

La escritura de frontera y la traducción en la poesía de Juan Larrea: «Descubrimiento de mi cabeza»

María Rodríguez Cereales

Recibido 22.12.2011 - Aceptado 17.02.2012

Resumen / Résumé / Abstract

En este artículo se presenta una aproximación a la lengua de expresión poética de Juan Larrea (1895-1980), poeta español cuya obra en verso –recogida en el volumen *Versión Celeste*– fue escrita mayormente en francés y divulgada siempre en traducción (Gerardo Diego, Vittorio Bodini, Luis Felipe Vivanco, Carlos Barral). Se abordan las circunstancias históricas de la vanguardia hispánica en el contexto internacional con especial referencia al papel difusor de Vicente Huidobro, y se explica la imbricación existente entre la cuestión de la lengua en Juan Larrea y la asimilación y puesta en práctica de los conceptos estéticos modernos por el poeta.

Cet article présente une approche à la langue d'expression poétique de Juan Larrea (1895-1980), dont l'œuvre en vers, rassemblée dans le volume *Versión Celeste* et écrite pour la plupart en langue française, a été toujours diffusée en traduction (Gerardo Diego, Vittorio Bodini, Luis Felipe Vivanco, Carlos Barral). Nous abordons ici les circonstances historiques du mouvement d'avant-garde en Espagne au milieu du contexte international tout en mettant l'accent sur le rôle du poète chilien Vicente Huidobro, pour enfin expliquer le lien existant entre la question linguistique chez Juan Larrea et l'assimilation ainsi que la mise en œuvre par ce poète des concepts esthétiques modernes.

This article is an approach to the language used by the Spanish poet Juan Larrea (1895-1980) whose poetic work –contained in the volume *Versión Celeste*– was written mostly in French although published and made known by means of translation (Gerardo Diego, Vittorio Bodini, Luis Felipe Vivanco, Carlos Barral). We present here the historic framework of the artistic avant-garde in Spain within the international context, paying special attention to the role of the Chilean poet Vicente Huidobro, and we explain the connection between the linguistic issue in Juan Larrea's poetry and his integration in and accomplishment of modern aesthetic concepts.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Juan Larrea, traducción, poesía siglo XX, vanguardia artística, modernidad.

Juan Larrea, traduction, poésie XX^{ème} siècle, avant-gardes, modernité.

Juan Larrea, translation, 20th century poetry, avant-gardes, modernity.

*Perdre
Mais perdre vraiment
Pour laisser place à la trouvaille
Guillaume Apollinaire*

La historia de las vanguardias artísticas es una historia marcada por el movimiento y el intercambio internacional. La vanguardia fue la puesta en común de todas las ideas al alcance de los nuevos artistas con el fin de encontrar un nuevo lenguaje expresivo con el que indagar «la vida»¹.

¹ «Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con los ojos nuevos». J. L. Borges. «Al margen de la moderna lírica» (*Grecia*, 1920), citado en GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, p. 41.

Preguntándole al arte sobre sí mismo, cuestionando el arte, los artistas pretendían encontrarse, ubicarse en el universo, hacer del arte un fin en sí... para purificar al máximo este instrumento de indagación, entre la ciencia y la religión, del que se ha servido el hombre desde hace milenios para escudriñar el misterio de su existencia². El artista de la vanguardia pretendía salir de las resistencias de la razón y la costumbre y explorar lo desconocido violentando los instintos y yendo más allá de las consignas heredadas para adquirir «nueva conciencia del ser global», es decir, escudriñarse a través de su arte en pos de una transformación.³

Años antes Alfred Jarry invitaba a la subversión con las historias de Ubú y Apollinaire a la transformación con sus caligramas; ambos inauguraban en la forma lo que Baudelaire y Rimbaud ya solicitaban con sus temas para operar la transformación de los sentidos. Con su centro geográfico en París, las vanguardias amplificaron esta tendencia aglomerando propuestas artísticas nacidas en el primer tercio del siglo XX allí y en otras ciudades y países europeos por espíritus internacionales e internacionalistas sacudidos por la Gran Guerra. El cubismo francés, con Juan Gris, Picasso o Vicente Huidobro en su versión poética, el expresionismo alemán, Dadá procedente de Zurich, el futurismo italiano... esta confluencia internacional pareciera contestar, desde la cultura, la lógica nacional de la guerra, contra la que clamó un sector de la II Internacional con su llamamiento a la clase obrera para que no colaborara en el conflicto. Tal es el paralelismo de la vanguardia y la política a lo largo de toda su historia.⁴

