



HAL
open science

El translingüismo poético de Juan Larrea y sus implicaciones en una novela de Jorge Semprún

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. El translingüismo poético de Juan Larrea y sus implicaciones en una novela de Jorge Semprún. Axel Gasquet; Modesta Suárez. *Écrivains multilingues et écritures métisses : L'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp.69-83, 2007, 978-2-84516-338-6. hal-03271313

HAL Id: hal-03271313

<https://hal.science/hal-03271313>

Submitted on 1 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El translingüismo poético de Juan Larrea y sus implicaciones en una novela de Jorge Semprún: *La montagne blanche*

1. Plurilingüismo y translingüismo

Antes de pasar a la etapa ilustrativa, quisiera fijar el marco teórico en el que se sustentan las observaciones que siguen. Cuando hablamos de “plurilingüismo” en un sistema literario determinado, estamos resumiendo de hecho mediante una fórmula un fenómeno muy amplio y complejo¹. En efecto, la formación literaria y cultural de los autores - incluso cuando éstos son perfectamente monolingües - es casi siempre de tipo plurilingüe ya que se funda en gran parte en las traducciones. Podemos por tanto considerar el plurilingüismo como la cara, con frecuencia oculta, de un más amplio pluriculturalismo que consituye las bases de nuestro conocimiento. Pues bien, a veces ocurre que esta cara escondida vuelve a la superficie y se hace visible en el conjunto de las obras de un autor o en el propio texto literario. En el primer caso, el autor cambia de lengua en el interior de su propio sistema literario para producir obras monolingües en cada una de las lenguas elegidas; en el segundo, los diferentes códigos lingüísticos cohabitan en el mismo texto, en grados cantitativa y calitativamente variables. En el primer caso, que podemos llamar plurilingüismo por alternancia, el sistema literario tiende generalmente al equilibrio, tanto en cantidad como en calidad, en cuanto a la distribución de las lenguas en las distintas obras monolingües. Pienso, por ejemplo, en la obra de un dramaturgo portugués de principios del s. XVI, Gil Vicente: de las 42 piezas conservadas, 15 son monolingües portuguesas, 12 monolingües españolas y 19 alternan estas dos lenguas. En el segundo, que

¹ Sobre el plurilingüismo literario pueden consultarse las siguientes obras : W. T. ELWERT, “L’emploi des langues étrangères comme procédé stylistique”, *Revue de littérature comparée*, 34, 3 (1960), pp.409-437 ; L. FORSTER, *The Poet’s Tongues : Multilingualism in Literature*, London, 1970 ; R. GRUTMAN, « Le bilinguisme littéraire comme relation intersystème », *Revue canadienne de Littérature Comparée*, septiembrediciembre 1990, pp. 198-212 ; ID., « Les motivations de l’hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », en : *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone (6-9-luglio 2000), a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Roma, il Calamo, 2002, pp. 329-349. En ámbito ibérico, puede consultarse la obra colectiva: *Literatura y bilingüismo / Literatura i bilinguisme* (ed. E. Canonica – E. Rudin), Kassel, Reichenberger, 1993.

llamaría plurilingüismo simultáneo, al contrario, existe claramente una lengua vehicular, que es generalmente la lengua materna del autor, en la cual se injertan los fragmentos alóglotas de extensión variable. Es el caso, por ejemplo, de las lenguas extranjeras que aparecen en las obras dramáticas de Lope de Vega². Ni que decir tiene que estas dos modalidades de plurilingüismo rara vez se dan en forma pura, puesto que el autor bi- o plurilingüe alternante puede hacer uso de un plurilingüismo simultáneo en algunas de sus obras, como se ha visto en el caso de Gil Vicente. Situada entre estos dos tipos básicos de plurilingüismo literario, existe otra modalidad que consiste en la utilización esporádica y excepcional de una lengua no vehicular y que el autor no necesariamente domina para la producción de obras monolingües, y que propongo denominar “translingüismo”. Es el caso de la producción en italiano de algunos poetas españoles del Siglo de Oro y, a la inversa, de las obras monolingües españolas de autores italianos de la misma época, una problemática sobre la cual estoy trabajando actualmente³.

En lo que sigue, me propongo ilustrar un caso de translingüismo poético hispano-francés de la segunda y tercera década del siglo XX, el del poeta bilbaíno Juan Larrea. El que el protagonista en gran parte autobiográfico de una novela de Jorge Semprún, *La montagne blanche*, se llame precisamente Juan Larrea, me ha brindado la oportunidad de reflexionar, en la segunda parte de mi intervención, sobre las motivaciones del cambio de lengua entre estos dos autores que han practicado un mismo tipo de bi- y translingüismo, si bien en épocas y géneros distintos.

