias”; “Vestidos de reloj”). En la transcripción se refleja la diferencia de mayúsculas y minúsculas entre los textos francese y las versiones españolas.

Poesía española. Antología 1915-1931
(1932)

QUELQUE FOIS EN LARMES

(poema conservado en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea"; antigua versión de "Une fois pour toutes")

Élis ton plus beau jour et ton cœur préféré
C'est l'heure de s'asseoir au milieu de la vie
Tu n'as que le sens de ce peu d'eau que bleurent en tremblant ceux qui t'aimaient
Tant tes cheveux sont faibles que ta tête peut à peine soutenir la nuit

Quand le bonheur s'écœure et pleure autant qu'au soir la goutte qui le comble
Quand le climat est au ciel pensif ce qu'un vieux chapeau à la main
Quand tes paupières luttent contre un vent de vallées tellement sombres
Que tes penchants sont à tes bras ce que la vitesse aux trains

La lumière n'étant plus une lointaine absence d'initiatives
Ni la *penombre offrant les apparences des bêtes de somme
Dépense à pleines mains ce qu'il y a d'âme encore entre tes deux rives
Profite de tes cheveux pour traverser l'automne

ALGUNAS VECES CON LÁGRIMAS
(traducción conservada en el cuaderno "Poemas
- Juan Larrea")

Elige tu más bello día y tu corazón preferido
Es hora de sentarse en medio de la vida
Tú no tienes más que el sentido de este poco de
[agua que azularon temblando los que te
[amaban
Tus cabellos son tan débiles que tu cabeza
[puede apenas sostener la noche

Cuando la felicidad se hastía y llora tanto como
[al atardecer la gota que le colma
Cuando el clima es al cielo pensativo lo que un
[sombrero viejo a la mano
Cuando tus párpados luchan contra un viento de
[valles tan sombríos
Que tus inclinaciones son a tus brazos lo que la
[rapidez a los trenes

No siendo ya la luz una lejana ausencia de
[iniciativas
Ni ofreciendo la penumbra las sólidas
[apariencias de las bestias de carga
Dispensa a manos llenas cuanto hay de alma
[todavía entre tus dos orillas
Aprovéchate de tus cabellos para atravesar el
[otoño

ALGUNAS VECES CON LÁGRIMAS (*Poesía
española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] p.
246)

ELIGE tu más hermosa claridad y tu corazón
[preferido
Es hora de sentarse en medio de la vida
Ya no te queda sino el sentido de este poco de
[agua que azularon al temblar por ti los que te
[amaban
Tus cabellos son tan débiles que tu cabeza puede
[apenas sostener la noche

Cuando la felicidad se hastía y llora tanto como al
[atardecer la gota que le colma
Cuando el clima es al cielo pensativo lo que un
[sombrero viejo es a la mano
Cuando tus párpados luchan contra un viento de valles
[tan sombríos
Que tus inclinaciones son a tus brazos lo que la
[rapidez es a los trenes

No siendo ya la luz una lejana ausencia de
[iniciativas
Ni ofreciendo la penumbra las sólidas apariencias de
[las bestias de carga
Dispensa a manos llenas cuanto hay de alma todavía
[entre tus dos orillas
Aprovéchate de tus cabellos para atravesar el otoño

SOUS LES ALLUSIONS

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

On prendrait la lumière par une animosité
appliquée à un autre objet moins lourd qu'une colombe
l'aile élève les regards dans la crainte de nos yeux
chaque œil range la lumière dans son désir de plaire

A en juger par le nombre des feuilles l'arbre est fort confus
l'ombre sur sa faiblesse le vert dans l'air
quand nous nous dévisageons sévère il nous surveille
n'exigeons pas de lui ce qu'il ne peut pas comprendre

BAJO LAS ALUSIONES (traducción conservada
en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”)

Se tomaría a la luz por una animosidad
aplicada a otro objeto menos pesado que una
[paloma
el ala eleva las miradas en el miedo de nuestros
[ojos
cada ojo ordena la luz en su deseo de agradar

A juzgar por el número de sus hojas es está el
árbol muy confundido avergonzado⁷⁷¹
la sombra sobre su debilidad el verde en el aire
cuando nos arañamos severo nos vigila
no exijamos de él lo que no puede comprender

BAJO LAS ALUSIONES (*Poesía española.*
Antología 1915-1931, [ed. facsímil] p. 247)

SE tomaría a la luz por una animosidad
aplicada a otro objeto menos pesado que una
[paloma
el ala educa las miradas en el temor de nuestros
[ojos
cada ojo ordena la luz en su deseo de agradar

A juzgar por el número de sus hojas está el
[árbol muy avergonzado
la sombra sobre su debilidad el verde en el aire
cuando nos desenmascaramos severo nos vigila
no exijamos de él lo que no se puede comprender

⁷⁷¹ “avergonzado” escrito encima de “confundido”

L'ENFANT OFFRE DES YEUX AUX TIGES DU VENT
(poema conservado en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

Défaits comme des lits profonds de gestes mais décharnés
Laisant tomber nos murs le long de notre corps
Dans cet automne qui n'ose pas remplir la distance entre tes mains
Dans cet automne défiguré par la couleur de mes soucis

Devinant les ombrelles d'un vent de chair mes cicatrices
Ont oublié leurs clés dans les furtifs reflets des eaux
Mais la corbeille qu'y flotte pleine de clins d'œil éphémères
Me dédommage de tant de portes fermées derrière toi

Partage mon angoisse et mes drapeaux *pluveurs
Veille sur le serin qui poursuit sa flûte entre mes os
Qui mange et boit les soirs dans les creux d'absence d'une feuille
S'exposant à être surpris trop loin de son sommeil

EL NIÑO OFRECE LOS OJOS A LOS TALLOS
DEL VIENTO (traducción conservada en el
cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

Deshechos como lechos profundos de gestos pero
[descarnados
Dejando caer nuestros muros a lo largo de nuestro
[cuerpo
En este otoño que no osa llenar la distancia entre
[tus manos
En este otoño desfigurado por el color de mis
[cuidados

Adivinando las sombrillas de un viento de carne
[mis cicatrices
Han olvidado sus llaves en los furtivos reflejos de
[las aguas
Pero la canastilla que flota allí llena de pestaños
[efímeros
Me indemniza de tantas puertas cerradas detrás de tí

Comparte mi angustia y mis banderas lluviosas
Vela por el canario que persigue su flauta entre mis
[huesos
Que come y bebe las tardes en los huecos de
[ausencia de una hoja
Exponiéndose a ser sorprendido muy lejos de su
[sueño

EL NIÑO OFRECE LOS OJOS A LOS TALLOS
DEL VIENTO (*Poesía española. Antología 1915-
1931*, [ed. facsímil] pp. 247-248)

DESHECHOS como lechos profundos de gestos pero
descarnados
Dejando caer nuestras paredes a lo largo de nuestro
[cuerpo
En este otoño que no osa llenar la distancia entre tus
[manos
En este otoño desfigurado por el color de mis
[desvelos

Adivinando las sombrillas de un viento de carne
[mis cicatrices
Han olvidado sus llaves en los furtivos reflejos de
[las aguas
Pero la canastilla que flota allí llena de pestaños
[efímeros
Me indemniza de tantas y tantas puertas cerradas
[detrás de tí

Comparte tú mi angustia y mis banderas llovedoras
Vela por el canario que persigue su flauta entre mis
[huesos
Que come y bebe las tardes en los huecos de
[ausencia de una hoja
Exponiéndose a ser sorprendido demasiado lejos de su
[sueño

CHAISE BONHEUR

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

La *chôte de vos cheveux est l'ange qui m'éternise madame
Mais chaque jour nous sert une ombre de volaille possible
Dans la vaisselle qui casse votre rire
Sur le fond inlassable de votre caractère

L'éventail installé dans votre air de famille
Retient son souffle et votre figure se calme
Dehors il fait froid toutes les pierres sont orphelines
Tous les poings fermés toutes les cendres aux écoutes
Chaque goutte de soleil témoigne d'une volonté enclin à devenir richesse

Partiellement assis sur un filon d'âme je n'ose
Bouger de peur que ciel et terre ne grincent les gonds de notre vie privée
Si je vous regarde la nuit dépose un arbre dans *l'emploi d'un soupir
Si je m'endors le vent ouvre le placard de mon dos
Et laisse fuir les ailes de la verdure

SILLA FELICIDAD (traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

La caída de vuestros cabellos es el ángel que me
[eterniza señora
Pero cada día nos sirve una sombra de ave de
[corral posible
En la vajilla que rompe vuestra risa
Sobre el fondo incansable de vuestro carácter
El abanico instalado en vuestro aire de familia
Retiene su soplo y vuestro rostro se aquieta
Fuera hace frío todas las piedras son huérfanas
todos los puños cerrados todas las cenizas *al
[escucho
cada gota de sol testimonia una voluntad
[inclinada a volverse riqueza
Parcialmente sentado sobre un filón de alma no me
[atrevo
a oscilar de miedo a que cielo y tierra rechinen
[los goznes de nuestra vida privada
si yo os contemplo la noche deposita un árbol en
[el empleo de un suspiro
si me duermo el viento abre el armario de mi espalda
y deja huir las alas de la verdura

SILLA FELICIDAD (*Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] pp. 248-249)

LA caída de vuestros cabellos es el ángel que me
[eterniza señora
Pero cada día nos sirve una sombra de manjar posible
En la vajilla que rompe vuestra risa
Sobre el fondo incansable de vuestro carácter
El abanico instalado en vuestro aire de familia
Retiene su soplo y vuestro rostro se aquieta
Fuera hace entonces frío todas las piedras están
[huérfanas
todos los puños cerrados todas las cenizas al acecho
cada gota de sol testimonia una voluntad inclinada a
[amontonar riquezas
Parcialmente sentado sobre un filón de alma no me
[atrevo
A oscilar de miedo a que cielo y tierra rechinen
[los goznes de nuestra vida privada
Si yo os contemplo la noche deposita un árbol
[en el empleo de un suspiro
Si me duermo el viento abre el armario de mi espalda
Y deja huir las alas de los verdores

BESOINS DE FLÛTE

(poema conservado en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

*Tel qu'un tissu seyant de nonchalance native
*Tel que l'oiseau obtenu des tremblements du lierre
Dans nos yeux *adherés aux heures par des nuances votives
L'ombre de la mer grandit sans bruit ni extrême douceur

La nuque du ciel se penche à la petite vitesse d'antan
Quelque chose remue au loin
Musicien qui chasse les saumons vers l'aube
Ta tête plus qu'une île est presque chauve
Mais tu n'es pas content

Pourquoi?

Voici l'hiver qui vient à grande allure

Les anglais de l'extase se perdent en conjectures

NECESIDADES DE FLAUTA (traducción
conservada en el cuaderno "Poemas - Juan
Larrea")

Lo mismo que un tejido que sienta bien de
[languidez nativa
Lo mismo que el pájaro obtenido de los temblores
[de la hiedra
En nuestros ojos adheridos a las horas por matices
[votivos
La sombra del mar se agranda sin ruido ni extrema
[dulzura

La nuca del cielo se inclina a la pequeña rapidez de
[antaño

Alguna cosa removida a lo lejos
Músico que persigues los salmones hacia el alba
Tu cabeza más que isla está casi calva
Pero tú no estás contento

Por qué?

He aquí el invierno que viene a grandes pasos

Los ingleses del éxtasis se pierden en conjeturas

NECESIDADES DE FLAUTA (*Poesía española.*
Antología 1915-1931, [ed. facsímil] pp. 249-250

LO mismo que un tejido de buen caer por languidez
[nativa
Lo mismo que el pájaro obtenido de los
[temblores de la hiedra
En nuestros ojos adheridos a las horas por matices
[votivos
La sombra del mar se agranda sin ruido ni extrema
[dulzura

La nuca del cielo se dobla a la pequeña velocidad de
[antaño

Alguna cosa se mueve a lo lejos
Músico que espantas los salmones hacia el alba
Más que isla tu cabeza es casi calva
Pero tú no estás contento

¿Por qué?

He aquí el invierno que viene a grandes pasos

Los ingleses del éxtasis se pierden en conjeturas

UNE COULEUR L'APPELAIT JUAN

(poema repertoriado en el corpus genético de Blanca Riestra como perteneciente a la carpeta "Oscuro Dominio / Longchamps / Otros")

Bénéissons le confort des fourmis régulières
Et la nuit encore plus triste que le papier buvard
Après la mort des mots
Maintenant que le silence devient doucement festin d'oiseau
Entre les blés caprice d'une prison fleurie

Tous les ruisseaux intérieurs nous sommes accourus
Soulager ce moulin à individu
Seul convive qui nous reste
De celui qui est parti vers *l'iver sans prétexte
Sur une douleur d'ancienne prairie
Les fourmis emportent nos larmes de l'est à l'ouest

Il s'en alla par transparence comme les vagues promesses
D'une rivière plutôt banale
Il faisait chaud de héros mais le temps était pâle

Avec un rien de *delicatesse et l'insomnie des pluies
Qu'attire à soie le reflet des cathédrales
Trouons l'éponge de nos prières
Pour effacer le serment de lune tissé de vers
Où ses yeux soutinrent l'espoir des courants d'air

Car il nous laissa sa tristesse
Assise au bord du ciel comme un ange obèse

UN COLOR LE LLAMABA JUAN

(*Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] pp. 250-251. Por su coincidencia con las variantes léxicas, parece corresponder a la versión francesa del poema conservada en la carpeta “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros”)

BENDIGAMOS el confort de las hormigas regulares
Y la noche aún más triste que el papel secante
Después de la muerte de las palabras
Ahora que el silencio se hace dulcemente festín de pájaro
Entre los trigos capricho de una cárcel florida

Todos los arroyos interiores hemos acudido
A aliviar este molino de individuo
Único convidado que nos queda⁷⁷²
De aquel que ha partido hacia el invierno sin pretexto
Sobre un dolor de pradera antigua
Las hormigas arrastran nuestras lágrimas de este a oeste

Se fue por transparencia como las vagas promesas
De una ribera más bien banal
Hacía calor de héroe y el tiempo estaba pálido

Con una nada de delicadeza y el insomnio de las lluvias
Que atrae a seda el reflejo de las catedrales
Agujereemos la esponja de nuestras súplicas
Para borrar el juramento de luna tejido de gusanos
Donde sus ojos sostienen la esperanza de las corrientes de aire

Porque él nos dejó su tristeza
Sentada al borde del cielo como un ángel obeso

⁷⁷² En *Carmen* (nº 1) “único convidado que nos resta”

BELLE ÎLE 10 SEPTEMBRE

(poema conservado en la carpeta "Oscuro Dominio / Longchamps / Otros")

Debout sur l'escabeau de ce pouls migrateur
de ce pouls d'oiseaux influant sur l'humeur de la mer
léger léger
en relissant tes lettres pour me tenir à distance
d'un crépuscule plus frêle que le silence n'est chaud
je sers de transition entre la plume et l'ange

Le braconnier à cette heure craque comme un chemin qui se fourche
ou bien comme les lilas qui poussent doucement des cerveaux
en discutant l'utilité d'une *fôret lointaine
il vient de perdre l'espoir
comme on perd un collier à sept heures
c'est en vain qu'il se dise
*sourier malgré tout n'est pas tuer le soir
quoique des plumes en tombent

