

JUAN LARREA: LA LENGUA EXTRAÑA

Túa BLESÁ
Universidad de Zaragoza

Lengua extraña o rara, como indican los diccionarios de sinónimos y la propia conciencia lingüística, la de un poeta y más en general escritor extraño, raro y aun sin entrar ahora en lo que esa o esas categoría sean –pero ahí están en la tradición literaria próxima *Los raros* de Rubén Darío y *Los raros* de Pere Gimferrer–, esa extrañeza o rareza que de tanto en tanto se adjudica a algún escritor en los estudios literarios, se puede comenzar afirmando que Juan Larrea es en la literatura española un auténtico raro. Y tan raro, tan extraño –y cómo no caer en la tentación de dejarse deslizar de “extraño” a “extranjero”– que durante décadas su obra poética estuvo desaparecida en el limbo de la nada. Es verdad que las circunstancias en que se había publicado originariamente –en las revistas *Grecia*, *Cervantes*, *Litoral*, *Carmen* a partir de 1919, además de que *Oscuro dominio* (1926-1927), su primer y único libro de poesía, se editó en Méjico en 1934 y no se hicieron más que cincuenta ejemplares, lo que hace de él un libro raro– no eran las más favorables para su presencia en la lectura y en la crítica, pese a que Gerardo Diego lo había incluido en la decisiva *Poesía española* (1932). Nada menos que «Per molti anni Juan Larrea fu una favola» son las primeras palabras de las páginas que Vittorio Bodini le dedica en *I poeti surrealisti spagnoli* (Bodini 1963: XLIX) y, si no le faltaba razón en aquel momento, casi se podría repetir lo mismo hoy.

Es también extraño que la primera edición de su obra poética reunida, *Versione Celeste*, tuviera lugar en Italia en 1969 y gracias al mencionado Bodini –quien, como acabo de señalar, ya le había prestado atención en su citado *I poeti surrealisti spagnoli* (1963; de 1971 es la edición española)–, publicación que a su vez motivaría la de *Versión Celeste* en Barral Editores en 1970 con introducción de Felipe Vivanco –que es además traductor de algunos de los poemas–, el cual a su vez ya había publicado sobre Larrea un trabajo en la *Historia general de las literaturas hispánicas* (1967) y, puesto que se habla de rarezas, tengo por raro el que Vivanco escribiese sobre la obra de Larrea, tan lejana de su propio quehacer como poeta. Escribe Vivanco, en esta tópica de la extrañeza, que Larrea es «poeta inconformista y necesario, empeñado en no existir en la lengua y la historia de la literatura española» y también que «es uno de los poetas que, en menos versos, dice cosas más bellas y sorprendentes, aunque sin caer en la traición del esteticismo» (Vivanco 1968: 510 y 513); en suma, un trabajo que, raro o no, si no aporta mucho al conocimiento crítico de su obra, sí tiene el mérito de ser pionero en el ámbito hispano.

La mencionada publicación española de *Versión Celeste* prologó el que Pere Gimferrer lo nombrase como uno de los tres heterodoxos –junto a Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo María Panero– en un ensayo incluido en *30 años de literatura en España*, ensayo que tengo por muy importante por su radicalidad (véase Blesa 2010) y en el que el poeta catalán marca la diferencia entre Larrea y los poetas que le son coetáneos, los de la generación del 27: «Larrea es –como Ponge– un poeta de la negatividad» (Gimferrer 1971: 101). No estará de más recordar lo que allí se dice sobre el extraño hecho de que la primera publicación de la poesía reunida fuese italiana: «que, *Versión celeste*, escrito en francés, haya aparecido en Italia, no pertenece sino al orden natural de las cosas: exclusión sobre exclusión, rechazo sobre rechazo, por parte de Larrea y por parte del público oficial de nuestra literatura» (103).

A la vista, pues, de tan sólo estos datos, no cabe duda de que en lo relativo a la recepción de la obra de Larrea se trata de un raro. De hecho, hay que afirmar que hasta 1963, la fecha de *I poeti surrealisti spagnoli* de Bodini, no hay nada que pueda ser considerado como recepción. Y a partir de ahí está el trabajo de Paul Ilie (1970), el muy importante *Surrealism in Spain* de Brian C. Morris (1972)¹ y en España los trabajos

1.- Hay que recordar que Larrea en ningún momento se pensó surrealista; véase Larrea (1978). Con todo, es significativo que, como es tópico señalar en los estudios larreanos, en 1922 entró en contacto con los textos de Freud. «De más peso será la lectura de Freud, iniciada ese año [1922] por sugerencia de un amigo médico. Se trataba del primer libro de Freud publicado en España, *Psicopatología de la vida cotidiana*, libro que dejará un residuo permanente en el pensamiento de Larrea» (Bary 1976: 57). Tiene toda la razón Bary, el residuo es bien legible en las páginas de Larrea.

ya aludidos de Vivanco y Gimferrer además de *Larrea: Poesía y transfiguración* de David Bary (1976). Desde entonces, a ritmo por cierto muy pausado, la bibliografía y las ediciones han ido casi normalizando esa extrañeza y es de justicia dejar aquí constancia de las diversas publicaciones de Juan Manuel Díaz de Guereñu (1985, 1988, 1995, entre otras)². Y, sin embargo, la rareza persiste. Ya en el texto que escribió Gerardo Diego para la edición de *Versión Celeste* se leen estas palabras iniciales: «El caso del poeta Juan Larrea es el más asombroso o, como decían expresivamente nuestros clásicos, peregrino que se ha dado en la poesía de España» (Diego 1970: 11).

Así, para un testigo de los acontecimientos, y muy bien cualificado además, se trata de un caso «asombroso», «el más asombroso», «peregrino», es decir, raro entre los raros.

Una de las razones de esta rareza o extrañeza está apuntada en la frase de Diego que acabo de citar. Se lee ahí «poesía de España», sintagma menos esperable que “poesía española” y es que, como es bien sabido, Juan Larrea es un poeta español cuya obra poética está mayoritariamente escrita en francés. Dicho cuantitativamente: el volumen *Versión Celeste*, la poesía reunida, contiene 118 textos, de los cuales 29 están redactados en español y 89 en francés³.

