LOS POEMAS CREACIONISTAS DE JUAN LARREA EN LA REVISTA *GRECIA*

> «Crear una imagen no es comparar tenuemente dos realidades desproporcionadas. Se crea por el contrario una imagen fuerte, nueva para la mente, al acercar dos realidades distantes sin compararlas y cuya relación sólo la mente puede captar». (Pierre Reverdy)

No parece encerrar un gran interés para el lector de hoy la controversia sobre la distinción entre los poemas «creacionistas» y los denominados «ultraístas» o que aparecían bajo dicha etiqueta en las revistas *Grecia* y *Cervantes* (ya desde 1919) principalmente... ya que ambas tendencias arrancaban de un afán común de renovación de la lírica cuyas primeras manifestaciones textuales procedían del futurismo y del grupo poético «cubista» reunido en torno a la revista parisina *Nord-Sud* que dirigía Pierre Reverdy. Una constatación se impone sin embargo, si nos fijamos en la continuidad de las vanguardias, en su intertextualidad por encima de los idiomas, en su permeabilidad con otras artes, en su influencia posterior en suma en las letras españolas. Me refiero aquí a la incuestionable supremacía que en la renovación poética de los años 20 corresponde al trío Huidobro, Larrea y Diego. Es preciso recordar que el primer acto de vanguardismo poético en la Península lo protagonizó Vicente Huidobro en el Ateneo de Madrid en el otoño de 1918. A raíz de esta fecha la vanguardia poética adquiere un nombre, el *creacionismo*.

De origen futurista o cubista, el hecho es que ambos movimientos poéticos se van a disputar durante años el protagonismo de la innovación artística innegable que se produjo en la poesía al filo de los años 20, en consonancia con otros «ismos» europeos. Hubo sin embargo entre aquellos poetas más semejanza que pugna, y a despecho de lo que defendiera Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) otorgando al ultraísmo el papel de pionero, la crítica reconoce hoy unánime que fueron los creacionistas esencialmente, con su trabajo tenaz y continuado, quienes pesaron realmente en la renovación poética, cuestionando por ejemplo la función mimética del lenguaje y abriendo nuevos horizontes de investigación.[1] Esta «subversión poética», sin precedentes por su forma y amplitud en la lírica española, le debió sin duda mucho al poeta vasco Juan Larrea, adelantado y decidido vanguardista de la poesía de entreguerras.[2]

La crítica actual considera unánimemente que lo esencial de la vanguardia, por encima de los «ismos» y diferencias de escuelas, reside en su impulso renovador de la expresión y en la práctica esteticista de la revitalización de la imagen. Conviene no obstante recordar que el escalonamiento versal, la fragmentación caligramática y la puesta en relieve del blanco tipográfico como signo, por citar los rasgos que prioritariamente atañen al significante y que más han perdurado de esta poesía, son artificios más bien creacionistas. La piedra de toque del ver-

---

[1] El creacionismo se había dotado de un programa teórico-poético y de un proyecto innovador gráfico-espacial que influyó realmente «y al cual se debe la producción con sentido propio de la verdadera poesía de vanguardia hispánica», Aullón de Haro, Pedro: *La poesía del siglo XX (hasta 1939)*. Madrid, Taurus, 1989, p. 121.

[2] El número monográfico de la revista *Ínsula*, 586: «Juan Larrea: la invención del más allá», oct. 1995, viene a colmar este olvido de un poeta que fue la piedra angular de la vanguardia creacionista española. Mi texto estaba ya en prensa cuando salió dicho número en donde Gabriele Morelli firma justamente un artículo sobre «los poemas de Larrea en *Grecia*». Después de leído, compruebo que aunque movidos por la misma intención nuestro punto de vista es diferente y hasta complementario. Morelli se dedica más a las vicisitudes de la publicación de los poemas de Larrea, mientras que aquí se intenta un análisis semiológico.

so creacionista estriba en el «investimento» de una función gráfico-espacial, que confiere al poema un valor visual y un relieve plástico, indudablemente innovadores. Esta es, creo yo, aunque sin patrimonio exclusivo, la estética dominante de casi todos los poemas de la revista *Grecia* [3] desde incluso antes de 1919 (poemas de G. Diego, de E. Montes, de P. Garfias y sobre todo de J. Larrea dan testimonio de ello).

