

LA POESÍA CREACIONISTA DE JUAN LARREA

Andrés Morales
Universidad de Chile
Universidad Diego Portales

Aunque solo es posible considerar a Juan Larrea como autor de un libro creacionista (*Versión celeste*¹, y en justicia solo creacionista en la primera parte de éste, “Metal de Voz”), es necesario destacar a este poeta como uno de los seguidores más importantes, junto a Gerardo Diego, de lo que se ha llamado el “creacionismo español”, muy distante de la vanguardia ultraísta.

Juan Larrea es introducido al creacionismo a través de Gerardo Diego, en una forma muy singular de propagación de las ideas estéticas de Vicente Huidobro, es decir, a través de la amistad, más que en función de lecturas auténticamente reveladoras². En este punto es preciso detenerse en la anécdota que refiere Diego con respecto a Larrea, pues este último, al conocer la nueva estética del chileno no solo varía su concepción poética y comienza, en esos días, a escribir una obra diferente, sino que vislumbra la posibilidad de conseguir una libertad personal, rompiendo, incluso, con su vida hasta entonces, intentando una aventura existencial diferente estimulado por el poder de las imágenes de esta poesía.

Aunque, como se ha señalado, son escasos los poemas que pueden considerarse estrictamente creacionistas dentro de *Versión celeste* –y esto es ratificado por el propio autor, quien afirma en los prólogos de las ediciones de Torino y de Barcelona

¹ Larrea, Juan. *Versión celeste*. Barcelona: Barral Editores, 1970. Se trata de la edición aquí utilizada. La *editio princeps* (bilingüe, castellano-italiano) está datada en Torino, Italia en 1969, traducida por Vittorio Bodini.

² Ya Guillermo de Torre señalaba en su *Historia de las Literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 1974, esta forma tan especial de transmisión literaria en el caso de la obra de Vicente Huidobro.

que solo “los seis poemas de este conjunto (“Metal de Voz”) se escribieron y publicaron en 1919, al aparecer el ‘ultraísmo’ en España” y que “los restantes son testimonio de una experiencia total que, tras un arduo período de empozamiento y preparación, que se extendió de 1926 a 1932, y que, sobre todo a partir de esta fecha, derivó hacia otros rumbos no menos poéticos en realidad, aunque sí más objetiva y concretamente culturales”– no es difícil encontrar huellas de la corriente huidobreana en los textos que el propio poeta calificaba, si no de “ajenos”, al menos de diferentes a lo que puede calificarse como netamente vanguardista; aunque, tal como afirma Gloria Videla –según confesión de Gerardo Diego– “...El ‘creacionismo’ sirvió a Larrea para orientarse dentro de la ‘no dirección de Ultra’. Sin embargo, su etapa creacionista se advierte menos por su gran personalidad. Hay en sus poemas más larreísmo que creacionismo”³, un asunto que analizaré más adelante, puesto que constituye una visión particular de la poesía a partir de las premisas del vanguardismo que, transformadas y sumadas a otros elementos –entre ellos una reconsideración de algunos modelos tradicionales– conforman una poética muy singular.

Con respecto a la pertenencia de Larrea al creacionismo y al cambio ejercido en su poética, David Bary refiere con acierto los límites de esta circunstancia:

“(...) Para Larrea, escribir versos no fue nunca un mero juego o diversión. En su vida la poesía representaba siempre un camino de liberación. Empezó a escribir versos para desahogarse ante las congojas que le producía su encierro en un colegio. El primer texto suyo que conocemos entero, ‘Transcarnación’ (1917), expresa un cansancio radical para con la vida que le rodeaba y una necesidad de profundos cambios. Su encuentro en 1919 con la poesía de Huidobro no le ofreció, como a ciertos ultraístas, una fórmula a seguir para escribir versos según la última moda de París, mostrándole en cambio la primera esperanza en la posibilidad de transformarse en otro, en su poesía como en su vida.

En el caso de Larrea su época creacionista fue relativamente corta. Representa un momento, aunque decisivo, en un proceso ininterrumpido de búsqueda y de lucha consigo mismo. Entre 1919 y 1926 escribió muchos poemas; conocemos pocos de ellos, pero sabemos que para 1926 su poesía había evolucionado mucho. Ya no se parecía tanto a la de Huidobro. Pasaba lo mismo con sus ideas sobre poesía, ya que lo conceptos que emite en ‘Presupuesto vital’ escrito en 1926 para su revista *Favorables París Poema*, se diferencian claramente de las que seguía defendiendo Huidobro en sus *Manifiestes* (1925)”⁴.

