

# Los ensayos poéticos de Juan Larrea: para comenzar a hablar de un tabú literario

Benito DEL PLIEGO  
Appalachian State University

## RESUMEN

La convicción de que la literatura no debe asumir ningún tipo de pretensiones de verdad y objetividad ha provocado que los más destacados estudiosos de la obra del escritor Juan Larrea (Bilbao, 1895-Córdoba, Argentina, 1980) establezcan una distinción neta entre su obra poética y su inusual obra ensayística, así como el olvido de esta última faceta. Hay al menos dos motivos que han propiciado esta división: la aceptación de la caracterización científica que Larrea hace de sus ensayos, y la desatención al énfasis que el autor pone en su naturaleza poética. Este artículo propone que poesía y ensayo son productos coherentes de la práctica continuada de los ideales estéticos de la vanguardia histórica. Esta perspectiva crítica hace posible la lectura de esta impresionante obra ensayística con códigos no demasiado dispares de los que podrían utilizarse para leer sus poemas.

**Palabras clave:** Juan Larrea, poesía y poéticas de la vanguardia, ensayo y vanguardia, vanguardia y ciencia.

Juan Larrea's Poetic Essays: Just to Start Talking About a Literary Taboo

## ABSTRACT

The belief that literature should not assume any ambitions of objectivity and truthfulness has induced the most prominent scholars of Juan Larrea (Bilbao, Spain, 1895 - Córdoba, Argentina 1980) to establish an absolute distinction between his poetry and his essays, and the oblivion of the former. Two main reasons are behind this division: the acceptance of Larrea's scientific characterization of his essays, and the dismissal of the equally important emphasis the author places on their poetic nature. This article proposes that Larrea's poetry and his essays form part of one uninterrupted application of a set of aesthetic values deeply rooted in the avant-garde artistic ideals. This new perspective unblocks the possibility of reading his impressive body of essays in the same way we could read his poems.

**Key words:** Juan Larrea, Avant-garde Poetry and Poetics, Avant-garde Essay, Avant-garde Movements and Science.

Creo que hay pocos lugares más oportunos para volver sobre la obra de Juan Larrea que el que ofrece este monográfico dedicado a la relación entre ensayo y poesía en el marco de la literatura latinoamericana. Y lo es porque este punto de partida

facilita la corrección de dos visiones de la obra de este autor en las que se ha hecho un énfasis tal vez abusivo.

En un contexto cultural en el que la nacionalidad sigue siendo uno de los principales fundamentos para la promoción e interpretación de la literatura, el interés relativo que la obra de Juan Larrea ha tenido en España es más que comprensible. Como oriundo de Bilbao y dada la importancia de su figura alcanzó, primero en la poesía española de preguerra y después en el entorno de la cultura de la II República Española en el exilio, es lógico pensar que este sea el contexto socio-histórico favorable para leer a Larrea. Sin embargo, el casi medio siglo de exilio (primero en Francia, luego en América) o, si se prefiere, o su negativa a considerar siquiera la posibilidad de regresar a la España posfranquista, deberían hacernos recapacitar a cerca de la validez de las lecturas que omitan la importancia de su relación con este continente y, sobre todo, con México (país cuya nacionalidad obtuvo en 1942 y retuvo durante el resto de su vida) y Argentina (donde vivió y trabajó desde 1956). En cuanto se conocen los detalles de su vida y de su obra, la circunscripción española resulta, como mínimo, insuficiente. Su enorme cercanía con dos de los poetas latinoamericanos más influyentes del siglo XX, Vicente Huidobro y César Vallejo, condiciona de forma decisiva una profunda relación personal e intelectual con el continente en el que vivió (con nacionalidad mexicana) entre 1939 y el momento de su muerte, 1980. La permanencia de Larrea en América no sólo fue una consecuencia de los trágicos acontecimientos que le obligaron a abandonar Europa junto a muchos otros compatriotas, tras la victoria franquista y el estallido de la II Guerra Mundial. La fijación de Larrea con América es anterior al exilio, resulta inseparable de su utopía estética y llegará a formar otra de las claves del universo desarrollado extensamente en sus ensayos. El primer contacto con el continente se produce en Perú entre 1930 y 1931. Larrea mismo hizo de este episodio un punto cardinal de su biografía al otorgarle un valor decisivo para la metamorfosis de sus ideas ocurrida poco después y la constitución del sistema de pensamiento que comenzaría a aplicar en sus ensayos (como se puede leer, por ejemplo, en la introducción a *Corona incaica*). Pero, incluso si caemos en la cuenta de que la narración de estos acontecimientos tiene, como casi todos los relatos larreanos, mucho de construcción literaria, hay que admitir que las consecuencias de su estancia en Perú fueron extraordinarias. En primer lugar porque propició la formación de una asombrosa colección de piezas de arte precolombino que constituyeron la base del primer museo dedicado a este tema en España (el actual Museo de América en Madrid). Además, la fascinación provocada por Perú siguió resonando en iniciativas posteriores, como la promoción de la migración de exiliados republicanos a América y, una vez que él mismo se instaló en México, la participación en proyectos culturales de acercamiento entre las culturas de ambas orillas. Entre otras iniciativas Larrea fue el miembro fundador de *Cuadernos Americanos* con mayor peso en la organización de la revista durante su primera década de vida.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre estas y otras noticias biográficas véase el ensayo de David Bary.