Y todavía otro hecho se agrega a la rareza de Larrea. Si sus primeros poemas se publican en 1919, en 1932 dejó de escribir poemas, ese gesto siempre tan enigmático, aunque no de escribir, pues a él se deben toda una serie de volúmenes de carácter ensayístico, no menos extraños quizá que sus poemas: *The vision of Guernica* (1947), *Rendición de espíritu* (1943), etc., libros en los que explora, entre otras cosas, el valor de América, el Nuevo Mundo, como la Nueva Jerusalén del *Apocalipsis*; baste este ejemplo: «Nuestro siglo, el siglo XX verá surgir la personificación del Verbo –la Segunda Venida– con todo su aparato cataclísmico en el plano social y con la presencia específica del Anticristo. Nada más legítimo» (Larrea 1943: 266). No estará de más añadir que consideraba que Rubén Darío –aunque también José Martí y otros– habría sido el nuevo Juan que anunciaba el gran acontecimiento. Además, varios escritos sobre César Vallejo desde la devoción de la amistad, la historicidad o no del cuerpo de Santiago en Compostela, etc. Como queda a la vista, temas singulares, peregrinos, para decirlo con el adjetivo clásico y de Diego.

2.- Para información bibliográfica más detallada, véase la que recoge Gabriele Morelli en Larrea (2009: LVIII-LXIV).

3.- Estos son los datos de la edición de *Versión Celeste* en Barral Editores; en su edición Miguel Nieto (Larrea 2003) ha agregado hasta 9 poemas más, todos ellos publicados en revistas entre 1919 y 1920 y en lengua española. Las citas de los poemas las tomo de la mencionada edición de Nieto.

Y está además otro libro: *Orbe*, donde se recogen notas escritas, y fechadas, entre 1926 y 1932. Libro muy extenso —«mil quinientas veintiuna páginas mecanográficas» según Gimferrer (1990: 3), que lo editó y prologó, mecanografiadas nada menos que por Vallejo— que hasta hoy sólo conocemos parcialmente.

En suma: un *raro*.

Una de las razones de la rareza de su obra es la ya señalada adopción de la lengua francesa para su escritura poética. El hecho es un poco menos raro si se tiene en cuenta que su amigo el chileno Vicente Huidobro, al que conoció en 1921 y del que diría que «Pretendía ser el *primero*, con anticipación a los demás, en lo relativo al valor de la poesía moderna, en teoría y en la práctica» (Larrea 1979: 215), escribió también libros en francés, como *Tour Eiffel* o *Hallali*. Aunque sea información bien conocida convendrá recordar algo de lo que relató Larrea en el texto citado:

En diciembre de 1921 volvió Vicente Huidobro a Madrid en una de sus giras a favor de lo que podría llamarse tanto “poesía redentora” como creadora. Fue en esta circunstancia cuando Gerardo Diego y yo trabamos conocimiento y relaciones duraderas con él. El día en que leyó su conferencia sobre la Poesía, el gran salón del Ateneo estaba atestado. Lo presentó Mauricio Bacarisse y se le escuchó con atención, pero con perceptible reticencia. Ciertamente es que en su viaje anterior Huidobro se había indisputado hasta ruidosamente con Gómez de la Serna, con Díez Canedo y Juan Ramón Jiménez, según se comentaba, y con sus respectivos círculos. Yo salí del acto deslumbrado por los conceptos que Huidobro expuso sobre la Poesía, y creo que a Gerardo le sucedió lo propio (Larrea 1979: 222).

De todos modos, y siguiendo siempre las palabras de Larrea, el deslumbramiento, la revelación o iniciación había empezado dos años antes. En efecto, en 1919, al leer «Luna», de *Poemas árticos*, de Huidobro escribe que «Su lectura me sumió en una atmósfera de ultramundo. Sentía su realidad como de extrema lejanía» y la frase «LA LUNA SUENA COMO UN RELOJ» del poema le pareció «sin tiempo ni lugar, que presupone otra clase de existencia». (Larrea 1979: 218) Expresiones como la de «atmósfera de ultramundo» o la de «otra clase de existencia» justifican el hablar de experiencia iniciática a propósito de la recepción de la palabra de Huidobro. No estará de más añadir que el chileno tuvo no poca devoción por Larrea; en carta de 5 de julio de 1935 le escribe: «España no me interesa, quiero decir la España literaria. La otra me interesa muchísimo. Toda la intelectualidad española para mí se reduce a una sola persona: Juan Larrea» (Huidobro 2008: 231). Como es bien sabido, no fue esa ocasión la única en que Larrea padeció, o gozó, del trance de la revelación.

Huidobro, pues, el poeta que le había deslumbrado, había escrito poesía en francés y es de rigor situar tal decisión dentro de un fenómeno de mayor alcance. Característico de aquellos años de las vanguardias, del *modernism*. En su libro *Poems* (1920) T. S. Eliot incluye, junto a poemas en lengua inglesa, varios otros en francés: «Le directeur», «Mélange adultère de tout», «Lune de miel» o «Dans le restaurant», y en 1920 *The Waste Land* es lugar de cita de hasta siete lenguas —al inglés mayoritario se le une la presencia del alemán, francés, griego, hindí, italiano y latín—. Por su parte, en *Lustra* (1916) Ezra Pound escribe en francés «Dans un omnibus de Londres» y en otros textos de aquel tiempo no faltan fragmentos de varias lenguas y está, por supuesto, la jerigonza de *The Cantos*, que son, con *The Waste Land*, ejemplos ejemplares, me permito la redundancia, de la escritura logofágica del tipo babel, a lo que me referí en otro lugar (Blesa 1998).

En esas primeras décadas del siglo pasado, el francés es la *lingua franca* internacional —en la política, la economía, la cultura en general, etc.—, a lo que hay que añadir que la cultura francesa, el arte, la literatura, es en esa misma época la que ostenta el lugar de primacía que le corresponde al imperio, quedándoles a las restantes el estatus de la colonia. Por lo que respecta a la literatura, la de la lengua francesa es —restringiendo la nómina a los modernos— la poesía de Baudelaire, de Rimbaud y Lautréamont, de Verlaine, de Mallarmé, y además no se olvide a Flaubert, Balzac y Zola, pero es sobre todo la lengua de las vanguardias: Tristan Tzara escribe en francés, que es también el vehículo en el que se escriben no pocos de los textos de los futuristas, etc.