³ Videla, Gloria, *El ultraísmo*. Madrid: Editorial Gredos, 1963, capítulo “Poetas del movimiento”, p. 134.

⁴ Bary, David, “Sobre la poética de Juan Larrea”, en *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia: Ed. Pre-Textos, 1984, pp. 107-108.

Sin embargo, no es posible dejar de subrayar su cercanía, tanto literaria como humana, a Vicente Huidobro⁵, un hecho que marcaría, como se ha visto, gran parte de su existencia y al cual Larrea otorgaba una importancia capital.

Si en 1926, tal como afirma Bary, se produce un distanciamiento en las concepciones poéticas y estéticas frente a Huidobro, este vínculo es especialmente esencial para comprender el período inmediatamente anterior (1919-1925), donde el poeta español escribe la mayor parte de su obra de inspiración creacionista. Una etapa breve y sin un número considerable de poemas, caracterizada por la gran dispersión de sus textos –aparecidos en diversas revistas de la época, tanto de signo ultraísta o creacionista o simplemente de carácter general– y que, al igual que en el caso de Gerardo Diego, se distingue por un distanciamiento con las premisas de la joven vanguardia española (donde según palabras del poeta “no encontraba atmósfera ninguna”)⁶, prefiriendo acercarse más aún a los postulados de Huidobro. Aunque más tarde Larrea no desconocía la nueva poesía francesa⁷, opta por la postura del poeta chileno, ya que le parece la más idónea con los tiempos y la que más posibilidades podía ofrecer como vehículo de expresión. En este punto es necesario detenerse un momento, pues Larrea no persigue solo una renovación de la poesía escrita hasta ese entonces, sino, en el plano personal, trascender los límites de la literatura hacia su necesidad vital de constituir una cosmovisión distinta de la existencia, algo que perseguirá toda su vida y que le llevará a escribir muchos ensayos que se sitúan más en el terreno de la filosofía y de la meditación estética que en el de la literatura. He aquí una de las diferencias más importantes entre el poeta de *Versión celeste* y los demás poetas vanguardistas, incluido Huidobro, pues éstos apuntan sus ideas al plano más estrictamente literario (rechazo de la mimesis, búsquedas de nuevos formatos, etc.), sin trascender de una forma abierta hacia lo filosófico, como sí ocurre en las concepciones de Larrea (muchas de ellas posteriores a su época vanguardista), pero que ya se vislumbraban en ciernes⁸. Prueba de esto es la evolución que es posible evidenciar

⁵ Hasta la muerte del poeta chileno, Larrea continuó un nutrido epistolario con Huidobro; muchas de esas cartas demuestran la gran amistad entre ambos escritores.

⁶ Citado por Robert Gurney en su libro *La poesía de Juan Larrea*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, s/f. (Traducción del inglés de Juan Manuel Díaz de Guereñu), p. 78.

⁷ Cfr. Gurney, Robert, *Larrea y la poesía francesa anterior al surrealismo*, incluido en *Al amor de Larrea*. Valencia: Ed. Pre-Textos. 1985, pp. 11-38.

⁸ Aunque Larrea no pueda considerarse como un surrealista en términos rigurosos, sus concepciones y la estructuración de sus reflexiones se enfrentan al mundo desde una postura similar a la de esta vanguardia.

a través de los poemas posteriores a "Metal de Voz" en *Versión celeste*, donde es apreciable su proceso y desarrollo desde la estética huidobreana hasta una forma personal de poetizar. Aspecto que muy bien señala el poeta español Luis Felipe Vivanco:

"(...) En la primera parte del libro, la titulada "Metal de voz", Larrea ha incluido seis poemas como muestras de su primera manera de hacer poesía en imágenes sueltas. Llamémosla su manera ultra (...). Sin embargo, ha empezado a escribir como poeta ultraísta en castellano, sigue escribiendo en castellano. Como poeta creacionista, para terminar siendo poeta surrealista en francés. Mejor dicho, termina, según confesión propia, no escribiendo más poesía a partir del año 1932 (...)"⁹.