Las nacionalidades, así pues, se confunden en el proyecto común de las nuevas posibilidades del arte. Y del mismo modo, el arte nuevo viaja más allá de las fronteras de los territorios que lo han visto nacer, propiciando así el desarrollo de la vanguardia artística en lugares en principio ajenos a dicha gestación. Tal fue el caso de España y el ultraísmo. Los jóvenes españoles dieron carpetazo a los modos literarios ultramodernistas acompañando la literatura nacional con las literaturas europeas de vanguardia⁵. Si las bases de la vanguardia fueron establecidas a partir de patrones simbolistas, desfase señalado por Miguel Gallego Roca, la lucha de los jóvenes ultraístas pretendía terminar con el anacronismo en apariencia inherente a la literatura hispánica con respecto a las tendencias exteriores. «Cubismo, creacionismo y dadaísmo» fueron, al decir

de Guillermo de Torre aún en el calor de los hechos, los ismos que contribuyeron a la creación de la primera manifestación hispana de vanguardia, el ultraísmo. Las revistas literarias de la época fueron el medio de difusión de traducciones de textos cubistas y dadaístas, así como de poemas franceses de Vicente Huidobro, que en su visita a Madrid en 1918 trasladó a los jóvenes que iban a componer la primera vanguardia hispánica las ideas relativas a la creación poética que venía desarrollando desde 1916 en América y había enriquecido con su contacto con los artistas afincados en París a su llegada a Europa.

Sorprende la mención del creacionismo entre los ismos influyentes en la génesis del ultraísmo por Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia*, dadas las dudas que el crítico albergaba sobre la originalidad de esta «escuela» abanderada por Vicente Huidobro con respecto al cubismo literario de Pierre Reverdy, dudas convertidas en certezas con la supresión en la siguiente edición de su trabajo (1965) del espacio dedicado al creacionismo y del reconocimiento de la influencia del mismo en el panorama español. En los años veinte, lo que Huidobro llamaba creacionismo, para Cansinos Assens, De Torre y otros críticos pronto no fue más que la traducción al español del nombre «cubismo», pues Reverdy no tardó en reivindicar la paternidad de aquellas ideas que al parecer Huidobro había dado a conocer en Madrid como propias. Huidobro, defendiendo a capa y espada la originalidad de sus presupuestos poéticos no dudó en atacar a sus antiguos amigos ultraístas, artistas a los que él había iniciado años antes en el arte nuevo, llegando a acusarlos de no saber distinguir el «arte verdadero» por la atención que les había valido el dadaísmo. No obstante esta querrela de ismos (la crítica de Huidobro deja traslucir la polvareda que había levantado entre los cubistas la llegada a París de los dadaístas desde Suiza), lo fructífero del internacionalismo del movimiento de tendencias y de artistas en los años de las vanguardias

² Félix de Azúa, *Autobiografía sin vida*. Barcelona: Mondadori, 2010.

³ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. París: Jose Corti, 1985.

⁴ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 2003.

⁵ TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Faggio, 1925.

es más que evidente, siendo este internacionalismo un elemento esencial de la vanguardia puesto que funcionó como el motor que permitió su desarrollo. La colaboración y el intercambio fueron, pues, el signo que rigió la construcción de la vanguardia internacional.

En el caso de España, la figura de Vicente Huidobro en los años del ultraísmo fue, a pesar de su desencuentro con los jóvenes artistas españoles, de una importancia crucial. Con motivo de la polémica en torno a su creacionismo, Huidobro reconocía en 1919 la actualidad —a él debida, pues el chileno se expresaba a modo de autodesagravio— del movimiento ultraísta con respecto a otros momentos de la historia de la literatura española en los que la entrada de las corrientes extranjeras había tardado décadas en tener lugar, como en el caso del simbolismo. Al informarles de su arte, Huidobro les había informado al mismo tiempo de lo que los artistas estaban haciendo en París. De Torre reconoció en carta a Huidobro el entusiasmo que su visita había generado en el ambiente español y el contraste de su vitalidad con el estancamiento de la vida artística de los jóvenes en Madrid. Los poemas del chileno pasaron transcritos de mano en mano hasta que empezaron a ser publicados en *Grecia y Cervantes*. A su labor esencial de transmisión y de apertura al extranjero (Vicente Huidobro fue quien puso en contacto a Guillermo de Torre con los artistas parisinos) se sumó el despertar crucial a la nueva poesía que supuso su escritura poética para los poetas Gerardo Diego y Juan Larrea, simpatizantes del ultraísmo hasta que al conocer la poesía de Huidobro encontraron su camino. Por razones estéticas y ético-artísticas los dos se desmarcaron enseguida del ultraísmo y siguieron la estela del chileno. Diego iba a desarrollar teórica y poéticamente las «posibilidades creacionistas» que vislumbró en la imagen según la planteaba Huidobro. Larrea, por su parte, iba a encontrar en Huidobro la pista de salida para participar en la experiencia técnica de la imagen, el impulso para abandonar España y el aventurarse a escribir en francés. De esta experiencia resultó, íntimamente unida a lo que él experimentó como una transformación interior pero trascendiéndola, una poesía estética, lingüística, metalingüística y metadiscursiva en total consonancia con los presupuestos y los propósitos artísticos más actuales y extremos, y un discurso sobre la historia de la cultura que, con su explicación de las vanguardias, contiene no pocas claves para la comprensión de ese momento culminante de la modernidad.