2. El translingüismo de Juan Larrea y el de Vicente Huidobro

2.1. Razones literarias y vitales

En el marco de este coloquio sobre multilingüismo y mestizaje en las literaturas modernas y contemporáneas, desde la ladera hispánica, creo que la figura de Juan Larrea es una buena muestra del fenómeno del translingüismo y puede aportar materiales útiles al debate acerca de la situación del escritor bi-

² Véase mi estudio : *El políglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, Estudios de Literatura n.11, 1991.

³ Sobre la primera vertiente, véase mi ensayo : *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles, desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Zaragoza, Pórtico, Hispanica Helvetica n. 9, 1997.

y/o translingüe. En efecto, la lengua francesa le ofreció al joven poeta español un hospedaje en el cual se refugió, durante una breve etapa de su vida, para apartarse de su realidad histórica, cuya representación más condensada era su lengua materna, el español. El tema de la huida, del exilio voluntario, es fundamental en la elección del francés como lengua poética. En este sentido, la comparación con otro caso similar puede ser muy reveladora acerca de lo peculiar de la operación de Larrea. Quiero hablar, claro está, del mismo salto al francés como lengua poética practicado por el chileno Vicente Huidobro, que fue el mentor de Larrea en el París de los años Veinte. La adopción del francés por parte del poeta chileno, una lengua que no conocía bien al llegar a Francia, está motivada sobre todo por su anhelo para adquirir lo más rápidamente posible un puesto en la literatura de mayor prestigio de su época. Gracias a sus notables recursos económicos, Huidobro consigue editar muy pronto sus libros poéticos e instalarse en el mundillo literario parisino reivindicando a bombo y platillo su papel de creador de un nuevo movimiento literario, por él llamado “creacionismo”. La polémica que sostuvo con Pierre Reverdy acerca de la paternidad de dicho movimiento es muy reveladora de su afán de protagonismo⁴. No quiero con estas observaciones restar importancia a la obra poética de Huidobro, cuya influencia en los poetas españoles de la Generación del '27 es de sobra reconocida. Lo que me interesa es mostrar la distancia que media entre esta asunción hasta cierto punto artificial de la lengua francesa por parte del poeta chileno, quien vino a París declaradamente para hacer carrera literaria, y el paso de Juan Larrea a esta misma lengua francesa para componer sus primeros poemas. En el caso del poeta bilbaíno, el francés era una lengua con la que tenía gran familiaridad, al haber emprendido su estudio desde la infancia, al ingresar en un colegio de la orden francesa del Sagrado Corazón en Miranda del Ebro en 1905, o sea a la edad de diez años⁵. En otras palabras, el francés para Larrea era como una segunda piel y su decisión de componer sus poemas en esta lengua puede considerarse más natural que en el caso de Huidobro. Sin embargo, como es evidente, hay que matizar este adjetivo. En efecto, el buen conocimiento de la lengua y de la literatura

⁴ Polémica definitivamente zanjada por R. L. Admussen y René de Costa, “Huidobro, Reverdy and the *editio princeps* of *El espejo del agua*”, *Comparative Literatures*, XXIV, 2 (1972) (ver la traducción española en el volumen colectivo: *Vicente Huidobro y el creacionismo*, ed. R. De Costa, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1975, pp. 249-264).

⁵ Los datos de la biografía de Larrea proceden del libro de David BARY, *Larrea: poesía y transfiguración*, Barcelona, Planeta, 1976.

francesas que ostenta Larrea no fue ninguna excepción entre los poetas españoles de su generación, aunque quizás en su caso fuese más acusado. Es sin embargo el único quien decide componer directa y casi exclusivamente en esta lengua. Su producción poética en castellano abarca un número muy limitado de textos y es contemporánea o posterior a la francesa. La crítica tiende a considerar esta adopción de la lengua francesa esencialmente como el fruto de la influencia ejercida por Huidobro, tras su estancia madrileña de 1918⁶. Sabemos, en efecto, que el encuentro con el chileno fue para el joven Larrea un verdadero “coup de foudre”, y a raíz de la lectura de los poemas creacionistas vislumbró la posibilidad no sólo de cambiar de estética, sino de vida. Sin embargo, los poemas que más impresionaron a Larrea no fueron los poemas franceses de Huidobro, sino aquéllos compuestos por el chileno en su lengua materna, el español. Bien conocido es el comentario pasmado de Larrea al recordar, en un ensayo de 1978, su lectura de un verso del poema titulado “Luna” sacado de los *Poemas árticos*, libro que Huidobro publica en Madrid en 1918. Cuenta Larrea : “*La luna suena como un reloj*. Produjo en mí esta sentencia algo así como un traumatismo poético. Se construía la frase sobre un adverbio de modo, como un símil cualquiera, pero dentro de un ámbito como de campana neumática, sin tiempo ni lugar, que presuponía otra clase de existencia, afirmada sobre símbolos extraños a la experiencia humana”⁷. Como se echa de ver, lo que le atraía sobremanera en la poesía creacionista de Huidobro era precisamente la percepción de otra realidad, de “otra clase de existencia”, lo cual se va a convertir en el hilo conductor de su itinerario intelectual y vital. Ocho años después de la esta primera lectura de los versos de Huidobro, logrará dar un primer paso hacia esta “nueva existencia” apenas vislumbrada, al dejarlo todo (la familia y el cómodo puesto de funcionario en el Archivo Histórico Nacional) para instalarse en París a partir de 1926. Una estancia, como sabemos, no definitiva, puesto que el anhelo de cambio le hará dejar definitivamente Europa en 1939 rumbo al nuevo mundo, donde se instalará definitivamente, hasta su muerte acaecida en 1980 en la ciudad argentina de Córdoba, de cuya Universidad había sido catedrático de