De même que quand la mer étouffe une colombe
par amour à la géographie
les vagues ne cachent pas l'effet que le vent leur produit
je me souviens de tes ~~veines~~ seins en forme de cité
Lorsque mon cœur *deploie ses drapeaux d'activité
vers l'horizon qui éclate
petite *ingratta
*ingratta *ingratta à l'heure des compliments
sans autre distance que quelques paquebots d'haleine
tu es plus désirable que la guerre de cent ans
En fait du temps je t'aime comme une douane sereine
je t'aime par transparence je t'aime

BELLA ISLA 10 DE SEPTIEMBRE (traducción conservada en la carpeta “Versión Celeste (1932)”)

De pie sobre el escabel de este pulso emigrante
de este pulso de pájaros influyente sobre el humor
[del mar]

ligero ligero
al releer tus cartas para mantenerme a distancia
de un crepúsculo más frágil que tibio es el silencio
yo sirvo de transición entre la pluma y el ángel

El cazador furtivo a esta hora cruje como un
[camino que se bifurca]
o bien como las lilas que brotan dulcemente de los
[cerebros]

al discutir la utilidad de una selva lejana
él acaba de perder la esperanza
como se pierde un collar a las siete
es en vano que se diga
sonreír a pesar de todo no es asesinar matar⁷⁷³ la
tarde
aunque algunas plumas se la [sic] caigan

Lo mismo que cuando el mar estrangula una
paloma
por amor a la geografía
las olas no ocultan el efecto que el viento les
[produce]
yo me acuerdo de tus senos en forma de ciudad
cuando mi corazón despliega sus banderas de
[actividad]

hacia el horizonte que estalla
ingratuela
ingrata ingrata a la hora de los cumplimientos
sin otra distancia que algunos paquebots de aliento
tú eres más deseable que la guerra de los cien años
Por lo que se refiere al⁷⁷⁴ tiempo yo te amo como
[una aduana serena]
te amo por transparencia te amo

Juan

BELLA ISLA 10 DE SEPTIEMBRE (*Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] pp. 251-252)

DE pie sobre el escabel de este pulso emigrante
de este pulso de pájaros influyente sobre el humor
[del mar]

ligero ligero
al releer tus cartas para mantenerme a distancia
de un crepúsculo más frágil que caliente es el
[silencio]
yo sirvo de transición entre la pluma y el ángel

El cazador furtivo a esta hora cruje como un camino
[que se bifurca]
o bien como las lilas que brotan dulcemente de los
[cerebros]

al discutir la utilidad de una selva lejana
él acaba de perder la esperanza
como se pierde un collar a las siete
en vano es que se diga
sonreír a pesar de todo no es asesinar la tarde
aunque algunas plumas caigan de ella

Lo mismo que cuando el mar estrangula una paloma
por amor a la geografía
las olas no ocultan el efecto que el viento les
[produce]
yo me acuerdo de tus senos en forma de ciudad
cuando mi corazón despliega sus banderas de
[actividad]

hacia el horizonte que estalla
ingratuela
ingrata ingrata a la hora de los cumplimientos
sin más distancia que algunos paquebots de aliento
tú eres más deseable que la guerra de los cien años
En cuanto al tiempo yo te amo como una aduana
[serena]
te amo por transparencia te amo

Juan

⁷⁷³ “matar” escrito y subrayado debajo de “asesinar”

⁷⁷⁴ Encima escrito “En cuanto al”

DANS LE BROUILLARD

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Dans le brouillard race de nôtre race domicile
des manques de conviction de nos fantômes
depuis les gendarmes jusqu'aux hypothèses plus hardies
jusqu'aux amandiers contraints à présager l'avenir de nôtre Europe
la nôtre celle des diplomates
qui subordonnent les fleurs aux *sécres penchants de nôtre peau
gardant un équilibre exempt d'oisiveté
occident bel occident
avant que le soleil ne trouve la masque qu'il cherche
entre les branches et que *dejà s'incline à ramasser

L'homme est la plus belle conquête de l'air

EN LA NIEBLA (traducción conservada en el cuaderno "Poemas- Juan Larrea")

En la niebla raza de nuestra raza domicilio
de las faltas de convicción de nuestros fantasmas
desde los gendarmes hasta las hipótesis más
[atrevidas
hasta los almendros obligados a presagiar el
[porvenir de nuestra Europa
la nuestra la de los diplomáticos
que subordinan las flores a las secretas inclinaciones
[de nuestra piel
guardando un equilibrio exento de ociosidad
occidente bello occidente
antes que el sol encuentre la máscara que busca
entre las ramas y que ya se inclina a recoger

El hombre es la más bella conquista del aire

EN LA NIEBLA (*Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] pp. 252-253)

EN la niebla raza de nuestra raza domicilio
de las faltas de convicción de nuestros fantasmas
desde los gendarmes hasta las hipótesis más
[atrevidas
hasta los almendros obligados a presagiar el
[porvenir de nuestra Europa
la nuestra la de los diplomáticos
que subordinan las flores a las secretas inclinaciones
[de nuestra piel
guardando un equilibrio exento de ociosidad
occidente bello occidente
antes que el sol encuentre la máscara que busca
entre las ramas y que ya se inclina a recoger

El hombre es la más bella conquista del aire

FOLIE DU CHARLESTON

(poema conservado en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

Son odeur s'allie à l'obéissance de ma mémoire
S'il y a des feuilles au monde elle n'en est plus la cause
Les murs d'ailes ont des oublis changeables en meubles d'époque
Sa voix grouse dans l'ombre les rafales à yeux noirs

Ses mains de chambre qui communique avec l'étable
Respirent l'ordre qui règne au cœur des éclaircies
Ses yeux se gercent à la surface *d'un eau de table
Sur la table une fleur *soutienne sa présence d'esprit

Elle mange les victimes d'un dormeur solitaire
En marchant elle dégage une statue à chaque pas
Mais quand sa peau n'est qu'une nouvelle forme d'obéissance
Le duvet que mon âme dégage vers son nombril
*Sorte en tribus de neige ou d'os secoués par la danse
*Sorte des petits tunnels de mes jambes *penibles

LOCURA DEL CHARLESTON (traducción
conservada en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

Su olor se alía a la obediencia de mi memoria
Si en el mundo existen hojas ella ya no es la causa
Los muros de alas tienen⁷⁷⁵ olvidos cambiables por
[muebles de época
Su voz agrupa en la sombra las ráfagas de ojos
[negros

Sus manos de habitación que comunica con el
[establo
Respiran el orden que reina en el corazón de los
[rompientes de luz
Sus ojos se agrietan en la superficie de un agua de
[mesa
Sobre la mesa una flor sostiene su presencia de
[espíritu

Ella come las víctimas de un durmiente solitario
Al marchar desprende una estatua a cada paso
Pero cuando su piel no es más que una nueva forma
[de obediencia
El plumón que mi alma desprende hacia su ombligo
Sale en tribus de nieve o de huesos sacudidos por la
[danza
Sale de los pequeños túneles de mis piernas
[fatigosas

LOCURA DEL CHARLESTON (*Poesía española.*
Antología 1915-1931, [ed. facsímil] pp. 253-254)

SU olor se alía a la obediencia de mi memoria
si en el mundo existen hojas ella no tiene la culpa
los muros de alas sufren olvidos cambiables por
[muebles de época
su voz agrupa en la sombra las ráfagas de ojos
[negros

Sus manos de habitación que comunica con el
[establo
respiran el orden que reina en el corazón de los
[rompientes de luz
sus ojos se agrietan en la superficie de un agua de
[mesa
sobre la mesa una flor sostiene su presencia de
[espíritu

Ella come las víctimas de un durmiente solitario
al andar desprende una estatua a cada paso
pero cuando su piel no es más que una nueva forma
[de obediencia
la pelusa que mi alma despide hacia su ombligo
sale en tribus de nieve o de huesos sacudidos por la
[danza
sale de los pequeños túneles de mis piernas fatigosas

LIENS⁷⁷⁶

(poema conservado en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

N'être qu'un rien de terre mais *melée à la chasse
Des daims
Une articulation
De souffle et de poussière
Avoir un gilet sans même une ombre de lierre
Et un peu de soir entre les briques du cœur

⁷⁷⁶ título manuscrito entre paréntesis

[Sin título] (traducción conservada en el cuaderno
"Poemas - Juan Larrea")

No ser más que una brizna de tierra pero mezclada a
[la caza

De los gamos

Una articulación

De soplo y de polvo

Tener un chaleco sin siquiera una sombra de hiedra
y un poco de atardecer entre los ladrillos del corazón

NO SER MÁS⁷⁷⁷ (*Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] p. 254)

NO ser más que una brizna de tierra pero mezclada a
[la caza

de los gamos

una articulación

de soplo y de polvo

tener un chaleco sin siquiera una sombra de hiedra
y un poco de atardecer entre los ladrillos del corazón

⁷⁷⁷ Traducción publicada en *Carmen* (nº6) con el título "Lazos" y en las Antologías como "No ser más"

O D'OCÉAN

(poema conservado en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

Antoine

Les bateaux chargent et déchargent comme les yeux des témoins

Mais je suis loin encore d'haïr la boxe

Loin de la vie loin de la mort

Loin de penser à l'éponge trouée de points de vue

Sur les lilas de chair qu'*absorbent l'équinoxe

Vois ces couleurs de phrase vois ces nœuds de ruisseau

Vois cet espoir qui change sous ton œil de niveau

Et ces plis d'expérience qui l'habillent

La mer vieille fille

S'écarte doucement

Sa gorge se serre mais je suis loin

Loin de la mort loin de la vie

Loin d'entourer de soins mes vieux os de prairie

Avec les brouillards pour tout apprentissage

Antoine mon ami

Il n'y aurait pas *des visages sans paysages après la pluie

O DE OCÉANO (traducción conservada en el
cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

Antonio
Los barcos cargan y descargan como los ojos de los
testigos
Pero estoy lejos todavía de amar el boxeo
Lejos de la vida lejos de la muerte
Lejos de pensar en la esponja agujereada de puntos
[de vista
Sobre las lilas de carne que absorben el equinoccio

Mira estos colores de frase mira estos nudos de
[arroyo
Mira esta esperanza que cambia bajo tu ojo de
[nivel
Y estos pliegues de experiencia que la visten

La mar vieja muchacha
Se separa dulcemente
Su garganta se estrecha pero yo estoy lejos
Lejos de la muerte lejos de la vida
Lejos de rodear de cuidados mis viejos huesos de
[pradera
Con las neblinas por todo aprendizaje

Antonio amigo mío
No habría ya rostros sin paisajes después de la
[lluvia

O DE OCÉANO (*Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] pp. 254-255)

ANTONIO
Los barcos cargan y descargan como los ojos de los
[testigos
Pero todavía estoy lejos de amar el boxeo
Lejos de la vida lejos de la muerte
Lejos de pensar en la esponja agujereada de puntos
[de vista
Sobre las lilas de carne que absorben al equinoccio

Mira este color de frase mira estos nudos de arroyo
Mira esta esperanza que cambia ante tus ojos de nivel
Y estos pliegues de esperanza que la visten

La mar vieja muchacha
Se aparta dulcemente
Su garganta se anuda pero estoy lejos
Lejos de la muerte lejos de la vida
Lejos de rodear de cuidados mis viejos huesos de
[pradera
Con las neblinas por todo aprendizaje

Antonio amigo mío
No habría rostros sin paisajes después de la lluvia

CARRIÈRE

(poema conservado en la carpeta "Oscuro Dominio / Longchamps / Otros")

Dynamite en fleurs
dynamite d'horloge
din dine dynamite

Instinct origine d'aube d'auberge
l'atmosphère tombe à genoux de neige
et c'est fragile comme apprendre à lire
le signe extérieur consistant en guirlandes de feuilles

Dynamite d'horloge
din dine dynamite

Écoute les instants qui arrivent sur leurs ânes secrets

CANTERA (traducción conservada en la carpeta "Versión Celeste" "1932", d. VII)

Dinamita en flores
dinamita de reloj
din din dinamita

Instinto origen de alba y de albergue
la atmósfera cae de a rodillas de nieve
pero es frágil como aprender a leer
consistiendo el signo exterior en guirnaldas de
[hojas

Dinamita de reloj
din din dinamita

Escucha los instantes que llegan sobre sus asnos
[secretos

CANTERA (*Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] pp. 255-256)

DINAMITA en flor
dinamita de reloj
din din dinamita

Instinto origen de alba y de albergue
La atmósfera cae de rodillas de nieve
pero es tan frágil como aprender a leer
siendo el signo exterior guirnaldas de hojas

Dinamita de reloj
din din dinamita

Escucha los instantes que llegan sobre sus asnos
[secretos

RIVAGE OÙ COMMENCENT LES CONJECTURES
(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

J'entretiens le silence comme une carte d'Océanie
Tes lettres de chaleur m'arrivent sans faire du bruit
J'ai tant voyagé que mes yeux ont la pesanteur des fruits

L'horizon ouvre ses mains et quelques jours s'envolent

Monnaie monnaie en sandales de paupières frivoles
Qui luit et s'use un peu partout
Monsieur de quarante ans que voyez-vous

Je suis l'explorateur
Que l'automne encourage
J'interprète des morceaux de vent et de nuages
*Poussiereux comme des bouteilles d'un caractère rêveur

J'adore les gestes si frêles qui canalisent l'âge
Et le jour qui te suit plus fidèle qu'un tatouage

À l'intérieur des êtres il y a nombre d'avenues
aboutissant dans la même étoile de mer connue
Et l'expérience suit l'écume du cœur bëlant

Les voiles de l'habitude se gonflent mais encore nous reste encore un peu de vent
Pour faire une statue bien *orienté

La lune vient d'être aimée
en silence

en silence d'œillets

Beau marbre d'antan

La terre plonge plonge ses yeux dans l'origine des arbres
Mais je t'oublie selon la direction du vent

RIBERA EN QUE COMIENZAN LAS
CONJETURAS (traducción conservada en el
cuaderno "Poemas- Juan Larrea")

Yo mantengo el silencio como un mapa de Oceanía
Tus cartas de calor me llegan sin hacer ruido
He viajado tanto que mis ojos tienen la pesantez de
[los frutos

El horizonte abre sus manos y algunos días se
[escapan

Moneda moneda en sandalias de párpados frívolos
Que luce y se usa un poco en todas partes
Señor de cuarenta años ¿qué ve usted?

Yo soy el explorador
Que el otoño alienta anima
Yo interpreto trozos de viento y de nubes
Polvorosos como botellas de un carácter soñador

Adoro los gestos tan frágiles que canalizan la edad
Y el día que te sigue más leal que un tatuaje

En el interior de los seres hay numerosas avenidas
conduciendo a la misma estrella de mar conocida
Y la experiencia sigue la espuma del corazón que
[bala

Las velas de la costumbre se inflan pero todavía nos
[queda un poco de viento
para hacer una estatua bien orientada

La luna acaba de ser amada
en silencio

en silencio de claveles

Bello mármol de antaño

La tierra sumerge sumerge sus ojos en el origen de
[los árboles
Pero yo te olvido según la dirección del viento

RIBERA EN QUE COMIENZAN LAS
CONJETURAS (*Poesía española. Antología 1915-
1931*, [ed. facsímil] p. 256)

YO mantengo el silencio como un mapa de Oceanía
Tus cartas de calor me llegan sin hacer ruido
He viajado tanto que mis ojos tienen la pesantez de
[los frutos

El horizonte abre sus manos y algunos días se le
[vuelan

Moneda moneda en sandalias de párpados frívolos
Que luce y se gasta un poco en todas partes
Señor de cuarenta años qué ve usted?