Aunque es compleja la filiación de los alcances creacionistas de Larrea (fundamentalmente por la escasez de poemas que reúne en su libro y por la dispersión de estos en revistas ultraístas como *Cervantes* y *Grecia*), existen, como se ha dicho, claros influjos de Huidobro. De esta forma es posible hablar de un Juan Larrea creacionista entre los años 1919 y 1925 (donde es evidente que se trata de un período de formación y de ruptura con la lírica tradicional, marcada por la imitación del estilo huidobreano y por la escritura de Gerardo Diego).

1. VERSIÓN CELESTE

Si bien es verdad que se trata de un libro que tardará muchos años en publicarse, *Versión celeste* constituye el único poemario de Juan Larrea. Publicado en Italia y luego en España (en 1969 y 1970, respectivamente), algunos de sus textos se habían dado a conocer en revistas y antologías, prometiéndose una edición, jamás publicada, bajo el título de *Oscuro dominio* o, tal vez, como una *Antología* de sus versos¹⁰. Otros textos de carácter creacionista se pueden encontrar en las revistas ultraístas arriba mencionadas.

La mayor parte de los poemas relacionados con el creacionismo responden a modelos usuales de los poetas de la época (sobre todo una imitación de los libros del chileno conocidos en España). Aun así, algunos registran, desde ya, algunas características personales de Larrea que pronto lo harán distinguible de los poetas ultraístas

⁹ Vivanco, Luis Felipe, "Juan Larrea y su Versión celeste", en Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española (1914-1939)*. Madrid: Editorial Crítica, 1980, pp. 243-246.

¹⁰ Tal como adelantara Gerardo Diego en su famosa antología *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Madrid: Ed. Taurus, 1979, p. 374.

y de la estética huidobreana. Así, ciertos críticos han querido ver en esta primera etapa una presencia clara del surrealismo¹¹, pero, en honor a la verdad, solo es posible interpretar esto como una búsqueda propia de una voz que se diferencie de su maestro y de los dudosos vanguardistas del ultraísmo.

Entre los poemas que inauguran este volumen es necesario detenerse en el primero, "Evasión" (que desde el título recuerda a Gerardo Diego que titula homónimamente la primera parte de su libro *Imagen* de 1922). En este texto es posible rastrear imágenes muy ligadas al aspecto más deslumbrante del creacionismo, es decir, a aquella práctica de asociar elementos aparentemente inconexos en los que la unidad se encuentra solo al interior de la metáfora y no en el contexto del poema. No es por eso casual que esté escrito en 1919 (inicio de su escritura vanguardista) y que desde ya establezca una atmósfera personal, más bien sombría, alejada de la obra de Gerardo Diego y de su particular sentido del humor:

“Acabo de desorbitar
al cíclope solar
Filo en 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”¹²

¹¹ Cfr. Fuster Albi-Joan, José, *Antología del surrealismo español*. Alicante, 1952.

¹² Larrea, Juan, *Versión celeste*, p. 49.

Es evidente que aparecen con claridad la mayoría de los recursos propios del creacionismo: ausencia de puntuación, imagen como eje del poema, una sintaxis que recuerda mucho a Huidobro, etc. Desde otro punto de vista, el poema puede verse aún vinculado al ultraísmo y con la primera etapa de Diego, ya que se utiliza la rima consonante como una particularidad, buscando dotar al poema de una musicalidad y un ritmo reiterativo. También la adjetivación e, incluso, gran parte de las imágenes podrían asociarse a la poesía de Huidobro recogidas en *El espejo de agua* y *Horizon carré* —obras que Larrea conocía perfectamente— ya que hacen referencia, directa e indirectamente, a la obra del chileno. Tal es el caso de imágenes como “vientos contrarios” (que Huidobro utilizará como título de uno de sus libros en 1926) o la mención a “las cuerdas de mi violín/se entrelazan como una cabellera”, que bien podrían pertenecer a cualquier texto de *Poemas árticos* o *Ecuadorial* (ambos libros publicados en 1918 en España, por las mismas fechas en que Larrea componía este texto).

