



HAL
open science

Recordar olvidando (sobre la composición de la obra poética de Manuel Altolaguirre)

Laurence Breysse-Chanet

► **To cite this version:**

Laurence Breysse-Chanet. Recordar olvidando (sobre la composición de la obra poética de Manuel Altolaguirre). *Insula : revista de letras y ciencias humanas*, 2005, 708, pp 14-19. hal-03721590

HAL Id: hal-03721590

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03721590v1>

Submitted on 12 Jul 2022

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.

Recordar olvidando Sobre la composición de la obra poética de Manuel Altolaguirre

*Era como un color nuevo
con dos colores formado
como el canto de dos voces
o como el olor de un ramo.*
M. A.

Según Andrés Trapiello, Manuel Altolaguirre fue «tal vez la voz más lírica de su generación»¹. A su manera, *oblicuamente*, adverbio altolaguirriano si los hay, sus versos se apoderan del lector, de modo tan exquisito como puede ser exquisito un dolor agudo. Ausentes, permanecen, y se piensa en la fina ironía del cronista de *La Verónica* sobre un poeta «lunático»: «¡Pobre del que cae en sus garras! Lo sujeta y lo mata leyéndole versos. Es la sanguijuela que no le suelta a uno sino llena de sangre.»² De hecho, tras varios trabajos de distinto enfoque, espero que complementario, sigo leyendo con el mismo fervor aquella poesía «transparente y oculta», como lo dice un poema de *Poesía* («La poesía», 3, *Poesía II*)³.

Quisiera ahora interrogar tal afición mía, desde una perspectiva más bien abarcadora. Propongo por lo tanto una lectura sobre la relación entre memoria y olvido, al nivel de la composición de la obra. Este oxímoron me parece ser la más intensa expresión de la dualidad que caracteriza la energía poética altolaguirriana. Para incardinarla, recurriré a la expresión francesa de *reprise perdue*—*reprise* o sea reiteración, y *reprise perdue* como término de costura que designa el zurcido invisible, que oculta el desgarro. De hecho, un epígrafe de Quevedo encabeza las memorias de Altolaguirre, *El caballo griego*: «Manda que salga lejos tu memoria a recibir la muerte». En el acto y de modo definitivo, desde el incipit del prólogo, se impone una visión esencialmente memorial:

Después de la muerte el alma no se siente desnuda. El alma se viste con su memoria, se limita con ella, iluminándola desde adentro con su inteligencia y su voluntad de modo que nada de lo vivido por ella queda oculto.⁴

¹ Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, 1994, Barcelona, Península/Atalaya, 2002, p. 202.

² «Del “arte poética” de Horacio», sin firma, en *La Verónica*, año I, n.º3, 9 de nov. de 1942, reimpr. facsimilar *Tres revistas del exilio. Atentamente, La Verónica, Antología de España en el recuerdo*, estudio introductorio de James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

³ Para facilitar la lectura, preciso en mi texto las referencias a los poemas en los libros originales de Altolaguirre.

⁴ *Id.*, *El caballo griego*, «Prólogo», *Obras completas, I*, ed. de James Valender, Madrid, Istmo, 1986, p. 33. Para un análisis de las memorias de Altolaguirre, cfr. Gabriel Insausti, «*El caballo griego*: Memoria y conciencia en Altolaguirre», en *El espacio interior. Manuel Altolaguirre. 1905-1959*, James Valender (ed.), Málaga, Junta de Andalucía, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, coord. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, p. 157-178.

Esta es la esencia de la poesía, pues como lo expresa Antonio Gamoneda, es *toda* poesía «*arte de la memoria* (en la perspectiva de la muerte)»⁵, memoria como «conciencia de pérdida», sea o no explícita la relación del poema con la actividad de la memoria y la muerte. Se implica aquí el mismo origen del canto. Dice lo mismo José Ángel Valente en *La experiencia abisal*, la memoria es «reino absoluto», «materia del canto»⁶. Un origen al que está explícitamente próximo Manuel Altolaguirre con sus «breves elegías»⁷ iniciales, en *Las islas invitadas y otros poemas*, que ya tienen su tono grave definitivo. Pienso en la convicción de Vicente Aleixandre, para el que Manuel Altolaguirre forma parte de los «poetas radicales», los que «se dirigen a lo permanente del hombre. No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une.»⁸

Poética de la memoria y del olvido, y «poética de la dualidad» la de Altolaguirre. Me refiero con esta expresión a los análisis de Rosa Romojaro. Dualidad de múltiples repercusiones, desde la escisión del yo, desgarrado entre cuerpo y alma, en tensión hacia lo invisible, hasta el constante desdoblamiento y la reversibilidad de los valores, los temas y los motivos de la obra⁹. Muy convencida por esas páginas, me interesaría proyectar la idea de fundamental dualidad sobre la misma elaboración de la obra, viendo hasta qué punto en ella se conjugan memoria y olvido para que exista el poemario. Me detendré primero en *Las islas invitadas y otros poemas*, de 1926 –con alusiones a *Alba quieta (retrato)*, escrito en 1928, y a los cuadernos de *Poesía*, de 1930-1931–, para evidenciar en el libro original el nacimiento del sujeto poético, fruto de la escisión del yo biográfico, a raíz del acontecimiento definitivo, la muerte de la madre. Comentaré a continuación la construcción de *Soledades juntas*, de 1931, etapa en la que empieza la verdadera *manera* altolaguirriana, su modo tan particular de ir mezclando poemas antiguos con los nuevos. Un modo aludido por varios críticos, pero en el que veo su *tour* más específico, interpretación propia del movimiento etimológico del *versus*, inseparable de la constelación de sus imágenes más recurrentes, entre lo aéreo y lo acuático, o de sus elecciones rítmicas, al compás de la dialéctica que funde memoria y olvido. *Nube temporal*, publicado después de los dramas de la guerra civil, en 1939, enseña la misma y aún más compleja relación entre memoria y olvido. Veremos cómo el sujeto poético sigue adelante reinventando su mismo pasado poético, engañando la cronología hacia su destemporalización. Por fin, evocaré algunos aspectos de los poemarios mexicanos, para recalcar otras modalidades de la conjugación de la memoria con el olvido, hacia la imagen de la memoria total soñada desde siempre, vislumbrada más allá de los fragmentos que esparce y vuelve a abrazar la *vida poética*.

⁵ Antonio Gamoneda, «El arte de la memoria», *El Urogallo*, n°71, 1992, p. 12-13.

⁶ José Ángel Valente, «Donde habite el olvido», *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 125-126.

⁷ Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, cap. VI, *op. cit.*, p. 48.

⁸ Vicente Aleixandre, «A la segunda edición de *La destrucción o el amor*», 1944, *Obras completas*, II, pról. de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1968, 2a ed. 1978, p. 525.