La otra cara de la reducción conceptual que suele afectar a los (escasos) ejercicios de interpretación de su obra tiene que ver, precisamente con la negativa crítica a establecer una relación significativa entre los temas cuya relación este monográfico pone de relieve. Efectivamente, pese a que Larrea dedicó casi 50 años a la escritura de ensayos, la mayor parte de los que se han dedicado a su obra se han centrado en su poesía dejando de lado, como se examina a continuación, no solo la obra ensayística sino la indisoluble relación entre ambos proyectos de escritura.

\*

1932 es el año en que se redactan los últimos textos incluidos en la sección de la obra de Juan Larrea que más atención ha despertado en la crítica y los lectores, su libro de poemas *Versión celeste*. Si toda la producción literaria de Juan Larrea se redujese a este libro, su obra aún tendría un carácter excepcional, pero no tendríamos mayor problema en incluirla dentro de los límites en los que normalmente trabaja la historiografía literaria. Podríamos situarla, por ejemplo, al lado de nombres como el de su amigo y maestro Vicente Huidobro, así como cerca de otros poetas latinoamericanos que, por las mismas fechas en que nuestro autor se trabajaba en Francia, se sintieron deslumbrados por la ferviente actividad de la vanguardia y eligieron, como hizo Larrea para su poesía, el francés como lengua literaria; ahí están los casos de César Moro y el del ecuatoriano Alfredo Gangotena.

Si 1932 fuese el último año de la obra de Juan Larrea, habría poco que añadir a lo dicho por David Bary, Robert Gurney, Díaz de Guereñu y Laemmel-Serrano, principales estudiosos de su poesía. Para hacer comprensible su poesía deberíamos recorrer la trayectoria que estos críticos ya han trazado: habría que mencionar sus composiciones de juventud inspiradas en un modernismo tardío, la importancia de la amistad con Gerardo Diego, el descubrimiento de la poesía de Vicente Huidobro, su fugaz adhesión al ultraísmo, su aproximación al creacionismo, la adopción del francés como lengua literaria y su traslado definitivo a Francia en 1926; su amistad con César Vallejo, las aventuras vanguardista de *Favorables París Poema*, el paulatino alejamiento de las formas preconizadas por Huidobro y la radicalización de su mundo poético que culmina en el “suicidio del poeta” (como lo llama Laemmel-Serrano), precisamente, hacia 1932. A partir de entonces solo cabría hablar de las ediciones “póstumas” de la poesía y del efecto que la ordenación tardía de los poemas tiene en las lecturas de las ediciones de *Versión celeste*, cuya primera edición es de 1969. Desde esta perspectiva 1932 marcaría el fin.

Sin embargo, este es, desde el panorama que se abre al leer sus ensayos, el año en que se inicia la historia que aquí interesa. Ese año, como consecuencia de un proceso vital e intelectual acentuado a partir de 1929, se completa, más que el suicidio del poeta, una notable transformación<sup>2</sup>. Porque efectivamente, 1932 significa,

---

<sup>2</sup> Todas las monografías dedicadas a Larrea han tratado de un modo u otro este asunto. Existe un relato de las circunstancias vitales de la crisis que conduce a la suspensión del cultivo de la lírica, directamente vinculado al relato y el sentido otorgado por Larrea, en

además del punto final de su poesía lírica, la adhesión consciente a una serie de cometidos a los que, con ciertas variantes, se mantuvo fiel hasta el final de su obra –y de su vida. Más que de una muerte se trata de una renovación, de un replanteamiento de los intereses, los medios y los fines de su escritura.