La escritura francesa de Larrea muestra su modo particular de vivir el intencionario de la vanguardia y de contribuir a la indagación general, renegando de la tradición hasta el extremo de renunciar a su lengua materna. Este fue el método que el poeta bilbaíno encontró para llevar a cabo la destrucción de su ser mismo, que había de preceder a la metamorfosis, en el intento de los artistas nuevos de, en palabras de Marcel Raymond, impedir al espíritu coagularse al contacto con los objetos y devolverle así su difusibilidad total.

(Auto)Traducción y escritura bilingüe: la poesía «sentida»

La historia de la edición de su poesía pone de relieve el desinterés de Juan Larrea en la publicación de la misma y la importancia de la traducción en su difusión, promovida por el interés que esta poesía suscitó en diversos poetas en distintas épocas; esta historia revela asimismo, partiendo de la relación de Larrea con *su* poesía, el carácter de la relación de Juan Larrea con *la* poesía y de su concepto de la misma, vecino de las ideas modernas sobre la obra de arte que entonces circulaban por Europa y llevaban años removiendo los sustratos del orden artístico. La reserva demostrada por Larrea con respecto a sus textos poéticos se explica sin duda por su convicción acerca de la «sacrosantidad» de la poesía, argumento que empleó en más de una ocasión para disculpar la «inobsequiosidad literaria»⁶ con la que despachaba en los años sesenta los requerimientos bibliográficos referentes a su obra poética:

De la poesía lírica que es la que a usted le interesa, no puedo darle noticias útiles. Como quizá sepa, me resistí siempre a entrar en la feria y en el juego. 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. [...] Me perdonará por tanto que no le envíe material del que usted desea, conforme a mi actitud consuetudinaria⁷.

⁶ Laura Dolfi, «Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 18, Madrid: La Fundación, 1995, pp. 119-148.

⁷ M^a Fernanda Iglesia Lesteiro, *Juan Larrea (vida y poesía)*, Bilbao: Bizkaia Kutxa, 1997, p. 94.

El temor de Larrea a la crítica parcial o superficial, sumado a su vivencia tan íntima de la escritura poética, fue un factor decisivo en la historia tan particular de la edición de su poesía. Su reticencia a la hora de informar acerca de sus textos poéticos a las personas que se interesaron por ellos deja traslucir el temor del poeta a que la crítica vulnerara dicha *sacrosantidad* y tomara por poesía lo que para Larrea no era más que retórica o estética. También su desacuerdo con el comentario, «estético» según Larrea, que su poesía valió a críticos como Luis Felipe Vivanco («[Vivanco] no ha dedicado su atención a los aspectos esenciales, para dedicarla a los literarios») muestra cómo para el poeta esta forma de abordar el estudio de la poesía resultaba limitada; a este respecto ha de recordarse cómo en concordancia con este concepto sobre la poesía y su estudio, la labor crítica desarrollada por Larrea en torno a la obra poética de Rubén Darío, César Vallejo o Vicente Huidobro, por citar algunos de los poetas a los que más atención dedicó, buscó siempre las razones poéticas de dichas obras más allá de lo literario, explicándolas dentro de su teoría sobre la historia y la cultura como manifestaciones de un advenimiento espiritual próximo y del que la historia reciente de la cultura era prueba indiscutible. Esta idea del alcance de la poesía más allá de lo literario estaba bien interiorizada en Larrea, en clara resonancia con los postulados surrealistas.

A la intimidad de la experiencia poética y al valor de la poesía como instrumento de conocimiento, Larrea añadió como condición indispensable para la prosecución de sus objetivos indagatorios la «transparencia»: «Sin claridad no existe el artista», decía en 1926 en su manifiesto «Presupuesto vital». A la honestidad de su empresa poética obedece, por un lado, su desinterés editorial manifiesto, y por otro lado, su elección de un instrumento idóneo para escribir una poesía de tan ambiciosos objetivos como era volverse transparente para dejar hablar a través de sí a la Poesía: perderlo todo, hasta su lengua materna. Tan íntima resultó ser la experiencia que el poeta sintió que toda posibilidad de volver a ella con una autotraducción estaba vetada.

