

## “ESPINAS CUANDO NIEVA” DE JUAN LARREA: LA ESTATUA LÍRICA DEL ÚLTIMO OCASO

ANDROS ERIK RODRÍGUEZ AGUILERA<sup>1</sup>

Juan Larrea (1895-1980) es un poeta extraordinario y por lo mismo difícil de clasificar. Aunque amigo de César Vallejo, Vicente Huidobro y Gerardo Diego, nunca terminó por asociarse a ningún grupo; siempre lobo estepario, siempre en su propio mundo. A pesar de esto, Manuel Cifo González lo incluye en su *Antología poética de la generación del 27*, lo que lo relaciona de inmediato con este grupo fraternal de escritores. Por otro lado, fue el alma vanguardista más radical de sus coetáneos, insatisfecha de los caminos que le ofrecían los distintos “ismos” de principios del siglo XX: el ultraísmo, el creacionismo, el surrealismo y el misticismo (Gurney 217-240). Por eso renunció pronto a la poesía y se abocó el resto de su vida al ensayo. Empero, casi treinta años después de esta renuncia —inicia su recopilación en 1966—, decide concretar su añejo proyecto de juventud: *Versión celeste*, antología total cuya gestación, allende de 1936, no logró concretarse, pues la guerra civil frustró sus planes (Díaz de Guereñu 189). En 1970 —un año después de su primera edición en Italia— sale a la luz esta obra bilingüe en España, de la mano de Luis Felipe Vicanco. Aullón comenta el contenido de esta obra:

El volumen que aloja la obra poética de Larrea, *Versión Celeste*, alberga, pues, textos en lenguas española y francesa. *Metal de voz*, su primera parte, contiene poemas en español; *Ailleurs* en francés; *Oscuro Dominio* consta de composiciones en verso y prosa de nuevo en castellano; *Puré Perte* todas en francés excepto una («Espinass cuando nieva»); y *Versión Celeste* —que da título general al volumen—, el más extenso junto con el anterior, todas en francés (52-53).

Destaca por azares del destino (la intención de Larrea no es azarosa) el poema que ocupa mi atención en el presente ensayo: “Espinass cuando nieva”. Aquí nos enfrentamos con un Juan Larrea más maduro, que ya fue dejando a un lado la influencia ultraísta y creacionista, para adoptar ciertos elementos surrealistas. Esta particularidad resulta crucial, pues la influencia surrealista en los autores de la generación del 27 ha sido un tema constante en los estudios preliminares del autor; además, esta es una clasificación polémica en la crítica académica actual. Por ello, revisaremos lo que se ha dicho de este tema y veremos que, tratándose de Larrea, debemos tomar con pinzas el término “surrealista”. Ya después entraremos de lleno a un análisis estilístico del poema.

Un poco al calor del momento, los críticos toman a Juan Larrea como el abanderado “más brillante” del surrealismo español (Ory 580); así lo demuestran las famosas antologías que lo incluyen dentro del surrealismo de España: como la de José Albi y Joan Fuster, *Antología del surrealismo español* (1952), y la de Vittorio Bodini, *Poetas surrealistas españoles* (1971), que se permite ser más entusiasta y llama a Larrea el “padre desconocido del surrealismo” (50). Por el contrario, Díaz de Guereñu (49) considera que esta clasificación sólo sigue el testimonio de la obiedad, es decir, que al manifestar públicamente que conoció el surrealismo, Larrea inmediatamente se asoció a él.

<sup>1</sup> **Andros Erik Rodríguez Aguilera.** Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Ha colaborado en las revistas *Penumbria*, *Senderos filológicos*, *(an)ecdótica*, y *LIJ Ibero*. Actualmente es ayudante de materia (Literatura mexicana del siglo XIX) en el Colegio de Letras Hispánicas.