Yo soy el explorador
que el otoño estimula
Yo interpreto trozos de viento y de nubes
Empolvadas como botellas de un carácter soñador

Adoro los gestos tan frágiles que canalizan la edad
Y el día que te sigue más leal que un tatuaje

En el interior de los seres hay numerosas avenidas
Conduciendo a la misma estrella de mar conocida
Y la experiencia sigue la espuma del corazón que
[bala

Las velas de la costumbre se inflan pero todavía nos
[queda un poco de viento
Para hacer una estatua bien orientada

La luna acaba de ser amada
en silencio

en silencio de claveles

Bello mármol de antaño

La tierra sumerge sumerge sus ojos en el origen de
[los árboles
Pero yo te olvido según la dirección del viento

UN FAIBLE POUR LA LUMIÈRE

(poema conservado en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

La nuit tombe en abondance

*Refléchissons donc en oiseaux de lenteur
mais vraiment comme des plumeaux sur les meubles du silence
Tu as la plus belle façon de suivre l'exemple des fleuves
entre les pertes du ciel et la chanson des îles

Ta paupière n'est pas encore à l'hauteur du dénouement des eaux
Mais ça n'y fait rien

Supposons une église entourée de touristes
maintenant que ton œil s'attriste
et qu'un frisson *parcoure l'ange dissout dans l'eau bénie
pour mieux dire au Seigneur
Seigneur
embauchez nous comme mannequins de tes larmes
nous tes petits fonctionnaires
nous aimons les bonbons et la compote de charmes
nous serons ta volaille tous les jours à sept heures
puisque tes anges sont morts morts morts
comme des mansardes sans araignées et sans cris

UN DÉBIL PARA LA LUZ (traducción conservada
en el cuaderno "Poemas - Juan Larrea")

La noche cae en abundancia

Reflexionemos pues en pájaros de lentitud
Pero verdaderamente como plumeros sobre los
[muebles del silencio
Tú tienes la más bella manera de seguir el ejemplo
[de los ríos
entre las pérdidas del cielo y la canción de las islas

Tu párpado no está todavía a la altura del desenlace
[de las aguas
Pero eso no tiene importancia

Supongamos una iglesia rodeada de turistas
ahora que tu ojo se contrasta
y que un escalofrío recorre el ángel disuelto en el
[agua bendita

para mejor decir al Señor
Señor
contrátanos como maniqués de tus lágrimas
a nosotros tus pequeños funcionarios
adoramos los bombones y la compota de encantos
nosotros seremos tus aves de corral todos los días a
[las siete

ya que los ángeles están muertos muertos muertos
como mansardas sin arañas y sin gritos

UN DÉBIL PARA LA LUZ (*Poesía española.*
Antología 1915-1931, [ed. facsímil] pp. 257 258)

LA noche cae en abundancia

Reflexionemos pues como pájaros de lentitud
o aún mejor como plumeros sobre los muebles del
[silencio

Qué bella es tu manera de seguir el ejemplo de los
[ríos
entre las pérdidas del cielo y la canción de las islas

Tu párpado no está todavía a la altura del desenlace
[de las aguas
Pero eso no tiene importancia

Supongamos una iglesia rodeada de turistas
ahora que tu ojo se contrasta
y que un escalofrío recorre el ángel disuelto en el
[agua bendita

para mejor decir al Señor
Señor
contrátanos como maniqués de tus lágrimas
a nosotros tus pequeños funcionarios
adoramos los bombones y la compota de encantos
nosotros seremos tus aves de corral todos los días a
[las siete

ya que los ángeles han muerto muerto muerto
como bohardillas sin arañas y sin gritos

EN GARDANT LES DISTANCES

(poema conservado en la carpeta "Oscuro Dominio / Longchamps / Otros")

Dans l'éventualité possible d'une surface
jamais un homme ne pourra construire tant de murs
comme des fois il se mord à tout hasard les lèvres
À peine s'il parviendra à engager son sang dans le jardin profond
où l'épine haletante d'un jet d'eau
déchire le ciel au bord d'une large envie de pleurer

Tous les énigmes que le soleil *ressout
avec des astres sur leurs chevets
comme des bateaux coupés en deux par une ligne idéale
à droite les horizons les beaux naufrages subis
à gauche l'haleine en croix des lois *phisiques
demandent une place dans sa raison qui saigne
entre les griffes d'un paradis filant vers⁷⁷⁸ la larme infinie

Nu-sang le silence promène une rose sur les chemins de l'homme
comme une lanterne blessée qui n'éclaire en résumé
qu'un *sèntiment d'eau froide dans l'usufruit de l'ombre
qu'une béquille à la place de chaque étoile éteinte

Plus le tabernacle du temps s'entoure de genoux de paupières
prient pour la *légèreté des heures coupables
plus l'horizon est plein d'alarmes éphémères
*revées à fleuve de fleurs par les sables des sables

⁷⁷⁸ "vers" escrito a mano.

GUARDANDO LAS DISTANCIAS (traducción conservada en el cuaderno “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros”)

En la eventualidad posible de una superficie
jamás un hombre podrá edificar tantos muros
como veces se muerde a todo riesgo los labios
apenas si llegará a inducir su sangre en el jardín
[profundo
donde la espina jadeante de un surtidor
desgarra el cielo al borde de una dilatada ansia de
[llorar

Todos los enigmas que el sol resuelve
con astros sobre sus cabeceras
como barcos cortados en dos por una línea ideal
a la derecha los horizontes los bellos naufragios
[sufridos
a la izquierda el aliento en cruz de las leyes físicas
piden un sitio en su razón que sangra
entre las garras de un paraíso hilando hacia la
[lágrima infinita

Con su sangre desnuda el silencio pasea una rosa
[sobre los caminos del hombre
como una linterna herida por no haber iluminado
[en suma
más que una sensación de agua fría en el usufructo
[de la sombra
más que una muleta en el sitio de cada estrella
[apagada

Cuanto más el tabernáculo del tiempo se rodea de
[rodillas de párpados
rogando por la ligereza de las horas culpables
más lleno está el horizonte de alarmas efímeras
soñadas a río de flores por las arenas de las arenas

GUARDANDO LAS DISTANCIAS (*Poesía española. Antología 1915-1931*, [ed. facsímil] pp. 258-259)

EN la eventualidad posible de una superficie
jamás un hombre podrá edificar tantas paredes
como veces se muerde a todo arriesgar los labios
apenas si con la ayuda de los pesados párpados de la
[noche podrá hacer llegar su sangre hasta el jardín
[profundo
donde la espina jadeante de un surtidor
detiene su cielo al borde de una dilatada ansia de
[llorar

Todos los enigmas que el sol resuelve
con astros sobre sus cabeceras
como barcos cortados en dos por una línea ideal
a la derecha los horizontes los bellos naufragios
[padecidos
a la izquierda el aliento en cruz de las leyes físicas
piden un sitio en su razón que sangra
entre las garras de un paraíso errante hacia la
[lágrima infinita

Con su sangre desnuda el silencio pasea una rosa
[sobre los caminos del hombre
como una linterna sentida por no haber iluminado
[en suma
más que una sensación de agua fría en el
[remordimiento de la sombra
más que una muleta en el lugar de cada estrella
[apagada

Cuanto más el tabernáculo del tiempo se rodea de
[rodillas de párpados
rogando por la ligereza de las horas culpables
más lleno está el horizonte de alarmas efímeras
soñadas a río de flores por las arenas de las arenas

Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)
(1934)

CHAIR DE MA CHAIR

(poema conservado en la carpeta "Oscuro Dominio / Longchamps / Otros")

Parmi des lis à fausse alarme
l'insistance d'une guêpe laisse deviner ton corps
l'ardeur étouffe une proie trop mienne pour être feinte
nourrice à deux tranchants sur son lit de convive
l'ardeur défait le nœud du *marecage vivant
où l'amour te *clairsème et se retire

L'ancre de ta pâleur plonge
jusqu' à l'arrêt des formes c'est bien ici
que la pluie se met du bleu au cœur
et que furtif un courant d'air
dément ce geste qui signifie j'ignore
la belle cible que j'offre

L'œil blanchit sa paupière au bord confus du doute
et décompose ta tête en sept rossignols acides
on n'a plus besoin d'éteindre nos blessures
l'espace de lui-même s'oublie pour se ployer à tes ailes

CARNE DE MI CARNE

(*Poesía española contemporánea*. [ed. Andrés Soria Olmedo] 1991, p. 455. Por su coincidencia con las variantes léxicas, parece corresponder a la versión francesa del poema conservada en la carpeta “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros”)

Entre lirios de falsa alarma
la insistencia de una avispa deja adivinar tu cuerpo
el ardor ahoga una presa demasiado mía para ser fingida
nodriza de dos filos sobre su lecho de convidado
el ardor deshace el nudo de la marisma viviente
donde el amor te esparce y se retira

El ancla de tu palidez se sumerge
hasta la detención de las formas es aquí
donde la lluvia se pinta de azul el corazón
y furtiva una corriente de aire
desmiente ese gesto que significa ignoro
el bello blanco que ofrezco

El ojo lava su párpado al borde confuso de la duda
y descompone tu cabeza en siete ruiseñores ácidos
no hay ya necesidad de apagar nuestras heridas
el espacio por sí mismo se olvida para plegarse a tus alas

LUNE D' AILES AU CŒUR DE LA JUSTICE
(*Versión Celeste*, 1989, p. 298)

Il fera un froid de statues visibles
dans mes mains le silence échevelé
ciel de foule haussements d'épaules
et je serai à la porte assis

Dans sa langue maternelle combien d'arbres
chercheront leur salut dans l'éloquence du nombre
combien de chambres vides useront leurs miroirs
à lutter contre un peuple déchirant de brouillards

Les lumières du cœur serré d'oiseaux lucides
dompteront le couchant et ses laves de stupeur
un sceptre à peine caché sera la seule mesure
car je serai à la porte assis

La pierre ravalera toutes les formes essentielles
le poids mort d'un enfant roulera partout comme un dé
et les erreurs logées dans la tête qui s'effondrent
feront en hâte un moi de leur pâleur intense

Déchaussant leurs cailloux pour mieux traverser l'homme
les diadèmes les routes les yeux de la splendeur
pousseront l'air de savoir à commettre des crimes
mais je serai à la porte assis

Lorsque un être en argent tiré de mon image d'ombre
en prévision d'un doute d'un peut-être d'un qui sait
pesera ingénument mon plus bel après-midi d'automne
dans les cœurs éblouis de deux sœurs jumelles

En croissant l'une d'elles me mettra debout
(L'autre s'écroulera à la porte)

LUNA DE ALAS EN EL CORAZÓN DE LA JUSTICIA

(*Poesía española contemporánea*. [ed. Andrés Soria Olmedo] 1991, pp. 455-456)

Hará un frío de estatuas visibles
en mis manos el silencio desgredado
cielo de multitud encogimientos de hombros
y yo estaré a la puerta sentado

En su lengua materna cuántos árboles
buscarán salvación en la elocuencia del número
cuántos cuartos vacíos gastarán sus espejos
en luchar contra un pueblo desgarrador de nieblas

Los látigos del corazón cercado de pájaros lúcidos
domarán el poniente y sus lavas de estupor
un cetro escondido será la medida única
pues yo estaré a la puerta sentado

La piedra tragará de nuevo todas las formas esenciales
el peso muerto de un niño caerá rodando como un dado
y los errores alojados en la cabeza que se desploma
harán de prisa un yo de su palidez intensa

Descalzando sus guijarros para mejor atravesar el hombre
las diademas las rutas los ojos del esplendor
impulsarán la apariencia de saber a cometer crímenes
mas yo estaré a la puerta sentado

Cuando un ser de plata saliendo de mi imagen de sombra
en previsión de una duda de un quizás de un quién sabe
pesará sin mirarla mi más hermosa tarde de otoño
en los corazones deslumbrados de dos hermanas gemelas

Al crecer una de ellas me pondrá de pie
(La otra se desplomará a la puerta)

ATTRACTION DU RISQUE
(*Versión Celeste*, 1989, p. 96)

Celui qui pense j'effeuillerais mes os
est bien plus près du ciel que de ce qu'il pense
sa poussière le soigne son manque d'art l'imagine
ils est pur comme l'haleine en partance d'un voilier

S'il est seul les miroirs du vide le convoient
l'escabeau de l'amour emprunte à sa jeunesse
ce marbre en soi qui renferme toutes les formes
méticuleuses du regret

S'il est debout la chair paisible l'illumine
et tous ceux qui le regardent
se voient dans le devoir de s'ignorer

ATRACCIÓN DEL RIESGO

(*Poesía española contemporánea*. [ed. Andrés Soria Olmedo] 1991, p. 457)

Aquel que piensa yo deshojaré mis huesos
está mucho más cerca del cielo que de aquello que piensa
sus cenizas le cuidan su falta de arte le imagina
es puro como el hálito al tomar rumbo un velero

Si está solo los espejos del vacío le codician
el escabel del amor extrae de su juventud
este mármol en sí que encierra todas las formas
meticulosas del pesar

Si está de pie la carne apacible le ilumina
y todos cuantos le miran
se ven en el deber de ignorarse

“Versiones poéticas (1949-1975)”

MOUVEMENT PERPETUEL (poema conservado en la carpeta "Pure Perte (1926-1927)")

Vêtus d'horloge malgré vos yeux pensifs
Aimez-vous la charrue de vers
Qu'écarte les rideaux de mes lèvres de mer
Dentelle de dents aimez-vous les récifs

Les phrases d'hirondelles qu'on prononce
A minuit et onze
Fourmis
Voyageur gymnastique de lune
Quand les muscles de l'espoir se gonflent de nids
Seront-elles du même avis

Par les pentes des histoires qui monte ma voix
Ce qui est digne des plus fines herbes
Je vous prie laboureur à mains de *cinema
De bien cueillir les larmes sans que madame s'énerve
Et sans trop abuser de l'élégance de l'eau

Pendant que la lune mange des silences en conserve
dans une halte du chemin l'horloge lave ses oiseaux

Suivons suivons l'espace à *belle roues d'univers
d'un bleu léger

L'automne regarde une *fôret
et je regarde le ciel qui commence à tomber

ATTITUDE GLACÉE (versión del poema "Mouvement perpetuel" conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Vêtus d'horloge malgré vous yeux pensifs
aimez-vous la charrue de vers
qu'écarte les rideaux de nos lèvres de mer
dentelle de dents aimez-vous nos récifs

Les phrases d'hirondelle qu'on prononce
à minuit et onze
fourmis
voyageur gymnastique de lune
quand les muscles de l'espoir se gonflent de nids
seront-elles du même avis

Par les pentes des histoires qui monte ma voix
ce qui est digne des plus belles herbes
je vous prie laboureur à mains de cinema
de bien cueillir les larmes sans que madame s'énerve
et sans trop abuser de l'élégance de l'eau

Pendant que la lune mange des silences en conserve
dans une halte du chemin l'horloge lave ses oiseaux

Suivons suivons l'espace à belles roues d'univers
d'un bleu léger
l'automne regarde doucement les chênes
et je regarde le ciel qui commence à tomber

VESTIDOS DE RELOJ (traducción tomada de las *Obras completas* de Gerardo Diego (tomo II), Madrid: Aguilar, 1989, apartado “Hojas” sección “Versiones poéticas 1949-1975”, pp. 1309-10. Fechado en 1952)

Vestidos de reloj pese a vuestros ojos pensativos
¿os gusta el arado de versos
que descorre las cortinas de mis labios de mar?
Encaje de dientes ¿os gustan los arrecifes?

Las frases de golondrina que se pronuncian
once minutos después de la medianoche
hormigas
viajero gimnástico de la luna
cuando los músculos de la espera se hinchan de nidos
¿Serán ellas de la misma opinión?