Pero a la par de usar estos recursos tan ligados a Huidobro y Diego (quien también aprovecha la rima como una particularidad dentro de su versión del creacionismo), Larrea introduce una visión distinta a la que poseían, en esos momentos, los poetas antes señalados. Aunque estos se encontraban en una fase de gran “recreación” lingüística, en la búsqueda de toda clase de elementos posibles de incorporar a la poesía e interesados en privilegiar la imagen sobre el contexto, el poeta bilbaíno intentará dotar a sus composiciones de una claridad y transparencia que le distancian de sus otros colegas. En este sentido, cabe agregar que Larrea también ofrece una poesía mucho más cercana a lo propiamente lírico, ya que sus imágenes logran desprender una visión patética, emotiva y hasta desesperanzada de la existencia. En este punto es importante señalar que tanto Diego como Huidobro se acercarán a una perspectiva de iguales características a medida que avancen en sus producciones poéticas (pienso en *Biografía incompleta* de Diego, *Temblor de Cielo* o *Últimos poemas* de Huidobro) integrando una visión más conmovida del mundo, donde, muchas veces, el pesimismo recubre la mayoría de las imágenes en una suerte de desencanto que se apodera progresivamente de sus textos. En este sentido, Larrea establece de forma muy prematura una mirada diferenciadora que luego, con el correr de los años, será incorporada por los otros creacionistas.

Desde otro punto de vista, llama la atención la coincidencia con Gerardo Diego en el título de este poema. Aunque no se trata de un plagio, podría pensarse en un espíritu similar que ronda en torno a estos poetas; de tal forma, la poesía vanguardista sería un medio para transgredir hacia la huida, hasta la evasión. Fuera de las posibles interpretaciones que es posible especular, en este poema la imagen de lejanía, de distancia, de viaje (‘¿Te quedas atrás Peer Gynt?!... aún más allá?’) es otro de los recursos que hacen de este texto un poema evidentemente creacionista. El tema de la distancia y del viaje (recuérdese *Ecuadorial* o *Altazor*) puede asociarse a una “huida

en forma contundente. Por otro lado, Larrea se deja seducir por la moda de incorporar no solo elementos formales novedosos, sino también con la inclusión de elementos concretos de la realidad que incumben al plano temático del poema. Es el caso de ese autobús del primer verso “a motor de golondrinas”¹⁴, o las chimeneas y el aeródromo que también aparecen en el texto. Probablemente se trata de recobrar un poco el tono vanguardista que tanto Diego como Huidobro practicaban en sus poemas; de esta manera, “Ocupado” pierde la intensidad dramática de otros de sus escritos; de igual forma, la atmósfera, el “temple” del poema recurre a una cierta desesperanza, a pesar de que en esta ocasión se vuelva mucho más hermética:

“Ampáreme un autobús a motor de golondrinas
entre esta bruma rellena de miga de violín
y aún más cautelosa que un prejuicio de casta
ahora que el corazón del turismo palpita
suavemente escondido

...

Aún es pronto para hacer un buen papel
Enfrente de la chimenea que maneja su buena conducta
Como supremo argumento sobre las avenidas”¹⁵

A la luz de estos versos es posible ver una recuperación de ciertos rasgos clásicos del creacionismo, a pesar de que por esos mismos años (1923-1924), el poeta bilbaíno iniciaba una exploración personal desde el creacionismo, pasando por el ultraísmo hasta llegar a lo que él mismo definió como una “poética total”, es decir, el encuentro de una poesía que logre satisfacer su ansiedad de libertad formal conjuntamente con una plasmación globalizadora de la existencia (aspecto que profundizará en sus ensayos *Del surrealismo a Machu-Picchu*¹⁶ o en su *Teología de la cultura*¹⁷, por citar dos de sus textos más connotados). Así, se encarga de subrayarlo el propio poeta en carta al profesor Robert E. Gurney, donde clarifica varios aspectos de ese período, a la vez que afirma su lenta pero progresiva separación del creacionismo:

¹⁴ Una imagen netamente huidobreana que el poeta chileno explotará hasta las últimas consecuencias y posibilidades en el “Canto VI” de su poema *Altazor*.

¹⁵ Larrea, Juan, *Versión celeste*, p. 69.

¹⁶ Larrea, Juan, *Del surrealismo a Machu-Picchu*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1967.

¹⁷ Larrea, Juan, *Teología de la Cultura*, México: Ed. Los Sesenta, 1965.

“(…) en noviembre de 1924 me trasladé a París con el ansia de sentirme libre e inaugurar por fin la verdadera realización de mi vida. “La Vida me llama” decía yo por entonces (…)

(…) No mucho después la libertad que en teoría me había procurado el ultraísmo empezó a sufrir una parálisis. Sentía la ansiedad de escribir poemas –algunos hice– pero tropezaba con mi impotencia para lograrlo.