Es sin embargo en la revista *Cervantes* donde aparece una de las primeras y más atrevidas formas de innovación plástica gráfico-visual en la poesía española: «Estanque» es su título y lo firma Juan Larrea (número de junio 1919). «Estanque», con sus letras invertidas, como reflejadas en el agua, constituye una imagen del doble, un signo visual pero inverso de la palabra, un juego no ya de palabras sino de signos especulares, cuya «harmonía imitativa» recuerda el de *La colombe poignardée et le jeu d'eau* de Apollinaire, y más cerca de Larrea, el *Espejo de agua* de V. Huidobro, que el poeta vasco conocía a través de *Horizon carré,* (París, 1917).

En «Estanque» la sustancia denota al signo y viceversa; el mensaje sólo es el signo en su totalidad, es decir pura relación sintagmática: las letras, con sus signos y sus dobles (ilegibles sin espejo), son sólo reflejo en el agua. Es un ejemplo anticipado de lo que se llamará «poesía concreta». El referente reflejándose, contemplándose en su «espejo de agua» en reversibilidad absoluta y estéril: el estanque que se mira en el estanque. Es una imagen cara a Larrea a la que volverá con ocasión de la muerte de Juan Gris, aludiendo a la muerte de las palabras en el papel secante [4] ¿Intenta Larrea la experiencia del famoso diálogo del *Cratilo* de Platón: adecuación visual del signo a la cosa significada, pero con el propósito de crear un efecto de sentido?

---

[3] Sobre la revista *Grecia* existe una opinión interesante de Antonio Machado, en carta a G. Diego: «La revista *Grecia* un tanto curada de bizantinismo y de chochez parisina, sería admirable, y con todo, es lo más interesante que hoy se publica en España» (Carta a G. Diego, citada por Milagros Arizmendi en pról. a ed. de *Manual de espumas,* Cátedra, 1986, p. 47.

[4] Se trata del poema «Un color le llamaba Juan», publicado por G. Diego en *Carmen,* n.º 1, dic. de 1927).

«Estanque» es en cualquier caso un ejercicio de «mímesis (pero en su sentido aristotélico, no de imitación de la realidad) poética», en tanto que construcción del mito, de la fábula, de una (de otra) nueva realidad, la del acto del poema. El arte nace donde acaba la imitación, solían decir los creacionistas. Y Max Jacob, uno de los poetas cubistas de *Nord-Sud: L'émotion artistique n'est ni un acte sensoriel ni un acte sentimental; sans cela la nature suffirait à nous la donner* (ver *Cornet à dés,* Prefacio de 1916). La no-imitación de la realidad junto con la preocupación casi exclusiva por la imagen son los dos ejes que acercan esta poesía de Larrea a la estética creacionista del grupo parisino ya aludido, y cuya teoría fue ampliamente expuesta por Pierre Reverdy en dicha revista, pero también en un ensayo debido a la pluma de Jean Epstein (publicado en París en 1921), y que Guillermo de Torre se apresuró a traducir y comentar en *Cosmópolis*.[5]

Por su parte los ultraístas, «antípodas del creacionismo», como los denomina J. Larrea, pero colaboradores también de *Grecia,* no tardan en dotarse de un órgano de expresión propio, al que denominan con el significativo nombre de *Ultra,* cuyo primer cometido no es otro que el cultivo de la imagen a ultranza como rezaba el primer principio del manifiesto redactado por J. L. Borges: «reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora».[6] Sin embargo poco después como se sabe Borges da marcha atrás («Se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes»).[7] Otro tanto confiesa Eugenio Montes a propósito de *Hélices* de G. de Torre: «Habíamos llegado a retorcernos en un verdadero empacho de imágenes y

[5] «Literaturas novísimas: la poesía de hoy por el teorizante Epstein», en *Cosmópolis,* n.º 32, agosto, 1921, p. 585 y ss. El libro de J. Epstein se intitula: *La poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence.* París, ed. de la Sirène, 1921.