Empero, Guereñu admite la asimilación de ciertos recursos estilísticos de dicha escuela en su poética. Morales sigue casi la misma línea y matiza: “Aunque Larrea no pueda considerarse como un surrealista en términos rigurosos, sus concepciones y la estructuración de sus reflexiones se enfrentan al mundo desde una postura [cuasi] surrealista” (151). En este sentido, de trascender lo puramente literario hacia lo filosófico, como parte de una búsqueda que logre “satisfacer su ansiedad de libertad formal” (en Díaz 148), es que Larrea se aproxima a un surrealismo personal y matizado. Su mismo editor, el poeta y arquitecto Luis Felipe Vivanco confirma esta etapa surrealista:

En la primera parte del libro, la titulada *Metal de voz*, Larrea ha incluido seis poemas como muestras de su primera manera de hacer poesía en imágenes sueltas. Llamémosla su manera ultra [...]. Sin embargo, ha empezado a escribir como poeta ultraísta en castellano, sigue escribiendo en castellano como poeta creacionista, para *terminar siendo poeta surrealista en francés*. Mejor dicho, termina, según confesión propia, no escribiendo más poesía a partir del año 1932. (244)<sup>2</sup>.

Aullón es quien mejor explica este proceso de cambio y los recursos que Larrea acarreo a su obra:

[Larrea cuenta con] una conducta poética, externamente al menos, en coincidencia con lo preconizado por los surrealistas franceses: *la normalización de las estructuras sintácticas y de la disposición espacial del texto* [...] la lengua artística de Larrea, tras su fase de rodaje creacionista, opera una evolución cuyos resultados, en términos puramente lingüísticos, cabría designar como surrealistas [...] El resultado es una poesía que surge *con el aspecto de una ejecución estética. Es intrincada, autosuficiente y ostensiblemente sin un significado básico más profundo que el valor externo de la forma misma* [...] la poesía de Larrea es resultado de una génesis de pensamiento emparentable sin duda con *estados de ánimo* frecuentemente *no susceptibles de delimitación* (57-58)<sup>3</sup>.

Además de esto, debemos tener presente la concepción que Larrea tenía de la poesía: “los hechos, como las Escrituras —como los sueños— ocultan detrás de las inmediatas apariencias un sentido tropológico propio del entendimiento poético” (en Díaz 148). Es decir, que la poesía forma parte de un inconsciente colectivo, ese otro mundo latente en varios “síntomas, símbolos interpretables y metáforas” (Díaz 148) que el poeta debe descifrar y develar ante el mundo. Por todo lo anterior, la poesía de Larrea se escapa de la interpretación hermética y deja la última palabra al lector. Y el poema que nos compete ahora, “Espinass cuando nieva”, no es la excepción. Como ya había mencionado antes, dicho poema forma parte de este período poético donde Larrea busca vincular imágenes distantes según le dicta su fuero interno. Es decir, que todo lo anterior es una justificación para la interpretación un tanto libre que hago en este análisis. Si bien, me valgo de las directrices de la estilística —la intuición del lector sobre un detalle lingüístico recurrente que obedece a un tema rector de la forma—, no puedo asegurar que mis asociaciones sean categóricas ni que no pueda haber otra interpretación del poema. Dicho esto, comencemos con el análisis.

“Espinass cuando nieva” es un poema en verso libre, sin una rima definida (pero sí con una potente musicalidad interna), de trece versos ordenados en cuatro estrofas y dos versos sueltos. Destaca en primera instancia la falta de una puntuación que ayude a la lectura: el texto se desborda como un río en el despeñadero que lo vuelve catarata. Empero, el ritmo se

<sup>2</sup> Énfasis mío.

<sup>3</sup> Énfasis mío.

va encontrando luego de varios intentos de declamación oral. Parece que desde el principio el poeta deja en manos del lector la cadencia rítmica y sintáctica. Para ayudar a mi análisis, he decidido agregar puntuación a las primeras dos estrofas únicamente, de modo que se vayan conformando las primeras unidades de sentido en sus constituyentes sintácticos correctos: “Suéñame, suéñame aprisa, estrella de tierra / cultivada por mis párpados; cógeme por mis asas de sombra; / alócame de alas de mármol ardiendo, estrella, estrella entre mis cenizas” (Larrea 220).