Por las pendientes de las historias que trepa mi voz
lo que es digno de las hierbas más finas
yo le ruego labrador con mano de cine
que recoja bien las lágrimas sin que la señora se enerve
y sin demasiado abusar de la elegancia del agua

Mientras la luna come silencios en conserva
en un alto del camino el reloj lava sus pájaros

Sigamos sigamos el espacio con bellas ruedas de universo
de un azul ligero

El otoño contempla mi bosque
y yo contemplo al cielo que comienza a caer

ACTITUD HELADA (traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”, versión antigua de la traducción “Vestidos de reloj”)

Vestidos de reloj pese a vuestros ojos pensativos
os gusta el arado de versos
que separa las cortinas de mis labios de mar?
encaje de dientes os gustan nuestros arrecifes?

Las frases de golondrina que se pronuncian
a las doce y once de la noche
hormigas
viajero gimnástico de luna
cuando los músculos de la esperanza se inflan de nidos
serán ellas de la misma opinión?

Por las pendientes de las historias que sube mi voz
lo que es digno de las más bellas hierbas
yo te ruego labrador de manos de cinema
que recojas bien las lágrimas sin que la señora se enerve
y sin abusar demasiado de la elegancia del agua

Mientras la luna come silencios en conserva
en un alto del camino el reloj lava sus pájaros

Sigamos sigamos el espacio de bellas ruedas de universo
de un azul ligero
el otoño contempla dulcemente las encinas
y yo contemplo el cielo que comienza a caer

LONGCHAMPS

(poema conservado en la carpeta “Clisos / Fotocopias / Avenida de Bruselas, 54 / Madrid – 28”)

Tricot du violon qui nul n’écoute
Le rosignol sans nuit fait un nœud dans ma route

Les yeux gardent la mer au fond de la boutique
et le poisson noyé dans la boussole arctique

La poussière des vagues alourdit l’automne
La mer tombe de ses mâts
j’aime plus qu’un voyage l’arc-en-ciel sur l’hipodrome
et le jockey qui porte la pluie entre ses bras

Du bout de ma baguette la fumée qui s’éloigne

Je n’ai cependant les barbes de Moïse

Mais je regarde la terre qui se tord au loin

Ta poitrine où se cache le dernier paysage
et le jour qui te suit plus fidèle qu’un tatouage

Plage aimée des saisons

Je [ilegible] tes mains au fond de ma jeunesse⁷⁷⁹
où vont mes vagues mouillées d’un air de violon

La terre se tord au delà des vallées

Et le bateau encore accomplit son programme
de vents et de fumées

Mais sa mouette gardienne est froide jusqu’à mon âme

A cette heure aussi

tes mains parcourent l’écume

Non loin d’ici
l’étoile s’allume

Et je joue mon cheval

Bientôt je passerais le dernier cap

portant toujours mon chair de lune en handicap

⁷⁷⁹ En la versión del poema publicada en 1985 en *Al amor de Larrea* (pp. 288-291) y reproducida en el anejo de *Versión Celeste* 1989 (pp. 340-342), en este verso se lee “Je *plaire* tes mains au fond de ma jeunesse”. En la copia conservada en el archivo el verbo resulta ilegible. En la transcripción de la carta en la que Juan Larrea envió este poema a Vicente Huidobro, publicada en *Epistolario: correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, se lee: “Je *flaire* tes mains”, y en el verso inmediatamente anterior: “Plage *âinée* des saisons” (V. *op. cit.* p. 141).

LONGCHAMPS

(traducción tomada de Gerardo Diego. *Obras completas* (tomo II), Madrid: Aguilar, 1989, apartado "Hojas" sección "Versiones poéticas 1919-1949", pp. 1196-7. Fechada en 1922)

Trenzado del violín que nadie escucha
El ruiseñor sin noche hace un nudo en mi ruta

Los ojos guardan el mar al fondo de la tienda
y el pez que se ahogó en la brújula ártica
Polvareda de olas⁷⁸⁰ sobre el otoño pesa

Y de sus mástiles
la mar desciende ilesa
Arco iris sobre el hipódromo
a un viaje te prefiero,
y a ti y al jockey que conduce
la lluvia entre sus brazos con el mayor esmero

De mi batuta en punta la humareda que⁷⁸¹ se aleja

Con todo no poseo las barbas de Moisés
Pero a lo lejos miro
la tierra que se tuerce y que forceja
Tu pecho en que se esconde el último paisaje
y el día que te sigue más leal que un tatuaje

Playa querida de las temporadas
Yo adulo tus dos manos
al fondo de mi edad afín
donde van mis olas mojadas
de una tonada de violín

La tierra se retuerce al otro lado de los valles
Y el barco todavía cumplirá su programa
de vientos y de estelas

Pero su gaviota de la guarda
está fría hasta mi alma

A esta hora también
recorren tus manos la espuma

No lejos de aquí
la estrella nos alumbra
y toco en mi caballo una pieza de música

El último cabo lo he de pasar enseguida
llevando siempre en handicap
este claro de luna sin salida

⁷⁸⁰ "losas" en la versión que fue publicada en *Verso y prosa* (1928) y recogida en *Versión Celeste* (1970, pp. 315-316).

⁷⁸¹ "la humareda ø se aleja", *idem*.

Traducciones inéditas

ABEILLE PÂLIR

(poema conservado en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”, antigua versión del poema “Printemps provisoire”)

Laissez couler mes os entre les feuilles
entre les feuilles nées de vous avoir connu
un jour de pluie
quand les petits bateaux de vos oreilles
hasardaient des fleurs entre le nom des rues

ABEJA PALIDECER

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Dejad fluir mis huesos entre las hojas
entre las hojas nacidas de haberos conocido
un día de lluvia
cuando los barquichuelos de vuestras orejas
aventuraban flores entre el nombre de las calles

EMERISE

(poema conservado en la carpeta "Oscuro Dominio / Longchamps / Otros", antigua versión de "Folle brise")

Une cigarette à voile sur le cendrier
qui n'aime pas les oiseaux qui traînent tes belles manières?
brûlant des impatiences sur le cœur de la mer
laissez croître mes jambes d'un bon goût de pluie chère
d'ailleurs rien n'est plus digne d'envie que le sentiment d'une brume *voisin

mais tu te trompes
de finesse de lampe
rêveuse
petite maison grise
finesse de la lampe
des considérations purement maritimes
par une étrange coïncidence
grise chemise à peine
avec toute l'aube essentielle d'un lancement de bateau
je glisse chemise
vers l'infini
je glisse
chemise
avec plaisir

ESMERILA

(traducción conservada en la carpeta “Oscuro Dominio / Longchamps / Otros”)

Un cigarrillo a vela sobre el cenicero
quién no ama los pájaros que arrastran tus bellas maneras
quemando impaciencias sobre el corazón del mar
dejadme cruzar las piernas de un buen gusto de lluvia cara
por otra parte nada más digno de envidia que el sentimiento de una bruma vecina

pero tú te engañas
de finura de lámpara
soñadora
casita gris
finura de la lámpara
consideraciones puramente marítimas
por una extraña coincidencia
camisa gris apenas
con toda el alba esencial de una botadura de barco
yo me deslizo camisa
hacia el infinito
yo me deslizo
camisa
con placer

QUOIQUE DANS LA CRAINTE

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Au fond ces femmes nécessaires du froid
Ces femmes sans souvenirs au moyen de traîneaux
*Pâlissent sans savoir pourquoi

Le ciel d'ailleurs est malade d'ardoises
Et ses cheveux tombent comme des puits de mine

Le ciel le ciel ingénieur mon ami
Tu auras ta maison sur la colline
En faisant le dragage de mon ennui
Puisque l'horloge devient ma ferveur plus intime

Sur l'horizon d'aveugle que l'heure mouillée tâtonne
Les colombes *substantielles *s'éplument comme des arrière-pensées
*Jusqu'apprendre bien ce qu'est la main d'œuvre de l'automne

Mais quoique le soir fasse des victimes
Si tu ne *craignes l'usage des mers
Viens tes paupières gonflées d'un air familier
t'épanouir mieux que les auteurs de lettres anonymes
Soleil soleil des cimes

AUNQUE EN EL TEMOR

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

En el fondo estas mujeres necesarias del frío
Estas mujeres sin recuerdos en ~~medio~~ virtud de trineos
Palidecen sin saber por qué

El cielo por otra parte está enfermo de pizarras
Y sus cabellos son como pozos de mina

El cielo el cielo ingeniero amigo mío
Tú tendrás tu casa sobre la colina
Al hacer el dragado de mi hastío
Ya que el reloj se vuelve mi fervor más íntimo

Sobre el horizonte de ciego que la hora mojada tiente
Las palomas sustanciales se despluman como segundas intenciones
Hasta aprender bien lo que es la mano de obra del otoño

Pero aunque la tarde cause víctimas
Si tú no temes el uso de los mares
Ven hinchados tus párpados de un aire familiar
A esponjarte mejor que los autores de cartas anónimas
Sol sol de las cimas

PETITS TAS DE NUDITÉ

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Noisettes de solitude poings de paradis fermé
Le bleu du ciel éclaire mieux que tout autre symptôme
Les relations qui existent entre mes yeux et les robes des femmes
A cause de la douceur qu'elles cachent en pentes faibles

Mais toi controverse dans la verdure
Muni de bras pour vaincre la répugnance des fleurs
Horloge qui dose le vent des aventures
*Separée de mon corps par une triste victoire
Tête couronnée de roses initiatives
Pourquoi tu penses qu'il n'est plus le temps
De que les feuilles hésitent entre le ciel et leur devoir?

MONTONCITOS DE DESNUDEZ

(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”)

Nueces de soledad puños de paraíso cerrado
El azul del cielo ilustra mejor que todo otro síntoma
Las relaciones que existen entre mis ojos y los vestidos de las mujeres
A causa de la dulzura que ellas esconden en débiles pendientes⁷⁸²

Pero tú controversia en la verdura
Provisto de brazos para vencer la repugnancia de las flores
Reloj que dosificas el viento de las aventuras
Separado de mi cuerpo por una triste victoria
Cabeza coronada de rosas iniciativas
Por qué piensas tú que ya no es tiempo
De que las hojas vacilen entre el cielo y su deber?

⁷⁸² Escrito “pendientes débiles” y con lápiz, símbolo que invierte el orden.

VERDURES INNÉES

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Mon ami tu es tendre à ravir
Regarde l'herbe qui monte par tes jambes
Quelle chance légère!
Puisqu'une anémone sur chaque oreille
La terre n'écoute jamais les paroles qu'on voudrait
Faisons naître des papillons en hélant des taxis
en hélant des taxis un peu partout
pas trop mais tout de même
n'est-ce pas?

[SIN TÍTULO]

(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”)

Amiga mía eres tierna hasta el arrebato
Mira la hierba que trepa por tus piernas
Qué suerte ligera
Ya que una anémona sobre cada oreja
La tierra no escucha jamás las palabras que se querría
Hagamos nacer mariposas llamando con la mano a los taxis
Llamando a los taxis un poco siempre
No demasiado pero sin embargo
verdad?

CHEMIN DE CHAIR

(poema conservado en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”; texto en francés de Larrea del poema en español “Camino de carne” de *Oscuro Dominio*)

Il aurait plu au moindre mouvement d'un oiseau. Mais ils étaient trop seuls pour éloigner les soupçons de la lumière et pas aussi au dehors de mon tempérament comme ce qu'un aveugle est capable de croire. Par contre et ci et là entre les victimes de la chair et les lauriers qui poussaient sans autre limite qu'un désir inavouable, il y avait des grappes de mouches se dispersant comme un journal à la fin de la journée. Le fleuve du soir avait tordu ton image et il ne pouvait plus s'arracher de ma poitrine sans s'exposer à avoir à choisir entre te faire sourire ou *dérailler ou tout au moins, sans l'entourer d'une auréole d'herbe interdite pour tous ceux qui ne peuvent pas devenir esclaves. Petits pieds motivant des trèfles dans le discours des saisons, petits pieds ensoleillant un peu la vieille route et dont le manque éloquent de sandales fait partie des habitudes des arbres, arbres qui restent en arrière soumis à la volonté de paysage de ta nudité.

CAMINO DE CARNE

(traducción de Gerardo Diego conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Habría llovido al menor movimiento de un pájaro. Pero ellos estaban demasiado solos para alejar las sospechas de la luz y no tan fuera de mi temperamento como lo que un ciego es capaz de creer. Por el contrario aquí y allá entre las víctimas de la carne y los laureles que crecían sin otro límite que un deseo inconfesable, había racimos de moscas dispersándose como un periódico al terminar el día. El río del atardecer había retorcido tu imagen y no podía ya arrancarse de mi pecho sin exponerse a tener que escoger entre hacerte sonreír o descarrilar o por lo menos, sin rodearla de una aureola de hierba prohibida para todos los que no pueden devenir esclavos. Piececitos motivando tréboles en el discurso de las estaciones, piececitos soleando un poco la vieja ruta y cuya elocuente falta de sandalias forma parte de las costumbres de los árboles, árboles que quedan atrás sometidos a la voluntad de paisaje de tu desnudez.

COULEUR MÈRE

(poema conservado en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”; texto en francés de Larrea del poema en español “Color madre” de *Oscuro Dominio*)

Une Nuit à la brune près de la mer de ses paupières une femme frisait la cinquantaine brûlant les maigres derniers petits bateaux de son sourire à cause de la pitié qu'elle voulait faire à voir.

A ses pieds son chien secouait les chaînes confuses de la rosée passant de l'ombre à la lumière sans rien briser passant à la lumière où je *pensait poussant les moindres détails vers les filets des formes :

ses veines plus pures que les rennes qui dirigent les prophéties à travers les passions du temps ses veines dans un autre pays mériteraient la gloire de la verdure

Mais la chair que je *portait était peu transparente et mes frissons faisaient un bruit de verres qui s'entrechoquent

COLOR MADRE

(traducción de Gerardo Diego conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Una noche entre dos luces cerca del mar de sus párpados una mujer frisaba la cincuenta quemando los delgados últimos barquichuelos de su sonrisa a causa de la piedad que ella quería hacer ver
A sus pies su perro sacudía las cadenas confusas del rocío pasando de la sombra a la luz sin romper nada pasando a la luz donde yo pensaba empujando los menores detalles hacia las redes de las formas
Sus venas más puras que los renos que dirigen las profecías a través de las pasiones del tiempo sus venas en otro país merecerían la gloria de la verdura
Pero la carne que yo llevaba era poco transparente y mis estremecimientos hacían un ruido de vasos que se entrechocan

LA PLAINE ET SON MIROIR

(poema conservado en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”); texto en francés de Larrea del poema en español “La planicie y su espejo” de *Oscuro Dominio*)

Où il y a un mort il y a un remords. Ça ne suffit pas d’avoir terni les vitres les plus amères, d’avoir *delivré les fleuves de leurs allures, d’avoir conçu le vol de quelques agneaux dans le brouillard. Nos passions restent là confuses et dégonflées, réduites à ronger les ongles⁷⁸³ de la lumière, honteuses et dégonflées *a l’heure de baisser la tête comme les bas des larmes dans les rivages du cœur. C’est facile à dire : demain tu partiras revoir les lieux de ta naissance. Mais un mort est toujours là.

Un mort n’est qu’un mort, volume détaché de l’auréole par un soupir. Mais quoi faire des arbres qu’il laissa sans être terminés, une branche dans la haine, une autre dans la *borrasque ? En les secouant on *verrai tomber quelques visages trop calmes maintenant. Mais qu’est ce qu’il vient faire dans ma poitrine, pourquoi il me fouille à cette vitesse qui rend les chemins si pâles, qu’est ce qu’il mesure, qu’est ce qu’il attend comme l’âme d’un poisson *separée des liens⁷⁸⁴ marines par un mouvement irréfléchi ?