[6] Borges, Jorge Luis: «Ultraísmo», en *Nosotros.* Buenos Aires, vol. 39, set. 1921, p. 468. *Ultra* es sobre todo el resultado del trabajo de los hermanos Rivas. Se publica entre enero del 1921 y marzo de 1922, caracterizándose por su apertura. En ella publicaron casi todos los creacionistas.

[7] Citado por De Torre, G.: «La imagen y la metáfora en la novísima lírica», en *Alfar,* n.º 45, dic. 1924, p. 20.

metáforas» (ibíd.). Y es cierto que algunos poemas de *Ultra* más parecían recopilación de imágenes o de palabras nuevas que poesía. Sus poemas resultan cada vez más cabalísticos, hasta el punto que el mismo Borges, asiduo colaborador de *Ultra,* aconseja cierto ten con ten; por ejemplo aliar el tren con el ruiseñor, temas literarios no agotados, para no instalarse como los futuristas en una «retórica de la luz eléctrica».[8]

Estas son las sendas por donde se inician las primeras exploraciones del joven Juan Larrea en 1919. Su adhesión al vanguardismo de Vicente Huidobro y de los poetas cubistas franceses, le lleva como de la mano a ahondar en el concepto de «creación» poética. Bastaría con leer a este respecto sus cartas a G. Diego para observar tal preocupación: «La imagen, la imagen, ahí está la cantera» (Carta a G. Diego, 12/XI/1919).[9] En sus primeros tanteos Larrea no parece distanciarse apenas de los ultraístas, aunque evoluciona pronto hacia un mayor rigor y espíritu crítico cuando preconiza el abandono de los poemas «descriptivos», es decir no-puros de los poetas del *Ultra,* y se aplica a formular lo que denomina el «poema cúbico», más para ser visto que oído: «hijo más de la visión, descoyuntado, anguloso, sorprendente» (ibíd.).

Los primeros poemas «creacionistas» de Juan Larrea datan de junio de 1919 (revista *Grecia*). Un mes antes había recibido éste en Bilbao la visita de Gerardo Diego, que traía en su carpeta unos cuantos *Poemas árticos* de Vicente Huidobro: «Luna», «Départ», «Horizonte», etc. Larrea no esconde su entusiasmo y suscribe inmediatamente al movimiento vanguardista publicando en casi todas las entregas de *Grecia* y en varias de *Cervantes.* Para Larrea la gran revelación partió del primero de estos poemas del chileno, y en particular de aquel verso que reza: *La luna*

---

[8] «Crítica del paisaje» en *Cosmópolis,* n.º 34, oct., 1921, p. 195. Ejemplo de esto último es el antipoético libro ya citado de G. de Torre. Define éste su vanguardismo primordial con aquella frase: «Entre la máquina y la rosa, como leit-motivos sugeridores, yo prefiero la primera». («Bengalas», en *Alfar,* n.º 42, agosto de 1924, p.14).

[9] Juan Larrea: *Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980.* Ed. de E. Cordero de Ciria y J. M. Díaz de Guereñu. S. Sebastián, Universidad de Deusto, Mundaiz, 1986, p. 110.

suena como un reloj. Años más tarde confiesa: «produjo en mí esta sentencia algo así como un traumatismo poético».[10]

G. Diego comparte este entusiasmo y pasión del poeta de Bilbao. Repetidas veces reconocerá G. Diego su deuda con Larrea:

> «Le debo una ayuda importantísima en mi formación poética, literaria y espiritual... Larrea era poeta desde por lo menos 1912, cuando yo lo conocí y no soñaba serlo. Desde entonces y sobre todo a partir de 1915 su influjo sobre mi formación fue decisivo y siempre creciente».[11]

G. Diego por otro lado editará una buena parte de la obra poética del vasco: ya sea a través de su famosa Antología (1932 y 1934), ya de la revista *Carmen.* A ambos les mueve una gran complicidad estética (que se prolongará hasta 1930, año de salida de Larrea para el Perú), y que se nota hasta en los títulos coincidentes de sus poemas («Evasión», «Otoño», «Faro», etc.). A propósito del primero es curioso que sea éste también el título del primer poemario de Diego en *Imagen* (escrito entre 1918 y 1922), cuyos versos iniciales son además una cita de Larrea:

> «Mis versos ya plumados / aprendieron a volar por los tejados / y uno sólo que fue más atrevido / una tarde no volvió a su nido».