El poema empieza con un estilo dialógico, ya que la voz lírica invoca un tú al que dirige sus palabras en modo imperativo. Le pide que lo sueñe, es decir que lo vuelva real, perfecto. Recordemos que el sueño es el más alto precepto de la escuela surrealista, un mundo más verdadero que el de la vigilia. Luego matiza: “suéñame aprisa”. Para empezar, debemos preguntarnos si los sueños se pueden acelerar. Estamos de acuerdo en que los sueños no son un maratón, no son una calle que podamos trotar más aprisa. Con esto en mente debemos descartar el sentido más tradicional del sueño como la construcción (figuraciones mentales) de una efigie en el plano onírico, y buscarle otro sentido: uno más alegórico; es decir, que soñar a alguien es una metáfora de otra acción. Sin duda, la voz lírica busca darle un matiz de aceleración, por lo que la única respuesta es tender un puente alegórico del sueño a la muerte, metáfora muy extendida en el mundo, por eso la llamamos “el sueño eterno”. Pero este sentido tampoco es el más adecuado. En este punto, creo que la muerte es el pilar intermedio de ese puente simbólico que une al sueño “acelerado” con el orgasmo (*petite mort*). Además, es del conocimiento popular el significado implícito (erótico) de la expresión “soñar con alguien”; lo que refuerza esta lectura de “suéñame aprisa” como el deseo de ser poseído carnalmente por quien enuncia.

Dicho esto, examinemos el siguiente verso: “estrella de tierra/ cultivada por mis párpados” (Larrea 220). Este es el vocativo que nombra a ese *tú* a quien se dirige la voz lírica, y es la parte del poema que puede tener un sentido más transparente, más tradicional. La figura de la *estrella de tierra* funde las nociones de lo celeste (ideal, divino, superior) con lo llano, lo terrestre (fugaz, imperfecto y palpable). Puede que se trate de un amor, el lugar común de la poesía sentimental. Pero, si nos atrevemos a más, esta figura celeste y terrenal bien puede hacer referencia a la poesía misma: una musicalidad que tiende a la perfección de las esferas celestes, pero que mantiene sus pies en el monte Helicón. Y creo que a eso se refiere la especificación de “cultivada por mis párpados”: la poesía germina en ese rellano oscuro de los párpados cerrados, en la intemperie de los sueños, en la sublimación de los recuerdos por la inconsciencia.

También se adapta a la lectura de una pareja amorosa, que la tradición romántica nos ha enseñado a idealizar: una estrella que germinó de la mirada subjetiva y enamorada (*amor ex visu*) del yo lírico. A este ser quimérico, mezcla de ideal y real, se le pide que tome por las “asas de sombra” al poeta, como se atrae una taza directo a los labios; el sentido figurado es similar a la expresión “me traes de un ala”. ¿Qué otro símbolo pueden ser las “asas de sombra” sino unas alas curvadas que sobresalen del cuerpo-vasija de la voz lírica cuando el amor lo eleva? Acaso, se trata de las “aladas palabras” que se escapan del yo lírico “en áureo ritmo de oración secreta”, como diría Gutiérrez Nájera, ese “ondulante espíritu disperso” que guarda la Santa Poesía en “la urna diáfana del verso” (85).

El sentido erótico ya señalado desde las primeras dos palabras queda patente cuando prosigue (y cierra la estrofa) con: “alócame de alas de mármol ardiendo, estrella, estrella entre mis cenizas” (Larrea 220). En otras palabras, la voz lírica pide que esa estrella, amante etérea, sea carnal o metafórica, perturbe su razón con el aleteo ansioso de unas pálidas manos que rezuman deseo y arden por dentro; un aleteo que aterriza con tiento palmo a

palmo sobre la piel de su destino. Entonces, vuelve a recordarnos a su interlocutora, la dueña de esas “alas de mármol”: la estrella que, cual ave fénix, resurge de entre las cenizas del cuerpo que se consumió bajo las llamas de la pasión juvenil, un libro de versos trunco que se retoma en la madurez. En clave metapoética es una invocación: sueña, oh musa, la pasión de mi amargo salmo en el cáliz de mi boca. Ahora, prosigamos con la siguiente estrofa: “Poder, poder al fin hallar, bajo mi sonrisa, la estatua / de una tarde de sol, los gestos a flor de agua, / los ojos a flor de invierno” (Larrea 220).