Un mort, voici un mort. Ses cheveux être voués à la *misericorde des jours. Il fut si disputé matin et soir qu’ils parvinrent à lui arracher quelques sourires. Le voici raide comme une flûte offerte à l’*endurance des vents plus froids, raide entre deux intempéries, croyant posséder la longueur d’un bout à l’autre mais sans même arriver à être si long que son silence

⁷⁸³ “ongles” escrito a mano

⁷⁸⁴ Escrito a máquina “lieues” (en concordancia con el femenino “marines”), corregido a mano “liens”. En el texto definitivo español se lee “separado de sus leguas marinas”. (*Versión Celeste*, p. 160)

LA LLANURA Y SU ESPEJO

(traducción de Gerardo Diego conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Allí donde hay un muerto hay un remordimiento. Porque no basta haber empañado los cristales más amargos, haber libertado a los ríos de sus andanzas, haber concebido el vuelo de algunos corderos en la niebla. Nuestras pasiones quedan allí confusas y desinfladas, reducidas a roer las uñas de la luz, avergonzadas y desinfladas a la hora de bajar la cabeza como las medias de las lágrimas en las orillas del corazón. Fácil es decir: mañana partirás a ver de nuevo los lugares de tu nacimiento. Pero un muerto está siempre allí.

Un muerto no es más que un muerto, volumen desatado de la aureola por un suspiro. Pero qué hacer de los árboles que dejó sin terminar, una rama en el odio, otra en la borrasca? Al sacudirlos se verán caer de ellos algunos rostros muy ~~tranquilo~~ tranquilos quietos ahora. Pero qué es lo que viene a hacer en mi pecho, por qué me registra a esta velocidad que vuelve los caminos tan pálidos, qué es lo que mide, qué es lo que espera como el alma de un pez separada de los lazos marinos por un movimiento irreflexivo?

Un muerto he aquí un muerto. Sus cabellos estar condenados a la misericordia de los días. Fue tan disputado mañana y tarde que llegaron a arrancarle algunas sonrisas. Hele aquí rígido como una flauta ofrecida a la resistencia de los vientos más fríos, rígido entre dos intemperies, creyendo poseer la largura de una punta a la otra pero sin llegar siquiera a ser tan largo como su silencio

OCTOBRE DE NOS DENTS EN OR

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea", antigua versión del poema "Balade de nos dents en or")

Ulysse comparence ou automne
quand l'air cherche ses candeurs
entre deux rangs de flacons
remplis de genoux liquides

Ulysse conçu dans le vague
espoir d'atteindre le lendemain
au delà de la mer qui pense
nos arbres à fleur des lèvres

Ulysse séance de lumières
au hasard des transparences
confondues avec les rêves d'agneau
qui flottent dans ma surface à vent

Ulysse des mains soumises au reflux qui nous ramène
de si loin
que l'horizon s'allonge dans leurs veines
caramels de colombe dénouant la salive des interprètes obscurs
qui parlent sans répit pour faire comprendre
à l'espace le feuillage qui nous appartient encore

Toutes nos armes cachées dans notre maigreur
tous nos malades dans la haine
tous nos domaines dans le rire
grands soucis visibles au visage du monde
grans comme des crépuscules durcis dans les batailles des arbres
*a même nous demander si *nôtre haleine
ne se débarrasse pas de nous
nous sommes ici

OCTUBRE DE NUESTROS DIENTES DE ORO
(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Ulises comparecencia u otoño
cuando el aire busca sus candores
entre dos filas de frascos
llenos de rodillas líquidas

Ulises concebido en la vaga
esperanza de alcanzar el día de mañana
al otro lado de (allende) el mar que piensa
nuestros árboles a flor de labios

Ulises sesión de luces
el azar de las transparencias
confundidas con los sueños de cordero
que flotan en mi superficie de viento

Ulises de manos sometidas al reflujo que nos retrae [?]
desde tan lejos
que el horizonte se alarga en sus venas
caramelos de paloma desatando la saliva de los intérpretes oscuros
que hablan sin plazo para hacer comprender
al espacio el follaje que nos pertenece todavía

Todas nuestras armas ocultas en nuestra delgadez
todos nuestros enfermos en el odio
todos nuestros dominios en la risa
grandes cuidados visibles al rostro del mundo
grandes como crepúsculos endurecidos en las batallas de los árboles
hasta llegar a preguntarnos si nuestro aliento
no se desembaraza de nosotros
estamos aquí

L'HOMME VU DE LA HAUTE MER
(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

L'immobilité d'une fleur comme domicile
L'herbe comme occupation de toute une longue vie
*Aux cœur des montagnes qui cherchent le printemps à *tatons
Hurleurs et même rapaces quoique engourdis
La volonté d'un homme change de costumes aux couleurs

Fou en mauve il empaille ses délivrances de sourires
Matelot sans miroirs il se délaye dans
L'éloignement des musiques qui débarquent
La présence humaine au bord de chaque ruisseau

Partageant l'innocente curiosité des pommes
Il se dépouille des jours à mesure qu'il grandit
Il s'arrache les oiseaux qui respirent son regard
Sans savoir qu'ils emportent avec eux dans la tombe
Le trait le plus visible du caractère des soirs

EL HOMBRE VISTO DESDE ALTA MAR
(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”)

La inmovilidad de una flor como domicilio
La hierba como ocupación de toda una larga vida
En el corazón de las montañas que buscan la primavera a tientas
Aulladores y hasta rapaces aunque embotados
La voluntad de un hombre cambia de vestidos a los colores

Bufón en malva diseca y rellena sus liberaciones con sonrisas
Marino sin espejos se deslíe en
La lejanía de las músicas que desembarcan
La presencia humana al borde de cada arroyo

Compartiendo la inocente curiosidad de las manzanas
Se despoja de los días a medida que crece
Se arranca los pájaros que respiran su mirada
Sin saber que se llevan con ellos a la tumba
El rasgo más visible del carácter de las tardes.

AU SEUIL DES CALOMNIES

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Le jet d'âme où ton espoir s'affaisse n'est qu'une hypothèse
fausse quoique jolie
tous les jardins commencent par te guérir tu bouges
et la lumière se trouble
tu crois fuir les ronces et c'est seulement alors que tes cheveux deviennent transparents
compris par la distance frère de ton frère terre de ta terre
le jardin te lèche par le jardin de tes pores
ton front émette les soirs dans le chaton de tes louanges
il y a déjà quelques petits bateaux dans ta salive

AL UMBRAL DE LAS CALUMNIAS

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

El surtidor de alma donde tu esperanza se agacha no es más que una hipótesis
falsa aunque bonita
todos los jardines comienzan por curarte tú oscilas
y la luz se enturbia
tú crees huir los espinos y es solo entonces cuando tus cabellos se hacen transparentes
comprendido por la distancia hermano de tu hermano tierra de tu tierra
el jardín te lame por el jardín de tus poros
tu frente desmiga las tardes en el chatón de tus alabanzas
hay ya algunos barquichuelos en tu saliva

CE QUI MANQUE À UNE GUITARE POUR ÊTRE HEUREUSE

(poema conservado en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”, antigua versión de “Ce qui manque à une guitare pour pourrir à l’aise”)

L’air de savoir fermer les yeux
sans éplumer ce qu’on attend de l’air
comme ta voix
comme ma voix

Les tigres de nos peaux sont rayés d’eau de vitre
ils bondissent sans défaire les courbes de nos hanches
ils sont la guirlande de notre anatomie

Les lingots inhérents *a l’illusion sont là
trouvant longs les ruisseaux où l’or de l’aube est presque rare

Six heures du soir
Il fait froid de blessures fermées en hâte
Il fait froid
Le cœur n’est pas admis
à parsemer les roses bouillies dans l’eau de notre vie

Six heures du soir les orateurs s’endorment sur une seule jambe
comme les arbres comme les arbres et nos mensonges
Il ne reste plus de musique que celle qui fond en larmes
On brode des hirondelles sur nos paupières
Le vent a pris la place de nos doigts
Il se consacre à être sincère
Et confie la campagne à l’ombre de nos voix⁷⁸⁵

⁷⁸⁵ “confie”, “campagne” y “ombre” manuscritas

LO QUE LE FALTA A UNA GUITARRA PARA SER FELIZ
(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

El aire de saber cerrar los ojos
sin desplumar lo que se espera del aire
como tu voz
como mi voz

Los tigres de nuestras pieles están rayados de agua de vidriera
saltan sin deshacer las curvas de nuestras caderas
son la guirlanda de nuestra anatomía

Los lingotes inherentes a la ilusión están allí
Hallando largos los arroyos donde el oro del alba es casi raro

Las seis de la tarde
Hace frío de heridas cerradas de prisa
Hace frío
El corazón no está admitido
a esparcir las rosas hervidas en el agua de nuestra vida

A las seis de la tarde los oradores duermen sobre una sola pierna
como los árboles como los árboles y nuestros embustes
No queda más música que la que se funde en lágrimas
Se bordan golondrinas sobre nuestros párpados
El viento ha ocupado el sitio de nuestros dedos
Se consagra a ser sincero
Y confía el campo a la sombra de nuestras voces

FRÈRE INDÉFINI

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea", antigua versión del poema "Sœur inachevée")

N'écarte pas de ton cœur le cours de la rivière
Qui grandit à la recherche d'un ivre métal d'*extasse
Elle mange des feuilles de larmes et de surface
Elle emprunte à tes mains ses nuits d'itinéraire
Et tourne à droite à gauche selon la femme qui passe

Ton ciel est bien plus vide qu'un écrin
Mais tu as l'air d'un bon parrain
Climat de frères tendrement végétaux
Dans ta poche ne manque jamais un silence d'oiseau fin
Ni le fruit d'un voyage à travers les arpèges

Les fougères qui secouent le soir sur ton chevet
Ton instinct qui retrouve toujours les champs humides
Même *tres heures de légèreté
Question épineuse qui trouble l'aquarium de ton front
Forment un petit contingent
A l'image événements de la journée
Dont il ne faut tout de même exagérer le rôle

HERMANO INDEFINIDO

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

No desvíes de tu corazón el curso del río
Que crece en busca de un ebrio metal de éxtasis
Él come hojas de lágrimas y de superficie
Él solicita de tus manos sus noches de itinerario
Y gira a derecha a izquierda según la mujer que pasa

Tu cielo está bien más vacío que un estuche
Pero tú tienes el aspecto de un buen padrino
Clima de hermanos tiernamente vegetales
En tu bolsillo jamás falta un silencio de pájaro fino
Ni el fruto de un viaje a través de los arpegios

Los helechos que sacuden la tarde sobre tu cabecera
Tu instinto que reencuentra siempre los campos húmedos
Hasta tres horas de ligereza
Cuestión espinosa que enturbia el acuario de tu frente
Forman un pequeño contingente
A la imagen acontecimientos de la jornada
Cuyo papel sin embargo no es preciso exagerar

FRAIS AU LIEU DE FRAISES

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea", antigua versión del poema "En termes généraux")

Jours obéis dans les montagnes *a que veux-tu brebis
Gris jours dont le plumage collabore
Avec mes sables d'homme plutôt qu'avec les arbres
pour perdre la pas vive conscience du pays

Paysage aux yeux l'haleine d'une seule couleur
Je me promène sans bruit comme l'action du temps
J'aime à être *apellé monsieur trois fois
Trois fois au moins par jour
Avant que la neige ne s'ennuie des gorges de sa naissance

[Sin título]

(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”)

Días obedecidos en las montañas a qué quieres boca
Grisés días cuyo plumaje colabora
Con mis arenas de hombre más bien que con los árboles
Para perder la más viva conciencia del país

Paisaje a los ojos el aliento de un solo color
Yo me paseo sin ruido como la acción del tiempo
Me gusta que me llamen señor tres veces
Tres veces al menos por día
Antes que la nieve se hastíe de los desfiladeros de su nacimiento

AU SEUIL DU MENSONGE

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea", antigua versión del poema "Petit jour du mensonge")

Mannequins de mes soupirs en prison temporaire
grands arbres *melancoliques où je cache mon âge
arbres à perdre l'haleine sous couleur d'obliger les champs
je viens de sacrifier vos belles colères et vos absences de mémoire *a mon désir d'atteindre le
[lendemain
déchargeant comme par hasard les revolvers du rire

En vain sur les tissus *hatifs qui exagèrent l'étendue des rêves
les éperons de la rosée domptent les vicissitudes et soutirent les fleurs
avant qu'elles colorent la pensée à tant de portes comme le ciel supporte d'alouettes ayant
[beaucoup de temps
avant même qu'elles regardent par les fentes de leurs vertus
et que les bois se bercent dans les *frisons d'une femme trop seule
seule et nue à travers les branches

Celui qui marche attise les braises de son cœur
et brûle les parfums crédules qui l'attachent aux lieux d'ombre
il est plus agile qu'un appel à la sensibilité
vois les colombes qui se détachent de ses pieds
au moindre changement du temps

AL UMBRAL DEL EMBUSTE

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Maniqués de mis suspiros en prisión temporal
grandes árboles melancólicos donde oculto mi edad
árboles hasta perder el aliento bajo color de obligar los campos
yo acabo de sacrificar vuestras bellas cóleras y vuestras ausencias de memoria en mi deseo de esperar el
[día de mañana
descargando como por azar los revólveres de la risa

En vano sobre los tejidos precoces que exageran la extensión de los sueños
las espuelas del rocío doman las vicisitudes y sacan afuera las flores
antes que ellas coloren el pensamiento de tantas puertas como alondras soporta el cielo teniendo mucho
[tiempo
antes siquiera que ellas miren por las rendijas de sus virtudes
y que los bosques se columpien en los estremecimientos de una mujer demasiado sola

El que marcha atiza las brasas de su corazón
y quema los perfumes crédulos que le agregan a los lugares de sombra
El es más ágil que un llamamiento a la sensibilidad
mira las palomas que se desprenden de sus pies
al menor cambio de tiempo

A PLAT VENTRE

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Les géants de la neige les *lours lingots omis dans les abîmes
les torsos des cloches sous le poids d'un message
celui qui sème la discorde
celui qui aiguise nos frissons dans l'écorce de sa vie
rampent rampent

Une prière avec les mains jointes comme l'envers
et le revers d'un vif insect
s'offre aux lèvres de cette lumière qu'avoue l'espace
de cette lumière frugale que garde les propriétés des pierres
et que donne un baiser par *un fragile enceinte

Les justes tournent le dos *au rivages de l'amour
et livrent à l'avenir ce que les chiens à leur *gaité
un sang prêt à sortir à la rencontre des montagnes
car ils ne conçoivent que des montagnes à l'origine des ailes
car de leurs paupières ils piochent sa pauvre solitude

Entre les interstices des ongles
les fourmis montent une petite industrie

BOCA ABAJO

(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”)

Los gigantes de la nieve los largos lingotes omitidos en los abismos
los torsos de las campanas bajo el peso de un mensaje
el que siembra la discordia
el que afila nuestros estremecimientos en la corteza de su vida
se arrastran se arrastran

Una oración con las manos juntas como el anverso
y el reverso de un vivo insecto
se ofrece a los labios de esta luz que confiesa el espacio
de esta luz frugal que guarda las propiedades de las piedras
y que da un beso por una frágil muralla

Los justos vuelven la espalda a las riberas del amor
y entregan al porvenir lo que los perros a su jovialidad
una sangre presta a salir al encuentro de las montañas
porque ellos no conciben sino montañas en el origen de las alas
porque de sus párpados cavan con azadón su propia soledad