⁶ « Parece improbable que sin el impulso directo de la teoría y el ejemplo de Huidobro Larrea hubiese dado ese paso a una lengua extranjera » (Juan Manuel DÍAZ DE GUERENU, *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, San Sebastián, 1988, p. 145).

⁷ J. LARREA, “Vicente Huidobro en vanguardia”, en: *Torres de Dios. Poetas*, Madrid, Ed. Nacional, 1982, p. 84.

Historia de la Cultura desde 1956 y director del Instituto del Nuevo Mundo desde 1959.

2.2. Concepciones teóricas

Importa, en el marco de nuestro coloquio, concentrarse ahora sobre los postulados teóricos que sustentan el translingüismo poético de Larrea, o sea su paso creativo, aunque fugaz, por otra lengua. Para ello, creo que una vez más la confrontación con Huidobro puede arrojar una luz nueva sobre lo peculiar de la operación de Larrea. Como sabemos, Huidobro justifica su cambio de lengua a partir de los postulados de su nueva escuela creacionista, llamada a ocupar un lugar destacado dentro de los movimientos de vanguardia. Concretamente, la elección del francés se explica, según Huidobro, por el hecho de que “la poesía creacionista adquiere proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía, y se hace accesible a todos los pueblos y razas, como la pintura, la música o la escultura”. En otras palabras, puesto que en el campo artístico el francés es la lengua internacional por excelencia, y dado que la poesía creacionista aspira a este universalismo, el poeta creacionista tiene que salir del mundillo provincial y periférico de su lengua materna y componer directamente en la lengua que le garantizará la mayor difusión. Como consecuencia de esta concepción, que se funda en uno de los dos pilares comunes a todos los movimientos de vanguardia, o sea el cosmopolitismo, para Huidobro la poesía creacionista tiene que ser traducible por esencia, puesto que “si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas”⁸. Dicho de otro modo, se postula la posibilidad de una traducción literal, capaz de restituir los significados, restándole importancia al plano del significante. Se trata, como se ve, de una concepción que se sitúa en las antípodas de lo que se suele entender por traducción poética, generalmente asimilada a una recreación del texto original. Al mismo tiempo, hace de la elección de la lengua original de composición una mera variante sin demasiada importancia, lo cual le permite de paso justificar su adopción del francés. En realidad, como he mostrado en

⁸ V. HUIDOBRO, « Le créationnisme », en : *Manifestes* (1925). Cito por la edición de las *Obras completas* del autor a cargo de Hugo Montes, Santiago de Chile, 1976, vol. I, pp. 731-740. La traducción castellana es de Hugo Montes.

otro trabajo⁹, las autotraducciones del propio Huidobro de sus poemas españoles al francés no son exentas de transformaciones a nivel del significante que acaban por distorsionar los textos primitivos, otorgándoles un aspecto vanguardista que evidentemente influye en su recepción, a pesar de la fidelidad literal a los significados. El propio Gerardo Diego, el principal discípulo de Huidobro en España, en el prólogo a la edición española de *Versión celeste*, el único poemario de Larrea que recoge toda su producción poética, compuesta casi exclusivamente en francés, tras recordar su primitiva adhesión a esta misma poética de la traducción creacionista hace las siguientes matizaciones: “Si un poema sólo posee valores intraducibles no es poema cabal, es poema medio vacío, impotente. Ahora bien también es igualmente cierto que si un poema no pierde mucho, muchísimo, al ser vertido de modo magistral a otra lengua también será, aunque de otro modo menos hondo, poema inválido y en el sentido etimológico de la palabra, imperfecto, es decir no acabado”¹⁰.