Tenía que bogar contra la corriente de mi formación mental con sus formas y contenidos convencionales y sin medios suficientes para librarme de ella ni del ascendente de Huidobro (…)”¹⁸

Larrea se integrará al creacionismo con el convencimiento implícito de que su búsqueda de la “imaginación creadora” irá aún más lejos que la vanguardia; de esta forma, aunque continúe escribiendo poesía de corte creacionista, su pensamiento perseguirá otros derroteros. Incluso, sin que por esto medie una separación o distanciamiento con Huidobro, Juan Larrea consolidará otra amistad con el poeta peruano César Vallejo, quien, de muy distinta forma con respecto al creacionismo, ensayará también una poesía de vanguardia como es evidente en su poemario *Trilce* (1922). Con el tiempo, el autor español se convertirá en un incondicional del gran poeta peruano, a tal punto que, ya en el exilio, fundará en Argentina la ya famosa *Aula Vallejo*, revista donde se recogerán los principales estudios en torno a la obra y figura del escritor andino.

Retornando a *Versión celeste*, es importante señalar que existen algunos poemas escritos en francés. De esta obra, traducida por los poetas Gerardo Diego y Luis Felipe Vivanco, es fundamental comentar que poseen muchas características del creacionismo. Al igual que Huidobro, quien ensayaría en varios de sus libros la composición en francés, Larrea apunta a una búsqueda de universalización de su obra y, al mismo tiempo, a un deseo de integrarse con plenitud en los movimientos de la capital francesa. Desde aquí no es de extrañar que el poeta derive hacia una suerte de surrealismo y, como se ha dicho, abandone progresivamente el creacionismo y los resabios del ultraísmo español. Más adelante, y como afirma nuevamente Robert E. Gurney¹⁹, el poeta de *Versión celeste* iniciará una escritura de corte místico, cada vez más alejada de la vanguardia pero próxima a lo que sería su obra ensayística desde el momento en que el escritor decide abandonar la poesía en 1932. En este

¹⁸ Larrea, Juan, Carta del 7 de diciembre de 1973 a Robert E. Gurney. Recogida en el libro de Gurney, *La poesía de Juan Larrea*, pp. 175-176.

¹⁹ Vid., “Larrea y el misticismo”, donde Gurney desarrolla un estudio de la poesía del bilbaíno a partir de 1926, fecha señalada como el principio de su distanciamiento con la vanguardia creacionista. En *La poesía de Juan Larrea*, pp. 217-240.

punto no se puede hablar con propiedad de una poesía de influjo creacionista, pero, tampoco de una ruptura con el pasado de su propia obra. En todo caso es importante considerar la opinión del propio Larrea en torno a su relación con Vicente Huidobro:

“Para Huidobro, que yo sepa, no le era lícita, ni siquiera soportable, la experiencia mística en poesía puesto que no creía en más ser que el de su propia racionalidad. No hablé con él de estas cosas, al menos en forma precisa. Como (...) he expuesto, le interesaba más bien la parodia, su autocontemplación en el espejo imaginario”²⁰.

A pesar de lo dicho, Larrea continuará una ligazón entrañable con Vicente Huidobro hasta el año de la muerte del chileno. La correspondencia entre ambos es una clara muestra de la mutua admiración y de un sentimiento común en la plasmación de una poesía que pudiese superar los resabios de un romanticismo más que tardío y de un modernismo pleno de retórica en la gran mayoría de los poetas españoles.

2. “COSMOPOLITANO”

Otro de los esfuerzos creacionistas de Juan Larrea es la escritura de un largo poema titulado “Cosmopolitano”²¹. Sin duda alguna, este texto posee un inequívoco influjo de otro extenso poema de Vicente Huidobro, *Ecuatorial*²². Aunque este poema es un texto anterior a la mayoría de los reunidos en *Versión celeste*, merece una consideración especial por tratarse de uno de los primeros escritos esencialmente creacionistas en España (a la par de los compuestos por Gerardo Diego y publicados en 1922 en su libro *Imagen*) y, también, porque es un poema donde es posible comprobar el peso y la importancia de la visita de Huidobro a España, conjuntamente con la edición de *Poemas árticos*, *Ecuatorial*, *Tour Eiffel* y *Hallalí* en 1918. Larrea lo ha confirmado abiertamente en 1973 al profesor Robert E. Gurney:

“En junio (1919) viajé a Madrid como solía hacerlo todos los años. Adquirí *Poemas árticos* y por intervención epistolar de Gerardo Diego, visité a Cansinos Asséns, no en su tertulia del café colonial, sino en la redacción de “La Correspondencia”. Me prestó los restantes libros de Huidobro que copié a mano, siendo *Ecuatorial* el que me causó impresión más fuerte y duradera. Lo delata mi

²⁰ Carta de Juan Larrea al profesor Gurney fechada en Córdoba, Argentina, el 7 de diciembre de 1973. Recogida también en el libro *La poesía de Juan Larrea*, p. 217.

²¹ Publicado por primera vez en la revista *Cervantes* (Madrid, noviembre de 1919): 22-28.

²² Huidobro, Vicente, *Ecuatorial*. Madrid: Imprenta Pueyo, 1918.

Cosmopolitano, relativo a una inespecificada ciudad cósmica no ajena a la infinita ausencia de mi amada”²³.

De todas formas y en pos de la estricta verdad es indispensable dejar constancia de que, fuera de la marcadísima influencia del creacionismo y de *Ecuatorial*, “Cosmopolitano” evidencia algunas de las particularidades ultraístas (Larrea reconoce el influjo de la vanguardia española, aunque afirma, como prueban los escasos poemas cercanos a ultra, que solo le atraía la libertad expresiva del movimiento). Estos elementos –que en un principio pueden confundirse con el creacionismo en su etapa de gestación– aparecen vinculados al aparente caos formal y temático que ofrece el poema. Al igual que los textos reunidos en “Evasión”, primera parte de *Imagen* de Diego, es la metáfora, sobre todos los demás rasgos perceptibles, el centro y el eje del poema; a pesar de que aquí existe un tema concreto (una ciudad imaginaria, “Cosmopolitano”, que bien puede leerse como un adelanto de la *Metrópolis* fílmica de Fritz Lang), las imágenes se suceden hasta el paroxismo en una especie de descripción delirante de infinitud de particularidades, detalles, anécdotas y personajes. Es en este flujo constante donde es posible apreciar la acostumbrada heterodoxia y desconexión de los diversos elementos de la poesía ultraísta. Otro rasgo peculiar, a pesar de que Larrea no siempre acostumbrara a seguir los dictados creacionistas, es el hecho de conservar la puntuación (son muy pocos los autores ultraístas que se desprenden de estas reglas), de forma similar a los ya aludidos poemas de Diego en su ciclo “Evasión”. Pero lo que es extremadamente curioso es la disparidad de elementos que el poeta incorpora del ultraísmo en la composición de esta obra. Por un lado, la libertad formal, la utilización de espacios en blanco (que abandonará en poemas posteriores), la mantención de la puntuación, etc. Por otro, la inevitable atracción que siente ante la posibilidad de constituir multitud de imágenes (en su mayoría poco relacionadas entre sí) que intentan un decurso y un ritmo –en ocasiones quebrado– cada vez más intenso y desconcertante.

De igual forma –he aquí la originalidad del poeta bilbaíno– y conjuntamente con las similitudes que el poema delata con *Ecuatorial* (tema del viaje, procedimientos técnicos, tono del poema, etc.) “Cosmopolitano” delata ciertas diferencias con el poema de Huidobro. En primer lugar, el ya referido uso de la puntuación que el chileno descarta en su poema; en segunda instancia, la incorporación (a veces un tanto forzada) de multitud de elementos del mundo contemporáneo, hasta el exceso (asunto que Huidobro solo utilizaba con precisión y sin alardes fatuos de “modernidad”). Por otro lado, el poema de Larrea conserva una adjetivación muy ultraísta,

²³ Carta a Gurney del 7 de diciembre de 1973. En *La poesía de Juan Larrea*, p. 135.

una imagen que persigue el destello más que otra cosa, en contraste con los poemas de *Versión celeste*, donde la profundidad de la metáfora es justamente uno de sus mayores atractivos. En muchas ocasiones, “Cosmopolitano” da la impresión de haber sido escrito con celeridad, al correr de la pluma, sin detenerse en constituir una diferencia de estilo, ya sea con el ultraísmo, ya sea con el poema de Vicente Huidobro. Tal vez se trata de un intento por “ponerse al día” con las formas, modos y procedimientos de las vanguardias –en especial del creacionismo– más que la búsqueda de un desarrollo temático o de un sello personal. El poema data de 1919, fecha en que el autor recién se empapaba de los logros de las nuevas corrientes literarias. No es que se trate de un poema carente de interés o desprolijo, pero sí delata las marcas de un poeta bisoño que quiere adaptar su discurso a los procedimientos más actuales.