El cambio de actitud se manifiesta al menos en tres asuntos estrechamente vinculados: la mencionada interrupción del cultivo de la lírica; el cambio de actitud ante las notas de carácter privado que a partir de 1926 había ido acumulando a modo de diario íntimo y que, a partir de 1932, se transforman en un proyecto (*Orbe*) destinado a la publicación; y la aparición entre estas notas de las primeras páginas ensayísticas destinadas a exponer los rudimentos de una “ciencia” dedicada a la exploración de los más diversos fenómenos desde una perspectiva que el autor considera y denomina “poética”<sup>3</sup>.

El uso de este adjetivo es también interesante porque nos alerta sobre la posibilidad de que, pese a la radicalidad de la transformación, su obra siguiera siendo redactada en nombre de unas creencias similares a las que habían informado su obra lírica. Larrea estaba asumiendo cierta continuidad de fondo entre las ideas que le habían llevado a escribir poemas entre 1916 y 1932 y las que le conducen a la redacción de ensayos como *Orbe*, *Rendición de espíritu*, *La espada de la paloma* o *César Vallejo y el surrealismo*.

Para convencer a cualquier lector del acierto de una equivalencia entre dos vertientes de apariencia tan disímil es necesario algo más que la declaración del autor. Este es un asunto con el que la crítica se ha enfrentado y que parece haber legitimado, más que el apetito por profundizar en su conocimiento, cierto deseo de separación de las vertientes de su obra. Según parece, relegar los ensayos a un segundo plano es el modo que se ha considerado más adecuado para tratar desde una perspectiva crítica una obra que, según las declaraciones de su propio autor, persigue objetivos mal avenidos con lo que tradicionalmente compete a la literatura. Ya que, para decirlo con sus propias palabras, la que a él le compete es “una Poesía igual a Realidad” (“Liberación...” 149), la crítica literaria prefiere abstenerse en este punto de ejercer su tarea.

La aparición hacia 1929 de este tipo de concepciones en la poética y la poesía de Larrea es lo que determina a juicio de Díaz de Guereñu el cambio manifestado en 1932. Para este crítico, la identificación de la poesía con factores “reales”, “objetivos” o simplemente ajenos a la subjetividad del poeta, implica una ruptura respecto a las enseñanzas creacionistas –en general, de las vanguardias– que habían guiado su escritura desde 1919. 1929 marca el momento en que una “necesidad exterior” o

---

David Bary: *Larrea: poesía y transfiguración*. Larrea da sus propias versiones en *Orbe* así como en otros escritos redactados a partir de los años sesenta. En el capítulo IV de mi ensayo *La obra ensayística de Juan Larrea* se hace un seguimiento detallado de este asunto. También resulta interesante para la interpretación del tema mi artículo “El no-lugar de Juan Larrea”

<sup>3</sup> Se profundiza en la interpretación de estos rasgos en el cap. I de mi ensayo *La obra ensayística de Juan Larrea*.

“la certeza de un sentido” se incorpora al pensamiento del poeta abocándolo a la formulación de las conclusiones “científicas” sobre la historia y el arte que son características de su producción ensayística.

Una vez consciente del “funcionamiento” de la teleología histórica y una vez descubierta, tras la guerra civil, la localización geográfica del Nuevo Mundo en que se plasmarían las potencialidades renovadoras del alma colectiva española y al que apunta aquélla, Larrea debía elegir entre seguir escribiendo poemas, expresando sus vivencias personales, su “pasión íntima”, e intentando modificar mediante la “emoción” la conciencia colectiva, o buscar un modo de expresión para tratar de explicar de forma discursiva aquel “sentido” por él descubierto. Optó por este segundo camino, sacrificando aquella emoción a favor de otra basada en la construcción de identificaciones colectivas en un proyecto de futuro, y el pensador se sobrepuso al poeta, aunque sin suplantarle en su integridad. (80-81)

Para Díaz de Guereñu el único espacio de coincidencia que, a partir de su entrega al “sentido”, dejan abiertos los ensayos es el que deriva de los temas. Solo en cuanto ocasionalmente estos se dedican al examen de asuntos literarios, poesía y prosa vuelven a tener puntos de contacto; el resto de su obra no parece entrar en su área de competencia. Coherentemente Díaz de Guereñu ha dejado a un lado el comentario de aquellos ensayos en los que la poesía no constituye el objeto principal.