Bastante diferente de la de Huidobro es la postura de Larrea. En el prólogo redactado en 1966 para su *Versión celeste*, Larrea expone las motivaciones del cambio de lengua en dos párrafos que presentan dos etapas de su reflexión¹¹. En el primero, Larrea se traspone en los años Veinte, en la época de composición de sus primeros poemas en francés. Reconoce ante todo que su dominio del francés no era perfecto, pero que a pesar de ello eligió este idioma por razones estéticas, por parecerle “más dúctil y matizado [...] y especialmente idóneo para expresar en claves estéticas sus estados de conciencia esencial, desarticulados, turbios, difíciles”. Al contrario del universalismo de Huidobro pues, al Larrea de los años Veinte el francés le sirve para afinar su expresión más individual, más íntima. En otras palabras, el joven Larrea, al estar tan impregnado de lengua y cultura francesas, llega a “sentir” en esta lengua hasta tal punto de poder afirmar en 1966 que “en francés se concibieron asimismo la casi totalidad de los [poemas] publicados por entonces en castellano”. Sin embargo, parece que al Larrea de 1966 le cueste explicar este cambio por la paradoja que contiene: ¿cómo justificar que uno consiga expresar mejor su mundo interior en una lengua extranjera que en su propia

⁹ « La auto-traducción poética creacionista : el caso de Vicente Huidobro », en : *Literatura y bilingüismo / Literatura i bilingüisme* (ed. E. Canonica – E. Rudin), Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 323-341.

¹⁰ J. LARREA, *Versión celeste*, ed. de Luis Felipe Vivanco, Barcelona, Barral, 1970, p.13.

¹¹ Ed. cit. pp.43-45.

lengua materna? Por ello añade, con un rodeo, que dicho mundo interior, (los “estados de conciencia esencial” en sus palabras) era sentido “en concordancia con las posibilidades que ofrecían algunas de las técnicas imaginativas descubiertas por la mejor audacia internacional del momento”. Tras exponer esta primitiva concepción del cambio de lengua, en el segundo párrafo Larrea ajusta el tiro desde la perspectiva que le brinda el “tercio de siglo” que media entre la composición de los poemas en francés y el momento en que se dispone a publicarlos en volumen. Le parece, sin estar del todo seguro de ello (“cree ahora saber quien esto escribe”), que “en lo subterráneo del fenómeno latía cierta razón determinante más honda y valedera”. Se trataría pues de la revelación de una verdad escondida que surge gracias al tiempo transcurrido. Tenemos a continuación un párrafo de importancia capital, ya que en él Larrea lleva a cabo un autoanálisis muy lúcido y revelador de su impulso hacia la creación translingüe. Habla ante todo de un “impulso incoercible hacia una universal e intrínseca allendidad”. Creo que hay que fijarse bien en cada una de las palabras elegidas por el autor: ante todo, el “impulso incoercible” nos muestra lo firme de su voluntad de un cambio radical en busca de un más allá, de un “plus ultra” desconocido por definición y que se materializa en el neologismo “allendidad”. Pero son importantes los dos adjetivos que le acompañan: este más allá tiene que ser “universal” e “intrínseco”. Si en el primer adjetivo encontramos uno de los postulados fundamentales de las vanguardias, del que se hacía eco la concepción creacionista del cambio de lengua, como se ha visto, el segundo (“intrínseco”) es más llamativo y más personal y postula lo contrario de la universalidad: dicha “allendidad” tiene que ser al mismo tiempo “intrínseca”, es decir íntima e interior, esencial. Esta nueva paradoja muestra bien a las claras la dificultad de aprehender dicho fenómeno pero permite al mismo tiempo enfocar el cambio de lengua como uno de los medios para tratar de conciliar el anhelo universalista con la expresión más íntima de los estados de conciencia, del mundo interior. De hecho, el salto hacia otra lengua no es más que un primer paso en un itinerario poético y vital cuya esencia (lo “intrínseco”) será precisamente la búsqueda, inacabada e inacabable, de un más allá de las cosas, de una “allendidad”. París no será más que una primera etapa en su viaje espiritual y humano, que le llevará a varios destinos del Nuevo Mundo. A continuación, Larrea va a precisar que, en efecto, el cambio de lengua era una de las condiciones fundamentales para

emprender esta búsqueda: la “conciencia poética del autor tenía que desprenderse de su mundo o matriz de origen así como de su cultura, uno y otra correspondientes a situaciones espacio-temporales del Lenguaje o Verbo”. Se trata pues de un exilio voluntario mediante el cual el poeta busca deshacerse del determinismo producido por su nacimiento para alcanzar una dimensión universal y cosmopolita. Sin embargo, no hay que ver en esto un rechazo de su vivencia española, puesto que sabemos que siempre mantuvo buenas relaciones con su familia, y con su tía Micaela en particular. Es sólo la “conciencia poética esencial” la que busca una “expatriación” a otro terreno lingüístico aún virgen, “trasplantándose a la única lengua extraña en que podía expresarse fuera de la española”. Esta ansia de superación queda reflejada en uno de sus primeros poemas, redactado en español en 1919 y titulado “Evasión”, cuyo último verso suena: “Aún tengo que huir de mí mismo”. Estas razones personales están íntimamente vinculadas con los contextos literarios, español y francés, de la época. La poesía española se encontraba en una fase de estancamiento, mientras que la lírica francesa estaba en plena renovación. Luis Felipe Vivanco, el editor y traductor de los poemas de Larrea, ve por tanto en la elección del francés esencialmente un alejamiento de la ampulosidad y de la “retórica heredada” que lastraban el idioma poético español. Al mismo tiempo, advierte el mismo crítico, su llegada al francés coincide con un momento de gran liberación formal del lenguaje poético francés, por lo cual, dice Vivanco, “Larrea va a jugar con ventaja”¹². Con todo, los vínculos con la tradición poética francesa parecen importantes para el Larrea de 1966, quien insiste en su conocimiento y asimilación de esta tradición lírica a la hora de componer directamente en francés: “cuya lírica [la francesa] no sólo conocía desde atrás, sino que había ya asimilado bastante bien”.¹³ Esta afirmación es importante desde la perspectiva de la expresión de los “estados de conciencia”, puesto que permite en parte salvar la paradoja que supone el cambio a una lengua no materna para alcanzar dimensiones de la conciencia que su propia lengua materna no permite. Es por ello algo incompleta la observación de Vivanco cuando, al comentar este cambio de lengua, anota escuetamente: “digamos que el poeta encontró más facilidades para abandonarse al