Entre los intersticios de las uñas
las hormigas montan una pequeña industria

INTÉRIEUR

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Tes cheveux sont au dehors de toi-même souffrant mais pardonnant
à la faveur du lac qui se confond en ronds
autour des noyés dont la gouttière de pas morts
creuse dans ton cœur le vide que rien ne viendra à remplir
même si tu as besoin de coudre

même si ta nuque se plie *au moindres caprices du vent
qui fouille ton attitude et chasse la fenêtre qu'y dort
et ouvre tes bras et tes paupières et emporte
si tu as besoin de coudre
tout ton feuillage vers tes extrémités

INTERIOR

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Tus cabellos están por fuera de ti mismo sufriendo pero perdonando
en favor del lago que se confunde en círculos
alrededor de los ahogados cuya gotera de pasos muertos
ahueca⁷⁸⁶ en tu corazón el vacío que nada vendrá a llenar
cuan si tú tienes necesidad de coser

cuan si tu nuca se pliega a los mínimos caprichos del viento
que escarba tu actitud y expulsa la ventana que allí duerme
y abre tus brazos y tus párpados y arrebatata
si tú tienes necesidad de coser
todo tu follaje hacia tus extremidades

⁷⁸⁶ ¿? Ilegible

LENTEUR DE MA FOLIE

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Un pied de l'ombre résigné à faire des fleurs
Plus lourd qu'un dictionnaire ouvert au mot tortue
La nuit
L'épaisseur d'un sentiment qui commence à être partagé
Les fils de conversation d'où mes mains sont pendues
La pluie
Ma tête distillant les longs hibous
La torpeur des rideaux
C'est tout
Tissu
Ah! et les épis de quelques réflexes

LENTITUD DE MI LOCURA

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Un pie de la sombra resignado a hacer flores
Más pesado que un diccionario abierto por la palabra tortuga
La noche
El espesor de un sentimiento que comienza a ser repartido
Los hilos de conversación de donde mis manos están colgadas
La lluvia
Mi cabeza destilando los largos búhos
El entorpecimiento de las cortinas
Esto es todo
Tejido
Ah! y las espigas de algunos movimientos reflejos

CELLE QUI CONÇOIT MES ESPOIRS

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Pauvre bête Sa langue n'arrivera jamais à dissiper le brouillard
elle est inachevée comme une église
elle est béante et triste
ses yeux vides pèsent moins que ses ténèbres
son seul papillon est la surface de son lait

LA QUE CONCIBE MIS ESPERANZAS
(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Pobre bestia Su lengua no llegará jamás a disipar la niebla
Ella es inacabada como una iglesia
Es boquiabierta y triste
sus ojos vacíos pesan menos que sus tinieblas
su sola mariposa es la superficie de su leche

MACHINE DE PAUPIÈRES À S'ENVOLER
(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Toujours il est que son veston –je parle en homme– réunit les plus douces courbes qui décrivent les
[montagnes dans l'air

Quand il crache c'est beau le voir soumis à l'ordre
Le médecin lui dit bonjour l'ami
Son âme s'éclaire pour nous recevoir
Seulement ses yeux demeurent noirs
Entre les ongles qui l'arrachent aux transparences du monde
Jusqu'à la fin

MÁQUINA DE PÁRPADOS DE VOLAR

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Siempre pasa que su americana –yo hablo como hombre– reúne las más dulces curvas que describen
[las montañas en el aire

Cuando escupe es bello verle sometido al orden
El médico le dice buenos días amigo
Su alma se ilumina para recibirnos
Solamente sus ojos permanecen negros
Entre las uñas que le arrancan a las transparencias del mundo
Hasta al fin

SOLUTION DE CONTINUITÉ

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Ces doigts qui n'ont des doigts que quelques gouttes de pluie
Cette porte *melée à l'espace par la force d'un soupir
Sans rien devoir à l'or des subterfuges

Oh je m'en vais
Par une espèce d'oiseau qui chante
Faisant sécher les sentiments palpables
Entre ces ruisseaux tranquilles mais nécessaires

SOLUCIÓN DE CONTINUIDAD

(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”)

Estos dedos que no tienen de dedos más que algunos gestos de lluvia
Esta puerta mezclada al espacio por la fuerza de un suspiro
Sin deber nada al oro de los subterfugios

Oh yo me voy
Por una especie de pájaro que canta
Haciendo secar los sentimientos palpables
Entre estos arroyos tranquilos pero necesarios

AVENTURIÈRE

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Pour attirer le ciel et ses égards les plus purs
Elle fait mine d'aimer les aigles par les aigles
A la manière des cerisiers
Elle est fidèle à son serment du meilleur goût

Fragile systématique le passé se redresse
Sous ses arcades sourcilières
Comme un soldat connu

Quoique l'eau ne commence qu'où finit sa présence
Sa faiblesse n'est pas un simple prétexte de lumière

AVENTURERA

(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”)

Para atraer el cielo y sus deferencias más puras
Ella hace señas de amar las águilas por las águilas
A la manera de los cerezos
Ella es fiel a su juramento del mejor gusto

Frágil sistemático el pasado se endereza
Bajo sus arcadas superciliares
Como un soldado conocido

Aunque el agua no comience sino donde concluye su presencia
Su debilidad no es un simple pretexto de luz

DEGRÉ CINQUANTE TROIS

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea", antigua versión del poema de mismo nombre dado a conocer por J.M. Díaz de Guereñu en su edición de *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego*, p. 421)

J'appartiens au climat qui me *delègue
au bout de la ficelle de savoir pâler
j'enregistre les nuages qui lève le coup d'œil juste
et je descends les quelques charmes qui mènent au pommes soup.
quand je me souviens
de tes mains
d'un bleu si courageux
sans colombe d'appui
que l'épiderme du froid hésite *a *moderer les plis
du drapeau où *sejourne la couleur de mes yeux

GRADO CINCUENTA Y TRES

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Yo pertenezco al clima que me delega
a la punta del bramante de saber palidecer
yo registro las nubes que levanta el golpe de vista justo
y desciendo los encantos que conducen a
cuando me acuerdo
de tus manos
de un azul tan valeroso
sin paloma de apoyo
que la epidermis del frío duda en moderar los pliegues
de la bandera en donde pisa una temporada el color de mis ojos

BARBE DESCENDANTE

(poema conservado en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”, antigua versión de “Ailes contagieuses”
poema dado a conocer por J.M. Díaz de Guereñu en *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego*, p. 423)

Arc-en-ciel maquignon en sourdine *legère
sur mon bras par hasard c’est l’heure de nager
dans une *melancolie subite
de fleuve qui décrit un cercle à force d’yeux

La croupe du sang se *mole aux nuages abstraits
première matière des voyages
vers le coin de lilas *pures à l’aide des cendres
que tes lèvres remuent en sortant de l’obscurité

Il pleut il pleut il pleut
que veux-tu que je fasse
veux-tu que je sorte infiniment en chasse
l’air est tout plein d’oiseaux quand tu m’appelles mon vieux

BARBA DESCENDENTE

(traducción conservada en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea")

Arcoiris feriante en sordina ligera
sobre mi brazo por azar es la hora de nadar
en una melancolía súbita
de río que describe un círculo a fuerza de ojos

La grupa de la sangre se moldea a las nubes abstractas
primera materia de los viajes
hacia el rincón de lilas puras con ayuda de las cenizas
que tus labios remueven al salir de la oscuridad

Llueve llueve llueve
qué quieres que yo haga
quieres que salga infinitamente de caza
el aire está todo lleno de pájaros cuando me llamas mi viejo

NÉGATION DE L'ESPACE

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea"; versión idéntica a la del poema del mismo nombre dado a conocer por J.M. Díaz de Guereñu en *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego*, p. 420)

Pour enfoncer des clous de vent sans rien devoir aux gorges
Pour faire un nœud dans l'air à manque d'hirondelle
Il faut saisir la différence qu'existe entre mémoire humaine
Et l'ombre qui dénonce l'horloge
Sur ton blanc et beau visage

[SIN TÍTULO]

(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”, idéntica a la ofrecida por J.M. Díaz de Guereñu en *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego*, p. 420)

Para introducir clavos de viento sin deber nada a las gargantas
Para hacer un nudo en el aire a falta de golondrina
Es preciso apreciar la diferencia que existe entre memoria humana
Y la sombra que denuncia el reloj
Sobre tu blanco y bello rostro

HARENG DÉLICATESSE Comédie

(poema conservado en el cuaderno "Poemas – Juan Larrea"; versión idéntica a la del poema del mismo nombre dado a conocer por J.M. Díaz de Guereñu en *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego*, pp. 413-415)

Feuilles sans parenté avec l'escrime du monde
en gestes fertiles sous prétexte de lumière
mais ne quittant le jour d'une semelle
dans le dialect des fleuves je pense à vous

ACTE I

Grelottant à moitié ivre de destin, il portait sa démarche comme un ruisseau et l'univers dans ses *extrémités. Mais depuis un moment le monde n'était plus le même, un rien plus grand, un rien plus chaud, un chant de caille perdu. Il faisait froid de ses paupières et se demandait pourquoi sa cravate était si lâche malgré le printemps qu'y déferlait. Il se mit à pleurer, quoique sa substance ne fût pas celle du récif lui même, car il comprit en fin ce que c'est que l'amour brumeux des cendres.

ENTR'ACTE

Filantes vertèbres par la douleur
La bouche pleine de ténèbres hostiles
On cause on cause

Vertèbres d'eau irréconciliable
Eau mordue de mille morsures
Eau mordure saignante emparée de roses bouillies

Derrière il-y-a ce cou mené par tradition
Et quelques couteaux aiguisés entre la lumière
Tout ce qu'on parle s'embarque dans des canots
Mais ne fait qu'un seul corps
On presse des ampoules électriques autour de nous
On nous lèche
On nous lèche
On nous mélange les uns aux autres

ARENQUE DELICADEZA Comedia

(traducción conservada en el cuaderno “Poemas – Juan Larrea”, que presenta variantes con respecto a la ofrecida por J.M. Díaz de Guereñu en *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego*, pp. 414-415)

Hojas sin parentesco con la esgrima del mundo
en gestos fértiles so pretexto de luz
pero no separándose ni un momento del día
en el dialecto de los ríos yo pienso en ~~usted~~ vosotras

ACTO I

Tiritando medio ebrio de destino, él lloraba su paso como un arroyo y el universo en sus extremidades. Pero después de un momento el mundo no era ya el mismo, una pizca más grande, una pizca más templado, un canto de codorniz perdido. Hacía frío de sus párpados y se preguntaba por qué su corbata estaba tan lacia a pesar de la primavera que allí batía su oleaje. Y se echó a llorar, aunque su sustancia no fuese la del arrecife mismo, porque comprendió en fin lo que es el amor brumoso de las cenizas.

ENTREACTO

Fugaces vértebras por el dolor
La boca llena de tinieblas hostiles
Se charla se charla

Vértebras de agua irreconciliable
Agua mordida de mil mordeduras
Agua mordida sangrante ocupada de rosas hervidas

Detrás hay este cuello llevado por tradición
Y algunos cuchillos afilados entre la luz
Todo lo que se habla se embarca en canoas
Pero no forma más que un solo cuerpo
Se oprimen ampollas eléctricas a nuestro alrededor
Se nos lame
Se nos lame
Se nos mezcla los unos con los otros

ACTE II

Entre les bretelles qui soutiennent les neiges *perpetuelles il y a un bleu de jolies mœurs et le souvenir de mains plus lourdes que celles des coffres-forte. On travaille partout. Même le cinéma en bras de chemise donne des pâles signes de vie. On cherche un mot sur tous les tons de la misère, un mot qui n'est pas hareng, ni faucille entre les herbes hautes.

Lui il regarde tout en proie du plus grand projecteur. Il se sent lié à un chant d'église entouré de gorges, montant et descendant par *precaution mais sans partage. Profitant d'un mouvement de mauvaise humeur une bouteille se vide sur le chemin de son repos. Nombre de naufragés démontrent que la mer manque parfois d'égards. On fouille les regards. On ne trouve pas le mot ni l'horizon non plus. Il est peut-être delayé en paroles. On voudrait être encore plus nu.

-Génève, Genève...⁷⁸⁷

ACTE III

-Entoure et serre moi d'endroits solitaires comme un liquide suggéré par la nuit

-Entre ces grands aveugles qui passent pour la formation de nouveaux mondes
entre leurs rangs pressés

-Vue de la pleine mer ta tête a l'éclat des roches honnêtes

-Et je sens les croquis de ces mondes embrouillant mes cheveux

-Tes yeux sont bleus comme ressources d'architecte

-Hareng délicatesse ! ma barbe ne pousse plus

-Prends ces biscuits de Kodak imbibés de paysages

-Je suis plus maigre qu'un jour ou deux après

-Promontoire !

-Portée de ma main !

F I N

(c'était le mot tan recherché)

⁷⁸⁷ manuscrito

ACTO II

Entre los tirantes que sostienen las nieves perpetuas hay un azul de lindas costumbres y el recuerdo de manos más pesadas que las de las cajas de caudales. Se trabaja en todas partes. Hasta el cine en mangas de camisa da pálidas señales de vida. Se busca una palabra sobre todos los tonos de la miseria, una palabra que no es arenque ni hoz entre las hierbas altas.

En cuanto a él, contempla todo enfocado por el más grande proyector. El se siente ligado a un cántico de iglesia rodeado de gargantas de desfiladeros, subiendo y descendiendo por precaución pero sin posibilidad de ser compartido. Aprovechándose de un movimiento de mal humor una botella se vacía sobre el camino de su reposo. Numerosos naufragos demuestran que el mar carece a veces de miradas atenciones. Se registran las miradas. No se encuentra la palabra ni el horizonte tampoco. Acaso se haya desleído en palabras. Se querría ser aún más desnudo.

-Ginebra, Ginebra...

ACTO III

-Rodea y apriétame de parajes solitarios como un líquido sugerido por la noche.

-Entre estos grandes ciegos que pasan para la formación de nuevos mundos entre sus filas prietas

-Vista desde alta mar tu cabeza tiene el brillo de las rocas honestas

-Y yo siento los croquis de estos mundos embrollando mi cabeza

-Tus ojos son azules como recursos de arquitecto

-¡Arenque delicadeza! mi barba ya no brota

-Toma estos bizcochos de Kodak embebidos de paisajes

-Yo estoy más flaco que un día o dos después

-Promontorio!

-Alcance de mi mano!

F I N

(esta era la palabra tan perseguida)

Anexo 2: “La gran obsesión de Juan el presbítero”

“La gran obsesión de Juan el presbítero”
(Juan Larrea. *La espada de la paloma*, 1956)

Desentrañada, pues, la primera parte del Codicilo, y en posesión de estos antecedentes, se ha de examinar ahora la segunda que dice así:

“Cuando hubieron comido, Jesús dice a Simón Pedro. Simón de Juan, ¿me amas más que a estos? Dícele: Sí, Señor; tú sabes que te quiero, Apacienta mis corderos.

“Dícele de nuevo segunda vez: Simón de Juan ¿me amas? Dícele: Sí, Señor; tú sabes que te quiero. Dícele: Pastorea mis ovejuelas.

“Dícele la tercera vez: Simón de Juan ¿me quieres? Se apenó Pedro de que le dijera la tercera vez ¿me quieres? y dícele: Señor, tú sabes todo, tú conoces que te quiero. Le dice Jesús: Apacienta mis ovejas.