La perspectiva de Sibylla Laemmel-Serrano sobre este asunto es todavía más clara. El primer párrafo de su estudio da por sentada la diferencia entre las dos vertientes de la obra y sitúa los ensayos más allá del campo de interés de la literatura<sup>4</sup>. Los argumentos que sostienen esta teoría se apoyan en la idea de que su poesía añora y busca encontrar una significación esencial, de carácter absoluto, pero que el éxito de esta empresa solo puede ser alcanzado a costa del sacrificio de aquello que constituye el fundamento mismo de su poesía, a costa del poeta (120-121). A su juicio, la transformación de 1932, se debe a que Larrea conceptúa la esencia, le otorga un nombre, más aún, “la convierte a la realidad, le otorga un valor en el orden de los fenómenos” y, por lo tanto, se desentiende del orden puramente imaginario que le es propia a la literatura (4-5).

La postura que se presenta en este artículo no coincide con la de ninguno de los dos autores. A mi juicio los ensayos de Larrea no solamente no traicionan los presupuestos de su poesía, sino que los comparten incluso cuando tratan temas aparen-

---

<sup>4</sup> “Le présent ouvrage se propose d’étudier une partie mince et curieusement détachée d’une oeuvre par contre très vaste, dont l’intérêt pourtant débordé le champ de la littérature. Il était un remarquable penseur autant qu’un chercheur; l’histoire de la religion, la critique littéraire et l’américanologie constituaient ses domaines préférés. Mais, en tant que penseur, il s’intéressait moins aux fondements théoriques et méthodologiques de la science qu’à la spéculation et, en tant que chercheur, la mise en lumière d’un fait particulier, important peut-être pour telle branche du savoir, le passionnait moins que la signification de ce même fait pour l’ensemble du devenir humain.” (1)

temente ajenos a sus intereses más inmediatos; desde esta perspectiva los dos aspectos de la obra están ligados por una lógica común, por una *episteme* particular de la que ambas son fruto. Se entiende que la aceptación de “la certeza de un sentido” y “la conversión a la realidad” de los valores propios de su poesía no significan ni el fin del poeta ni su suplantación por el pensador. La transformación de 1932 lleva a sus últimas consecuencias la estética de que había partido su poesía; la aplicación coherente de su lógica literaria le conduce a una situación que parece absurda; tan absurda como la siguiente nota de César Vallejo: “Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo”.

\*

La breve revisión de los postulados críticos sostenidos ante las transformaciones por las que la obra de Larrea pasa, nos ponen en contacto con las razones de fondo que motivan el “tabú” en que se ha convertido su obra ensayística. Los ensayos no caben en los intereses de la crítica porque los parámetros que deciden lo que es literario descartan toda obra que se presente como una verdad válida más allá de la esfera de la imaginación.

Este juicio crítico es, después de todo muy singular, porque al suscribirlo Díaz de Guereñu y Laemmel-Serrano parecen caer en la trampa de la que nos habían prevenido. Al aceptar que pueda producirse esa “dependencia de los fenómenos exteriores”, esa “conversión a lo real”, están tácitamente comulgando con los mitos que Larrea despliega para explicar su obra, con su “autointerpretación”. Nadie más interesado que él en hacernos creer que tal conversión es posible, que se puede lograr, *de facto*, la disolución de las fronteras que separan ficción e historia. Más aún, al diferenciar sobre la base de este criterio su poesía de su ensayo, la crítica ha ido más lejos que el propio autor quien, pese a no cesar de promover la validez absoluta de sus convicciones, tampoco dejó de subrayar que esta validez era, después de todo, de carácter *poético*. Larrea parte de la idea de que sus escritos están fuera de lo que la tradición considera literario, pero simultáneamente insiste en que su escritura ensayística es *poesía*. Nosotros encontramos que el conflicto entre la exigencia radical de “creación” y la tendencia a representar y significar en función de un sistema referencial, que Laemmel-Serrano circunscribe a los textos incluidos en *Version celeste*, está presente en todos sus ensayos (63).