¹² Ed. cit. p. 37.

¹³ Ed. cit. p. 43.

inconsciente en esta lengua que en la suya propia”¹⁴. Si hay abandono al incosciente, ello se sustenta sin embargo en un buen conocimiento de la lengua y de la tradición lírica francesas. No deja de ser significativo, por otra parte, el que el francés sea únicamente la lengua de la poesía, mientras que para la prosa, incluso la prosa poética de *Oscuro dominio*, empleará Larrea siempre el español. Otro dato de interés está en lo efímero de la etapa poética francesa del autor, lo que permite clasificarlo entre los escritores propiamente translingües: al salir de Francia y Europa en 1939 rumbo a América, dejará de escribir en francés para volver al castellano, aunque no a la poesía. A primera vista, esto parece estar en contradicción con la voluntad de superación del determinismo espacio-temporal que había motivado su adhesión a la lengua francesa. En efecto, al abandonar el terreno de cultivo de esta lengua, también abandona la creación poética, con lo cual parece confirmarse, *a contrario*, que el contexto lingüístico que rodea al poeta es el que fundamenta y justifica la creación poética. El propio Larrea añade, en este mismo prólogo, que compuso los poemas en francés porque fue en esta lengua en la que “se vivieron”. Dicho de otro modo: Larrea, al buscar “desprenderse de su mundo o matriz de origen así como de su cultura” a través de un cambio de lengua vuelve irremediabilmente a situarse en otras “situaciones espacio-temporales del Lenguaje o Verbo”, o sea las que le corresponden a la lengua francesa. Es evidente que para un escritor, que trabaja con el lenguaje humano, es imposible deshacerse de estos vínculos, por muchas lenguas que utilice. Se comprende así mejor el porqué del abandono de la poesía, que estaba íntimamente vinculada con la lengua francesa, al dejar Francia y Europa, lo que conlleva un notable cambio de estética: la Poesía se convierte en una noción mucho más vasta y elevada, y el lenguaje verbal sólo en uno de sus vehículos posibles. De ahí que la obra sucesiva de Larrea sea de tono más reflexivo y teórico, privilegiando el ensayo y la crítica. Sin embargo, la poesía seguirá siempre presente en sus preocupaciones, pero desde el lado del crítico y editor de textos ajenos, y principalmente de los del poeta peruano César Vallejo, con quien había intimado en París y a cuya muerte había asistido. Al descubrir los poemas sobrecogedores de *España aparta de mí este cáliz*, en los que Vallejo vierte su inmenso dolor por la tragedia española, Larrea se convenció de que el

¹⁴ Ibid.

amigo peruano, cuya enfermedad los médicos no acertaron a diagnosticar, había “muerto de España”.

3. Juan Larrea como personaje de novela de Jorge Semprún: *La montagne blanche*

3.1. Razones de una elección

La referencia al gran poeta peruano y al contexto parisino de los años Treinta nos brinda la transición hacia la segunda parte de nuestra intervención que, como se ha anunciado, trata de analizar los posibles enlaces entre la figura histórica de Juan Larrea y el protagonista homónimo de *La montagne blanche*, novela publicada en 1986 por otro escritor de lengua materna española que ha compuesto la mayor parte de su obra narrativa, dramática y ensayística en francés: Jorge Semprún¹⁵. Conocemos las motivaciones exteriores de la elección de este nombre para el protagonista de la novela de Semprún. El propio autor, en su obra *L'écriture ou la vie* de 1994, al hablar de su novela, explica que el nombre de Juan Larrea le fue inspirado por el recuerdo de uno de los seudónimos que él mismo había utilizado en la época de su vida clandestina en la España franquista: “Je m'étais souvenu ce jour-là de Juan Larrea, écrivain secret et raffiné, l'un des hommes de la génération flamboyante des années trente qui aura fait du XX^e un nouveau siècle d'or de la littérature espagnole. Bilingue, de surcroît, ce Juan Larrea, comme l'a été son ami, le Chilien Vicente Huidobro. 'Larrea', avais-je dit au copain faussaire, 'fais-moi des papiers au nom de Larrea' »¹⁶. El nombre de Juan Larrea, en otras palabras, posee en la obra y en la vida de Jorge Semprún un valor doblemente autobiográfico: en la realidad y en la ficción. Sin embargo, si conocemos las motivaciones de la elección de este seudónimo en la vida, no sabemos porqué Semprún decidió elegir, de entre los muchos que utilizó en su vida clandestina, precisamente éste para el protagonista de *La montagne blanche*. Si bien parece claro que las razones literarias, y en especial las que se fundan en el