⁹ Pienso en los dos artículos de Rosa Romojaro, «La poesía de Manuel Altolaguirre» «I. Claves de su universo poético» y «II. Poética de la dualidad», *Lo escrito y lo leído*, Barcelona, Anthropos/Centro Cultural de la Generación del 27, p. 55-74 y 75-100 y en el artículo titulado «Líneas imaginarias y desarrollos poéticos en la lírica de Manuel Altolaguirre», en *El espacio interior. Manuel Altolaguirre. 1905-1959*, *op. cit.*, p. 107-126.

El primer escenario memorial y la experiencia de la pérdida.

Las islas invitadas y otros poemas se publican el 20 de octubre de 1926 en la imprenta Sur, menos de dos meses después de la muerte de la madre de Altolaguirre, el 8 de septiembre, la fecha más importante de su vida, como lo recuerda en la antología de Gerardo Diego de 1932¹⁰. La voz materna ha dejado de contestar, y con su pérdida, el yo toma bruscamente conciencia de sí mismo, al par que lo invade un sentimiento de culpabilidad imborrable: «Aquella noche es la de hoy. Será una noche eterna» como lo dice Altolaguirre en *El caballo griego*. Y añade: «Me despertó esa voz. Es a mí, dije. Y al decir “mí”, me encontré con quién soy. Esa voz sigue todavía golpeando insistente contra todas las puertas de mi alma.»¹¹ Pérdida tan fuertemente sentida que no se designa a la madre en los poemas antes de 1931, en el umbral de *Soledades juntas*, con el poema titulado «A mi madre», precisamente cuando se inicia la conjunción entre reiteración y creación.

Cuando el yo de 1926 llega al poema, se enfrenta a la experiencia de la pérdida absoluta, modulada en el estribillo de «Romance» gracias al apoyo seguro de la tradición poética más honda: «¡La ciudad que más quería / la he perdido en una guerra!»¹² En seguida se colma el vacío mediante imágenes coloradas, que surgen del recuerdo de las canciones del pasado literario o de las greguerías del presente, cuyo eco se percibe en la serie «Espejo y eco» en particular. Con claras correspondencias binarias, los veinticuatro poemas se reparten en cinco ciclos, «Las islas invitadas» (cinco poemas), «Espejo y eco», (cinco poemas), «Viaje» (tres poemas), «Las barcas» (seis poemas) e «Historias» (seis poemas). Tres poemas sueltos interrumpen el enlace entre el segundo y el tercer ciclo. Introducen un leve desequilibrio, compensado por el número de poemas, idéntico al de «Viaje». Semejante disimetría engendra un movimiento de vacilación que contrarresta la inmovilidad impuesta por la marina original, la del primer poema de la obra, donde el inquietante «mar amarillo, ácido» paraliza el tiempo, confiriéndole valor de eternidad al ademán de ofrenda: «ofrece / al coro de las islas invitadas». Tal vez el vislumbre de una eternidad paradisíaca, que el sujeto poético intentará conquistar a lo largo de la obra. De hecho, si tomamos en cuenta el incipit de cada poema de Altolaguirre, encontramos un noventa por ciento con un verbo en primera persona, y en presente. En cambio, en el primer poema de *Las islas* de 1926, a la comunión atemporal sigue el drama, con el verbo *ver* en pretérito, señal de la llegada de lo funesto como muchas veces en la tradición del Romancero: «vio aquel día / al sol astado con doce rayos gruesos». Como un tejido, se desgarran la superficie tersa del mar, y bajo la máscara de las imágenes, el drama se inscribe para siempre en la memoria del sujeto aparentemente ausente de la escena. En los ciclos siguientes, la serie de imágenes y metáforas llenas de colores, desde las «negras cabras en fuga» hasta el

¹⁰ Manuel Altolaguirre, «Vida», en *Poesía española. Antología 1915-1931*, 1932, recogido en *Poesía española contemporánea. Antología por Gerardo Diego*, 1932-1934, Madrid, Taurus, p. 663.

¹¹ Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, cap. IV, *op. cit.*, p. 44.

¹² Para las citas de los poemas de Altolaguirre, sigo las ediciones originales. Para hacer más leves las notas, apunto la referencia del poema entre paréntesis, en el texto. Sólo preciso en nota si se trata de una referencia a otra edición posterior.

«abanico naranja» del viento, ocupa el hueco central, violentamente abierto en la tela de la marina liminar.

En la brevedad de sus quince versos, repartidos entre cinco poemas (3-3-4-2-3), bajo la inquietud intensa de la pregunta central, el ciclo «Espejo y eco» es decisivo más allá de su carácter casi infantil y lúdico¹³: «¿Por qué no tiene memoria / el acantilado aquel / que tan bien me repetía / tus gritos de colegiala?» Desde entonces empieza el sueño en el espejo sonoro donde se graben las voces, contra el olvido. El acantilado poético cumpliría la promesa de la cubierta de *Las islas invitadas y otros poemas*, donde el poeta-impresor-tipógrafo armoniza las iniciales de las tres primeras palabras del título y de sus nombre y apellido con la inicial de la ciudad del origen, Málaga, con la cifra del milenio, 1926, y con la inicial de Imprenta Sur. La página hace visible los hilos que unen a poeta, libro, imprenta, lugar y fecha, presentes en una red de total correspondencia simultáneamente visible para el lector.

El ciclo siguiente, «Viaje», es aún más importante, pues se evidencian varios elementos constitutivos de la visión. Es de recalcar aquí la alternancia en la obra de Altolaguirre entre isometría y polimetría. La polimetría, que se impone en los primeros cinco poemarios, hasta *Las islas invitadas* de 1936, corresponde a los momentos de mayor dolor, de desgarrar y disolución de la identidad del yo —«son étrangement» diría Martine Broda¹⁴—, una pérdida de sí que le abre el espacio de lo invisible. En el primer texto del ciclo de «Viaje», la polimetría es el eco sonoro del drama experimentado físicamente por el yo, sólo presente en el *nosotros*, mientras se desconoce la identidad del *elegido*: el muerto (y no la muerta) o el mismo yo. El tercer poema es el de la aparición del sujeto poético como tal, «Y yo si estaba allí, / delante de su espejo». En el último manuscrito, que Altolaguirre empezó a componer a finales de 1957, se elige el texto como primer poema del conjunto de la obra, con el título de «Su muerte»¹⁵. Tal colocación, tanto tiempo después del drama, basta para decir su importancia. El yo biográfico se deshace del yo *ahogado* en el «agua clara del espejo», y este yo, preso de aquel «mundo sin tacto», nace entonces como sujeto poético, al tiempo que empieza su búsqueda por lo invisible. Lo real e irreal se invierten, la profundidad se desplaza del lado de lo irreal e invisible, dimensión asimismo de la interioridad: «Editor de cristales / de mí mismo me pierdo», canta el yo de *Las islas invitadas* («Lo invisible», n° 10, p. 205-206).