Como poeta de frontera, la historia de su poesía está íntimamente relacionada con la práctica de frontera que es la traducción. No solo su escritura, como se ha visto, sino la difusión de su poesía es completamente deudora de la traducción: su condición de poeta español que escribió en

francés lo sitúa sin remedio en la frontera. Larrea es una figura de la cual conocemos bien su biografía y su trayectoria intelectual. De su poesía han sido estudiados en detalle los elementos esenciales como son sus motivaciones y sus valores simbólicos (R. Gurney, D. Bary, S. Laemmel Serrano) y sus rasgos estructurales definitorios (J.M. Díaz de Guereño, B. Riestra). Los estudios dedicados a su poesía, o bien no se detienen en la cuestión de la lengua o bien se basan fundamentalmente en los textos en francés, sin duda por ser estos más numerosos que los escritos en español. El propio Larrea daba y no daba importancia a la cuestión de la lengua de su poesía, esto es, la importancia que le dio al tomar la decisión de escribir en francés era una importancia «desplazada», por cuanto en su elección lingüística se manifestaba un propósito técnico; la propia construcción de *Versión Celeste*, compuesta de poemas en español y en francés lo demuestra. Para entender los mecanismos que rigen el lenguaje poético de Larrea, sin embargo, es esencial dar la importancia debida a la cuestión de la lengua en su poesía. Por qué no se hizo cargo Juan Larrea de la traducción de sus poemas y, antes aún, por qué escribió en una lengua no materna, son cuestiones cuya elucidación permite calibrar la vivencia y el aporte experimental de la poesía de Larrea a la alta empresa vanguardista que lo había llevado hasta el corazón de la modernidad.

Découverte de ma tête

En el periodo en el que se extiende la escritura poética de Larrea, establecido por él entre 1919 y 1932, 1926 es un año de inflexión lingüística, el año del arranque definitivo de su escritura francesa. Se trata del momento en el que Larrea forja su método del que es parte esencial la elección de una lengua extraña para sus versos, elección que dota a su escritura de un funcionamiento forzosamente vinculado con la traducción. Por entonces Larrea escribía composiciones en francés y en español y se autotraducía o, en una modalidad particular de autotraducción, montaba composiciones en una de las dos lenguas con fragmentos de poemas escritos en la otra. A este momento de escritura lingüísticamente indecisa corresponde la edición de su revista *Favorables Paris Poema* y la escritura de las prosas de *Oscuro Dominio*, poemario publicado años después en México (Alcancía, 1934). Si bien en ambas publicaciones

los poemas de Larrea vieron la luz en español, los mismos fueron elaborados en el francés con el que el poeta intentaba encontrar un medio de expresión adecuado a su concepto de la creación poética y de construcción de la imagen. De la mitad de las prosas en español de *Oscuro Dominio*, por ejemplo, se han conservado las versiones francesas originarias; de otras, como «Cavidad verbal», no se conoce una versión francesa anterior exacta pero sí el antecedente de sus primeros párrafos por los textos (no recogidos en ningún poemario) «Découverte de ma tête» y «Il faisait noir», de los cuales Larrea tomó, *traduciendo*, reelaborando y desarrollando en esta prosa en la que les dio forma definitiva, parte de las imágenes, versos y oraciones contenidas en ellos.

«Découverte de ma tête» es un texto bilingüe para cuya reelaboración Larrea empleó la traducción directa e «indirectamente», y en un sentido estricto y en un sentido laxo, esto es, adaptando las imágenes sin retomar la expresión. De su relación con «Cavidad verbal» interesa especialmente destacar un fenómeno que ilustra el funcionamiento de la escritura bilingüe de Larrea, esto es, un fenómeno de traducción disfrazada:

DÉCOUVERTE DE MA TÊTE

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*. Entonces comprendí que esto venía de que al mismo tiempo que dentro estaba fuera con todos y todos dentro conmigo como si dos ojos de color diferente nos mirasen dont nos bras tendus n'étaient pas les seuls ni les plus longs regards.

Mais soudain la vitre fut *terni et plus que cicatrice on l'aurait cru le butoir *irreparable de mon haleine au-delà de mille forêts. J'eus à *lutte contra un confuso anhelo de escribir mi nombre aun sabiendo que eso sería dar un nombre sin retorno a la muerte l'appeler Jean ou Pedro o Nicomedes tout comme dans les epitafios. J'aurais pu voir l'au-delà à travers *de mes voyelles jamais plus prononcées. Alors j'écrivis: merde et je vis de telles choses que ce jour là ne pleura pas beaucoup.

[Juan Larrea: *cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, p. 416]

«Cavidad verbal» comienza así: «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 podía creerme a su lado formando parte de sus mismas *sospechas*». En la transformación que se observa de una composición a otra de *canción* a *sospechas* opera un fenómeno de traducción «indirecta» que yo he bautizado con el nombre de *transhomofonía*: el equivalente francés *in absentia* de *canción* («chanson») es el que puede explicar el tránsito de un texto a otro del sustantivo *canción* a *sospechas*; en efecto, solo su semejanza con el equivalente francés de *sospechas* («soupçons») puede explicar este giro formalmente tan alejado de la opción primigenia «canción»⁸.