¹⁵ Todas las citas proceden de la siguiente edición: J. SEMPRUN, *La montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986 (Folio n. 1999)

¹⁶ Paris, Gallimard, 1994 (Folio n. 2870), pp. 316-317.

bilingüismo, son las que prevalecieron en la elección de este nombre, no deja de ser interesante el hecho de que su primera utilización se sitúe en un contexto de compromiso político. Creo por tanto que vale la pena volver al contexto parisino en el que actuó el Juan Larrea histórico durante la guerra civil española. Abordaremos así otra faceta del poeta bilbaíno que nos puede permitir acercarnos a otras de las posibles motivaciones de su aparición en la novela de Semprún. En efecto, el hasta entonces apolítico Larrea, al estallar la contienda, tomó desde el inicio el partido de la república, el único gobierno español que consideraba legítimo. En París, Larrea trabaja con José Bergamín en una oficina dependiente de la Embajada española, en Relaciones Culturales y Propaganda. A partir de junio de 1937 empieza a servir de enlace entre el gobierno republicano y Pablo Picasso. Son los años de Guernica, y Larrea asiste casi a diario a la composición del famoso cuadro, sobre el cual escribirá más tarde un importante ensayo. También se hace cargo Larrea de la difusión de la serie de grabados de Picasso titulados *Sueño y mentira de Franco*, que el pintor había donado a la causa republicana. Otro gesto importante y revelador del compromiso de Larrea con la causa republicana está en la donación al pueblo español, al inicio de la guerra civil, en 1937, de su importantísima colección privada de antigüedades incaicas, que hoy se encuentra en el Museo de América de Madrid. El compromiso político de Larrea prosigue con la organización de la propaganda cultural republicana hacia Hispanoamérica. A principios de 1939, con la guerra ya prácticamente perdida, se ocupa de la acogida de aquellos refugiados españoles que consiguen llegar hasta París. Larrea promueve la creación de una *Junta de Cultura Española* cuya misión sería facilitar la emigración de los intelectuales hacia Hispanoamérica, y en especial a México. Con su esposa, es uno de los últimos en servirse del visado mexicano, zarpando hacia México en octubre de 1939, junto con José Bergamín y Josep Carner. Como sabemos, los Semprún llegaron a París desde Holanda al final de la guerra civil, en marzo de 1939, en cuanto este país reconoció el nuevo gobierno español, lo cual provocó el cese inmediato del padre del futuro escritor - quien tenía 15 años a la sazón - de su empleo de encargado de negocios de la República española en La Haya. Ignoramos si tuvo lugar un encuentro entre el antiguo funcionario de la República y el poeta bilbaíno en el espacio de los seis meses en los que coincidieron en la capital francesa. Ello no es imposible, quizás a través de personalidades como José

Bergamín o Louis Aragon, dos figuras con las que Jorge Semprún intimará en los años sucesivos y con quien sabemos que Larrea mantuvo un trato profesional y amistoso durante estos meses. Es posible, por tanto, que además del prestigio literario, este compromiso político de Larrea a favor de la República no sea del todo ajeno a su elección como protagonista de la novela francesa. Otro dato exterior que quizás pueda tener su importancia en esta elección está en la proximidad cronológica entre la muerte del poeta, ocurrida en 1980, y la época en la que la novela de Semprún, cuya historia se desarrolla en 1982, estaba en gestación. No se olvide además que el segundo apellido del padre del novelista, que fue también poeta en español, era *Gurrea*: quizás la proximidad de los significantes *Gurrea* y *Larrea* no sea del todo inocente en la elección de este nombre. En resumidas cuentas, también esta segunda recuperación del nombre del poeta bilbaíno, esta vez desde la ficción, puede explicarse por razones literarias y vitales: tanto su prestigio literario de poeta bilingüe como su claro compromiso con la causa republicana contribuyeron sin duda a hacerle atractivo a los ojos de Semprún, quien se acordaría del poeta bilbaíno a la hora de elaborar su novela, quizás al llegarle la noticia de su muerte en la lejana Argentina. Sorprende por tanto el que la crítica francesa, al hablar del protagonista de *La montagne blanche*, crea que se trata tan sólo de “un double *imaginaire* de l’auteur”¹⁷ y no vea la relación con la figura histórica del poeta y activista político. Como se ha visto, no sólo dicha relación existe sino que puede arrojar nueva luz sobre la novela y sobre la temática del multilingüismo que aquí nos reúne.