Así, Pound, Marinetti, Huidobro o Larrea al hacer suyo el francés para sus poemas no son sino síntomas de una determinada estructura de imperialismo cultural, dicho de otro modo, de prestigio de la literatura francesa.

Pero hay que anotar otra razón más: la modernidad tiene, como uno de sus rasgos definitorios, además de los ideales de progreso, transformación, revolución, emancipación, etc., el del internacionalismo. Los idearios políticos modernos aspiran a ser movimientos sociales que exceden los límites nacionales y creo que bastará recordar cómo el *Manifiesto comunista* (1848) de Marx y Engels se abre con la conocida frase «un fantasma recorre *Europa*» y termina con la no menos conocida consigna «proletarios de *todo el mundo*, uníos» —las cursivas son mías—. Anarquismo, socialismo, comunismo se fundan sobre la internacionalidad y del mismo modo las novedades artísticas sobrepasan las fronteras nacionales —y lingüísticas— y adquieren esa misma dimensión.

Ahora bien, será oportuno anotar que mientras que la pintura o la música pueden plantearse este ideal sin ninguna dificultad, la literatura presenta un hecho estructural completamente particular, el uso de una lengua –o más de una, pero una al menos como básica del texto– y, siendo el francés la *lingua franca* y la lengua de mayor prestigio en la época, y en las décadas anteriores, la decisión de los escritores de variadas tradiciones lingüísticas será la de introducir en su escritura el uso, mayor o menor, del francés.

Lo que se pone en juego, entonces, en los autores mencionados, y en varios otros más, es el abandono de la lengua materna y la consiguiente adopción de una lengua extranjera, extraña, en cada caso no sin consecuencias. Por lo que se refiere a los poemas en francés de Larrea ¿cómo justificar que pertenecen a la literatura española? El resultado es que el lugar marginal, extraño, que se le ha ido otorgando testimonial que más bien no pertenece a tal institución. Con todo, y como se verá, la rareza de la lengua de Larrea no radica tan sólo en el abandono del español como lengua del poema y la adopción del francés.

Por lo que se refiere al gesto de hacer propia una lengua que es en principio ajena, o varias de ellas, es el reconocimiento de la otra lengua, u otras, lo que hace presente el hecho de la diversidad de las lenguas. Pero lejos de entenderse esto como una extravagancia, habrá que tener en cuenta que en el siglo XIX ha tenido lugar la reconstrucción del indoeuropeo, estudios continuados en el siglo siguiente, lo que quiere decir que se ponía con ello en evidencia la íntima unidad de las lenguas europeas modernas –de muchas de ellas al menos, pero que bastaban para quedar apuntada en último extremo ya ahí la de todas, europeas y no–, unidad que significa la solidaridad de todas ellas y, al mismo tiempo, la relatividad de las mismas. Relatividad de cada una de ellas con respecto a las restantes, por un lado, y, por otro, se abría la puerta a la postulación de la relatividad de todas las lenguas en relación al mundo del que hablan, de lo nombrable y decible. En efecto, de 1921 es la publicación *The Language* de Edward Sapir y es en la década siguiente cuando escribe sus trabajos Benjamin Lee Whorf, los autores más caracterizados del denominado relativismo lingüístico.

Escritores y lingüistas, y no sólo, coinciden, pues, en un ideario lingüístico común. Ahora bien, únicas y equivalentes, todas las lenguas presentan además la noción de pérdida. Pérdida de una unidad pretérita, pues las lenguas actualizan la idea de un modo de nombrar que es siempre anterior, representado en un pasado ya irreconstruible en el indoeuropeo, más allá, en un *Ursprache* o lengua adánica, que cobra existencia mítica –aunque vive de manera disgregada, fragmentada, en las lenguas– y se configura como metáfora del lenguaje en sí.

Por tanto, cuando Pound, Eliot, Huidobro o Larrea escriben en una lengua que no es propiamente la suya, sino una apropiada, o cuando James Joyce lleva a cabo la enorme y enigmática construcción que es *Finnegans Wake*, una lengua de lenguas, una que ya no es ninguna de ellas, ese paso se orienta hacia delante y hacia atrás, hacia una lengua última y total, lo que da al arte del *modernism* el carácter de ser una empresa artística con vocación abierta de internacionalidad, de superación de los límites de la realidad presente. No parece inoportuno entender en este sentido la afirmación de Larrea, en su prólogo para *Versione Celeste*, fechado en 1966, de que sus poemas serían la respuesta a un «impulso incoercible hacia una universal e intrínseca allendidad» (Larrea 2003: 61).

Paso adelante que es al mismo tiempo un paso atrás, como he señalado, o una doble mirada si se prefiere, pues lo es hacia un pasado remoto, hacia ese momento en el que en Babel, en torno a la torre que quedará inacabada, todos los discursos se hicieron ininteligibles entre sí, y tal tiempo, al hacerse presente, ya sea como un sueño, ya como una pesadilla, atrae otra presencia, la del instante anterior, la etapa de la humanidad en la que, según se narra en el *Génesis* (11, 1), «Todo el mundo era de un mismo lenguaje e idénticas palabras», aquel tiempo en el que se daba una identificación o analogía entre la realidad y el lenguaje o, más aún, estas dos instancias estaban fundidas en una sola de manera que el signo era la cosa misma.

He dejado dicho atrás que en este gesto de hacer propia la lengua ajena hay también una pérdida. Pérdida ¿de qué? Para empezar, claro está, de la lengua materna, de la que nos es dada por naturaleza por decirlo así, pero al renunciar a ella se abandona también una tradición, la de esa lengua, la de la literatura en esa lengua, y, esto sí que es relevante por lo paradójico, se da la espalda a (muchos de) los lectores de la propia nación.

Vuelvo ahora a las palabras antes citadas de Larrea para leer ahora el párrafo completo del prólogo:

En su impulso incoercible hacia una universal e intrínseca allendidad, 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. De ahí que [el autor, Larrea] se expatriara lógicamente, transplantándose a la única lengua extraña en que podía expresarse fuera de la española, y cuya lírica no sólo conocía desde atrás, sino que ya había asimilado bastante bien. El primero de los poemas, «Evasión», es, en virtud de su precedencia (mayo 1919), particularmente declarativo al respecto. En él la subsiguiente trayectoria intelectual del autor se halla prefigurada en términos y pormenores subjetivos y objetivos (Larrea, 2003: 61-62).