Lo sorprendente de una postura crítica como la de Díaz de Guereñu y Laemmel-Serrano —donde la paradoja es más acuciante— es que puede reconocer que Larrea cuestiona los principios con que damos validez al hecho literario, pero niega la posibilidad de que los propuestos por Larrea sean válidos

Dans le cadre de la liberation de l’homme que Larrea propulse —que est une véritable “émancipation” au sens kantien—, la création artistique s’identifie avec l’acte cognitif susceptible de nous renseigner —empiriquement— sur la condition de notre être. Pour le poète Larrea, en fait, ce n’est pas la pensée métaphysique ou philosophique, mais l’art —dans la mesure où il permet à l’individu d’interpréter le monde et de s’interpréter soi-même— qui détient une certaine vérité. Par consé-

quent, le démontage des disciplines systématiques et/ou dogmatiques doit être accompagné d'une réflexion sur les conditions de "vérité" dans l'art: dans quelle mesure les fictions de la littérature, les figurations de la poésie et de la peinture peuvent-elles être révélatrices du "vrai"? (90)

Ante el rechazo de esta autora a ocuparse de aquellas obras donde Larrea supone que hay implícita una verdad *poética*, artística, podemos deducir que su respuesta es completamente negativa.

Aquí es donde uno se topa con la raíz del problema planteado por los ensayos de Larrea. Nos encontramos ante una obra que rebate nuestras asunciones, nuestra visión de mundo y el sentido mismo de nuestro trabajo. Y esa actitud, por lo visto, resulta intolerable. No podemos suspender, ni siquiera a modo de concesión hipotética, nuestro recelo ante su idea de lo artístico.

Pero los ensayos de Larrea son literatura. Son un tipo de literatura que crea las reglas de su ficción, al mismo tiempo que genera su corpus literario. Reconocer la valía de estas reglas y los resultados concretos de su aplicación nos enfrentaría a la posibilidad de aceptar que nuestras propias verdades, que el límite que hemos aceptado para delimitar lo que es verdadero, tiene mucho de ficticio. Es este desafío el que coloca a Larrea del otro lado de nuestras competencias y le convierte en un tabú.

El problema que plantean estos ensayos es un asunto que concierne a partes iguales a su autor y a los lectores y críticos que nos ocupamos (o no nos ocupamos) de ellas. Podíamos relacionar estas dos perspectivas a dos actitudes genéricas. Al de la crítica se le ha encuadrado ya, sin mucho afán de precisión, en uno tradicional; a Larrea lo vamos a inscribir dentro de uno estrictamente ligado con la estética que se suele mencionar para explicar sus poemas: la vanguardia. Con la intención de fundamentar nuestras propias opiniones resulta interesante intentar un principio de acuerdo entre ambas posturas recurriendo a la teoría literaria.

Frank Kermode en *The Sense of an Ending*, un libro frecuentemente citado al hablar sobre el sentido y las estrategias de las ficciones –y en concreto de las apocalípticas–, toca una interesante gama de aspectos relevantes para la interpretación de la obra de Larrea. Pese a todo, él mismo podría ser uno de los autores que eludiría llamar "literaria" a la faceta de su obra que representan sus ensayos.

Para Kermode, que sigue en este punto las opiniones de Hans Vaihinger, existen dos condiciones básicas que distinguen las ficciones literarias de otras formas de imaginación como el mito y las hipótesis científicas: el que sean "conscientemente falsas" y que su validez no dependa de ningún tipo de experimento o prueba real (40-41). La estricta aplicación de estos dos parámetros colocaría a la obra ensayística de Larrea –interpretada como la interpreta su autor– fuera del ámbito de la literatura. Si la conciencia del carácter ficticio de sus propuestas es ambivalente, aunque en último extremo se halla siempre presente en el arranque de su obra, el deseo de convertir su ficción en una "ciencia" se manifiesta a lo largo de toda su obra.

Las opiniones de Kermode, muy preocupadas por las consecuencias adversas que ciertos mitos y pseudocientíficos han propalado (como ocurrió hasta principios del siglo XX con el racismo) parecen especialmente cautas ante los fenómenos literarios de la vanguardia:

It appears that, in fact, that modernist radicalism in art –the breaking down of pseudo-traditions, the making new on a true understanding of nature of the elements of art– this radicalism involves the creation of fictions which may be dangerous in the dispositions they breed towards the world.

[...]

In speaking of the great men or early modernism we have to make very subtle distinctions between the work itself, in which the fictions are properly employed, and *obiter dicta* in which they are not, being either myths or dangerous pragmatic assertions. When the fictions are thus transformed there is not only danger but a leak, as it were, or reality. (112-113)

Es aquí donde sus teorías adolecen de una limitación considerable para ayudarnos a comprender el sentido de una obra como la de Larrea. El temor que Kermode demuestra a las pretensiones vanguardistas de transformar la relación entre arte y realidad no nos parece injustificado, pero pierde de vista el sentido mismo que se oculta bajo la actitud de las vanguardias. La desconfianza hacia esa ficción demasiado real, el recelo ante sus mitos y sus peligrosas afirmaciones pragmáticas, no es distinta de la desconfianza y los recelos que las propias vanguardias sintieron ante los mitos de la tradición y las prácticas artísticas de su época. Las posturas que imponen, sin conciencia de su propia ficción, una demarcación clara entre lo real y lo ficticio resultaban a juicio de las vanguardias tan peligrosas como para Kermode lo son las veleidades de estos movimientos. Su planteamiento deja de lado lo que para otros teóricos es la clave de la vanguardia: la modificación de las nociones de ficción y realidad.