Poema tras poema, ciclo tras ciclo, libro tras libro, se busca la espesura sonora del primer acantilado de 1926, aún sin memoria, matriz de la imagen del espejo donde ha de

¹³ Al evocar el motivo del espejo en la poesía de Altolaguirre, pienso en el análisis de tal metáfora por Gabriel Insausti. Respecto a los comentarios sobre el eco-reflejo al principio de la obra de Altolaguirre (cfr. «La metáfora especular: Altolaguirre en su centenario», *RILCE*, 21.1, 2005, Universidad de Navarra, Pamplona, p. 61-79, en particular p. 67) hasta diría yo que lo que aparece aquí mismo es el ansia por el espejo sonoro, presagio la búsqueda central de la obra .

¹⁴ Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureux*, París, Ed. José Corti, col. En lisant en écrivain, 1997, p. 90.

¹⁵ Véase Manuel Altolaguirre, *PC*, 1, «Su muerte», *Obras completas, III, Poesía*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1992, p. 53-54. La relación entre yo biográfico y yo lírico, sujeto del poema, es tanto más importante en Altolaguirre cuanto que su visión romántica le lleva a unir vida y poesía, como lo declara en su «Poética» de la antología de 1934 de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, *op. cit.*, p. 509-510.

reflejarse la verdad de una vida. El poemario inicial se cierra (o se abre) con el texto titulado «Recuerdos». No por nada se concluye la primera sección de *Soledades juntas*, imantada por la ausencia de la madre, con «Soledad sin olvido». Y exactamente en la mitad del libro, corazón que da su sangre al conjunto, aparece por primera vez la glosa de Manrique, «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar al espejo / sin porvenir de la muerte.» (IV, nº3, p. 90-91). A su vez, quizá por el «sabor a yerba secreta» de sus palabras¹⁶, otro poema titulado también «Recuerdos» viene a cerrar *La lenta libertad* de 1936, precediendo el que se acaba por la pregunta «¿te acuerdas?», colofón del libro. Si como lo expresa Jaime Siles, Manuel Altolaguirre es un «poeta íntimo»¹⁷, se puede hablar de una interioridad que nace del proceso insistente de interiorización de la voz, algo semejante al doble movimiento, hacia fuera y hacia dentro, que ritma el alma en la experiencia mística. Aparentemente lúdica, la estrofa central parentética del poema final de «Viaje», en las islas de 1926, abre un hueco exactamente en el centro del texto, crisol donde se concentra la energía poética:

(El pez chino en la fuente,
entre las verdes piedras de corazón mojado
se ocultaba y no salía).

En esta fuente secreta, se plasma gráficamente el dolor que lleva al yo a ser «cofre de lo indecible» en *Ejemplo* («Poemas de asedio», nº2, p. 28). Un poema como «Dentro», de *Las islas invitadas y otros poemas*, traduce la misma perspectiva: «Me recogí a mí mismo / aprisionando con mi forma, / lo derramado y olvidado». En «Vida poética», del segundo cuaderno de *Poesía*, el yo va a envolverse en los pliegues de su blanca túnica de luto, para perderse en la luz. La experiencia del dolor y del conocimiento poético se implican explícitamente:

Era mi dolor tan alto
que la puerta de la casa
de donde salí llorando
ma llegaba a la cintura.

[...]
Crecí como una alta llama
de tela blanca y cabellos.

[...]
Era mi dolor tan alto
que miraba al otro mundo
por encima del ocaso. (nº13, *Poesía* II, 3)

Orfeo de palabra sencilla pero esencial, Altolaguirre nos recuerda a lo largo de sus poemas que la experiencia de la pérdida del otro, del *tú* inolvidable, más allá de su identidad biográfica y hasta poética, es el fundamento del canto¹⁸. En su busca, el sujeto

¹⁶ Me refiero con tal expresión al comentario de Altolaguirre sobre su propia interpretación de las coplas de Manrique, cfr. *id.*, «Homenaje a Jorge Manrique», *Obras completas, I, op. cit.*, p. 317.

¹⁷ Jaime Siles, «Manuel Altolaguirre, poeta íntimo», en *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, al cuidado de Gabrielle Morelli, Actas del Coloquio Internacional organizado por la Universidad de Bérgamo, 5-6 de mayo de 1997, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni ed., 1999, p. 41-48.

¹⁸ Cfr. la reciente reflexión de Amparo Amorós, «Era mi dolor tan alto», *La Clave*, 26-2 de diciembre de 2004, nº189, p. 92.

se hace puro oxímoron, figura de todas las tensiones. Así repite su ansiedad en *Alba quieta (retrato)* de 1928: «No te alejes, que se pueden / romper mis finas miradas.»¹⁹

El poema «(Retrato)», que encabeza *Alba quieta (retrato)* de 1928, el manuscrito enviado a Juan Ramón Jiménez, repercute a su vez las consecuencias del choque físico de la pérdida. Canta la escisión del yo, partido entre el «alba quieta de mi frente» y «otro medio sol hundido» que «ahogando luces, empuja / los dardos de su aureola / hiriendo el mar de mi carne.»²⁰ Asimismo, en *Soledades juntas*, «el árbol de mi vida / huye en dos direcciones.» (III, nº9, p. 82-83) Escisión entre tierra y cielo, desde luego, pero más profundamente entre pasado y presente, olvido y recuerdo. Por eso se imponen en el léxico verbal altolaguirriano verbos como *brotar*, *escapar*, *asomar*, lo prueban varios poemas de 1928 como «Tránsito» o «Desnudo», mientras que «Campo» se centra en la palabra *maternidad*, desarrollada en «Desnudo» o en «¡Qué error!», con la figura del niño que busca su «última envoltura», centro de su vida²¹. Centro inencontrable, otra expresión de la experiencia de pérdida y desgarró que abre al sujeto el «gris camino» del Tiempo:

Por él van los dos amigos,
cuerpo y alma, hacia lo Eterno,
turnándose en el descanso,
alternándose en el sueño.