Once son los poemas creacionistas de Juan Larrea que salieron a la luz en *Grecia* en 1919. Por este orden: «T.S.H.» (junio), «Nocturno» y «?» (julio), «Sed», «Nocturno VI» y «Exprés» (agosto), «Otoño» y «Nocturnos» (setiembre), «Evasión» y «Diluvio» (octubre) y «Esfinge» (noviembre); a los que hay que añadir «Estanque», ya aludido y «Cosmopolitano» que aparecieron en *Cervantes.* Medio año después aparece el último y duodécimo poema de Larrea en *Grecia* titulado «Faro» (1 julio de 1920). Se trata de un poema muy próximo por el tema (marinero) y la estructura a «Evasión» y a «Esfinge», a los cuales dedicaré en particular este análisis.

---

[10] Larrea, Juan, «Vicente Huidobro en vanguardia», en *Torres de Dios: poetas.* Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 84.

[11] «Precisiones sobre Larrea», (Diario Arriba 10/6/1971).

En «Evasión» se observa ya cierta preocupación por la instancia enunciadora, con el paso del «yo» al «tú» y la modalización seudo-dialogada, pero también se lee la *imagen múltiple,* tan cara a G. Diego, apiñamiento de metáforas sin apenas trabazón sintagmática donde se persigue la pura libertad de creación. En cuanto a la instancia de comunicación, resalta un «yo» locutor, generalmente explícito, en busca del otro, actante de la recepción, un «tú» bastante nebuloso (aquí personaje de una ópera de Grieg) al que sin duda podría asociarse el lector.

David Bary considera «Evasión» como «el primero de sus nuevos poemas».[12] Este crítico ofrece una interpretación que puede ayudar a la comprensión del texto de por sí hermético, aunque lejos de la escritura automática en la que nunca incurrió Larrea. El poeta busca otra luz, de ahí la rebelión contra la luz natural (o solar) (v. 1-6). Para alcanzar su luz el «yo poemático» necesita emprender un viaje (iniciático) que le lleve más allá de los últimos confines poéticos (v. 7-8). «Desorbitar al cíclope solar» (v. 1-2) pone en relación el ojo del cíclope y la estela (órbita) solar, insinuando cierto error cósmico (¿la mala luz?). Verso que sería comentado años después por el propio Larrea como «la posibilidad de encontrar una luz nueva o diferente» (en carta a David Bary (ibíd.) el 24-8-1974.).

Pero el eje sémico del poema y que lo define paradigmáticamente, se sitúa en el viaje iniciático o huida ante la ceguera del cíclope, alusión probable al mito de Ulises (virgiliano), cuyo referente mítico es *La Eneida,* pero cuyo referente histórico sería el viaje de Colón, cuya similitud teleológica con el de Juan Larrea en 1930 es sorprendente:

> *Los vientos contrarios sacuden las velas*
> *de mis carabelas.*[13]

---

[12] Bary, David: *Larrea, poesía y transfiguración.* Madrid, Planeta universidad, 1976, pp. 47-48.

[13] Los «vientos contrarios» son una constante del mito de Ulises. Es el «oponente actancial» a la realización del destino. Las dificultades surgen para Ulises en el momento en que sus compañeros destapan el odre donde van encerrados los vientos que le diera Eolo. El mito virgiliano de *Ulises* lo vuelve a evocar Larrea en otro poema compuesto en 1927 con

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 polisémica 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.