3.2. El Juan Larrea de *La montagne blanche*

Una vez desentrañados los posibles hilos que unen la figura histórica de Juan Larrea con la de Jorge Semprún, tenemos que preguntarnos si estos vínculos se transparentan en la novela francesa en la que Juan Larrea, como se ha dicho, desempeña el papel de protagonista y de *alter ego* del autor. De una manera general, puede afirmarse todo lo contrario. Es como si Semprún tratara de camuflar lo más posible la figura histórica del poeta y profesor bilbaíno para realzar el valor autobiográfico de su personaje. En efecto, si bien el protagonista de *La montagne blanche* es también un escritor, es ante todo un

¹⁷ F. Nicoladzé, *La lecture et la vie*, Paris, Gallimard, 2002, p.40 (cursiva mía).

dramaturgo, lo que sí ha sido, aunque un tanto marginalmente, Semprún¹⁸, pero no por el Larrea histórico, a pesar de los distintos géneros literarios que éste ha experimentado (poesía, poema en prosa, ensayo, crítica literaria y antropológica). Además, es un buen conocedor de la literatura alemana, en especial de la obra y figura de Franz Kafka. El Larrea histórico, en cambio, al no conocer la lengua alemana, permaneció totalmente impermeable al ámbito cultural y literario germanófono, que está ausente de sus preocupaciones. En la novela, es un personaje que se mueve entre Francia y España, aunque sus obras las escriba en francés. Sin embargo, su cultura y lengua de origen están siempre presentes en el texto, que ofrece varios fragmentos alófonos en español. Además, el Juan Larrea de la ficción ha tenido la experiencia de los campos de concentración, un trauma que no logrará superar y que le llevará al suicidio¹⁹. Como se ve, al lado de los numerosos rasgos autobiográficos, es ésta la principal diferencia entre el personaje y su autor. Con todo, siguen siendo mucho más numerosos los rasgos que el Larrea ficticio tiene en común con el escritor Jorge Semprún que los que tiene con el Juan Larrea histórico. Por esta razón, se puede afirmar que lo que los acomuna, más allá de la actividad literaria y de la trayectoria vital, es precisamente su respectivo bi- o translingüismo hispano-francés. Creo por tanto que es necesario comparar las motivaciones que sustentan el cambio de lengua en los dos escritores para intentar desentrañar la razón profunda de la “reencarnación” en la ficción del Larrea histórico en un doble de Jorge Semprún.

3.3. Translingüismo y bilingüismo: una respuesta al “mito” de la lengua materna

Bien es sabido que Semprún se “convirtió” al francés desde su llegada a París en marzo de 1939. Las razones de su cambio de lengua son también de sobra conocidas y tienen que ver, en un principio, con el reconocimiento social del joven refugiado español en su nuevo mundo francés. El propio autor en

¹⁸ Aparte de su actividad como guionista para el cine (*L'aveu*, *Z*, *La guerre est finie*), es Semprún autor de una obra dramática: *Le retour de Carola Neher* (1998) y de una adaptación de *Le vicair*e de Rolf Hochmuth (1963), a petición de Peter Brook. Muy reciente es el estreno de su obra dramática trilingüe (francés, español, alemán): *Gurs: une tragédie européenne* (teatro nacional de Niza, del 3 al 11 de diciembre de 2004). En una entrevista afirmó: “Si Alain Resnais ne m'avait pas demandé à l'époque d'écrire le scénario de *La guerre est finie* j'aurais certainement continué à écrire des pièces » (Le Figaro, 3 décembre 2004).

¹⁹ « Mort à ma place », dirá Semprún en *L'écriture ou la vie* al hablar de este personaje (ed. cit. p. 317).