Tras la escritura de sus tres primeros libros, *Las islas invitadas y otros poemas*, *Ejemplo* y *Alba quieta (retrato)*, además de los fragmentos de *Poema del agua* y de los cuadernos de *Poesía*, el sujeto poético hace suya la misma pérdida, su «amor permanente» es «reflejo fijo / surcado por las aguas», en «Amor», segundo poema del cuarto cuaderno de *Poesía*. A la fluidez de la vida del otro, mujer amada sin caracterización, puro *tú*, se opone la permanencia del sentimiento de un yo por otra parte constantemente inestable y amenazado. La voz poética altolaguirriana, líricamente esencial, dramatiza un doble proceso, el de su poesía y el de su identidad. Hondo centro hueco, el yo concentra en sí memoria y olvido, aún más es memoria y olvido al mismo tiempo, en una extraña dialéctica que supera la dicotomía. Es sin duda en «Vida poética», segundo cuaderno de *Poesía*, donde mejor se expresa la interacción entre memoria y olvido, con el poema «Olvido», donde se confunden plenitud y vacío, totalidad y carencia («Olvido», 11, *Poesía II*). El yo altolaguirriano encarna lo que Michel Maulpoix llama «l'identité flottante du sujet lyrique», «identité à laquelle l'altérité seule peut ouvrir un accès.» Si «d'une exclusion qui lui est infligée, la poésie

¹⁹ Manuel Altolaguirre, «Verano», *Alba quieta (retrato) y otros poemas*, ed. de James Valender, Madrid, Calembur, 2001, p. 77. Sobre la historia del manuscrito, encontrado entre otros papeles de Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico de Madrid, donde se quedó inédito durante más de setenta años, véase la introducción de James Valender, p. 9-15.

²⁰ Manuel Altolaguirre, «(Retrato)» *Alba quieta (retrato)*, op. cit., p. 51.

²¹ *Ibid.*, «Tránsito», p. 61, «Desnudo», p. 105, «Campo», p. 97, «¡Qué error!», p. 123. Para «¡Qué gris camino», cfr. p. 125. Sobre la recurrencia del motivo del niño en la obra de Altolaguirre, véase James Valender, «Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, t. XLII, nº1, 1999, p. 99-114.

fait une percée et une issue»²², es obvio en Altolaguirre el paso de la pérdida a la huida por lo invisible, nuevo lugar paradójico de posesión que, por ser infinito, se realiza precisamente *en* la pérdida:

Para no morirme
perseguí mi alma,
que se iba contigo
por una ciudad
soñada, invisible. (*Soledades juntas*, VI, n°5, p. 134-135)

El poema «(Memoria)» de *Ejemplo* inscribe para siempre la relación entre conciencia de pérdida, escisión múltiple del yo, persecución de lo Uno por lo invisible y fijación memorial. Tales son las más hondas particularidades de la visión del poeta de las islas, que engendran una «énergie liante», energía vinculante, hija de las pulsiones de vida, contrapunto al «drama» de Manuel Altolaguirre, según la palabra de Azorín²³. Por eso en las selecciones de Altolaguirre para sus poemarios ulteriores, me parece significativa la desaparición radical de la imagen original, la del mar amarillo, con la que se abre el acceso a la escritura en 1926. Cantar es vivir de otro modo la pérdida, entre olvido y recuerdo, en un vaivén que condiciona la escritura. Aquí interviene la dinámica de *reprise perdue*, con *Soledades juntas*. Una dinámica preparada por las obras anteriores, la verdadera fuerza soterrada que le confiere su identidad a la poesía de Altolaguirre.

La aparición de la dinámica de la *reprise perdue* en *Soledades juntas*.

Publicado en 1931, *Soledades juntas* consta de 71 poemas, de los cuales 22 son nuevos y 49 surgen de los distintos escritos anteriores, libros o cuadernos. Se piensa en el ideal juanramoniano de la obra como «mágico calidoscopio», vinculada a la idea del aspecto provisional del libro impreso, o a la idea de la obra como «mar en movimiento», ilustradas por las propias *Antologías* del Maestro de Moguer²⁴. Desde luego, la actividad de editor-tipógrafo pudo facilitar el «constante arrepentimiento» celebrado por Juan Ramón Jiménez. Pero *Soledades juntas* se publica en la editorial Plutarco, no en la propia imprenta y editorial del autor. Se puede aludir a la voluntad de ofrecer lo mejor de la obra anterior. Pero aquel impulso que lleva a Manuel Altolaguirre a distribuir textos antiguos entre textos nuevos me parece revelar un imaginario muy específico, al que designaría como imaginario de la *reprise perdue*.

²² Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, París, Mercure de France, 1998, p. 23. Es interesante asimismo la expresión de «sujet "décousu"», p. 39.

²³ Me refiero primero a una hermosa expresión de Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 10. A continuación, cfr. Azorín, sin duda en *ABC*, 15/8/1930, art. recogido en *Crítica de años cercanos*, Madrid, Taurus, 1967, p. 167-170, citado en Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, *op. cit.*, p. 48-49.

²⁴ Juan Ramón Jiménez, aforismos n°2732, 2808, 2902, 3139, 3429, y 980 para la alusión siguiente, *Ideología (1897-1957)*. *Metamorfosis, IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990. Sobre la influencia de Juan Ramón sobre Altolaguirre, remito al prólogo de James Valender, «Manuel Altolaguirre o el fervor amoroso», *Alba quieta (retrato)*, *op. cit.*, en particular p. 29-42.

La expresión designa en francés el zurcido invisible, el que elimina el desgarrar confundiendo con la tela. Como lo leemos ya en «Calle», de *Las islas* de 1926: «Mi mirada cose el viento / estancado de la calle». Pienso en el desamparo expresado en el paréntesis final de «Lunes, miércoles y viernes» de las *Canciones* de Lorca, colofón tras la desaparición del yo presente, puro residuo de su existencia pasada —«Yo era. / Yo fui. / Pero no soy. [...]»—: «(Ante una vidriera rota / coso mi lírica ropa.)²⁵ Coser le permite a la mirada (principal metonimia del sujeto altolaguirriano) remendar su vida. Ahora bien, la composición de la primera de las siete partes de *Soledades juntas*, que consta de siete poemas, tiene mucho que ver con el arte del coser —«Hilo, pues, de la memoria el de tejer y el decir» recuerda José Ángel Valente en *La experiencia abisal*²⁶. Siete poemas, tal vez por el valor simbólico del siete, que indica el sentido de un cambio tras un ciclo cumplido, y una renovación positiva. Repitiendo poemas en orden distinto, con un material no exhaustivo, testimonio del desgaste del vivir, memoria viva del vacío, se renueva el tejido poético. Y más aún si dicha parte es la primera de un conjunto de otras seis, que materializan la renovación a partir del apoyo en el pasado. Entre los siete poemas liminares, el primero, «A mi madre» (son pocos los títulos en los poemas de Altolaguirre) es nuevo. Los otros seis *juntan* recuerdos poéticos anteriores, tejiendo en el nuevo espacio —y aquí «soledad» también tiene sentido espacial, como en Góngora— una red, o un zurcido contra el olvido, que integra la cronología de los poemarios-fuente diseminándola en el espacio más ancho que los acoge, desde *Las islas invitadas y otros poemas*, *Ejemplo* y los tres primeros cuadernos de *Poesía*. Es de precisar aquí el tratamiento particular reservado al poemario original.