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 del viaje que el poeta realizara años más tarde al Nuevo Mundo (singular paralelismo que el crítico no menciona, el de los dos viajes, similares aunque inversos, de Huidobro y de Larrea, de regreso a los orígenes). Un viaje hacia lo Absoluto, que le conduciría al Altiplano de un Perú original, arrobado por el lenguaje inédito del arte Inca... 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, pero sometido (y así le sucedió a menudo) como reza el mito, a los «vientos contrarios».

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:

---

ocasión del III.º Centenario de Góngora, titulado precisamente «Centenario»: «Virgilio, ¿en dónde estás Virgilio?», en *Litoral,* n.os 5-6-7, oct. 1927.

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?

Los poemas de Larrea en *Grecia* constituyen un buen repaso de los nuevos cánones ya definidos por Diego, en su famoso artículo: «Posibilidades creacionistas» (ver *Cervantes*, oct. 1919). Así, la originalidad lexicográfica, la búsqueda de sonoridades nuevas, la disposición tipográfica con numerosos huecos en blanco, los escalonamientos, la ausencia de puntuación, elementos que atañen todos ellos al significante y cuya primera consecuencia es la de quebrar la masa sintáctica, pero también la abolición de la ilación narrativa o de la anécdota, la liberación del verso, simple sostén de una imagen sin trabas, o sucediéndose en cascada, acercando pero sin compararlas dos o más realidades distantes, según la conocida frase de Pierre Reverdy, etc... En suma, hace hincapié Larrea en la función metafórica o mimética de la poesía, en el sentido de re-creación de una fábula o imagen arquetípica, latente y subyacente, pero que aflora al deseo («El poeta —escribía Aristóteles en su Poética— debe ser más un artesano de fábulas que un artesano de versos»).

En el poema «Otoño» se lee (se ve más bien) el efecto cinemático de una cámara filmando una calle en automóvil (v. 6-8): es el famoso «ÍBAMOS FILMANDO» (cuyas letras capitales aumentan a medida que avanzan). Imagen muy próxima a aquella otra de G. Diego:

como si fuesen serpentinas
voy desenrollando las callejas antiguas
(Imagen, p. 97).

En «Nocturnos» se repite la sucesividad de las imágenes «en libertad», algunas de corte greguerístico («Los árboles duermen / sobre una pata»), donde campea la sorpresa, pero entre las que se puede establecer cierto hilo conductor, gracias al sema de la nocturnidad.

El poema «Esfinge», (título original tal como apareció en *Grecia* el 10 de nov. de 1919), se editó después en *Versión celeste* [14] con el grafismo de dos triángulos invertidos con un ojo (o punto) en el centro, entre los que se dibuja una luna creciente. El título le confiere al texto un aire de «poema-caligrama» muy al uso entre los cubistas. Aunque Larrea va más allá; propone un «jeroglífico» que reproduce miméticamente otros referentes, pero cuyo cometido es traducir en poesía imágenes oníricas producidas por el inconsciente en el acto de la escritura. El dibujillo aparece codificado y se presta a una lectura psicoanalítica. Larrea manifiesta a G. Diego ya desde 1918 cómo le venía molestando en los entresijos esta imagen de la esfinge:

> «Sigo paseando mi indiferencia con toda la prosopopeya de que es capaz un cerebro idiota. Soy una esfinge inmóvil pero una esfinge hueca» (Juan Larrea: cartas... 1986, p. 38).

Aunque el título no posea la «harmonía imitativa» propia de los caligramas, suscita un efecto estético visual similar al insertarse en la isotopía del poema a la manera de un *collage*. En *Grecia* el grafismo ocupaba el último verso, y dado que el primero constituye una especie de glosa («la esfinge me clava los ojos») esta primera versión acentúa más su circularidad. La imagen de los triángulos y del creciente de luna es redundantemente icónica al converger en ella todas las demás imágenes, pero a diferencia del caligrama de los poetas cubistas parisinos, ésta no precisa de la grafía literal, tipográfica, para significar. Es un puro signo plástico integrado en el poema, pero que elude la significación motivada, es decir la descripción o discurso so-