“De cierto, de cierto te digo que cuando eras más joven te ceñías tú mismo e ibas a donde gustabas. Pero cuando envejecas extenderás tus manos y otro ceñirá y te llevará donde no quieres.

Decía esto señalando con qué muerte glorificara a Dios. Y dicho esto le dice: Sígueme.

“Se vuelve Pedro, ve al discípulo a quien amaba Jesús, que seguía, el cual también se había reposado en la cena sobre su pecho y había dicho: Señor ¿quién es el que te entrega?

“Viendo pues a este, dice Pedro a Jesús: Señor ¿y este qué?

“Dícele Jesús: Si quiero que este permanezca hasta que vengo ¿qué a ti? Tú sígueme.

“Salió pues este dicho entre los hermanos que el discípulo este no muere. Mas Jesús no le dijo que no muere sino: Si quiero que este permanezca hasta que vengo ¿a ti qué?

“Este es el discípulo que atestigua estas cosas y el que escribió estas cosas. Y sabemos que su testimonio es verdadero.”

Con los datos reunidos es claro que el redactor de esta página conforma sus razones a la compleja situación en que se encuentra y a los distintos tiempos a que esta se refiere. De un lado destaca la intención firme del evangelista de favorecer la constitución de la iglesia mediterránea de Pedro. Jesús lo nombra pastor de sus ganados. Según se avanzó, los profetas de Corinto han comprendido merced a la intervención de Clemente, que esa es la voluntad creadora, implícita ya en las relaciones protoevangélicas. Pedro personifica el aspecto literal, corpóreo y eclesiástico de la profecía de Jesús, entregado a los gentiles. Es la “piedra” del escándalo necesario con la que debe tropezar el pie del Hijo de Dios, según se indica en la escena de la tentación en el desierto, pero *de otro lado*, se prepara simultáneamente el Advenimiento y la condena a muerte de la iglesia romana, una vez que su misión haya sido cumplida.

Por tratarse del juicio de la iglesia de Roma o “Laodicea”, Jesús empieza por someter a Pedro a interrogatorio de manera que el interesado haga la confesión que justifique el veredicto. Las preguntas y respuestas están hechas con muy intencionada gradación y giran en torno al *Amor*. Salta a la vista que, según el estilo mental propio del pensamiento joanino para el que todo juicio es una opción entre dos términos que se contraponen, en estas preguntas y respuestas se encaran dos razones amorosas. Exactamente las mismas dos especies de Amor que se advirtieron al examinar el contenido de las epístolas a Filadelfia y Laodicea, y las mismas que Plotino, con referencia a las dos Afroditas distingue con los nombres de “amor celeste” y “amor vulgar”. Para definir a la una, el escritor utiliza aquí como allí el verbo *fileo*, mientras que a la otra se adjudica la voz *agapao* correspondiente al ágape o comida unificatoria de las primitivas comunidades cristianas. Y ambas están representadas por los dos

personajes que aquí descuellan; Simón Pedro y el designado mediante las significativas perífrasis: “el discípulo que amaba Jesús” y “que se había reposado en la cena sobre su pecho” o corazón.

La razón del juicio es el Amor porque según el Cuarto Evangelio este es el mandamiento –la palabra– que el Verbo de Dios ha dado a los suyos:

Un mandamiento nuevo os doy: que os améis unos a otros; como os he amado, que también os améis unos a otros.

En esto conocerán todos que sois mis discípulos, si tuviereis amor los unos con los otros.⁷⁸⁸

Este es mi mandamiento: que os améis los unos a los otros como yo os he amado.⁷⁸⁹

Esto os mando: que os améis los unos a los otros.

Este amor de caridad es la gran obsesión de Juan el presbítero. “Dios es amor” (α γ α π η) afirmará en su epístola universal⁷⁹⁰ donde exalta dicho sentimiento con reiteración casi patológica a su dintel sublime. Tampoco está aquí de más insistir en que la conciencia de esa pasión amorosa, o de la necesidad cristiana de darse a la caridad sin restricciones, hasta llegar por la negación de sí mismo a la presencia de Dios, enunciada germinalmente por Pablo a los Corintios, parece haber sido resultado de la actitud antiamorosa de Clemente hacia los profetas de dicha localidad, quienes al reaccionar contra la hipocresía del obispo de Roma se vieron gratificados anagramáticamente, por el Verbo mismo, con la palabra *Amor*.

Pues bien, con arreglo a ese código espiritual de un solo mandamiento ignorado por los sinópticos, Jesús le examina a Pedro-Clemente, iglesia de Roma: “¿me amas más que estos?”, es decir, ¿eres mayor que estos en el Amor? Pedro confiesa la calidad de su persona al contestar con seguro aplomo: “Sí Señor, tú sabes que te quiero”. La pregunta de Jesús trata del amor caridad, *agapao*, y la respuesta de Pedro, bajo apariencia positiva es contraria pues que usa el verbo *fileo*. El evangelista declara así que Pedro ama a Jesús con una afición inferior, mundana, que no corresponde a su mandamiento. Por ello, porque el que precede es menor al que tras él ha de venir, Jesús le encomienda a Pedro iglesia de Roma el apacentamiento inicial de su rebaño.

Vuelve Jesús a la carga por segunda vez, bajando de punto, porque ya no le pregunta si le ama más que los otros discípulos sino simplemente “¿Me amas?” – *agapao*. Pedro vuelve a responder como la primera vez: “Sí, Señor, tú sabes que te quiero” – *fileo*.

A la tercera vez, con el fin de precisar y recalcar el significado del interrogatorio, condesciende Jesús de palabra para preguntar un escalón más abajo: “¿me quieres?” – *fileo*. El evangelista comenta que Pedro se afligió al escuchar tal pregunta. Suele indicarse que la tristeza de Pedro provenía del gran amor que profesaba a Jesús y de la insistente desconfianza de este que aludía a las negaciones del apóstol. Ciertamente no parece que fuera esta sino muy otra la intención sincera del evangelista para quien la pena de Pedro se debía a que la tercera vez Jesús le había preguntado si le quería en vez de si le *amaba*, puesto que era un reconocimiento de su deficiencia de su amor caridad.

⁷⁸⁸ Juan XIII, 34-35

⁷⁸⁹ Juan, XV, 12

⁷⁹⁰ I Juan, IV, 8 y 16

Pedro se ve obligado a confesar que no ama a sus hermanos, lo que no quita para que por tercera vez se le sitúe a la cabeza del rebaño.⁷⁹¹

Suele la exégesis sostener, tomando tales especies a la letra, que estas tres preguntas de Jesús con las consiguientes protestas amorosas de Pedro, fueron el modo de absolver las tres negaciones anteriores al alba, referidas –con no mucha caridad si no hubiera razones que lo requiriesen– por los cuatro evangelios. La referencia a las tres negaciones parece, en efecto, inobjetable. Pero lejos de ser dirimente, confirma y empeora la situación. En el plano de las figuras históricas, la Iglesia de Roma niega tres veces en el Codicilo, por boca de Pedro, el amor exaltado de quienes por él se niegan a sí mismos como se negó Jesús. Por tres veces en la escala agustiniana de valores – *Jerusalem facit amor Dei, Babyloniam facit amor saeculi*–, la iglesia romana de Clemente ha reconocido su babilonidad apocalíptica y justificado su condena. Porque antes se había legislado la sanción: “al que me negare delante de los hombres yo también le negaré delante de mi Padre que está en los cielos”.

La cosa, dentro del concepto joanino del mundo, no puede, según se anticipó, ser más sencilla. El esquema personificado del Apéndice o Codicilo del Cuarto Evangelio es una proyección o figura histórico-cultural del que se presenta en el primero de sus capítulos. Juan Bautista, la voz que clama en el desierto, el que bautiza con agua y predica el arrepentimiento o purificación, precede al Cordero de Dios que bautiza con Espíritu Santo y es en sí mismo la Palabra articulada que transporta al Paraíso. Semejantemente, Pedro, que para el evangelista representa el agua que junto con la sangre “vio” brotar del costado de Jesús, observa que viene tras él aquel discípulo amado que se había recostado sobre su corazón en la cena. El uno personifica la forma primaria, vulgar y egoísta del amor religioso –la oración, el arrepentimiento–, mientras que el otro substancia la cualidad espiritual, celeste, divina. Por asociarse al agua, el dominio del primero es náutico o piscatorio, mediterráneo, europeo, mientras que el del segundo corresponde al de los ciento cuarenta y cuatro mil testigos de sangre de Jesús que constituyen la fraternidad de la paciencia o cuerpo del Cordero, representados aquí por los peces traídos a la orilla de que Simón Pedro tiene que hacer entrega. También en esta ocurrencia el que viene detrás es superior en el orden del espíritu cristiano al que lo precede. El último es el primero, el príncipe. Marcando con visible intención el orden

⁷⁹¹ ¿Razón para esto último? que en algún pasaje del Cuarto Evangelio se emplean estos verbos indiferenciadamente, al parecer. La realidad es como sigue: en las tres epístolas de Juan figura más de sesenta veces la voz *agapao* y ni una sola *fileo*, aunque en algún lugar se hable de afición al mundo, cosa que invita a presumir que el texto original pudo ser en este aspecto indiscriminadamente corregido. El Cuarto Evangelio matiza mucho más. Pero de otras sesenta y tantas veces que en él figuran estos términos, solo en tres ocasiones parece hacerse caso omiso de la regla semántica en cuestión. Porque cuando los judíos o los hermanos de Lázaro dicen relativamente al sentimiento de Jesús por su amigo: “Mirad cómo le quería” o “el que quieres está enfermo” (XI, 3 y 36), los personajes están expresando su propio concepto judaico del amor. Las tres ocasiones indicadas son 1) El Padre quiere al Hijo” (V, 20); 2) “El mismo Padre os quiere porque vosotros me quisisteis y habéis creído que yo salí de Dios (XVI, 27); 3) María Magdalena “vino a Simón Pedro y al otro discípulo al cual quería Jesús” (XX, 2). No sería imposible explicar estas tres excepciones de algún modo. Para las dos primeras quizá bastase recordar que el verbo *fileo* significa también *besar* y que en el famoso salmo II empleado directamente en el Apocalipsis, se lee: “Besad al Hijo”. En cuanto a la tercera, puede y hasta quizá debe atribuirse el *fileo* a la mente de la hermana de Lázaro que es quien en ese momento va, ve, corre y dice.

De todos modos, el significado del Codicilo es en este aspecto tan exacta y ostensiblemente intencionado que parece invulnerable. El cálculo de probabilidades milita tajantemente a su favor. Coincide, cosa capital, con el juego de estas voces en las epístolas a Filadelfia y Laodicea –“juicio de la piedra” – en el Apocalipsis. De haber realmente incorrección habría que atribuirla a alguna enmienda arcaica semejante a la que presumen las epístolas de Juan, más que al deseo del redactor de disimular sutilmente las cosas.

prelativo, el mismo Evangelio había dejado expreso como el día de la resurrección, Pedro y el discípulo amado corrieron juntos al sepulcro. El último, más ágil, se adelantó pero no quiso entrar sino que esperó a que Pedro llegara y entrase previamente. Los primeros serán postreros y los postreros primeros, porque muchos son llamados mas pocos elegidos.⁷⁹²

He aquí una de las razones por la que, comprendiendo el sentido del proceso teológico, los profetas de Corinto, los elegidos, se sometieron a la tutela y yugo de Roma. Estaba preceptuado: “el que es mayor de vosotros será vuestro siervo”⁷⁹³. En vez de dar la batalla por la primacía o de declararse autónoma, la hermandad profética de la Paciencia, consciente de la superioridad del Espíritu que la inspiraba, acató la penosa jefatura de la iglesia de Pedro-Clemente, reservándose para cuando quitada la piedra, se verificara la resurrección espiritual, la apertura de los sepulcros o cuerpos, conforme a como en los escritos joaninos quedó prevista.

En otro lugar dejaron estos determinado:

El que en vosotros está es *mayor* que el que está en el mundo.

Ellos son del mundo; por eso hablan del mundo y el mundo los oye.

Nosotros somos de Dios: el que conoce a Dios (el Espíritu) nos oye: el que no es de Dios no nos oye. Por eso conocemos el espíritu de verdad y el espíritu de error.⁷⁹⁴

Pero sobre todo, en los sinópticos destaca un texto muy importante a los propósitos anteriores, porque contiene la respuesta de Jesús *precisamente a Jacobo y a Juan* cuando estos piden sentarse a la derecha e izquierda del Hijo del Hombre en *su gloria*. Son palabras cargadas de intención, de destino:

Sabéis que los que se ven ser príncipes entre las gentes se enseñorean de ellas, y los que entre ellas son grandes, tienen sobre ellas potestad.

Mas no será así entre vosotros: antes cualquiera que quisiere hacerse grande entre vosotros, será vuestro servidor.

Y cualquiera de vosotros que quisiere hacerse el primero, será siervo de todos.
[...]

(tomado de Juan Larrea. *Ángulos de visión*, pp. 145-153)

⁷⁹² Mat. XX, 16 Id. XIX, 30; Marc. X, 21; Liuc. XIII, 30.

⁷⁹³ Mat. XXIII, 11; Marc. IX, 35; Luc. XXII, 26.

⁷⁹⁴ I Juan, IV, 4-6.

Anexo 3: Présentation française de la thèse

(dans le cadre de la Convention de cotutelle internationale de thèse entre l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III et l'Université Pompeu Fabra de Barcelona, art. 8)

Juan Larrea y Gerardo Diego : poesía en traducción

(Résumé)

La genèse et l'essence de la poésie de Juan Larrea (Bilbao, 1895 - Córdoba, Argentine, 1980) sont inséparables de la traduction. Comme poète espagnol écrivant en français, l'étude de sa poésie dans le cadre de la langue française et de la littérature francophone ou dans le cadre de la langue et de la littérature espagnoles exige inévitablement une réflexion autour de la traduction poétique : dans le premier cas elle devrait s'occuper de la traduction dans le processus de création de cette poésie ; dans le deuxième, elle devrait porter sur la réception littéraire du poète en traduction. Tout étude consacrée à l'œuvre poétique de Juan Larrea est donc obligée à faire référence à la place que la traduction y occupe, d'autant plus que cette poésie a existé seulement en traduction pendant plus de trente ans –et Juan Larrea a été connu comme poète tout ce temps grâce aux traductions réalisées par Gerardo Diego (Santander, 1896 - Madrid, 1987)– raison pour laquelle l'histoire de la poésie de Juan Larrea représente, par ailleurs, un cas paradigmatique dans les études et l'histoire de la traduction de poésie.

Cette thèse a pour objet d'inaugurer l'étude approfondie d'un chapitre de l'histoire de la traduction poétique en Espagne aussi particulier qu'est la poésie de Juan Larrea en traduction de Gerardo Diego, tant et si bien qu'il n'existe aucun travail consacré à cette poésie qui s'occupe spécifiquement de la partie de son histoire due à la traduction. Tous les auteurs qui ont étudié l'œuvre poétique de Larrea se rapportent à la question linguistique, voire à l'autotraduction, dans l'écriture française du poète (Vittorio Bodini, David Bary, Robert Gurney, Juan Manuel Díaz de Guereñu, Sibylla Laemmel Serrano, Blanca Riestra), il n'existe pas pour autant une seule étude consacrée à sa poésie en traduction de Gerardo Diego. L'œuvre en vers de Juan Larrea constitue un seul volume, *Versión Celeste*, publié par la maison d'édition italienne Einaudi en 1969 quarante ans après l'écriture des poèmes et suite à un premier projet d'édition en 1936 par José Bergamín non abouti. La plupart de cette œuvre en vers, écrite entre 1919 et 1932, a été rédigée en français et est demeurée inédite jusqu'à son édition bilingue (trilingue si l'on tient compte que *Versión Celeste* comprend également des compositions en espagnol) en traduction à l'italien par Vittorio Bodini dans les années soixante.