varias ocasiones lo ha declarado: « J'ai choisi le français en 1939 parce que je le parlais beaucoup plus mal que je ne l'écrivais et qu'on ne me comprenait pas [...] J'ai donc décidé que plus personne ne devinerait, à m'entendre, que je ne suis pas français. Ma qualité d'étranger serait en quelque sorte une vertu intérieure »²⁰. Notemos por de pronto las profundas diferencias exteriores entre los dos casos: para Larrea, la presión social apenas si desempeñó un papel en su decisión de adoptar el francés, al no buscar éste necesariamente una rápida y completa integración al nuevo país de acogida, en el que no pensaba quedarse. Para Semprún, en cambio, dicha presión sí tuvo una gran importancia en su decisión aunque, casi paradójicamente, esta decisión supuso una notable revalorización de su lengua y su cultura de origen que, al encontrarse deliberadamente ocultadas, se convirtieron en un tesoro interior. Por otra parte, el compromiso político constante de Semprún con su país, desde la época de clandestinidad durante el franquismo, hasta su actividad como Ministro de la Cultura en el gobierno de Felipe González, así como su orgullo por haber mantenido siempre la ciudadanía española, a pesar de vivir en Francia, muestra bien a las claras su fidelidad al país de origen. Para Larrea, en cambio, el exilio en el Nuevo Mundo forma parte de un programa estético, como se ha visto, y supone un abandono definitivo de la lengua francesa. Sin embargo, a pesar de estas diferencias exteriores, existe un fondo común entre los dos autores que consiste precisamente en su concepción del cambio de lengua. Como se recordará, Larrea afirmaba que sus poemas, incluso los que compuso en español, habían sido pensados en francés. Algo parecido anota Semprún cuando afirma: « Je ne passe pas d'une langue à l'autre sans oublier tout à fait celle que j'ai quittée. Je n'écris pas l'espagnol comme si je ne connaissais pas le français »²¹. Y añade un comentario acerca de la lengua española que coincide con lo que el propio Larrea, y muchos otros, sentían a propósito del manejo literario del castellano: "l'espagnol est une langue très belle mais qui peut devenir folle et grandiloquente si on lui lâche la bride. Cioran parlait du français comme d'une langue de discipline. Je le crois. Le français m'aide à maîtriser mon espagnol. Une discipline de luxe, en somme..."²². Pero quizás lo más llamativo se encuentre en la misma postura frente a la lengua materna, considerada por ambos como el agobiante producto

²⁰Cfr. *Lire*, novembre 1996.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

de un determinismo histórico, que encorseta y ahoga al escritor. Los dos autores bi- y translingües tienen en común este rechazo del mito de los orígenes, que estaría encarnado por la lengua materna. Como se recordará, Larrea se evade al francés para huir de “su mundo o matriz de origen”. Algo parecido afirma Semprún, cuando, en una luminosa página de *L'écriture ou la vie*, comenta su adopción de la lengua francesa como lengua literaria: “Autant que l'espagnol, en effet, le français était ma langue maternelle. Elle l'était devenue, du moins. Je n'avais pas choisi le lieu de ma naissance, le terreau matriciel de ma langue originaire. Cette chose –idée, réalité – pour laquelle on s'est tellement battu, pour laquelle tant de sang aura été versé, les origines, est celle qui vous appartient le moins, où la part de vous-même est la plus aléatoire, la plus hasardeuse : la plus bête aussi. Bête de bêtise et de bestialité. Je n'avais donc pas choisi mes origines, ni ma langue maternelle. Ou plutôt, j'en avais choisi une, le français. [...] langue de l'exil, comme une autre langue maternelle, originaire. Je m'étais choisi de nouvelles origines. J'avais fait de l'exil une patrie »²³. Curiosamente, y quizás inevitablemente, volvemos a encontrar la misma paradoja que en el caso de Larrea : en su caso, a pesar de su voluntad de “desprenderse de su mundo o matriz de origen así como de su cultura, uno y otro correspondientes a situaciones espacio-temporales del Lenguaje o Verbo”, constatamos que la elección de la lengua ha correspondido siempre con dichas “situaciones espacio-temporales del Lenguaje o Verbo”: en París escribía en francés, pero en Hispanoamérica vuelve a su “lengua matriz”, el castellano, aunque no a la poesía; de la misma manera Semprún, a pesar de partir del mismo rechazo del mito de los orígenes, encarnado por la lengua materna, lo que busca en la lengua francesa es precisamente una nueva “lengua materna”, unos nuevos “orígenes”, y una nueva “patria”, por él libremente elegidos. Podemos concluir por tanto diciendo que Larrea es un típico autor translingüe, por lo efímero de su etapa francesa y por el estrecho vínculo de su lengua de adopción con un género literario, la poesía lírica; Semprún, en cambio, es un autor más bilingüe que translingüe, porque su sistema literario está constantemente en busca de un equilibrio entre las dos lenguas. En 1977, fecha de su primera obra escrita directamente en español, la *Autobiografía de Federico Sánchez*, afirmaba Semprún encontrarse “casi a

²³ Ed. cit. p. 352.

gusto con esa pérdida de identidad”²⁴. Sin embargo, la lucha por encontrar una lengua de escritura que demuestra la gestación de *L’algarabie* de 1981 y la elección del español para su última novela *Veinte años y un día*, parecen confirmar esta vuelta progresiva a la “lengua matriz”, la de los “orígenes” y de la “vieja” patria, al tiempo que abre el camino hacia un punto de equilibrio en su sistema literario así como hacia la plena exteriorización de una “virtud interior”, o sea de una identidad ocultada.

²⁴Cfr. *El País semanal*, n.29 (1977), p. 6.