Pasaje lleno de significación e importancia, que dice bien la inteligencia de Larrea al referirse así a su propia escritura –lo que no es precisamente regla general entre los escritores– y que da cuenta de lo relativo a lo poético, pero también a lo vital: hay que destacar que para decir que pasó a escribir en francés utiliza la expresión “expatriarse”, en la cual es evidente la significación autobiográfica que ahí se está deslizando.

Como hemos visto, Larrea habla de «una universal e intrínseca allendidad», de desprendimiento «de su mundo o matriz de origen así como de su cultura» y destaca su primer poema «Evasión», de referencia inexcusable en la crítica, que termina con estos versos:

Finis terre la
soledad del abismo

Aún más allá
Aún tengo que huir de mí mismo
(Larrea 2003: 67).

La evasión de la que se habla se presenta –también en los versos anteriores– desde una perspectiva espacial, como un viaje en el que se alcanza el *finis terrae*, pero ese punto final no es más que una escala en el itinerario de la evasión que ha de continuar aún más allá, un más allá que se concreta en la declaración de intenciones última: «Aún tengo que huir de mí mismo».

El yo hace explícita, pues, la necesidad de salir de sí mismo, de evadirse de su prehistoria, de su mundo simbólico, de su biografía y nada de esto es banal, pues está apuntando con ello a cómo todo eso que constituye el yo es un peso que le lastra, es la rémora que le impide zafarse de la subjetividad, del subjetivismo, sujeciones de las que necesita –ahí está el imperativo «tengo que»– desligarse.

Y todavía es menos banal si proyectamos todo ello sobre el yo del discurso. Veamos: la escritura puede nombrar un mundo –o una escena o varias de un mundo– que no se acomode con la realidad, al menos con aquello que de la realidad se tiene por común –que hay día y noche, pongamos por caso–, ese común que se comunica y nos mantiene en comunicación. Aquello que se nombra en un texto puede ser fantástico –o irreal– y ofrecer a la lectura mundos alternativos, pero lo que yo creo que «Evasión» plantea es algo más ambicioso. El texto, realista o no, fantástico o no, presupone siempre un yo que habla, que lo dice, y del que el texto está diciendo su presencia como figura de la enunciación. Lo que me parece que «Evasión» está diciendo es que

ese «Aún tengo que huir de mí mismo» no debe ser leído –o no exclusivamente– como referido al autor, autor real o figura del texto, sino del yo mismo de la enunciación. En un tiempo en el que el enunciado literario ya ha entrado en crisis, Larrea entrevé la necesidad de poner en crisis ese yo del “yo digo”, la necesidad de que el enunciado huya de la enunciación y quede el discurso, y con él el lenguaje, en una inestabilidad insostenible. La palabra sin sujeto, de manera que quien por fin habla en el texto es el lenguaje, no el hablante, ni la lengua, sea la que fuere, ni el habla.

Si éste es el programa de escritura que se anuncia en «Evasión», poco sorprenderá que al leer los poemas de Larrea –o la inmensa mayoría de ellos– no se reconozca en muchos de los casos ningún estado de cosas común, dicho en otros términos, son textos oscuros o incluso incomprensibles.

Los poemas de Larrea, entonces, no remiten a ningún mundo preexistente, sino que en su propio presente ese mundo no existe de ningún modo y ni siquiera existiría el yo del “yo digo”. Entre otros lugares es pertinente lo que se dice en uno de los fragmentos de *Orbe*. La anotación en la que reflexiona sobre el sujeto, su problematización hasta el extremo de desfigurarlo, que está llevando a cabo la redacción de tales páginas fechada el 20 de octubre de 1932 es válida tanto para *Orbe* como para el conjunto de esta obra, atravesada, pese a las aparentes distancias y diferencias, como un todo único:

Y ahora al llegar al final me pregunto: ¿quién ha escrito este libro? Y en esta pregunta se resume lo esencial de su contenido, lo que ha ido modificándose poco a poco, la cuestión del sujeto.

Y situándome desde el punto del yo personal, de mi noción antigua del yo, tengo que afirmar que no soy yo el autor. Más bien el libro se ha escrito en mí y para mí. [...] El pasado, el presente, el futuro, mi vida personal, la impersonal, lo colectivo, con sus voluntades, inteligencias, razones, etc., se han puesto en él de acuerdo. A mí no me queda sino el papel de copista [...]

Sin embargo, situándome en otro lugar, tengo que convenir en que soy yo el que lo ha escrito. Pero entonces, dentro de esta noción de yo entran todos esos elementos que en la anterior quedaban fuera. [...] en vez de ser una entidad absoluta, es la relatividad misma [...]. Dentro de él están comprendidas las nociones de yo y de voluntad anteriores al libro, las concomitantes y las consecuencias posteriores. Ese yo no puede ser impersonal si no es personal al mismo tiempo, consciente e inconsciente, unidad y multiplicidad, individualidad y colectividad, materialidad y espiritualidad (Larrea 1990: 228).

O, por dejar constancia de que la problemática del yo es asunto que se reitera, muy pocos días antes, el 11 de octubre de ese mismo año, escribe Larrea: «El yo, en vez de

limitarse en su noción al cuadro consciente, ha admitido dentro de sí, al no-yo, al yo inconsciente» (Larrea 1990: 231).

Aquí radica –al menos aquí, aunque quizá en algunos otros fundamentos más–, creo, la dificultad de sus poemas, dificultad que es un tópico de la crítica. Esta impresión de incomprensión no sucede, por tanto, en el lector por una particular dificultad de las palabras, de la retórica o de los temas, sino que es efecto de un principio poético básico del que Larrea era muy consciente y que inspira su escritura. En fecha tan temprana como 1919 cuenta en una carta a Gerardo Diego, fechada el 9 de junio de dicho año, que ha mostrado algunos de sus textos a Rafael Cansinos-Asséns y escribe: «Estoy seguro de que lo que más le gustaba a Cansinos “Estanque” no comprendió más que trozos, porque ya sabes que soy una especialidad en los enigmas» (Larrea 1986: 91).