[14] *Versión celeste,* 1.ª ed. de Vittorio Bodini. Turín, 1969. Ed. española de L. Felipe Vivanco. Barcelona, 1970. Aquí utilizo la ed. Madrid, Cátedra, 1989. Introducción y notas de Miguel Nieto.

bre las cosas referidas al producir un acto de lenguaje «sin palabras». La componente gráfica es para Larrea un signo poético, una imagen destinada a producir la conmoción visual, y no una forma de representación analógica que, como en el caligrama de Apollinaire persigue la identificación con el signo literario. Larrea pues estiliza, depura al caligrama al construir una imagen gráfico-espacial no versal para producir nuevo efecto de sentido.

Reaparece el «leitmotiv» del ojo y del triángulo a partir del verso 7: índices y símbolos supuestos de la omnipresencia del Todopoderoso, del ojo escrutador del dios-esfinge. Es interesante conocer la propia interpretación que da Larrea de este poema y que comenta en el libro citado D. Bary. (Otra vez más la inseparabilidad para Larrea de poesía y vida, en contradicción con los presupuestos creacionistas que fueron los suyos, del cultivo de la imagen por la imagen).

El triángulo con el vértice hacia arriba es un índice de espiritualidad (luz solar o cósmica) es decir connota simplemente la Luz..., mientras que el del vértice hacia abajo sería la luz carnal, sensual o material, las amarras de la materia, que el «yo poemático» intenta soltar. De esta no-luz que le remite a la materia el poeta huye (como en el poema «Evasión»). Este triángulo (añade D. Bary) es una metáfora del sexo femenino, según se colige por los versos:

En el triángulo inverso y carnal
pestañea el Ojo labio...

En cuanto a la imagen doble, *y la gaviota luna / es una coma,* salta a la vista el artificio dieguiano de ofrecer dos o más referentes en una misma imagen para aumentar el grado de distanciación (de sugestividad a la postre). Obsérvese cómo en el poema las imágenes creacionistas se alían todavía con cierta herencia simbolista y modernista, pues por encima de su función lúdica la poesía gráfica responde a una búsqueda: aquí la música de las palabras es preponderante y se lee como una visión interior del objeto. Por otra parte el tropo: *gaviota = luna = coma,* no es una asimilación trivial. La coma es el signo de pun-

tuación en tanto que objeto poético. Todas las connotaciones de los referentes metaforizados (gaviota, luna) pertenecen ahora al signo tipográfico transmutado que genera la mímesis y no al revés: si la gaviota se parece a una coma, es porque ésta tiene forma de gaviota.

Larrea asume perfectamente esta contradicción de «poema experimental» reflejo de un estado anímico, con la estética creacionista. Adopta el dispositivo paradójico del enmarañamiento del «yo», ya enunciador ya referencial, frontera tenue como se lee en su diario *Orbe: ...a cualquier experiencia vital corresponde una experiencia verbal (...) Hoy he llegado a la identificación de la vida con la poesía.*[15] Por eso Larrea desconfía de la escritura automática. Ya en *Presupuesto vital* (especie de Manifiesto creacionista que Larrea y Vallejo firmarían juntos en 1926), se lee: *Las relaciones entre inteligencia y sensibilidad mal planteadas (...) han sido causa del más elevado número de males. El hombre ha tomado partido en pro o en contra como si estuvieran fuera de su pecho. Máximo error (...) Inteligencia y sensibilidad se ayudan y entreagigantan a expensas una de otra.*[16]

Y sin embargo «Esfinge» responde también a la esencialidad ornamental y a la sugestividad enunciadas por Borges en su Manifiesto de 1921 (ver nota 6). Siendo precisamente esta esencialidad y concisión, así como el despojo anecdótico evidente lo que le aleja a la vez del ultraísmo, o de lo que éste lleva de acopio de neologismos e hipérboles. Larrea desde 1919 se desmarca de la estética «ultra» acusándola de «gongorismo con pantalón largo, vano y artificial» (carta a G. Diego, 22-7-1919), preocupándose más por la metáfora cubista. En «Esfinge» las imágenes se suceden de manera aparentemente automática (¿surrealista?), poniendo de realce la materialidad del significante: rimas internas: «olas / hojas / gaviota», «negrean / parpadea / pestañean», etc.; espacios interversales (7 para 16 versos), sonoridades recurrentes (la, lo, lu), así como la función preponderante de la repetición de determinados vocablos que

[15] *Orbe.* Barcelona, Seix Barral, 1990, ed. de Pere Ginferrer, pp. 29-31. (*Orbe* fue escrito entre 1926 y 1933).