Si ponemos en relación *Las islas* de 1926 con *Soledades juntas*, nos damos cuenta de que varias capas memoriales emergen en el espesor de la obra nueva. Entre los veinticuatro poemas de 1926, sólo seis van a brotar del primer espacio de invitación hacia otro. Se invita en *Soledades* a dos poemas-islas de 1926, «Qué golpe aquel», quinto poema de la nueva primera parte, y «Las barcas de dos en dos», ahora segundo poema del díptico «Las barcas», que ocupa el quinto lugar en la tercera parte, después de un poema que metaforiza al mar como muerte —insinuando la relación estrecha entre origen y muerte, con el «niño dormido» del poema «Las barcas...», recién titulado «Playa». Por otra parte, las demás cuatro islas viajeras de *Las islas invitadas y otros poemas* sólo aparecen en *Las islas invitadas* de 1936, decisión que recalca un secreto designio²⁷. Islas invitadas, y otros poemas, que de hecho permanecen en su espacio primero, plasmación de la ineluctable realidad de la pérdida y de la necesidad del olvido, aunque no total. El hilo de la memoria invierte el movimiento respecto a *Ejemplo*, donde sólo dos poemas han de permanecer inmóviles, mientras que veinticuatro se van a reactualizar en los poemarios siguientes. Así se establece una compleja dialéctica entre recuerdo y olvido, ya borrados sus límites propios, para inventar un tejido continuo a su manera. Prueba de la eficacia de la estrategia de la

²⁵ Federico García Lorca, «Lunes, miércoles y viernes», *Canciones, Obras completas I, Poesía*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, p. 387.

²⁶ José Ángel Valente, «La narración como supervivencia», *La experiencia abisal, op. cit.*, p. 183.

²⁷ Se trata de los poemas n°4, 9, 22, 28, que no pasan por *Soledades juntas*, al contrario de «Qué golpe» y «Las barcas», que serán n°18 y 54 del poemario de 1936.

reprise, el último poema de la primera parte de *Soledades juntas* se titula «Soledad sin olvido». La particular dinámica memorial lleva a la reconstrucción del propio sujeto poético. De la *reprise perdue* surge una energía libre en un espacio nuevo, mientras que permanece una sombra escondida detrás de ésta: la cifra del peso de un mundo definitivamente perdido, quizás el origen del canto, en su presencia invisible como la del bajo continuo.

Muchos críticos sitúan una primera frontera en la evolución de la obra de Manuel Altolaguirre en 1936, con la etapa de la poesía en la guerra, si no de guerra. Así Maya Smerdou Altolaguirre, Carlos P. Otero o Rosa Romojaro, aunque ella propone introducir otros criterios, formales, temáticos o de influencias, para afinar el análisis²⁸. El modo de composición propio de *Soledades juntas* me parece con todo introducir un cambio que cabe recalcar en la composición de la obra. Tanto más cuanto que se vincula con un imaginario hondamente retrospectivo. Así que yo propongo que se sitúe aquí la primera frontera, después de la constitución de una fase inicial de poemarios sin reiteraciones, antes de *Soledades juntas* (y aun se podría pensar en la redistribución posterior de poemas de *Alba quieta*, pero el manuscrito fuente no se llegó a publicar en la vida del autor).

¿Qué opinar al respecto de la «antología total» de 1936? Rosa Romojaro recuerda la división de la crítica entre partidarios de la idea de una mera segunda edición del libro de 1926, y partidarios de la visión cernudiana, como Maya Smerdou Altolaguirre, quien publica el libro de *Las islas invitadas* como tal, en la Editorial Castalia en 1972. Todos lo celebramos desde luego. En cambio, no llego a pensar con Rosa Romojaro que Altolaguirre hubiera intentado poco a poco elaborar su «libro definitivo»: un ideal mallarmeano al que en cambio fue fiel Jorge Guillén, con las sucesivas ediciones de *Cántico*. De hecho, en sus cuatro ediciones sucesivas, en 1928, 1936, 1945 y 1950, *Cántico* se presenta como una suma, de la que se excluye la pérdida. Por eso se redistribuyen los poemas en distintas partes, pero sin eliminación. Lo dice la parte central del *Cántico* final, «El pájaro en la mano», tercera parte de la tercera del conjunto, hacia el «Pleno ser» de la quinta. Con sus sonetos centrales, «Mundo continuo» y «En suma», Guillén organiza de modo formal la total posesión de la realidad²⁹. Pero el universo de Altolaguirre es muy distinto, atravesado de par en par por la idea de pérdida, que se materializa desde luego en la selección de sólo 189 poemas para el último manuscrito, *olvidando* el resto (y esa es la palabra adecuada) de los poemas. Un universo traspasado de arranques y visiones, que dan a la creación fluidez e irregularidad: se abre en la misma elaboración de la obra un lugar para el vacío³⁰. Como lo expresó de modo luminoso Octavio Paz, Altolaguirre fue un ser aéreo:

²⁸ Véase Rosa Romojaro, que sintetiza en su primer artículo el enfoque crítico sobre las etapas distintas en la obra poética de Altolaguirre, *op. cit.*, p. 55-57.

²⁹ Jorge Guillén, *Cántico*, 1950, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1974.

³⁰ Sobre el papel de la eliminación, del «criterio selectivo», del «largo proceso de epuración» que lleva a Altolaguirre a la selección de aquellos 189 poemas (en realidad 188 y una sección de versos suyos sueltos, titulada «El verso azul»), véase la introducción de James Valender a Manuel Altolaguirre, *Obras completas, III, Poesía, op. cit.*, p. 25.

[B]risa súbita, caprichosa. Aparecía y desaparecía de un modo casi instantáneo. Hombre invisible y que, de pronto, aparece, pero que no tiene figura clara. Eso fue para mí Manuel Altolaguirre. Eso también fue para mí y lo sigue siendo su poesía: la brisa. dichosa como la brisa, esa poesía; rápida como la brisa, nos trae siempre noticias. Noticias de otro mundo o noticias de lo que está más allá de nosotros mismos.³¹

Así se puede pensar que la recurrente contraposición de dos mundos, la reversibilidad de los motivos, la movilidad del conjunto de la escritura, en particular en su alternancia entre isometría y polimetría³², surgen del mismo dinamismo creador que el que entreteje la memoria con el olvido.