Según las opiniones del teórico alemán Peter Bürger, el impacto de este fenómeno en la cultura occidental de principios del siglo XX deriva en buena medida de su radical oposición a uno de los paradigmas que condicionaban la producción y la recepción de las obras de arte: la separación, socialmente regulada, de sus cometidos respecto a la esfera práctica. Para Bürger la evolución del arte a partir del siglo XV responde a una paulatina “formalización” o institucionalización de los contenidos de sus obras. Estos van perdiendo significado extraartístico hasta que, a finales del XIX, el arte se convierte en el único contenido de la propia obra de arte, se practica “el arte por el arte”. El contenido de la obra está separado de la vida práctica, no se puede trasvasar a la vida cotidiana la experiencia generada en él. Las vanguardias se revelan contra este modelo de producción e interpretación. Con ellas se llega a un estado de “autocrítica” que pone al descubierto las condiciones estructurales que lo regulan y pretende transformar revolucionariamente sus valores. La vanguardia se caracteriza por intentar hacer coincidir plenamente el ámbito artístico y la praxis vital. Esta revuelta tiene un efecto radical sobre la concepción de lo que



la obra de arte es: deja de intentar parecerse a la realidad y comienza a considerarse real en sí misma; por “tratar de superar el arte en la praxis vital, su praxis es estética y su arte práctico” (105-106).

Desde el punto de vista de Bürger, los rasgos de la vanguardia ante los que recibe la Kermode se convierten en un instrumento para desenmascarar del mito ideológicamente connotado que la “institución arte” venía utilizando para separar los ámbitos de la ficción y la realidad. A partir de esta idea, la pretensión manifiesta en los ensayos de Juan Larrea de identificar a través de sus ensayos la experiencia real con la de su poesía sería, más que un mito, una forma de cuestionarlo. La teoría de Bürger desestima aquellos rasgos que la tradición en la que Kermode se inscribe considera definitorios.

Entre los extremos que marcan estas posturas caben algunos matices de interés que nos ayudarán a apreciar el sentido de la actitud de Larrea y, en general, de las intenciones de la vanguardia. Renato Poggioli, en su *Teoría del arte de vanguardia*, también señala la importancia de no perder de vista las vertientes de la producción vanguardista —la propiamente literaria y la compuesta por los elementos de carácter programático, como proclamas, poéticas y manifiestos. Entiende a esta última como directrices de una “mitología estética” conscientemente desarrollada y aplicada. En lugar de advertir de la necesidad de diferenciar cuidadosamente entre ambos aspectos, su estudio enfatiza su proximidad y su influencia mutua. Poggioli hace de estos mitos elementos significativos de una ficción tan relevante para la interpretación de la producción artística como las propias obras de arte. En este contexto teórico el deseo de identificar la ficción literaria con la realidad y las fantasías científicas que acompañan la empresa vanguardista se convierten en metáforas del sentido que pretenden transmitir, no en fenómenos ajenos a la actividad literaria o artística. Así, por ejemplo, aun cuando se descubre la intromisión en la literatura de elementos extraños a la tradición, Poggioli puede restar importancia al “cientifismo” y al afán “experimentalista”, y considerarlo expresiones de carácter metafórico: “El cientifismo vanguardista queda como fenómeno significativo hasta cuando nos damos cuenta de que no se trata más que de un uso puramente alegórico y emblemático de la expresión científica.” (150)

Para nosotros, lo interesante de las opiniones del crítico italiano es que, al reconocer el peso que los contenidos ideológicos tienen en los movimientos de vanguardia y el hecho de que entre ellos se encuentra la intención de rebasar la definición tradicional de lo literario, nos proporcionan un punto desde el que relativizar las lecturas que a partir de Kermode y Bürger pueden realizarse de Larrea. Finalmente, tanto la postura que sostiene la necesidad de la independencia entre la esfera práctica y la ficticia, como la que se niega a reconocer esta diferenciación denunciando las extralimitaciones de dicho intento, se olvidan de que, sean cuáles sean las ambiciones de la vanguardia, su exceso no sobrepasa el ámbito propio del símbolo, de la alegoría. En contra de la interpretación que podríamos establecer desde la perspectiva de Kermode, la obra de Larrea continúa siendo una ficción, si bien el suyo es un hacer literario marcadamente diferenciado del tradicional. Contra la opi-

nión de Bürger, debemos aceptar que la pretensión de anular la distancia entre imaginación y praxis no es más que la aceptación, teóricamente definida y, por tanto consciente, de otro modo de “institución arte”; la literatura vanguardista, pese a sus pretensiones, no deja nunca de ser literatura.