Muchas de las transformaciones semánticas sufridas por los poemas de Larrea en su reelaboración responden a una lógica fonética que el cotejo de las diversas versiones que se conservan muestra claramente. Partiendo de este principio, transformaciones como la citada solo encuentran su explicación por la presencia activa de las dos lenguas en la mente del poeta. ¿Qué implicaciones tiene este cambio semántico en el texto? Lo que implica técnicamente este mecanismo es la puesta en práctica exitosa de un concepto de escritura automática muy personal de Larrea según el cual el azar y la voluntad se coaligan, dejándose la voluntad guiar por el azar trascendente y significativo. Las interpretaciones simbólicas de la imagen arrojarían sin duda no poca luz sobre las razones y significados poéticos de texto y transformaciones, pero nos alejan aquí de nuestro propósito. Lo que deseo destacar es cómo se sirve el poeta del azar lingüístico que su condición bilingüe, no natural sino artificialmente buscada, pone a su disposición.

Escribir en la frontera de dos lenguas ofrece a Larrea la posibilidad de realizar esta clase de operaciones. «Découverte de ma tête» descubre otros valores de la condición bilingüe de Juan Larrea: su bilingüismo es un balanceo lingüístico provisional que revela, por un lado, el proceso de familiarización de Larrea con la lengua francesa (que sería en adelante su única lengua de composición) y, por otro lado, deja al descubierto de qué modo pretende Larrea

⁸ María Rodríguez Cerezas, *Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2011.

escapar a la costumbre huyendo del español y dejar paso a la escritura libre volviendo al español para no interrumpir con la reflexión el proceso de búsqueda de la palabra adecuada en francés.

En el uso intercalado de las dos lenguas en este texto se observa muy bien el impulso de la escritura. La composición se encuentra claramente en la frontera de los dos idiomas. El título en francés indica que el poeta proyectaba el poema en dicha lengua. La escritura, sin embargo, arranca en español, y solo después de presentar la primera imagen Larrea pasa al francés. El español sirve inicialmente al poeta como motor para poner las imágenes en marcha; el idioma materno es ciertamente el que posibilita la expresión irracional, esto es, el que permite el surgimiento de las imágenes sin las trabas de una lengua extraña que indudablemente obliga a pensar en cuestiones de expresión como la adecuación léxica o la prosodia desconocidas y de manejo imprescindible para la creación poética. El cambio al francés se produce cuando el empleo de la lengua materna amenaza con distraer la atención del poeta mediante su «música»: los usos, la versificación, en suma, toda la herencia lingüística y literaria que el poeta lleva en su inconsciente. Larrea salta al francés para impedir que dicha música se apodere del poema, y con el cambio al sistema extraño consigue mantener vivo el impulso creativo irracional para cuyo arranque necesitó el sistema conocido. Irracionalismo pero no automatismo a merced de la inconsciencia. La vigilancia del poeta consiste en que, en la medida de lo posible, su inconsciencia no perturbe el proceso creativo cuyo objetivo es crear lo nuevo, permítase la redundancia. «Trabaja en adelante prescindiendo de la música y conseguirás aciertos musicales para todos los sentidos», recomendaba a Gerardo Diego en 1922⁹.

Esta escritura bilingüe cuyos entresijos pueden verse en «Découverte de ma tête» revela que Larrea no escribía en francés autotraduciéndose, sino que con el francés buscaba la manera de desprenderse del español para poder crear eliminando el dominio que el uso automático de su lengua materna podía ejercer sobre su escritura. Para él, ya desde 1924 traducir y escribir en francés eran procesos distintos¹⁰. El ejemplo de «Cavidad verbal» y del resto de prosas de *Oscuro Dominio*, concebidas en francés y reescritas en español, refuerza esta idea: el ejercicio de escritura

irracional y el desprendimiento lingüístico proporcionan imágenes a las que el poeta volvió buscando en ellas una conexión y un significado globales solo reconocibles a posteriori. La traducción y roturación de las prosas de *Oscuro Dominio* formó parte del descubrimiento en ellas de los significados surgidos con su primera formulación y de su redondeo explicitatorio, una especie de autotraducción significativa. En esta particular autotraducción predomina el interés por la imagen, y el cuidado lingüístico persigue únicamente perfilar dicha imagen. Al mismo tiempo, Larrea fue prisionero de su expresión francesa, puesto que no quiso/pudo autotraducirse, ni en el tiempo en el que escribió los poemas ni décadas después.