Al año siguiente de la publicación de *Soledades juntas*, en 1932, Altolaguirre participa en la traducción de varios poemas de Jules Supervielle, sacados de *Gravitations*, *Le Forçat innocent* y *Les Amis inconnus*, con Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Mariano Brull. El conjunto da paso a la publicación de la antología *El bosque sin horas*, en la misma editorial Plutarco que *Soledades juntas*. El papel de Altolaguirre en la selección, según criterios muy subjetivos, en plena afinidad con su propia constelación, es esencial. Ya publicó al mismo tiempo que *Soledades juntas*, en 1931, tres traducciones suyas de Supervielle, en el quinto cuaderno de *Poesía*: «Profecía», «Poema» y «Pointe de flamme». Aun edita entonces un pliego suelto en sus Ediciones Poesía, con fina tapa amarilla, para el texto de «Poema», en presentación bilingüe y sin título ahora. Pero el íncipit del poema, «En el bosque sin horas», va a dar su título a la antología colectiva –prueba más de la fundamental participación de Altolaguirre en la aventura. Y si importa tanto recalcarlo, es que el universo de Jules Supervielle, maestro de la *oublieuse mémoire*, vive del paso aéreo de los poemas entre los libros, como lo enseña *Gravitations*. Pues la edición de 1932 reinventa y completa con variantes la de 1925, mediante una intensa y compleja circulación de los poemas. Ahora bien, en 1932 Altolaguirre dedica un artículo entusiasta a *Gravitations*, que se puede leer a modo de arte poética propio. Sólo cito un párrafo:

En este libro, la poesía se encuentra como en una casa de ensueño. Un poeta es el autor de una arquitectura habitada, de un cuadro profundo con vida, es el escultor del agua y del aire, el músico de los silencios ensordecedores. ¿En qué calle de mi alma ha edificado Julio Supervielle su libro para siempre? Voy por dentro de mí hasta encontrarme con sus ventanas encendidas, con sus muros de nieblas y subo por las escaleras de los suspiros. *Gravitations* es un libro con los relojes parados.³³

¿No serán las «soledades juntas» o las «islas invitadas» hermanas de tales *suspiros*?

Así se organiza en la obra altolaguirriana un complejo movimiento debajo de la tersa superficie de los textos: «transparente y oculta» su poesía, en todos sus niveles

³¹ Octavio Paz, «Tres recuerdos de Manuel Altolaguirre», *Litoral*, 181/182, «Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos», ed. James Valender, mayo de 1989, p. 175 (declaración incluida en *Culturas*, supl. de *Diario 16*, Madrid, n.º 21, 1/9/1985, p. 1).

³² No puedo detenerme aquí en un acercamiento a la métrica altolaguirriana. Sólo apunto que más de la mitad de la obra es isométrica, dividida en tres grandes conjuntos: de *Las islas invitadas y otros poemas* a *Las islas invitadas*, priva la polimetría, como espacio de búsqueda de la voz; de *Nube temporal* a *Nuevos poemas de Las islas invitadas*, la voz se apoya de modo equilibrado en las dos modalidades; por fin, en *Fin de un amor*, *Poemas en América* y *Últimos poemas*, se impone la homogeneidad sonora de la isometría, cada vez más hacia el poema-canción. Para más precisiones, remito a mi libro *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, tercera parte, «La encarnación de lo invisible», Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, col. Estudios del 27, 2005, p. 167-246.

³³ Manuel Altolaguirre, «Inocencia y misterio», 1932, *Obras completas, I, op. cit.*, p. 344.

(«La poesía», n°20, *Poesía II*, 3). Las repeticiones corresponden a una cadencia rítmica de apoyo –la *thesis*, momento de distensión–, mientras que de los textos *olvidados*, surge un impulso, el arranque del *arsis*, fuerza de llamada nacida de la pérdida y la aceptación de la desaparición, que conduce a la nueva «arquitectura habitada». Se piensa en la diferencia que establece el mismo Altolaguirre a propósito de *Nube temporal*, entre «poemas temporales, otros menos airados, otros más permanentes»³⁴. De modo paradójico, se puede decir que en los poemas *permanentes* late el movimiento más fuerte, pues constituyen un fondo reactivado con regularidad rítmica, mientras que los poemas *airados* caen en el olvido. «A mi madre» es el primer hilo de una trama nueva de veintiún poemas recién surgidos, en vilo entre los cientoveintiún poemas de la obra anterior y los cuarenta y nueve que vienen a remendar los desgarros en *Soledades juntas*: soledades musicalmente habitadas por el canto.

La destemporalización poética de *Nube temporal* y de *Poemas de las islas invitadas*.

Entre los catorce textos de *La lenta libertad* de 1936, sólo se repite un poema anterior, ahora el segundo de las cinco «Elegías», título de la primera parte del libro. Con la reactivación de «Mis ojos grandes, pegados» (tercer poema del primer cuaderno de *Poesía*), se recuerda el planctus que canta la invasión del yo por el dolor: «En la memoria del aire / estarán mis sufrimientos». Pero viene a cumplir un papel creador el llanto: gracias a la fuerza sonora de las cuartetos octosilábicas, asonantadas en pares en e-o, se dice y se diluye al mismo tiempo el dolor, creando un puntal que sostiene las otras cuatro elegías de esta primera parte, que son elegías a la madre y al hijo muerto.

Tocante a las islas de 1936, resultaría interesante detenerse en el arte de la integración de sus ciento quince poemas antiguos, que llegan desde cinco espacios posteriores, entre veintidós poemas nuevos. Pero, dados los límites del presente trabajo, haré más bien hincapié en la dinámica creadora de la repetición *Nube temporal*. El libro se publica en 1939, en la colección «El ciervo herido», en La Habana, primera etapa antes del exilio de Manuel Altolaguirre y su familia en México.

El libro, espejo de la escisión del sujeto tras los dramas vividos durante la guerra civil, se compone de dos partes. La primera es aparentemente heterogénea. Junta poemas centrados en la expresión del dolor y de la muerte causados por la guerra, aunque en «Lo que sobra de mí», donde el yo quisiera hacerse «espejo sin memoria», y en «Amor», la queja no se vincula a la experiencia histórica. El antepenúltimo poema, «Ante tierras contrarias», es la única *reprise* del conjunto. El recuerdo tiene arraigo, puesto que brota de *Soledades juntas*, y lo fortalece su paso por *Las islas invitadas*, ambos anteriores al temporal. En su edición de 1939, Altolaguirre se equivoca de modo extraño en la numeración de esta parte, olvidándose de poner la cifra XI, pasando directamente de X, «Amor», a XII, «La tierra endurecida», aunque es exacta la numeración de las páginas. El escamoteo involuntario crea una pausa reveladora, como

³⁴ *Id.*, *El caballo griego*, cap. XXIX, *op. cit.*, p. 112.

si hubiera sido preciso el vacío antes de que se cantara el curioso desnacerse del yo, surgido del blanco del olvido:

Entre los no nacidos
en la sangre del mundo
de mi sangre me olvido.

Un olvido imprescindible antes de enfrentar el «horizonte de guerra» dibujado en la desesperanza de los últimos dos poemas de la parte, «Madrid» y «Mi hermano Luis».