Se hace una pausa al tono dialógico para hacer una reflexión, un soliloquio nostálgico en medio de su discurso. Ser “soñado” por la poesía significa poder hallar algo por tanto tiempo anhelado y que provoca dificultad evocarlo con palabras, por eso causa tartamudeo al principio: he aquí el giro al surrealismo, pues el poeta no trabaja cuando sueña, sino que trabaja cuando la poesía lo sueña a él. Porque perder la cordura bajo el tacto ardiente de unas “alas de mármol” provoca una sonrisa que esconde un monumento al ardiente clímax de un amor postrero, tan dorado y sangriento como el último ocaso de los días de estío; por lo regular el más hermoso y luminoso de todos. Puede que sea la primera y única ocasión de ese deseo cumplido o quizá es el último encuentro, tan agrídulce que es el más memorable de todos. Una sonrisa, sí, y al mismo tiempo unas ganas inmensas de llorar. A eso se refiere con que los gestos están “a flor de agua” (Larrea 220); una expresión que aprovecha la locución de “a flor de piel”<sup>4</sup> para remarcar el sentido latente, próximo al cataclismo de un semblante compungido, al filo del llanto. Entonces, en el pozo profundo de la pupila se asienta la fría tristeza: “los ojos a flor de invierno” (Larrea 220), como un manto helado sepulta las hojas caídas de un amor desolado por el otoño.

Si recordamos el silencio autoimpuesto de Larrea, el reencuentro con la poesía tras tantos años de distanciamiento provoca una sonrisa melancólica, pues bajo ella yace, cual túmulo imperial del dolor “la estatua de una tarde de sol”, es decir: una cruz, una señal de su paso por la tierra del verso, de su breve y luminosa estancia. Ahora bien, las siguientes dos estrofas alargan con eternas aposiciones y oraciones adjetivas especificativas la predicación esencial, de suerte que resulta un gran hipérbaton cargado de un tono anafórico al invocar en cada verso ese “tú”, para decirle el verso final, el *quid* del asunto: “Supón que en mi silencio vive una oscura rosa sin salida y sin lucha” (Larrea 220). Hay un reclamo silencioso y una renuncia en este verso. Pero para entender el sentido de esto, la potencia desgarradora de dichas palabras, debemos seguir el orden establecido por el poeta. Ya develaremos el sentido del verso final más abajo. Antes viene esta estrofa: “Tú que en la alcoba del viento estás velando / la inocencia de depender de la hermosura volandera/ que se traiciona en el ardor con que las hojas se vuelven hacia el pecho más débil” (Larrea 220)

Aquí no agregué ninguna puntuación —ni lo haré más— porque creo que las dos oraciones subordinadas relativas son adjetivas especificativas y no explicativas, además, el antecedente determinado no causa ambigüedad: el primer nexos se pega al tú y el segundo a la “belleza volandera”. Aclarado esto, prosigamos. En esta estrofa se caracteriza a la estrella como presa de su propio espejismo (cual Narciso femenino), confiada en la imagen que proyecta y envanecida por la sublimación que el poeta se hizo de ella. Aparece como guardiana y protectora de un recinto relacionado con el viento, es decir, un castillo en las nubes, una casa de naipes volátil.

<sup>4</sup> Aullón resalta este mismo detalle lingüístico: “notar la frecuente utilización larreana de giros y clichés lingüísticos, lo cual contribuye decisiva y eficazmente a la consecución de un tipo de lenguaje pleno de convicción y veracidad. El procedimiento, lejos de manifestarse tan sólo por medio de formas normalizadas, reviste peculiaridades dignas de estudio; [por ejemplo] «Espinass cuando nieva» (*Puré Perte*) donde sobre la base de la metáfora lexicalizada «a flor de piel», se construyen las variantes de conmutación «a flor de agua» y «a flor de invierno»” (63).