No se autotradujo porque fueron motivaciones profundas las que le hicieron optar por el francés, como se observa. En su prólogo a *Versión Celeste*, Larrea reconoce haber escrito en francés por ser esta la lengua en la que se había producido «la mejor audacia internacional del momento», pero el proceso poético que para él había representado un «progresivo desvanecimiento de la conciencia personal»¹¹ era una experiencia vital culminada a la que no podía volver en traducción por temor a «traicionarse a sí mismo». Estas razones fueron las que en 1966 le llevaron a rehusar la propuesta de Vittorio Bodini de que fuera él mismo el que tradujera *Versión Celeste* al español:

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 envío frente a la traducción italiana. Por tratarse de un círculo

⁹ Juan Larrea. *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*. San Sebastián: Cuadernos universitarios, 1986, p. 147.

¹⁰ En una carta a Gerardo Diego en 1924 decía Larrea: «Con buena voluntad he cumplido tu encargo. Ya tienes en francés macarrónico los tres poemas que me envías. [...] He procurado conservar el ritmo y el ambiente, 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». *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980. op. cit.*, p. 173.

¹¹ Laura Dolfi, *art. cit.*, p. 140.

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 mano¹².

Si bien para Larrea la lengua en que estaban compuestos sus poemas no fue un hecho de importancia determinante durante la experiencia poética (ni décadas más tarde, cuando compuso el manuscrito 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 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 traductor¹³.

Así pues, para la edición de la poesía de Juan Larrea fue necesario el trabajo de terceros. La retraducción, como se le presentaba a Luis Felipe Vivanco la tarea de recuperar al «gran poeta español en lengua francesa», fue la que dio a conocer una muestra de su poesía en los años de las vanguardias y la que treinta años más tarde permitió su recepción en la poesía hispánica. Siendo una escritura de frontera, su poesía está abocada a una práctica de frontera.

(¿Re?)Traducción: el destino de una poesía de frontera

Larrea, que escribió la mayor parte de su poesía en francés, se propuso publicar sus poemas en libro en varias ocasiones entre 1923 y 1928. «Chanson Meublée», «Metal de voz» y «Pure Perte» eran los títulos bajo los que pensó reunir, respectivamente, sus primeros poemas escritos en francés entre 1922 y 1924, sus composiciones en español de 1926 así como traducciones al español de poemas originalmente escritos en francés y un conjunto de poemas en francés del periodo 1926-1927. Por iniciativa propia solo publicó, sin embargo, algunos poemas en español («Juan Larrea», «Afueras periódicas», «Dulce vecino» y «Tierra al ángel cuanto antes») y el manifiesto «Presupuesto vital» en *Favorables París Poema*, revista que preparó en colaboración con César Vallejo en 1926 y de la que solo editaron dos números.

A excepción de este episodio y después de abandonados sus sucesivos proyectos de edición, la publicación de la poesía de Larrea a partir de entonces corrió a cargo de su amigo Gerardo Diego, que conocía de tiempo atrás —entre la admiración y el reproche amistoso— la «olímpica indiferencia» y el extremo pudor que hacían mantenerse al bilbaíno en el «anónimo inédito»¹⁴. Diego se encargó de publicar poemas de Larrea tanto en español como en traducciones realizadas por él en su revista *Carmen* y en sus antologías de poesía española contemporánea entre 1927 y 1934. Se ocupó además de la publicación en 1934 de *Oscuro Dominio* en una corta tirada de cincuenta ejemplares en la editorial mexicana Alcanía. De tal modo que hasta 1969,

¹² *Ibid.* p. 139.

¹³ «Un puente no existe por sí solo (reflexiones de un traductor)». *Ínsula*, 717, septiembre 2006.

¹⁴ José Luis Bernal Salgado en *Manual de Espumas. La plenitud creadorista de Gerardo Diego* (Valencia: Pre-textos, 2007) cita una carta inédita de Gerardo Diego en la que el poeta se refiere a esta actitud de Larrea: «A mí esto no me parece mal; me parece más bien admirable y en el fondo de mí mismo encuentro familiar ese encojerse de hombros por la publicidad que creo que debe ser la mayor proeza y orgullo de todo artista. [...] esto es una cosa que yo casi te justifico. Pero que extiendas esa coraza aisladora también para los amigos, sobre todo para mí que siempre me he presentado ante tus ojos de juez en calzoncillos literarios... ya me parece demasiado». *Op. cit.*, p. 42.

fecha de la primera edición de su volumen de poemas *Versión Celeste* en versión trilingüe italiana (francés, español, italiano), para el mundo Larrea solo existía como poeta en español: por su colaboración en las revistas ultraístas, por su efímera *Favorables París Poema*, por *Oscuro Dominio* y por los poemas en español y las traducciones de Gerardo Diego publicadas en los años veinte y treinta. De hecho, la única publicación de Larrea en francés fue el poema «Paysage Involontaire», a cargo de Vicente Huidobro en su revista parisina *Création* (1924); valga recordar que tampoco con el primer proyecto de publicación de *Versión Celeste* (en 1936, a propuesta de José Bergamín), truncado por el estallido de la Guerra Civil española, vieron la luz los textos franceses de Larrea.