[16] «Presupuesto vital», en *Favorables París poema,* n.º 1, julio, 1926.

van a servir de «boyas flotantes» en la red escondida de la significación: *ojo(s), hojas, gaviota(s), triángulo,* destacándose la recurrencia de las formas triangulares: el grafismo del título (2 oc.), la esfinge misma, el triángulo (2 oc.), el triángulo carnal (entendiendo el sexo femenino), las alas de la gaviota, las lonas (velas), etc. Pero en «Esfinge» la concatenación de imágenes se ensambla cual collar de perlas, gracias a un tenue hilo anecdótico: un recorrido marítimo (3.ª persona) entre las olas (2 oc.), gaviotas (2 oc.), aguas, calamares, velas, lonas, etc.

Junto a estos referentes del mar aparece en primer término la esfinge invocando indudablemente el mito griego: la leona alada con cabeza de mujer, enigmática y cruel simbolizando la sexualidad pervertida *(Diccionario de símbolos),* pero fundamentalmente el enigma de la esfinge que le clava los ojos (v. 1) al «yo» poemático, puede aludir a la poesía misma, al impulso creativo de las imágenes, que en el arte creacionista son emotivas antes que narrativas, es decir irracionales y en cierta manera incomunicables, respondiendo a una necesidad interior, a un impulso, a una enajenación.

El efecto de ruptura sémica, de distanciación, de deconstrucción, (tal como proponía P. Reverdy) lo obtiene Larrea con la conjunción de dos sustantivos entre los que forzosamente uno de ellos hace las funciones de modificador: así «el Ojo labio», la «ala ola», la «gaviota luna»... Son imágenes que G. Diego denominó «dobles» en su citado artículo de 1918, en las que se leen dos referentes a la vez (Diego escribe «dos objetos») y que Larrea utiliza con profusión. La sobredeterminación del significante en estas imágenes echa cierta ambigüedad sobre el significado, que pasa a un segundo plano, y en definitiva sobre el mensaje global del poema. Se pueden incluso leer como signos «autónomos» cuya figurativización sólo es posible en las combinaciones metonímicas o metafóricas de la función poética. Así por ejemplo, si es difícil imaginar un «ojo labio», una «ala ola», etc., lo es en cambio mucho menos asociar a uno de los referentes con cualquiera de los semas (implícitos o explícitos) del otro. De este modo la lectura del poema y la sugestividad se enriquece, aunque depende en última instancia de la

problemática psico-biográfica de cada sujeto lector, así como de su resonancia psíquica en el aquí y ahora del acto de recepción.

En el poema «Diluvio», siguen siendo preponderantes la disposición de versos y palabras y la construcción visual: así los dísticos y tripletes heterométricos que recuerdan a veces al haïku japonés. Aparte el juego metafórico abundante, como anteriormente, me fijaré aquí en la instancia enunciadora, que en este poema se estructura en torno a los actantes ELLA y YO, (en letras capitales). Se pone de realce la enunciación en virtud de la deixis temporal (mañana) y espacial (aquí) en donde vienen a engarzarse el ELLA y el YO con su entorno metafórico, pero perfectamente encuadrados en un espacio blanco. Se observa que el espacio de ELLA es mucho mayor que el del YO, y que la locución *yo >> tú,* se inicia y se ciñe a un solo verso:

«Yo que ayudé a bien morir las olas en tu nuca».