Ella resguarda la inocencia de vivir engañada, presa en una burbuja, en un mundo color de rosa que se aferra a la “hermosura volandera”, al amor romántico y heteronormativo; la cual se traiciona o rompe la ilusión de eternidad como pasa en la naturaleza con la llegada del otoño, y decae seca, ya muerta, al igual que las hojas marrones que un alma sanguínea / melancólica guarda con ardor en su pecho, o bien entre las guardianas páginas de un libro. Toda esta caracterización nos puede dar la clave del final: la lírica también puede ser una decadencia; no tiene que abordar sólo lo bello. Pero si en dicha estrofa se caracterizaba a la poesía por sus ilusiones, en la siguiente se define por la ritualidad erótica que oficia en el cuerpo del yo lírico: “Tú que asumes luz y abismo al borde de esta carne / que cae hasta mis pies como una viveza herida” (Larrea 220).

Ya ha quedado claro desde el primer verso el carácter ambivalente de la estrella de tierra (celeste y terrenal), pero aquí adquiere proporciones casi antitéticas: la oscuridad del abismo y la luz de la cima. El sentido de “asumir” va desde atraer algo para sí y hacerse cargo hasta adquirir o tomar una forma mayor<sup>5</sup>. Por lo que significa que la poesía tanto puede hacerse cargo de los claroscuros del yo lírico como puede ser la luz y el abismo de sus emociones a flor de piel. La carnalidad remite al deseo y su concreción es como deshacerse. El deseo crece y se desborda: rompe la prisión del cuerpo con celeridad (la prontitud o agilidad que sugiere el sustantivo “viveza”) y la piel cae a los pies; el placer abordado con ansias desesperadas, y por lo tanto aceleradas, aturde y lacera la carne: saciar la sed de la poesía en la vejez, tras varios años de vagar en el desierto ensayístico, deja al yo lírico completamente desnudo, a merced de esa fuerza superior.

Con esto, el sentido de la balanza parece inclinarse por la estrella de tierra como la luz que reverbera en la mirada lasciva de las palabras y la imaginación, la luz que chisporrotea en los dedos al primer roce cutáneo, la chispa luminosa del clímax capaz de iniciar todo un universo, una nueva creación, un “hágase la luz” carnal y lírico: la esencia de la *poiesis*. Y al mismo tiempo es esa sed de abismo que sólo puede satisfacer la exploración de recovecos corporales y el buceo de mares capilares. Es la metafísica instantánea que señala Gavito, el poeta desencantado de la novela de Palou; la cual se basa en “decir lo oscuro de forma oscura, expresar lo claro con claridad” (29). Recupero a propósito esta cita de una novela, porque la diégesis calza con la situación de Larrea: un reconocido poeta, Gavito, abandona la poesía por fatiga con el verso y emprende una novela como descenso autodestructivo de la palabra, y lleva consigo a su discípulo, su propio Dante, Eladio; se trata de explorar ese *Paraíso clausurado* que es la poesía cuando se abandona.

Quedan ya sólo dos versos y en el penúltimo el poeta vuelve a remarcar el error, la imperfección de la poesía, que abordó en la tercera estrofa: “Tú que en selvas de error andas perdida” (Larrea 220). Por la brevedad de la construcción resalta el medio pie de la cláusula, es decir, que falta una oración principal. Con esta argucia, los dos anteriores vocativos se concretan en este penúltimo verso para complementarse con el final. Sin duda, la voz lírica considera que la estrella de tierra vive engañada por su ingenua confianza en la belleza fugaz. Esta idea la sintetiza una imagen familiar: la del andar errabundo, sin ninguna orientación, culpa de nuestra limitada visión humana que no puede remontarse a las alturas para develar el rumbo correcto. El camino perdido puede ser un laberinto cuando hay una salida, pero cuando se está condenado a la perdición, a ser consumidos por esos senderos errados, estamos ante una selva que lo devora todo. Después de esto, llega el verso final que ya habíamos visto: “Supón que en mi silencio vive una oscura rosa sin salida y sin lucha” (Larrea 220).

<sup>5</sup> “asumir”, *Diccionario de la Lengua Española*.