El español ha sido, por tanto, la lengua que ha vehiculado la lectura y la difusión de su poesía. Fue la lengua en la que Vittorio Bodini, hispanista y poeta italiano encargado de la primera edición de *Versión Celeste*, había conocido la poesía de Juan Larrea. El italiano supo de los textos franceses años después de haberse interesado por las composiciones inéditas de Larrea con motivo de su estudio sobre la poesía surrealista en España (1963). Larrea, tras denegarle en 1960 la información sobre sus composiciones inéditas, reveló en 1964 que conservaba cerca de un centenar de poemas y accedió dos años más tarde a la traducción al italiano de su manuscrito por Bodini para su edición en Turín.

La publicación de *Favorables París Poema* y su consentimiento en la publicación por Gerardo Diego de algunos de sus poemas en traducción en los años veinte y treinta respondieron, al decir de Larrea, a su deseo de «dar una nota en el [...] diapasón discordante». Si *Favorables* no produjo el impacto que los responsables de la revista esperaban, las traducciones de Diego sí constituyeron una acción sutil pero militantemente detonadora. La labor de «importación» de la poesía de Larrea por Gerardo Diego resultó ser, en efecto, tanto más discordante cuanto que cuestionaba en tiempo real (esto es, mientras se fraguaba) la constitución de un canon en la poesía española contemporánea al margen de manifestaciones vanguardistas que pretendieron ser excluidas, y ciertamente lo fueron, del panorama poético español del primer tercio del siglo XX. En cuanto a *Versión Celeste*, la traducción de Gerardo Diego de la poesía de Larrea resultó ser, además de discordante,

decisiva en la inclusión de la noticia del Juan Larrea poeta en la historia de la poesía contemporánea, propiciando de hecho la edición del poemario de Larrea décadas después por otros tres poetas impulsores, a su vez, de la publicación de esta poesía. La versión española de *Versión Celeste* siguió a la de Einaudi sin hacerse esperar, en 1970, de la mano de Luis Felipe Vivanco y Carlos Barral, y en esta reaparición de su poesía, también fue la traducción la que aseguró su lectura.

Del mismo modo que la traducción ha asegurado su difusión y su conocimiento, esta poesía debe su existencia, como Juan Larrea su experiencia poético-intelectual, a un proceso cultural imposible de explicar si no es desde una perspectiva internacional. Su ascendente huidobriano-apolinairiano, síntesis de las relaciones entre el cubismo pictórico y la poesía que dio lugar al cubismo literario y al creacionismo, pone de manifiesto la marca en Larrea de la interculturalidad: un género instruye a otro, un ciudadano chileno transmite a los poetas españoles lo que un nacido italiano transmite en francés a los artistas de París. La historia de Juan Larrea, y de toda la vanguardia, y con ella, de la modernidad, se da en un contexto que no se entiende si no es por el intercambio y la convergencia cultural de los países occidentales en ese tiempo y por la internacionalización explícita de los movimientos artísticos; así lo han demostrado trabajos como el de Miguel Gallego Roca en lo tocante a la génesis de la vanguardia hispánica contra los mitos y los prejuicios nacionalistas que, refractarios a toda lógica supranacional, llevaron a críticos como Dámaso Alonso a no aceptar la moderna idea de contar entre los poetas españoles con uno en lengua francesa.

Es este uno de los mayores valores de la labor de Gerardo Diego, y más tarde de Luis Felipe Vivanco y Carlos Barral, el de militar a favor de un concepto abarcador y moderno de la poesía y de la cultura. Incorporar a Juan Larrea a la poesía de su país y de su tiempo significó, como labor crítica de Diego, reconocer en su obra y en su actitud poética signos de la modernidad que si se habían dejado sentir en la literatura española con la experiencia del modernismo, tuvieron en cambio mucha dificultad en penetrar y desarrollarse en su formulación vanguardista.

* * *

La poesía de Juan Larrea, en efecto, constituye un testimonio de primera mano de las ideas más avanzadas del pensamiento artístico vanguardista, como la de Vicente Huidobro diez años antes. Así como la transhomofonía en los poemas de Larrea es un ejemplo de la aplicación de su idea del azar, la elección del francés como lengua de escritura poética en sí misma –y en concreto la muestra aquí presentada de las razones que la promovieron– refleja en la poesía las ideas y la experiencia de Larrea sobre el papel de la razón en la labor artística y vital del hombre: «para la razón vendrá un día definitivo de desastre. Porque será, después de haber sido el sostén providencial en el tiempo, el mayor obstáculo para el desarrollo completo del hombre. [...] Ya en Lima creí ver en cierta ocasión algo semejante, que mi única posibilidad de salvación era la inconsciencia superconsciente. [...] La razón, último obstáculo antes de desaparecer, es necesario que comprenda la necesidad de su muerte. De otro modo no podría morir. [...] El yo inferior no tiene posibilidad de existencia dentro de la armonía»¹⁵.