Y pocos días después, el 24 del mismo mes, le explica de nuevo a su amigo Diego:

Yo aspiro a la sustancia. A este propósito me refería veladamente ayer en mi carta al decirte que esperaba había de llegar un poeta que haría llorar sin comprender. Yo aspiraba a ser ese poeta, y proyecto un libro puntuado musicalmente donde pienso hacer un verdadero derroche de silencios, bemoles, claves, sostenidos, etc., en cuya primera página estamparé, si lo realizo, lo siguiente, en caracteres a media vara

NO INTENTÉIS COMPRENDER

PROCURAD EMOCIONAROS

(Larrea 1986: 97).

Esta incomprensibilidad puede ponerse en relación con un hecho ya mencionado: la lectura de Huidobro. Esa lectura, que fue una conmoción para Larrea, la recordaría tiempo después como la lectura de una obra apocalíptica (Larrea 1982: 87) y ello en el sentido originario del término: si la poesía de Huidobro le impresionó del modo que lo hizo fue por lo que tendría de *visión* de un universo aún no constituido, por cuanto es anticipación, anuncio. Ausente el mundo del que se habla, el discurso no puede ser sino oscuro, enrarecido, tal como sucede en el *Apocalipsis* que Juan –y cómo tenía que impresionar a Larrea la homonimia– redactara en Patmos. «No intentéis comprender», pues, es una frase llena de sentido por cuanto la comprensión sólo podría tener lugar en un tiempo futuro, en un futuro que no llega y que sólo advendrá con el fin del mundo.

Este carácter apocalíptico, como sabe hasta el lector menos avisado, le es propio a Larrea y él mismo parece que estuvo convencido de que sus escritos eran proféticos.

Resulta sorprendente leer algunas de las cartas que le dirige a Gerardo Diego, una vez producida la sublevación militar contra la II República, llenas de comentarios sobre cómo todos aquellos acontecimientos habían sido predichos en sus poemas de años anteriores, incluyendo detalles precisos, tantos y tanto que llegan a causar el estupor en el lector.

Y seguirá acompañándole esta idea para siempre tiñendo aquí y allá sus escritos. Por ejemplo, en la «Carta abierta a Jacques Lipchitz», de 1954, un texto esencial, se lee: «Si la esencia del arte creador es poética, su presencia material ha de ser profética, visionaria (“La poésie ne rythmera plus l’action, elle sera *en avant*”. Rimbaud)» y también que «el arte es por naturaleza un don profético» y antes que «la profecía es la emisión de la palabra creadora, aquella que vivifica, regenera y transfigura la razón del hombre» (Larrea 1984: 187, 182 y 176).

Ya que ha quedado mencionado Rimbaud, parece oportuno consignar ahora que a la iniciación por Huidobro antes recordada le sucedieron, al menos, la experiencia de la lectura del poeta francés, de quien repitió Larrea el abandono de la poesía, y la vivencia de Cuzco, de la que, entre otras cosas, escribirá: «es una especie de *posesión* como de una personalidad extranjera contra la que es difícilísimo y, en sus instantes más exasperados, casi imposible luchar» (Larrea 1990: 19; la cursiva es mía), lo que recuerda vivamente el trance místico, la iniciación misteriosa.

Algunos años más tarde, al escribir en 1966 el prólogo a *Versione Celeste*, explicaba cómo ya en el primero de sus poemas, el mencionado «Evasión» –en pasaje ya citado anteriormente–, «la subsiguiente trayectoria existencial del autor se halla prefigurada en términos y pormenores subjetivos y objetivos» y explica también cómo «algunas de estas páginas puedan interpretarse como presentimientos aconceptuales; indeliberados desde luego» del «cataclismo histórico de 1936-45» (Larrea 2003: 62) y, refiriéndose a la colección titulada *Oscuro dominio*, publicada en 1934, volvía expresar esa misma convicción de textos anticipatorios, cómo «en esos escritos poemáticos se había acusado la presencia algo más que simbólica del futuro e imprevisible desarrollo de su [de J. L.] vida personal» y volvía sobre lo mismo: «esas pocas composiciones, en las que tampoco quizá resulta imposible descubrir vaticinios o resonancias anticipadas de otros acontecimientos posteriores, no todos ellos estrictamente personales ni cumplidos todavía» (Larrea 2003: 62 y 63).

Si se acude a *Orbe*, ese libro extraordinario, lo es desde luego por lo que conocemos de él, y del que Pere Gimferrer ha llegado a escribir que es «obra extremadamente

singular, a [la] que no hallo otro parangón que el *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa» (Gimferrer 1990: 3), ¡nada menos!, se lee la advertencia sobre cuál sería el futuro del comunismo soviético o cómo la Iglesia católica ha cumplido ya su ciclo, por ejemplo.

Pasando por encima de todas estas interpretaciones de sus propios escritos, al fin y al cabo interpretaciones —como lo son, por lo demás estos mismos párrafos— por mucho que provengan del autor, que hay que escuchar como un lector más, aunque bien cualificado en tantos aspectos, lo que creo que hay que subrayar es que Larrea no pudo o no quiso entender que el trabajo del discurso profético no tiene como finalidad el acierto o no en lo que anuncia, ésa es la tarea del adivino y no la del profeta. El discurso profético lo que trata de conseguir es el modificar el ánimo y el comportamiento del receptor, ni más ni menos que como todo discurso retórico.

De acuerdo con eso, el *Apocalipsis* de Juan no es tanto un texto que pretenda ser entendido en todos sus detalles sobre la Nueva Jerusalén, etc., cuanto un texto que, oído o leído, mueva al lector a modificar su comportamiento, a observar los preceptos del mensaje de Cristo, a la conversión o permanencia en la fe. Por tanto, el lector de Larrea no debería escudriñar en la oscuridad de sus escritos qué es lo que anunciaban, no dedicarse a averiguar el acierto o error de los supuestos vaticinios, por mucho que sea un ejercicio de lo más entretenido, sino, como el propio Larrea le había escrito a Diego, entregarse a la emoción. Recordemos el *dictum*:

NO INTENTÉIS COMPRENDER
PROCURAD EMOCIONAROS

Así, emoción, moción, cambio y no comprensión.