«Diluvio» se presenta, pues, como un poema hermético, en el que el hacinamiento de imágenes a cual más extrañas, junto a los numerosos hipálages perturban o por lo menos enmascaran cualquier sentido global. Con todo se pueden señalar dos campos semánticos, el mar por un lado y el cosmos junto con la tierra por otro. Diluvio (agua) o desierto (arena) expresan el mismo pesimismo o gran malestar espiritual. No hay comunicación entre los dos actantes (YO - ELLA). Sólo un final devastador: una masa de cadáveres flotantes.

En 1923 y 1924 Larrea sigue viendo a menudo a Huidobro en París y conoce a Juan Gris y a César Vallejo. Se pone entonces a escribir en francés y bajo el hechizo de Huidobro y de Juan Gris, cuyo taller visita con frecuencia a partir de 1923, escribe el poema «Paysage involontaire» que el chileno le publica en *Création* (París, n.º 3, feb. de 1924). ¿Intenta Larrea en este ejercicio «hacer» un poema como Gris hacía un cuadro? En cualquier caso el poema (escrito en francés, como casi todos los de esta época) se estructura sobre el efecto visual de la disposición de las palabras en el texto (espacios blancos, escalonamientos abundantes, etc.) imitando la moda cubista parisina. He aquí sus tres primeros versos:

Couchant
Battant des ailes
Gare à vent
un oiseau change le temps.

El parecido del poema con la pintura de Juan Gris (que también publicó un texto en este n.º 1 de *Favorables París poema*), es notorio y contribuye tal vez a ilustrar lo que Larrea entendía por «poema cúbico». Sus imágenes son densas pero dentro de una gran depuración ornamental (ausencia total de adjetivos). Se le debe incluir lógicamente en el período vanguardista de Larrea.

Los poemas creacionistas de Juan Larrea en la revista *Grecia* adquieren una dimensión innegable para el estudio del movimiento poético que llevó este nombre en las letras españolas al albor de los años 20. Aunque habían permanecido casi ignorados durante medio siglo, hoy todos han sido recogidos con gran acierto por Miguel Nieto en su edición de *Versión celeste*. Con estos doce poemas Juan Larrea abrió una brecha enriquecedora de insospechadas exploraciones poéticas posteriores (poetas surrealistas y algunos de la Generación del 27 podrían emparentarse con él). Estos poemas estaban esperando el justo reconocimiento.

La meta de todo poema es la imagen creadora. Las aquí evocadas intentan modestamente servir de clave para abrir sendas nuevas, insólitas y «maravillosas» en la poesía española de este siglo que se acaba: «Que el verbo sea como una llave que abra mil puertas», escribía V. Huidobro. La metáfora es el primer material para Larrea. Puso todo su empeño en dotarla del mayor poder evocador posible. Y en este sentido logró cimas inalcanzables. Retrospectivamente estos poemas no han perdido nada de su prístino frescor. Si la única realidad del poema es la palabra en el papel, y cada palabra es metamorfosis, es imagen, el poema semeja a un caleidoscopio cuya magia es inagotable. Es lo que intentaba el poeta.

Poco a poco la escritura transformaría al hombre Larrea, cuyo trabajo poético era el fruto de una pasión (combate) semejante a un Pigmalión que al cincelar el marfil de la estatua se enamorara de ella hasta sacarla de su inmovilidad. Pero La-

rrea sufrió la decepción que proporciona la imperfección de la lengua que utilizamos al cerciorarse de que los campos asociativos de las palabras tienen límite, el del lenguaje instituido. La lengua fue pues su principal enemigo, y pensó que sólo con nuevos códigos de expresión se podría salvar a la poesía. Insatisfecho, cansado tal vez, fue guardando sus numerosos poemas en la carpeta secreta que le siguió por toda Hispanoamérica, hasta que decidió publicarlos en 1966 bajo el título *Versión celeste*. Poemas escritos entre 1918 y 1919 y que, como una sinfonía inacabada, constituyen no obstante un florón de la poesía vanguardista española.

LIDIO JESÚS FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Université de Orleans

APÉNDICE

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 caravelas

¿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

(escrito en mayo de 1919) (Grecia, oct. de 1919)

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

(Grecia, nov. de 1919)