Continuando el camino que hemos abierto a través de las ideas de Poggioli, vale la pena dedicar unas palabras más a las teorías de Werner Hofmann que en su *Los fundamentos del arte moderno* (1987) ofrece una idea aún más clara del significado de este incorporar a la obra de arte elementos tradicionalmente ajenos a ellas. También para este crítico la tendencia objetiva y “científica” de las vanguardias denota la voluntad de diluir las fronteras entre lo artístico y lo extraartístico.

Las manifestaciones artísticas posteriores a la I Guerra Mundial coinciden con la aparición de una nueva postura hacia el acto creador, reivindicada en esos mismos años, que va más allá de las convenciones del cuadro pintado sobre lienzo. Ya no se trata aquí del valor propio del arte, no digamos ya de la práctica habitual de la pintura sobre lienzo, sino que aquí la volición artística se despoja de su finalidad en sí misma, se libera de su limitación al objeto artístico aislado y se concibe como un impulso creador cuyo objetivo es apropiarse, material o espiritualmente, de toda la realidad. En ese intento se vuelcan los dadaístas y los surrealistas, el grupo holandés de De-Stijl, la Bauhaus de Weimar y los constructivistas rusos.

Las nuevas posturas hacia el acto creador emergen en ámbitos limítrofes, donde no sólo se cuestiona la obra de arte, sino que se le niega existencia propia. Su objetivo es la elaboración de una realidad total, no meramente la interpretación subjetiva de un determinado aspecto de la realidad [...]. (294)

Hofmann encuentra que esta tendencia se manifiesta de dos modos de apariencia contrapuesta pero de sentido solidario: mediante la elaboración de obras de arte que no quieren representar lo real sino ser realidades en sí mismas (por ejemplo en Kandinsky o Mondrian) o por la presentación de objetos de la vida cotidiana como obras de arte, sin ningún tipo de elaboración por parte de los artistas (por ejemplo, en los *objet trouvé* o *ready-made* surrealistas). Para Hofmann esta “cosificación”, lejos de hacer de los fenómenos artísticos menos arte, consigue ampliar sus posibilidades y sus campos de expresión. El arte no deja de ser arte por elegir como soporte un objeto que el artista no ejecuta. Esta actitud no es una renuncia al arte, sino una ampliación de los medios artísticos. Finalmente el arte no puede abandonar sus feudos, no puede hacerse ciencia ni “realidad”. Cuando utiliza los objetos reales como soporte de sus intenciones, los “espiritualiza”: “el resultado final de la cosificación no es otro que el de la espiritualización de la materia” (377). Las vanguardias pueden adoptar las formas de la realidad cotidiana, pero no pueden renunciar a su naturaleza simbólica. Todo lo que utiliza para expresar sus ansias casi científicas de realidad, se transforma en símbolo. Así, incluso en los intentos más radicales de confundir el arte con la vida, como en la escritura automática, el resultado sigue quedando del lado de la ficción artística.

No es necesario insistir sobre la importancia que ideas como las ahora expuestas en el contexto general de la historia del arte tienen para comprender el alcance de los ensayos larreanos. Los rasgos que Díaz de Guereñu y Laemmel-Serrano utilizan para excluir del estudio literario los ensayos son, desde esta otra perspectiva teórica, los que legitiman la lectura literaria. Las nociones proporcionadas en el repaso de los teóricos traídos a colación permiten sentar las bases para una lectura literaria de los ensayos de Larrea. Así, podemos decir que, aún teniendo en cuenta el modo inusual en que se manifiesta, la escritura de Larrea puede ser comprendida como un tipo de ficción cuyas claves entroncan con los objetivos programáticos de las vanguardias.