Desde el punto de vista de la composición, el poema muestra varios planos temáticos interesantes. En primer lugar, la descripción de esta ciudad imaginaria:

...
 “De las nieves perpetuas
 con un astro explosivo en la pechera
 en sus skis urbanos
 bajaban patinando los tranvías,
 y en las álgidas torres,
 mejor que las campanas
 la moza ordeñadora
 vendimió al amanecer de las majadas”
 ...

Otro plano notable es el que hace referencia a la propia escritura poética, donde el autor deja en claro que posee plena conciencia de su oficio, a la vez que puede intuir una facultad poderosa en su poesía, esto es, la posibilidad de comunicación con el lector, pero no una comunicación cualquiera, sino especialmente dotada de connotaciones. De igual forma, el autor siente que sus versos se alejan de sí para entrar en un universo diferente, el universo del lector, lejano y cercano al que compone, entendiéndose con esto la autosuficiencia de su arte (como luego describiría Ortega en su *Deshumanización del arte* de 1925), la capacidad comunicativa y el desdoblamiento que implica dar a conocer estos poemas, eso sí, desde el contexto de esta ciudad fantástica. Tal vez, una gran metáfora del mundo imaginario del escritor (luego presente en el *Altazor* de Huidobro, que por esos días componía el chileno), donde los objetos, las situaciones, los personajes se encuentran trastocados y dotados de un significado propio en la clave personal del poeta. Obviamente se trata de la visión de Larrea de su propia obra –a la luz de las metáforas– donde adquieren mayor relieve “observándose” desde una perspectiva *ajena* al propio quehacer:

...
 “Mis versos, ya plumados
 aprendieron a volar por los tejados,
 y uno solo, que fue más atrevido,
 una tarde no volvió a su nido”
 ...

Un tercer plano lo constituye el correlato bíblico que es una constante a lo largo de todo el poema. He allí el tono apocalíptico que algunos críticos aprecian en él²⁴, ya que las referencias a la muerte de Cristo (otra cercanía con el “Prefacio” de *Altazor*), a la Pasión y a los personajes que rodearon ese Acontecimiento entregan una nota, si se quiere, discordante, que reaparece en los momentos en que el poeta describe con mayor vehemencia las particularidades de “Cosmopolitano” (extraña palabra que aúna los términos “cosmópolis”, una ciudad del cosmos –título de una revista vanguardista de la época-, con cosmopolita, un habitante universal, un ciudadano del mundo):

...
 “Hay un licor en cada cáliz
 y para los años frescos
 cuántas veces también
 la madre moribunda los pañales
 tendía entre las calles
 junto al portal de Belén”
 ...

Desde otra perspectiva, y tal como se afirmó más arriba, “Cosmopolitano” guarda una estrecha relación con la poesía creacionista de Huidobro. No se trata solo de un estilo que pueda considerarse común a ambos poetas, también es posible constatar algunos rasgos que muy bien podrían insinuar una presencia más que notoria (sin que esto reste originalidad al tema del poema) de la obra del chileno. Fuera de lo que se podría calificar como una “sintaxis común” presente en muchos pasajes de este texto, existe también la preocupación conjunta sobre el futuro de la humanidad, aunque los poetas puedan diferir en sus apreciaciones sobre el tema. De igual forma existe un uso del adjetivo muy similar y, asimismo, una factura de la imagen que une a los dos poetas evidentemente.

²⁴ Vid., Gurney, Robert, *La poesía de Juan Larrea*, pp. 131-164.

En lo que respecta a la influencia de *Ecuadorial*, Robert E. Gurney nos aclara de forma certera las particularidades que reviste:

“La reacción de Larrea a *Ecuadorial* fue más que la mera admiración por ciertas imágenes. Fue, de hecho, el tono general del poema lo que afectó y actuó como catalizador de *Cosmopolitano*”²⁵.