Avant l'édition de *Versión Celeste*, toute la poésie publiée de Juan Larrea était en espagnol : d'un côté les poèmes écrits en espagnol publiés dans les revues *Grecia*, *Cervantes* (1919 et 1920), *Favorables París Poema* (1926) et *Carmen* (1928) ainsi que dans son livre *Oscuro Dominio* (1934), et de l'autre des poèmes écrits en français et parus en traduction espagnole dans les revues *Cruz y raya* (1934, réalisées par Juan Larrea lui-même), *Verso y prosa* et *Carmen* (1927, 1928, réalisés par Gerardo Diego) et dans les anthologies poétiques préparés par Gerardo Diego *Poesía española. Antología 1915-1931* et *Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)* (1932, 1934, réalisées par Diego). A l'exception de "Paysage involontaire", poème paru en français en 1924 au troisième numéro de la revue *Création* de Vicente Huidobro, toutes les compositions de Juan Larrea en français sont restées inédites jusqu'en 1969, leur traduction intégrale en espagnol ayant été publiée l'année suivante (Barral, 1970), complétée par Luis Felipe Vivanco et Carlos Barral.

Il existe des ébauches d'étude et des articles consacrés à l'analyse de l'autotraduction dans son œuvre, mais toujours dans le cadre de l'analyse de sa création poétique et de l'emploi de la langue française dans son écriture. Jusqu'à présent, à l'exception de mes premiers travaux sur cette problématique ("Juan Larrea y Gerardo Diego. Del poeta al traductor", Universitat Pompeu Fabra, 2003; "Juan Larrea, Gerardo Diego et la traduction poétique", Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2007), la traduction de l'œuvre de Larrea ou la singularité que représente l'histoire de sa poésie n'ont pas fait l'objet d'étude, bien que l'existence de Juan Larrea comme poète et de sa poésie en Espagne n'a tenu pendant quarante ans qu'à la traduction de Gerardo Diego.

Les études spécialisées qui s'occupent de l'époque précédant l'édition de *Versión Celeste* sont focalisées sur la genèse de l'œuvre du poète, c'est-à-dire, sur l'analyse des versions des poèmes antérieures à celles qui ont été établies par le poète comme définitives et réunies dans son recueil de poèmes. Aucune réflexion n'est consacrée, pour autant, aux circonstances de la traduction des poèmes par Gerardo Diego dans les années vingt et trente. Cette absence de travaux critiques sur les traductions de Gerardo Diego a provoqué non seulement la méconnaissance de leur histoire mais la négligence du corpus des poèmes et de leurs traductions, car à ces traductions sont attribués des poèmes qui ne leur correspondent point, à savoir, les poèmes publiés dans *Versión Celeste*, dont les éditions espagnoles (1970 et 1989)

reproduisent par ailleurs les traductions de Gerardo Diego parues dans ses anthologies mais retouchées afin de correspondre à des textes français postérieurs à elles.

Cette recherche dresse donc un corpus fidèle de traductions et de textes français, une tâche jamais abordée par les études consacrées à la poésie de Juan Larrea et qui représente l'une des contributions documentaires majeures de notre thèse. Pour ce faire la consultation des archives personnelles de Gerardo Diego s'est révélée indispensable : elles représentent la seule source de documentation disponible pour les textes en question. Grâce à la gentillesse de Madame Diego, fille du poète, nous avons pu étudier la partie du fonds de ces archives dans laquelle sont conservés les poèmes de Juan Larrea. Ces documents, organisés dans plusieurs dossiers, ont été décrits et utilisés par Juan Manuel Díaz de Guereñu (1988) et Blanca Riestra Rodríguez Losada (2000) dans leurs thèses doctorales sur la poésie de Larrea. Dans son étude *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, le professeur Díaz de Guereñu s'est limité à l'information contenue dans trois dossiers qu'il nomma "Pure Perte (1926-1927)", "Versión Celeste (1928-1931)" et "Versión Celeste (1932)", les dates faisant référence à trois périodes de composition selon lesquelles il a classifié les poèmes français de *Versión Celeste*. Blanca Riestra, dans sa thèse *La genèse de l'œuvre poétique de Juan Larrea. Une matrice sonore* décrit le contenu de chacun des dossiers contenant des poèmes de Larrea en les organisant par nombres corrélatifs, de 1 à 9. Le but de notre consultation de ces archives était de repérer les versions françaises utilisées par Gerardo Diego pour ses traductions. Grâce aux recherches citées nous connaissions l'existence de versions anciennes des poèmes français de Juan Larrea, conservées aux archives de Gerardo Diego avec d'autres documents importants pour notre recherche tels que des notes de traduction ainsi que des traductions inédites de Diego. De cet ensemble de dossiers, les suivants sont ceux qui ciblent notre objet d'étude et qui sont cités dans notre recherche : "Juan Larrea. Poemas. 1927" ; "Poemas – Juan Larrea" ; "Oscuro Dominio / Longchamps / Otros" ; "Pure Perte (1926-1927)" ; "Clisos / Fotocopias / Avenida de Bruselas, 54 / Madrid – 28" ; "Versión Celeste (1928-1931)" ; "Versión Celeste (1932)".

La consultation de ces dossiers a révélé, d'une part, quels sont les textes d'origine de la plupart des traductions de Gerardo Diego ; et d'autre part, nous avons découvert l'existence de traductions brouillon antérieures à celles que Diego a publiées dans sa revue *Carmen* et ses anthologies de poésie espagnole, ainsi qu'un grand nombre

de traductions inédites. La localisation des premières versions en français des poèmes en prose de l'ouvrage de Larrea *Oscuro Dominio* (paru en espagnol) et ses traductions en espagnol par Gerardo Diego est également une découverte importante pour notre recherche. Par ailleurs, l'établissement de ce corpus a montré l'homogénéité de l'œuvre de traduction de Diego en ce qui concerne la poésie de Juan Larrea, en révélant qu'il a traduit tous les poèmes de Larrea correspondant à la période de composition 1926-1927.

La deuxième contribution documentaire de cette thèse aux études approfondies sur l'œuvre de Juan Larrea est la présentation d'une étude sur son expérience en tant qu'enseignant chercheur au sein de l'Université Nationale de Córdoba (Argentine) durant la période finale de sa vie (1956-1980). Cette étude est fondée sur les informations obtenues lors de ma visite à Córdoba en octobre 2009, issues des entretiens réalisés aux personnes qui ont eu un rapport direct avec Juan Larrea, des articles de la presse locale et des documents divers. La documentation académique conservée à l'Université Nationale de Córdoba concernant la vie universitaire de Juan Larrea représente une source documentaire inédite spécialement intéressante. De plus, cet épisode de sa biographie n'a été abordé jusqu'à présent que de façon très succincte par les différents auteurs (David Bary [1976], Robert Gurney [1985], M^a Fernanda Iglesia Lesteiro [1997], Benito del Pliego Aparicio [2002]) et représente, à notre avis, un témoignage éclairant de ses principes poétiques et de son engagement envers eux.

Cette thèse est structurée en trois parties. La première est consacrée à une approche à l'ultraïsme, le premier mouvement d'avant-garde espagnol développé entre 1918 et 1921. L'intérêt de cet approche est de contextualiser l'expérience ultraïste de Gerardo Diego y Juan Larrea, laquelle représente leur initiation à la poésie d'avant-garde et, parallèlement, de montrer les aspects de la première expression organisée des avant-gardes en Espagne qui correspondent avec les principes poétiques préconisés par Diego et Larrea depuis leurs débuts en poésie.

La deuxième partie de la thèse porte sur les caractéristiques et les symboles, selon nous, essentiels de la poésie de Juan Larrea et que l'on retrouve dans son œuvre en prose postérieure. Notre analyse porte sur plusieurs poèmes correspondant à des périodes de composition différentes dont les images montrent l'organisation cohérente du système de symboles de l'univers poétique de Larrea. L'étude de l'épisode universitaire qui a eu lieu à Córdoba à la fin de cette deuxième partie offre une

perspective complémentaire à celle de l'analyse desdits poèmes, de leurs images et leurs symboles.

La troisième partie est consacrée à la question de la traduction. Nous présentons d'abord une étude des aspects linguistiques de l'expression poétique de Juan Larrea qui constituent, à notre avis, les procédés de création fondamentaux de sa poésie. Le but de notre analyse du langage poétique de Larrea est de montrer la présence des symboles étudiés dans la deuxième partie à l'intérieur de la matière textuelle et de souligner également les éléments de ce langage pertinents en vue de notre commentaire des traductions. Notre analyse se compose également d'une réflexion autour de l'emploi du français chez Larrea dont l'objectif est de déceler les mécanismes de création du poète ainsi que les effets linguistiques que son choix d'une langue étrangère a produits dans son expression poétique. En effet, son mode d'expression s'est montré très lié à la traduction, non pas –comme il serait possible de le supposer– par le fait que l'usage d'une langue étrangère aurait obligé le poète à s'autotraduire depuis sa langue maternelle, mais plutôt par le fait que la cohabitation de l'espagnol et le français dans son esprit a provoqué des processus de création et de transformation des images poétiques directement issus de son expérimentation avec le signe linguistique dans les deux langues en même temps. Un exemple de cette expérimentation qui est lié à la nature bilingue de son expression poétique est le phénomène que nous avons nommé "transhomophonie", qui est produit par une traduction strictement formelle et qui désigne la présence latente dans certaines options lexicales des images de Larrea de la langue *in absentia* dans chaque cas (l'espagnol dans l'écriture en français, le français dans l'écriture en espagnol). La polyvalence formelle et sémantique de beaucoup d'images et la motivation phonique et sémantique qui favorisent l'existence dans ses poèmes de réseaux thématiques et sonores sont d'autres exemples de cette expérimentation autour du signe du poète en quête de son langage.

Ensuite, nous abordons l'étude des traductions de Gerardo Diego. Cette étude démarre avec une réflexion autour de la théorie poétique créationniste (mouvement d'avant-garde inventé par le poète chilien Vicente Huidobro, ami de Diego et Larrea) dont une des idées principales est directement liée à la traduction, à savoir, la poésie est par essence traduisible et universelle. Puis, les éléments linguistiques de la poésie de Larrea analysés dans la deuxième partie sont repris dans la troisième pour montrer

quelles étaient les difficultés que cette poésie présentaient en traduction et comment les traductions de Gerardo Diego ont transposé ses particularités expressives à une nouvelle expression en espagnol.

Le but de notre recherche est d'ouvrir une voie de réflexion autour de la réception de la poésie de Juan Larrea en traduction et des aspects de sa poésie qui ont affaire avec la cohabitation du français et de l'espagnol et, donc, avec les processus de traduction de son langage poétique. La contribution de notre thèse à l'étude de la traduction poétique en Espagne du XXème siècle ainsi qu'aux études spécialisées sur l'œuvre poétique de Juan Larrea est la réflexion essentielle et inédite autour du rapport intrinsèque entre cette poésie (aussi bien sa genèse que son histoire) et la traduction. Larrea a écrit sa poésie entre deux langues, et ce sont les traductions réalisées par Gerardo Diego, poète préconiseur de "l'universalité" de la poésie, celles qui ont permis la diffusion de ses poèmes trente ans avant de sa parution en français et ont favorisé son édition ultérieure en français.

Índice de poemas y traducciones

Índice

<i>Poesía española. Antología 1915-1931 (1932)</i>	289
<i>Quelque fois en larmes</i>	290
<i>Algunas veces con lágrimas</i>	291
<i>Sous les allusions</i>	292
<i>Bajo las alusiones</i>	293
<i>L'enfant offre des yeux aux tiges du vent</i>	294
<i>El niño ofrece los ojos a los tallos del viento</i>	295
<i>Chaise bonheur</i>	296
<i>Silla felicidad</i>	297
<i>Besoins de flûte</i>	298
<i>Necesidades de flauta</i>	299
<i>Une couleur l'appelait Juan</i>	300
<i>Un color le llamaba Juan</i>	301
<i>Belle île 10 septembre</i>	302
<i>Bella isla 10 de septiembre</i>	303
<i>Dans le brouillard</i>	304
<i>En la niebla</i>	305
<i>Folie du charleston</i>	306
<i>Locura del charleston</i>	307
<i>Liens</i>	308
<i>[No ser más que una brizna de tierra pero mezclada a la caza]</i>	309
<i>O d'océan</i>	310
<i>O de océano</i>	311
<i>Carrière</i>	312
<i>Cantera</i>	313
<i>Rivage où commencent les conjectures</i>	314
<i>Ribera en que comienzan las conjeturas</i>	315
<i>Un faible pour la lumière</i>	316
<i>Un débil para la luz</i>	317

En gardant les distances.....	318
<i>Guardando las distancias</i>	319
<i>Poesía española contemporánea. Antología (Contemporáneos)(1934)</i>	321
Chair de ma chair.....	322
<i>Carne de mi carne</i>	323
Lune d'ailes au cœur de la justice.....	324
<i>Luna de alas en el corazón de la justicia</i>	325
Attraction du risque	326
<i>Atracción del riesgo</i>	327
“Versiones poéticas (1949-1975)”.....	329
Mouvement perpetuel	330
<i>Vestidos de reloj</i>	331
Longchamps.....	333
<i>Longchamps</i>	329
Traducciones inéditas	335
Abeille pâlir	336
<i>Abeja palidecer</i>	337
Emerise	338
<i>Esmerila</i>	339
Quoique dans la crainte	340
<i>Aunque en el temor</i>	341
Petits tas de nudité	342
<i>Montoncitos de desnudez</i>	343
Verdures innées	344
<i>[Amiga mía eres tierna hasta el arrebató]</i>	345
Chemin de chair.....	346
<i>Camino de carne</i>	347
Couleur mère	348
<i>Color madre</i>	349

La plaine et son miroir	350
<i>La llanura y su espejo</i>	351
Octobre de nos dents en or.....	352
<i>Octubre de nuestros dientes de oro</i>	353
L’homme vu de la haute mer	354
<i>El hombre visto desde alta mar</i>	355
Au seuil des calomnies	356
<i>Al umbral de las calumnias</i>	357
Ce qui manque à une guitare pour être heureuse	358
<i>Lo que le falta a una guitarra para ser feliz</i>	359
Frère indéfini	360
<i>Hermano indefinido</i>	361
Frais au lieu de fraises	362
<i>[Días obedecidos en las montañas a qué quieres boca]</i>	363
Au seuil du mensonge.....	364
<i>Al umbral del embuste</i>	365
A plat ventre	366
<i>Boca abajo</i>	367
Intérieur.....	368
<i>Interior</i>	369
Lenteur de ma folie	370
<i>Lentitud de mi locura</i>	371
Celle qui conçoit mes espoirs	372
<i>La que concibe mis esperanzas</i>	373
Machine de paupières à s’envoler.....	374
<i>Máquina de párpados de volar</i>	375
Solution de continuité	376
<i>Solución de continuidad</i>	377
Aventurière	378
<i>Aventurera</i>	379
Degré cinquante trois	380
<i>Grado cincuenta y tres</i>	381

Barbe descendante	382
<i>Barba descendente</i>	383
Négation de l'espace.....	384
<i>[Para introducir clavos de viento sin deber nada a las gargantas]</i>	385
Hareng délicatesse comédie.....	386
<i>Arenque delicadeza comedia</i>	387