La temática de «Découverte de ma tête», como la de otros poemas de Juan Larrea (y aun la de alguno anterior a su descubrimiento de la poesía de Huidobro), demuestra una inquietud profundamente moderna: si su bilingüismo artificial responde, como se ha visto, a una despersonalización buscada, la obsesión de Larrea por el lenguaje y por la identidad patente en infinidad de imágenes de sus poemas lo demuestra igualmente. La poesía de Larrea es autorreferencial porque el relato del viaje iniciático que el poeta encontró en ella se desarrolla dentro de la reflexión sobre el lenguaje y la creación, y desde este punto de vista *Versión Celeste* cumple con la premisa de autorreferencialidad de toda obra de vanguardia. Porque huye del español

se puede decir que el español está en la base de la indagación lingüístico-poética de Juan Larrea; tan enraizada en el lenguaje está su exploración poética que algunos autores encuentran que la aventura iniciática que constituyen los poemas de *Versión Celeste* se circunscribe a la pura reflexión lingüística y creativa y encuentran imposible ver en ella una implicación biográfica o un significado trascendente como el que el poeta le atribuyó.

Pero la idea de Larrea sobre el valor extraliterario de la obra poética y, en general, del arte implica una comprensión vasta del concepto de autorreferencialidad. Para él vida y poesía son inseparables, la Poesía es el motor del mundo, y «vida es poesía». El interés de estudiar la poesía de Juan Larrea y sus ideas sobre la vanguardia y la historia de la cultura estriba en la enorme luz que estas pueden arrojar en el conocimiento de la modernidad: su experiencia vanguardista y de exilio fueron las herramientas que empleó para desarrollar un discurso sobre la modernidad ni reconocido ni conocido en el ámbito de los estudios culturales y sin embargo rico en hondas reflexiones acerca del significado de la vanguardia y su valor decisivo en la historia del arte y del pensamiento. Juan Larrea destila la ética y la estética de la vanguardia, su raíz y su propósito, intentando vislumbrar más allá del «revolución y orden (burgueses), hermanos gemelos» en los que se resumen para Azúa los logros del último intento de control artístico del hombre, esto es, lo que él denomina el «control de lo poético». Para Larrea, lejos de esto, la vanguardia representaba la búsqueda de una salida a la crisis profunda del hombre en el siglo XX que está en suspenso desde su interrupción abrupta 1936-1945.

¹⁵ Juan Larrea, *Orbe*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 56.



Colección Poesía

Últimos títulos publicados



RAINER MARIA RILKE
Las rosas
segundo de los
Esbozos valaisanos
Edición bilingüe
Traducción de Ariel Nipoitano

**LAS ROSAS
& ESBOZOS
VALAISANOS**
Rainer Maria Rilke
80 páginas



WALTER BENJAMIN
El truco preferido
de Satán
Fotografías de Alberto García-Alix
Traducción de Vicente Forés y Jenaro Talens
Prólogo de Jenaro Talens
Epílogo de Nicolás Costanzo

**EL TRUCO PREFERIDO
DE SATÁN**
Walter Benjamin
152 páginas



JAIMÉ LABASTIDA
En el centro del año
Prólogo de Néstor A. Branstetter

**EN EL CENTRO
DEL AÑO**
Jaime Labastida
80 páginas



**PUESTO QUE
ÉL ES ESTE
SILENCIO**
Jacques Ancet
96 páginas

JACQUES ANCKET
Puesto que él
es este silencio
Prosa para Henri Meschonnic
Edición bilingüe
Traducción de
Josephine Cabedo y Rogelio Hernández



RAY BRADBURY
Vivo en lo invisible
Nuevos poemas escogidos
Edición bilingüe
Traducción y prólogo de
Acuña G. García y Ruth Guzmán González

**VIVO EN LO
INVISIBLE**
Ray Bradbury
240 páginas

Títulos de la colección

1. *PEREGRINAJE*, Clara Janés
2. *UN CIELO AVARO DE ESPLENDOR*, Jenaro Talens
3. *CANCIONES DE JUAN PERRO*, Santiago Auserón
4. *BAJO LA TIERRA*, Jijí Orten
5. *ARDORES, CENIZAS, DESMEMORIA*, Juan Goytisolo
6. *LAS ROSAS & ESBOZOS VALAISANOS*, Rainer Maria Rilke
7. *EL TRUCO PREFERIDO DE SATÁN*, Walter Benjamin
8. *EN EL CENTRO DEL AÑO*, Jaime Labastida
9. *PUESTO QUE ÉL ES ESTE SILENCIO*, Jacques Ancet
10. *VIVO EN LO INVISIBLE*, Ray Bradbury