Entendidos, pues, los textos de Larrea como proféticos en el sentido indicado, este mismo carácter permite decir algo más. ¿Cuál es el yo del “yo digo” del *Apocalipsis*? El propio texto lo consigna en sus palabras:

Revelación de Jesucristo, se la concedió Dios para manifestar a sus siervos lo que ha de suceder pronto: y envió a su Ángel para dársela a conocer a su siervo Juan, el cual ha atestiguado la Palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo.

Está claro: el discurso del *Apocalipsis* proviene de Dios, quien envió a su Ángel a Juan, quien de este modo vio todo lo que cuenta a continuación. Ello quiere decir que el yo del “yo digo” no es propiamente Juan, sino que su posición de enunciador ha sido enajenada a extrañas instancias: Dios-Ángel, instancias fantasmales, yo-sin-yo,

al igual que es un yo-sin-yo el Juan que escribe el *Apocalipsis*. El Juan moderno, el Juan Larrea que finalmente redacta las páginas de *Versión Celeste* es también un yo-sin-yo y el resultado, unos textos cuya figura de la enunciación es también un lugar vacío. Por otra parte, como es evidente y esencial en la escritura de Larrea, ésta es profética en cuanto que es revelada.

La cuestión del yo, el yo en cuestión, el hacer de la escritura el lugar donde esta noción se problematiza, está planteada en muchas de sus páginas, como sucede, por ejemplo en «Cavidad verbal», poema en prosa incluido en *Oscuro dominio*, publicación de 1934, del que conocemos otra redacción, con algunas variantes, en el texto que abre la edición disponible hoy de *Orbe*, y que es creo un documento literario particularmente ilustrativo sobre el asunto.

CAVIDAD VERBAL

Un día me sucedió que percibí sin más la existencia de un vidrio intercalado entre los demás y yo, vidrio más o menos transparente según los agentes psíquicos, de manera que por claros momentos podía crearme a su lado formando parte de sus mismas sospechas. Mi vista llegó a englobar la visión conjunta; constituíamos todos un único ramillete aunque contemplado por dos ojos de diferente color. De este modo se explicaba, siendo el que me miraba oscuro, lo turbio y parcial de mis sensaciones. Sentía no ser sino en una misma presencia, la presencia de algo difícil de discernir, y experimentaba el deseo de romper el vidrio para convertirme en ella, haciéndola idéntica a mis profundas ansias.

Mas el vidrio, a veces, amanecía empañado —se hubiera dicho el final de todo—, viéndome entonces obligado a luchar contra el deseo de trazar en él mi nombre con el dedo. Sabía que hacerlo equivalía a decretar mi muerte redactando mi epitafio. Equivalía a dar un nombre a la muerte, llamarla Juan o Pedro o Nicomedes. Al fin empecé a escribir un nombre cualquiera, Felipe, y en un pequeño crujido como si un pétalo cayera, mientras que, como si formara parte de una balanza, se elevaba un suspiro. A través de esas letras me era dado contemplar.

Y vi que no había sino un hombre, uno sólo, habiendo todos los demás desaparecido. Un hombre que nunca había visto anteriormente y comprendí que debía tratarse de mí mismo. Era ese hombre presa de una gran curiosidad e iba de flor en flor mirando a través de ellas como se mira por el ojo de una cerradura a una mujer que se desnuda. Contemplaba con tan grande atención, con tan perfecto olvido, que me era difícil contenerme y no romper el vidrio para mezclarme a sus diligencias. Sabía yo que se encontraba allí y que era mi lugar usurpado. Decíame: Yo, yo, soy yo..., y me sentía huérfano de algo, como una caja sin tapadera, inacabado, no cerrado. Me volví entonces hacia atrás para hacer compartir mi desventura. Y encontré mil rostros repetidos como los motivos del papel pintado de una habitación, e iluminados por una luz que les llegaba

de dentro a fuera. Todas las palabras estaban asimismo allí, pero desprendidas de toda voluntad y sin significación. Uno de ellos decía: grasa, grasa, y lloraba a raudales. Yo anhelaba saber el contenido de esa palabra porque tenía celos de sus lágrimas y quería llorar más que él.

Alguien llegó diciendo: —Oh, ¿eres tú? —Sí, soy yo, respondí, mas sin saber en realidad lo que esto quería decir: —Yo soy yo. Pero otro exclamó: —¡Oh, no es posible! Yo soy yo. —¡Qué equivocación!, intervino un tercero; Tú no eres Yo, tú eres Tú... —No, perdón, corrigió aún otro; Yo soy yo.

Pero una voz exclamó: —Yo soy el llamado a llorar. (Desde el comienzo se estaba esperando este instante.) Yo va a separarse, yo va a partir, es preciso partir. Soy yo el llamado a llorar.

Entonces todos se echaron a llorar como, si en un día quizá lejano hubieran sido ya ríos.

Y todos se vigilaban envidiosamente como moldes (Larrea 2003: 158-159).

El punto de partida es el de la percepción de la existencia de un vidrio intercalado entre los demás y el yo que habla, frontera permeable, escena que a su vez, con yo incluido, se ofrece a la visión: «Mi vista llegó a englobar la visión conjunta; constituíamos todos un único ramillete aunque contemplado por dos ojos de diferente color», en lo que es un caso de autoscopia, todo lo cual está diciendo cómo el yo de «Un día *me* sucedió» no es ya parte de la enunciación, sino que, escindiéndose, ha pasado a ser ya también término del enunciado. Además de lo dicho antes sobre esta cuestión, en *Orbe* se encuentran numerosos pasajes en que Larrea fue dejando anotaciones sobre ello. Así, y por citar nada más que algunas de ellas, se habla de una «descoyuntación del yo» en el relato de la experiencia trascendental, mística que habría tenido lugar en Cuzco, y a propósito de la misma «comencé a sentir lo que pudiera definirse: enrarecimiento del yo. Esa cosa sólida, cristalizada, invariable de pasados tiempos quedó reducida a un estado como gaseoso», más adelante llega a afirmar que «la sensación del yo no existe» o que «Yo es la realidad misma»; en otra de las anotaciones se lee «No cabe duda que estos últimos tiempos he sido objeto de una disgregación, de una fragmentación de la personalidad», y en otra que «Un yo se ha introducido en el inconsciente. Este yo es el que en mí vive. Pero no es mío como la voluntad que ha dirigido no es mía ni de nadie. Me llamo Nadie, podría decir como Ulises» y es importante dejar constancia de que la cuestión no es un fenómeno particular del individuo Juan Larrea, sino que el poeta la pensaba como general, característico de un tiempo: «Nos encontramos en el filo de las transformaciones del concepto de yo»; en otro lugar escribe «Lo que sentía como yo, no es yo. El yo es

otra cosa mucho más profunda, enajenada» (Larrea 1990: 16, 17, 21, 32, 59, 119, 150, 180) o, por poner fin a esta colección de citas, copio una más, que tiene el interés de apuntar al origen de la escisión del yo:

Ese mismo año 26, estando esperando el Metro, pasó otro en dirección contraria. Y creí ver, es decir, fue medio visión medio imaginación, porque aunque vagamente me daba cuenta de que no era verdad, que en ese tren que se iba en dirección contraria, se iba un hombre que era yo. Quizá en ese instante empezó mi dualización (Larrea 1990: 199).

Volviendo a «Cavidad verbal»: ese yo dividido, que se ve y es visto, se resiste a abandonar su anterior estatus, querría reafirmarse en su posición y precisamente por medio de la escritura —«el deseo de trazar en él [el vidrio] mi nombre con el dedo»— y, siendo que ello acarrearía su muerte acaba por inscribir —en un modo de inscripción que habrá que entender que dista de ser perdurable, más bien evanescente como contrapartida de la inestabilidad de yo— un nombre cualquiera, y ello tras de vacilar entre varios, «Felipe», en cualquier caso un nombre ajeno, un nombre propio que menciona a un yo que no se identifica con el yo y entonces, ya trazado, «A través de esas letras me era dado contemplar», lo que supone un lenguaje que, a semejanza del vidrio, da a ver, a leer, aquello que está más allá, lo del otro lado. Por otra parte, ese movimiento en la denominación, esa cadena de entidades, no puede sino recordar a otros movimiento y cadena análogos: yo-Juan en Patmos-Ángel-Dios, a lo que colabora eficazmente «contemplar» de la frase, es decir, la visión o apocalipsis.

No habrá que dejar pasar el hecho de que escribir el nombre, «mi nombre», no es un gesto que tenga nada de banal, sino que tiene un efecto decisivo, es decretar la propia muerte, es la sentencia de muerte, redactar el epitafio, «dar un nombre a la muerte, llamarla Juan o Pedro o Nicomedes», el nombre propio pero también otros ajenos en una especie de indiferenciación generalizada, dar nombre, un nombre cualquiera, como es «un nombre cualquiera» lo que finalmente el dedo comienza a dejar sobre la superficie cristalina. Cumplida esa acción, lo que es dado a la contemplación es «un hombre, uno sólo», lo que contrasta con la pluralidad inmediatamente precedente, estructura que invierte la fragmentación del yo de la que se ha dado cuenta en el inicio del poema. Ese hombre único es un desconocido y, sin embargo, por ese extraño modo de percepción que se ha apoderado de quien aquí habla resulta que es en quien ese yo se reconoce, un re-conocimiento sin que anteceda, como la lógica exige, un conocimiento de él. El haber aludido a la lógica parece estar reclamando la advertencia de que todo lo que el texto enuncia está del otro lado de la lógica o, si se prefiere, en otra lógica, una donde la unidad es plural, la identidad nada más que

una marca de la diferencia, el nombre, la palabra, trae la muerte a la cosa, lo cual, por cierto, sería afirmado unos años más tarde por Maurice Blanchot –en «La littérature et le droit à la mort», publicado en 1947 y 1948–, «quand je dis “cette femme”, la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage» o «Je me nomme, c’est comme si prononçais mon chant funèbre» (Blanchot 2001: 313) y, si en el caso de Blanchot las fuentes de donde se parte son Hegel y Mallarmé, ¿no debería pensarse lo mismo, directamente o de cualquier otro modo, en el de Larrea?

Tratándose de un texto literario, es de importancia central el hecho de que la problematización del yo está puesta en juego en una alianza con el lenguaje, con la escritura del nombre, esa figura de yo. En el poema, el nombre será escrito en el vidrio y esa escritura en la transparencia o, mejor, en una lámina translúcida –convendrá advertir que una inscripción así habrá de ser legible desde cada uno de los lados del vidrio, no se olvide que el yo dividido está tanto aquí como allá, y desde una de esas posiciones la lectura habrá de ser a la inversa, no recta– permite ver, contemplar todo lo demás: la gran visión. Y todo ello deja bien claro el proceso: ver para decir –de nuevo hay que recordar a Juan en Patmos– y entre aquello que se ofrece a la vista acaba por comparecer el lenguaje: «Todas las palabras estaban asimismo allí, pero desprendidas de toda voluntad y sin significación». Todas las palabras, el lenguaje mismo, aunque con la particularidad de que *sin significación*, una suerte de palabras-sin-palabras, se le hace visible a ese yo que, no se olvide, es, en correspondencia de analogía estricta, un yo-sin-yo.

Como es evidente, en el final del párrafo anterior he utilizado expresiones que remiten a la fórmula X sin X, tan típica de Blanchot, al que más arriba había acudido. No es casual, sino que ahora, ante esas palabras que se muestran a la vista sin su querer decir, sin querer decir, sin sus significaciones, anémicas, vacías, hay que volver al escritor francés. Ya en el trabajo antes citado había escrito:

Je dis: cette femme. Hölderlin, Mallarmé et, en general, tuos ceux dont la poésie a pour thème l’essence de la poésie ont vu dans l’acte de nommer une merveille inquiétante, Le mot ne donne ce qu’il signifie, mais d’abord il le supprime. Pour que je puisse dire: cette femme, il faut que d’une manière ou d’une autre je lui retire sa réalité d’os et de chair, la rende absente et l’anéantisse (Blanchot 2003: 312).