No se pudo escoger una imagen más polisémica que la rosa: está tan cargada de sentidos que significa todo y a la vez nada, la saturación y el vaciamiento de la modernidad, paralelos de significados míticos. La rosa es la perfección, el amor, el placer, la regeneración, la belleza, la copa y las llagas de Cristo (Chevalier y Gheerbrant 891-893). También, la rosa es la prueba del viaje en el sueño de Coleridge. Pero el tono de la rosa ya nos da una clave. Si es oscura, se trata de la rosa “del negro jardín en la alta noche ... la que siempre está sola” (Borges 23). Las rosas negras por lo general expresan luto, duelo, dolor. Ya que hemos seguido la clave de lectura del fin de un amor, el dulce y postrero reencuentro idílico con la poesía; la rosa oscura que nace en un silencio de resignación no puede ser más que la concreción del viaje en el último círculo del amor paradisiaco, la rosa que le entrega, al igual que hizo Beatriz (Dante “Paraíso” XXX-XXXI), su fría y cruel estrella al final de todo, como último consuelo.

Se trata del brote ideal que florece en la cima del *topus uranus*, una perfección sin falta, una realización acabada y por lo tanto sin esperanzas de renovación, de continuidad de ese amor: “sin salida y sin lucha”. Con todo esto en mente, ahora sí es posible descifrar el sentido del título. “Espinass” no es un sustantivo plural que nombra a esa parte defensiva de las flores, sino un verbo conjugado: la segunda persona singular del presente. De otro modo: “Tú espinass” ¿Cuándo o por qué? Cuando llega el invierno —¡el fin!— del amor, de la poesía. Lo que viene a decirnos es que, en la recta final, cuando el frío se respira en el aire, la voz lírica se siente lacerada por la inspiración. El frío del invierno punza como “mil panderos de cristal” (Lorca 426) o como espinass de una rosa oscura.

Para expresar esta compleja imprecación a la poesía, Larrea no podía acudir al francés, su lengua surrealista, pues implicaba una vuelta de tuerca a la concepción de la creación lírica: se trataba de renunciar al control, a la búsqueda de la perfección, de la técnica pulcra, con metro y rima definida, sí, como quería el surrealismo, pero al final terminaba por establecer su propia técnica. Larrea prefiere cincelar su silencio, su poética muda que le permitió erigir una estatua del ocaso, el producto de una reflexión tras ese sueño desbocado de la juventud, Faetón optimista del sueño surrealista, como el carruaje capaz de arrastrar el sol, perfecto y prístino de las grandes verdades líricass. Faetón en el abismo de la repetición, bajo el peso de las aguas de la conciencia febril: la búsqueda obtusa de lo nuevo y la perfección, que se revela en la madurez como la alcoba del viento; es lo mismo con todas las técnicas: un afán de destilar el mundo hasta sus esencias, destruir para reconstruir, la ilusión del control. El poeta ya no sueña, pide ser soñado, ser salvado, no morir del todo... ser poesía.

## OBRAS CITADAS

- Albi, José y Joan Fuster. *Antología del surrealismo español*. Alicante: Verbo, 1921.
- Alighieri, Dante. *Comedia*. Trad. José María Micó. Barcelona: Acantilado, 2019.
- Aullón de Haro, Pedro. "Introducción a la poesía de Juan Larrea". *Anales de literatura española* 3 (1984): 47-64.
- Bodini, Vittorio. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. México: Lumen, 2011.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel. *Juan Larrea: versiones del poeta*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1995.
- García Lorca, Federico. *Poesía completa*. Buenos Aires: Losada, 2017.
- Gurney, Robert. "Larrea y el misticismo", en *La poesía de Juan Larrea*. España: Universidad del País Vasco, 1985. 217-40.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. "Non omnis moriar", en *Antología del modernismo mexicano 1884-1921*. Ed. José Emilio Pacheco. México: Era/El colegio nacional, 2019. 85-86.
- Larrea, Juan. *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970.
- Morales, Andrés. "La poesía creacionista de Juan Larrea". *Anales de literatura chilena* 4 (2003): 149-63.
- Ory, Carlos Edmundo de. "¿Surrealismo español?". *Cuadernos Hispanoamericanos* 261 (1972): 579-83.
- Palou, Pedro Ángel. *Paraíso clausurado*. México: Tusquets, 2016.
- Vivanco, Luis Felipe. "Juan Larrea y su *Versión celeste*". *Historia y crítica de la literatura española (1914-1939)*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Editorial Crítica. 1980. 243-46.