Su postura sobre el tipo de obras que emprende hacia 1932, su insistencia en que se trata de obras “objetivas”, es un signo inequívoco de la conexión de su práctica ensayística con las ambiciones de la vanguardia. Es un asunto sobre el que ya Sibylla Laemmel-Serrano había llamado la atención:

La “science poétique de la vie” se fonde grâce à la découverte d’une harmonie – ou d’une possibilité d’harmonie – dans la réalité événementielle. Ainsi, Larrea réalise à sa manière cette grande aspiration des avant-gardes qu’est l’identification de la poésie – de l’ ”art” avec la “vie”. La conjonction des deux sphères devient possible du fait que la faculté créatrice de l’homme – l’imagination jointe à la force de son affectivité – est capable non seulement de projeter des structures signifiantes sur le plan “symbolique”, de déceler les modes de la signification au niveau d’un texte, mais de percevoir des modes analogues sur le plan même de “réel”. (6)

Pero en contra de las opiniones críticas que sitúan fuera de su cometido el estudio de los ensayos, es posible entender que la extrapolación de las competencias del credo estético a la comprensión de la realidad a través de la escritura ensayística no es un asunto ajeno a nuestros intereses. Esta extrapolación no debe ser considerada como una renuncia a la naturaleza metafórica propia de la perspectiva poética, sino como un ahondamiento en ella y una ampliación de sus ámbitos. En este sentido, la ambigüedad con la que Larrea se refiere a su pensamiento – a la vez como “científico” y como “poético” – demuestra su rebelión contra la distinción neta entre lo ficticio y lo real, se realiza sin renunciar al carácter simbólico de su discurso.

Con estas nociones en mente podemos desestimar el tabú que se cernía sobre los ensayos de Larrea y hablar de ellos, con independencia del tema y el tono que adopten, como de una forma extrema del tipo de ficciones postuladas por la vanguardia. Es más, según estas ideas su discurso en general y todos los elementos que lo componen se transforman en símbolos, imágenes polivalentes ligadas a una fabulación que los equipara, por ejemplo, a su propia poesía, a la poesía de Vicente Huidobro o a un cuadro de Juan Gris<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Sobre la relación entre los ensayos de Larrea y la estética cubista, véase mis ensayos *La obra poética de Juan Larrea* y “Juan Larrea: cubismo y discurso poético del Nuevo Mundo.”

**BIBLIOGRAFIA**

- BARY, David.  
1976 *Larrea, poesía y transfiguración*. Barcelona, Planeta.
- BÜRGER, Peter.  
1987 *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- COYNE, André.  
1988 “Digo, es un decir”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 454-455, abril-mayo.
- DÍAZ DE GUEREÑU, José Manuel.  
1988 *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*. San Sebastián, Universidad de Deusto.
- GURNEY, Robert.  
1985 *La poesía de Juan Larrea*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- HOFMANN, Werner.  
1992 *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona, Península.
- KERMODE, Frank  
1966 *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York, Oxford University Press.
- LAEMMEL-SERRANO, Sibylla.  
1995 *Juan Larrea ou le suicide en poésie*. Zúrich, Peter Lang.
- LARREA, Juan.  
1933 *Orbe*, [copia mecanográfica inédita conservada en los archivos de Gerardo Diego], [parcialmente publicada en *Orbe*. Barcelona, Seix Barral, 1990].  
1942 *Rendición de espíritu*, 2 vol., México, Cuadernos Americanos,  
1942 “Liberación de Prometeo”, *Cuadernos Americanos*, vol. I, (enero-febrero), pág. 179  
1956 *La espada de la paloma*. México, Cuadernos Americanos.  
1960 *Corona incaica*. Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba.  
1969 *Versione Celeste*. Torino (Italia), Einaudi.  
1976 *César Vallejo y el Surrealismo*. Visor, Madrid.
- PLIEGO, Benito del.  
2003 “El no-lugar de Juan Larrea”, *Tsé-Tsé* 12 (Mayo), págs. 62-70.  
2003 “Juan Larrea, cubismo y discurso poético del Nuevo Mundo”, en *La cultura del exilio republicando español de 1939. Actas del Congreso Internacional “Sesenta años después”*, vol. 1, Madrid, UNED, págs. 469-480.  
2005 *La obra ensayística de Juan Larrea y los fundamentos de la modernidad artística*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Ediciones.

POGGIOLI, Renato.

1964 *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente.

VAIHINGER, Hans.

1924 *The philosophy of as if*. London, Routledge & Kegan Paul.

VALLEJO, César.

*Del carnet español de 1936/1937*, cit. en André Coyné, "Digo, es un decir".  
pág. 80.