Si las palabras de las que habla «Cavidad vital» están vacías –y repárese en que el título ya había dejado inscrita la noción de lo hueco en *cavidad*, y, por supuesto, de lo lingüístico en *verbal*–, si el lenguaje es tan sólo cuestión de significantes y de sintaxis, ¿dónde queda la comprensión del texto por el lector? El mismo Maurice Blanchot en

otro de sus espléndidos escritos, *L’espace littéraire* (1955), parece ofrecer la respuesta a esa pregunta: «Lire se situe au-delà ou en deçà de la compréhension» (Blanchot 1988: 258-259). De acuerdo con ello, ¿y cómo no estarlo?, el ejercicio, el momento de la comprensión encuentra su sitio más allá o más acá, en cualquier caso en un lugar que no es coincidente con aquel otro en el que se sitúa la lectura: leer y comprender son heterotópicos. Y en cuanto a Larrea, ¿acaso no había escrito bastantes años antes *no intentéis comprender?*

«Cavidad verbal» contiene, pues, el programa literario de Juan Larrea: la evasión del yo y la evasión de la lengua. Si volvemos al texto, leemos: «–Yo soy yo. Pero otro exclamó: –Oh, no es posible! Yo soy yo [...] Tú no eres Yo, tú eres Tú», lo que expone, pone en texto, el vacío del yo de la enunciación al que me vengo refiriendo.

Y, descoyuntado el yo de la enunciación, son perfectamente legítimas, aceptables gramaticalmente las frases «Yo va a separarse, yo va a partir, es preciso partir», donde todo el léxico habla de distanciamiento, de partida del aquí, de *evasión*, cumpliendo con ello lo que el poema inicial había proclamado.

Entiendo, pues, que la “lengua extraña” que llevó Juan Larrea a la escritura, a la literatura española, no es sólo extraña por no utilizar la lengua española, no es sólo extraña por resistirse a la comprensión, a la comprensión de lo enunciado, sino extraña, y hay que decir que sumamente extraña, porque el discurso proviene de un aparato de la enunciación al que se le ha hurtado el yo, toda una cavidad verbal, una enunciación de la que el yo se ha evadido.

Referencias bibliográficas

- Bary, D. (1976): *Juan Larrea: Poesía y Transfiguración*, Barcelona, Planeta.
 Blanchot, M. (1988): *L’espace littéraire*, París, Gallimard [1955].
 ——— (2001): *La part du feu*, París, Gallimard [1949].
 Blesa, T. (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Trópica-Anexos de *Tropelías*.
 ——— (2010): *Gimferrerías*, Zaragoza, Eclipsados.
 Bodini, V. (1963): *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*. Turín, Einaudi.
 Díaz de Guereño, J. M., ed. (1985): *Al amor de Larrea*; Valencia, Pre-Textos.
 ——— (1988): *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*; San Sebastián; Mundaiz, 1988.
 ——— (1995): *Juan Larrea, versiones del poeta*, Bilbao, Universidad de Deusto.

- Diego, G. (1970): «Larrea traducido», en Larrea (1970), 11-14.
- Gimferrer, P. (1971): «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en S. Clotas y P. G., *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 87-108.
- Huidobro, V. (2008): *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*, ed. Gabriele Morelli, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Ilie, P. (1970): «The surrealist metaphor in Juan Larrea», *Symposium*, XXIV, 1970, 330-339.
- Larrea, J. (1943): *Rendición de espíritu*, México, Cuadernos Americanos.
- (1970): *Versión Celeste*, trads. L. F. Vivanco, G. Diego, C. Barral y J. L., Barcelona, Barral Editores.
- (1978): «Yo no fui surrealista nunca», *Kantil*, 9, s. p.
- (1979): «Vicente Huidobro en vanguardia», *Revista Iberoamericana*, 106-7, enero-junio de 1979, 213-273.
- (1982): *Torres de Dios: Poetas*, Madrid, Editora Nacional.
- (1984): «Carta abierta a Jacques Lipchitz», *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 20-21, 167-190.
- (1986): *Cartas a Gerardo Diego 1916-1950*, eds. E. Cordero de Ciria y J. M. Díaz de Guereñu, *Mundaiz*, 2.
- (2003): *Versión Celeste*, ed. Miguel Nieto, Madrid, Cátedra, reed. [1989].
- (2009): *Poesía y revelación [Antología]*, pról. y selecc. Gabriele Morelli, Madrid, Fundación Banco Santander.
- Morris, C. B. (1972): *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge, Cambridge UP: *El surrealismo y España: 1920-1936*, trad. Fuencisla Escribano, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- Vivanco, L. F., (1968): «El creacionismo de Juan Larrea», *Historia general de las literaturas hispánicas*, dir. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, 510-514.

RETÓRICA DE UN *PLANH* (RIQUER LEYENDO A BERGUEDÀ)

Salvador Company Gimeno
Universidad Católica de Valencia

En su artículo “Revisió de la figura i l’obra del trobador”, Antoni Rossell propone una lectura de la lírica trovadoresca y de otras producciones literarias asociadas, como las *Vidas* y las *Razós*, en la cual “no es pot partir d’una interpretació teòrica prèvia a l’anàlisi susceptible d’encaixar-hi tots els seus aspectes”, de manera que “prescindim d’aquestes interpretacions, donat que el que ens interessa és el text i la música per si mateixos, i el trobador i la seva personalitat en funció d’aquests dos elements”. Más abajo concluye que “el dinamisme d’aquesta lírica en tots els seus aspectes (musical, poètic, ideològic) impedeix d’arribar a una certesa epistemològica total, la qual cosa provoca una revisió de tots aquests aspectes sota nous criteris” (Rossell, 1987: 112). Este tipo de lectura y de revisión son las que guiarán nuestra lectura de la lectura que hace Martí de Riquer del *planh* que escribió Guillem de Berguedà por la muerte de Ponç de Mataplana¹.

1.- Me referiré concretamente a la introducción a *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, al artículo “Las poesías de Guillem de Berguedà contra Pons de Mataplana” y, brevemente, al corto comentario que hace al respecto en la monumental antología *Los trovadores*. He aquí el *planh* (Riquer, 1996: 216-220):

Consiros cant e planc e plor
pel dol qe:m a sasit et pres
al cor per la mort de Mon Marçes,
En Pons, lo pros de Mataplana.