Basándose en los versos finales de *Ecuadorial*, que anuncian “el Fin del Universo”, Larrea construye su poema en un tono apocalíptico. Aunque el poema de Huidobro canta al nuevo mundo, señalando el fin de la era de Europa, Larrea retiene para sí los versos finales que, evidentemente, descontextualizados, parecieran hacer referencia a un fin del universo:

CRUZ DEL SUR
SUPREMO SIGLO AVIÓN DE CRISTO

El niño sonrosado de las alas desnudas
Vendrá con el clarín entre los dedos
El clarín aún fresco que anuncia
El Fin del Universo”²⁶

Tal vez el punto de conexión más interesante entre ambos textos se dé desde el punto de vista formal. Es sabido que la mayoría de los poetas de vanguardia desarrollaban sus poéticas en textos de escasa extensión, lo que disminuía, a los ojos de la crítica y de ellos mismos, la eficacia para que sus postulados teóricos y su misma poesía fueran considerados como un serio intento por renovar la lírica de la época. Consciente de esto, Huidobro concibe *Ecuadorial* y Larrea su “*Cosmopolitano*”. Inspirado por la lectura del libro del chileno, el poeta español opta por abandonar las composiciones de extensión breve y adopta el texto largo que puede permitirle experimentar y explayarse de manera más completa, adoptando, entre otros motivos, el ya señalado “tema del viaje” (esencial en *Ecuadorial*). Aunque no hay un desplazamiento hacia lugares exóticos ni un recorrido por distintos mares, sí existe un viaje por esta ciudad moderna donde se recorre su geografía y su gente. Es un viaje interno, paralelamente al paseo urbano, hacia la conciliación espiritual, hacia la mujer

²⁵ Gurney, Robert, *op. cit.*, p. 136.

²⁶ Huidobro, Vicente, *Ecuadorial*, en *Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. 1976, p. 292.

que desea (cuya aparición es hacia el final del poema) en una referencia más que nostálgica y como colofón y descanso a este recorrido imaginario.

A manera de epílogo, es necesario subrayar que la búsqueda poética de Juan Larrea no puede resumirse como un problema estrictamente literario. Su ansia de comprensión del mundo y su necesidad de libertad logran en la poesía un marco adecuado durante una época de su vida. Desde el creacionismo hasta sus hallazgos personales, ya sea en la propia corriente huidobreana como en la poesía escrita a instancias de su experiencia personal, la posición de Larrea es prácticamente la misma. Fundamentalmente prevalece su inquietud renovadora —muchas veces lejos de las modas, del ultraísmo, de las veleidades y prebendas— pero con la clara intención de conseguir una postura filosófica en torno a la existencia que, tal vez, hace que abandone la poesía como método de indagación y le aproxime al ensayo como medio de interpretación más objetivo y, a su vez, más totalizador. En todo momento, el poeta vasco intuye la necesidad de replantearse a sí mismo (y a su obra) en pos de procurar una perspectiva que logre abarcar todos los aspectos que él considera necesarios para plasmar su pensamiento. De ahí que abandone la vanguardia e intente una poesía mística, sin que esto signifique, en absoluto, una renuncia a sus extraordinarios esfuerzos por construir una lírica auténticamente nueva en España, tan decaída y atrasada, desde ese punto de vista, en los años del apogeo del creacionismo.

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo establece las relaciones entre la poesía de Vicente Huidobro y Juan Larrea. De este modo, se considera al autor español como un poeta creacionista. Para tal efecto se analizan tres textos esenciales de su libro *Versión Celeste* y fragmentos del extenso poema "Cosmopolitano". En conclusión, y fuera de los alcances propiamente vanguardistas, el trabajo postula que para Larrea la escritura poética de vanguardia significó el primer paso hacia una búsqueda personal relacionada con la mística, la filosofía y las meditaciones estéticas.

THE CREATIONIST POETRY OF JUAN LARREA

*This article describes the relationship between Vicente Huidobro's and Juan Larrea's poetry and argues that the Spaniard can be considered a Creationist poet. In light of this contention, three essential poems from his book *Versión celeste (Celestial Version)* as well as fragments of his long poem "Cosmopolitano" (*Cosmopolitan*) are analyzed. The conclusion is reached that avant-garde poetic writing meant for Larrea the first step toward a personal search that extended to the realms of mysticism, philosophy and aesthetic meditation.*