La segunda parte sólo existe gracias al trabajo de la *reprise perdue*. Se trata de cerrar las heridas del presente entretejiendo el recuerdo del dolor pasado, menos intenso ya, con las quemaduras vivas del ahora. Como un conjuro, se repiten primero «Era mi dolor tan alto» y «¡Qué golpe aquel», cuya inversión cronológica traduce la distancia respecto al dolor pasado. El motivo de la nube fugaz, prometida al barro (poema IX), donde se concreta un tiempo de desdicha, se desvanece frente a las fuerzas permanentemente creadoras, espejo fijo del amor del yo, anuncio de la roca memorial de «Fábula» –variante del sueño fundador del acantilado invocado contra el olvido en «Espejo y eco» de 1926. «Canción de alma» es el colofón que cierra el poemario, camino de la salvación del sujeto en la desposesión más absoluta, como si se deshiciera del peso de tres años de guerra:

Porque mañana temprano
desnudo de mi desnudo
iré a bañarme en un río
mientras mi traje con traje
lo guardarán para siempre.³⁵

Del valor del más auténtico compromiso en la obra tratándose de un poeta, el compromiso poético, el trabajo del poema altolaguirriano ofrece prueba suficiente. A los desgarros que introducen en el tejido textual los textos que evocan los estragos de la guerra, responde el paciente zurcido. Así, el «Romance de Saturnino Ruiz, obrero impresor», homenaje al fiel obrero de Altolaguirre, muerto en el frente de Madrid, no se incluye en un libro antes de *Poemas de Las islas invitadas*, de 1944, sin duda por ser un recuerdo demasiado hiriente antes.

Primer libro publicado en México, este poemario se apodera con fuerza de la estrategia del olvido por el recuerdo. En este año 1944, Altolaguirre se separa de su mujer, Concha Méndez, para ir a vivir con María Luisa Gómez Mena en Tepoztlán. Pero como lo nota James Valender, Altolaguirre no busca la escritura de la ruptura sino que se propone «mantenerse en el mismo cauce que antes»³⁶, vinculándose a su pasado español. Puente sonoro lanzado por encima de la ausencia, las setenta repeticiones de los poemas escritos en la tierra española transmiten su impulso a los diecisiete nuevos.

³⁵ Hay que precisar que este poema es el más repetido a lo largo de la obra. Aparece seis veces además de su primera inclusión, bajo el título de «Canción de alma», en *Alba quieta* (*op. cit.*, p. 63): en el pliego suelto *Un día*, en 1930, luego en el segundo cuaderno de *Poesía*, en *Soledades juntas* (nº26), en *Las islas invitadas* (nº49), en *Nube temporal* (nº32) y en *Poemas de Las islas invitadas* (nº41).

³⁶ James Valender, «Entre la vuelta y el arraigo. Cuatro poemas de exilio de Manuel Altolaguirre (1946-1948)», en Yvette Jiménez de Baez ed., con la colaboración de Martha Lilia Tenorio, *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL, III. Literatura: siglos XIX y XX*, 1997, p. 82-83.

Quince ciclos, o mejor dicho «islas», ritman los ochenta y siete poemas, tensos entre dos polos extremos, «Lo invisible», que consta de siete poemas, y «Poemas de amor», de ocho. Cada poema intenta a su manera encarnar lo invisible, en el «vacío entrañable» que abre el espacio del poema, como lo expresa «La poesía», clave de bóveda del edificio (*Poemas de Las islas invitadas* 154). El undécimo ciclo, dedicado a Pablo Neruda, se titula «Nube temporal». Sus nueve poemas vuelven a decir para apaciguarlo el dolor aún vivo de 1939. Omisiones y orden elegido respecto al poemario original son reveladores. El texto liminar, el sexto en la opaca nube *temporal* –tormenta intensa pero provisional–, logra afirmar ahora, como certidumbre y ya no mero deseo, la continuidad esencial de la voz, materialmente realizada:

Entre alaridos se sostiene
su débil rama,
entre escombros de guerra,
viva en mi corazón endurecido,
como una flor sencilla
entre las piedras del pasado,
está mi voz primera,
la inocente palabra de mis versos,
esperando que se retiren los fantasmas. (p. 105-106)

Arrancado a su espacio de origen, cuna de dolor, prometido a una vida nueva, el poema-zurcido dice la eficacia del paso del tiempo hacia la serenidad. Por su puente, la memoria personal sosegada confirma su solidaridad con una comunidad de experiencia histórica y de tradición poética: memoria musical en la que por el arte de la *composición* se diluye el dolor. Por lo tanto, desempeña un papel esencial la recurrencia de poemas-canciones, isométricos, cuyo locutor es fundamentalmente anónimo. Pues la parte reservada a la isometría es casi equivalente a la polimetría en 1949, aumenta en *Nuevos poemas de Las islas invitadas*, y aún más en *Fin de un amor*, para seguir privando en *Poemas en América* y en *Últimos poemas*. Así el segundo poema de la segunda isla de *Poemas de Las islas invitadas*, «Noche humana»:

Soñé que estaba dormido
y que dormido soñaba
con un recuerdo que nunca
del corazón se me aparta.

Sólo cito el principio del poema para evidenciar su parecido con las coplas, cada vez más evidente a lo largo de la evolución de la obra.

Con *Poemas de Las islas invitadas*, se acaba la vuelta de los textos de *Nube temporal* para remendar las heridas interiores en la distancia del exilio, convocando el pasado a pesar de todo. Es de notar que en los 189 poemas del manuscrito último, empezado en el otoño de 1957, que consta de cuatro secciones, se mantienen únicamente dos títulos, para las segunda y tercera partes, «Soledades juntas» y «Nube temporal». Las islas, que desde su *extrañeza* original, pasaron invitadas por casi todos los poemarios, han desaparecido. Ya cumplida en el aquí del poema su misión de enlace con lo invisible, dejan sitio en el escenario final a otros dos aspectos fundamentales: juntar soledades, o sea juntar poema con poema, e incluir el nunca olvidado dolor de la guerra en un espacio poético que permita superarlo, tarea imposible de acabar al fin y al

cabo. Son significativas las fechas precisadas en el manuscrito: «Nube temporal (1937-1940)»³⁷. Se borra el primer año, el de las publicaciones de urgencia en el *Mono Azul*. En cambio, se alarga el tiempo de dolor hasta el primer año de destierro. Los once poemas conservados se reordenan según la lógica del presente, más de veinte años después. Mediante el trabajo de duelo de la memoria, el primer poema hasta consigue borrar el antagonismo entre las dos Españas, para imponer la sola nada desoladora: se sustituye el título «Ante tierras contrarias» por «Es la tierra de nadie». Después de seis momentos de recuerdos obsesivos e inolvidables –la muerte de Lorca y del hermano, Luis–, se abre brutalmente una brecha temporal con la cita de «La muerte (Brindis)», primer poema del tercer cuaderno de *Poesía*, «Lo invisible», de 1930, bajo el signo del «invierno de la espina»³⁸, que reactualiza el antiguo dolor del yo: «Condenado me entierro». Recuerdo de una desesperanza ontológica, más allá de las circunstancias, que de modo paradójico sostiene la voz, en busca del espejo de la verdad de su vida. Es repetición viva y no mera copia la *reprise*, como lo manifiesta la elección de «No olvides» en el manuscrito. Último texto publicado en España, no incluido en *Nube temporal*, pero sí en *Poemas de Las islas invitadas* y en *Poemas en América*, expresa el sueño de la memoria total que ofrece la muerte. Verdadero puente entre espacio exterior y espacio interior, traduce el poder de integración y estructuración de la poesía:

Recuerda todas las fechas.
 Recuerda todas las cosas.
 Limita con blancas nubes
 el jardín de tu memoria.
 Muérete debajo de ella
 bajo su sombra.³⁹

Cerrar el ciclo de *Nube temporal* por la celebración de la memoria, en un conjunto que se olvida de su primera forma para volver a vivir frente a lo desconocido, distribuyendo de otro modo los naipes helados del destino, ¿no será la mejor prueba de la eficacia del compromiso poético⁴⁰?

Así se ve cómo late en la obra de Manuel Altolaguirre una «continuidad profunda», según la expresión de Bachelard⁴¹. Continuidad que se parece a la de la melodía, que juega consigo misma, perdiéndose sabiendo que ha de absorberse en su tema inicial. Actualidad de la poesía de Manuel Altolaguirre en su juego con lo más arraigado en la experiencia personal hacia su resolución en la voz anónima del sujeto del canto, entre memoria y olvido de sí mismo. Invitación pues a leer en los «plis de l'âme», según la expresión de Deleuze⁴² –pliegues del alma que viven en el repliegue de la materia, bien lo sabía el poeta-impresor: «El sol / su página plisada entró por la rendija / oblicuamente, iluminando el polvo.» («Viaje», 1, *Las islas invitadas y otros*

³⁷ También son reveladoras las fechas elegidas, «Soledades juntas (1927-1959)»: tarea de una vida poética entera.

³⁸ Manuel Altolaguirre, *PC*, 118, «Brindis», *Obras completas, III, op. cit.*, p. 161.

³⁹ *Ibid.*, *PC*, 121, «No olvides», p. 164.

⁴⁰ Asimismo pienso en el conjuro del desarraigo gracias a la publicación de los treinta y seis textos de *La lenta libertad* de 1936 en La Habana, en 1942, en un orden totalmente distinto del primero.

⁴¹ Gaston Bachelard, *La dialéctica de la duración*, 1950, trad. Rosa Aguilar, Madrid, Ed. Villalar, 1978, p. 134-136.

⁴² Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, París, Ed. de Minuit, 1988, p. 5.

poemas). En su incesante desarrollo, a lo largo de treinta y tres años, la obra de Altolaguirre nos ofrece un dolorido laberinto *hacia* la restauración de lo continuo. Son más de setecientos poemas publicados, de los que más de la mitad pertenece al mundo de la *reprise*. En la espesura de la memoria, se inscribe la pérdida, y como el Ángel del Tiempo, el sujeto poético nos dice así que tenemos que aceptar la ruptura, la carencia y el vacío sin por eso renunciar al sueño de lo continuo:

Me estoy quedando vacío
de tanta flor como veo.
De mí nacen y no sé
cómo es que nacen de tan lejos.

Este jardín donde estoy
siempre lo llevé en mi pecho.⁴³

La ausencia, la nada, tienen lugar, quedan dichas, y en su reiteración el poema reinventa una presencia, aunque siempre parcial, pues el absoluto no existe: «Soy una / nebulosa de momentos.»⁴⁴

Olvidar recordando o la última eficacia de la *reprise*.

Me queda por añadir unas palabras sobre la composición de los últimos tres poemarios mexicanos, *Nuevos poemas de Las islas invitadas*, *Fin de un amor* y *Poemas en América*, que confirman, con algunos matices, la índole retrospectiva (que no repetitiva) del canto altolaguirriano, ya enunciada como tal en el poema preliminar de *Poemas de Las islas invitadas*:

Mi corazón dio golpes en la oscura
puerta interior y se me fue la vida
hacia dentro, hacia ayer [...]

Por primera vez desde *Ejemplo de 1927*, *Nuevos poemas de Las islas invitadas*, de 1946, sólo se compone de textos nuevos. El vínculo con el pasado permanece vivo mediante el título, pero los once poemas imponen una respiración nueva, incardinada en la visión amorosa, en clave cada vez más divina. Es imprescindible remitir aquí al análisis donde James Valender establece un nexo entre la renuncia –provisional– de Altolaguirre a la repetición (James Valender habla de «ciclo distinto e independiente de lo anterior»), y el hecho de que la evolución política y diplomática de los años 1945-1948 lleve a los exiliados a darse cuenta de que la contemplada vuelta a España resulta cada vez más imposible⁴⁵. Sin hacer caso omiso de motivos biográficos, que poco a

⁴³ Manuel Altolaguirre, «Este jardín», *Últimos poemas (1955-1959)*, *Poesías completas*, ed. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1987, p. 341. La referencia anterior al Ángel del Tiempo alude a un poema de 1944, recogido entre los «Otros poemas» de las *Poesías completas*, *op. cit.*, p. 369.

⁴⁴ *Ibid.*, «Cielo interior», p. 341.

⁴⁵ James Valender, «Entre la vuelta y el arraigo. Cuatro poemas de exilio de Manuel Altolaguirre (1946-1948)», *op. cit.*, p. 83 y «Dos libros de Manuel Altolaguirre: *Nuevos poemas de Las islas invitadas* y *Fin de un amor*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool University Press, enero de 1997, vol. LXXIV, n°1, p. 60-62. Para el arraigo biográfico de aquellos poemarios, cfr. James Valender, «Biografía de Manuel Altolaguirre», en *El espacio interior. Manuel Altolaguirre. 1905-1959*, *op. cit.*, p. 74-105.

poco (pero no en 1944) llevan a Altolaguirre a introducir rupturas en su propia poesía – tendencia hondamente ajena a su imaginario–, a causa de los desgarros sentimentales de su propia experiencia.

Reanuda Altolaguirre con su obsesivo quehacer en *Fin de un amor*, en 1949, tal vez por vivir difíciles episodios personales de separación y reconciliación con María Luisa, que lo llevan a buscar una tierra que le corresponda: la del poemario, la «tierra sonora» que anhela el poema (nº 16, 27). En este conjunto de treinta y ocho poemas, con veintisiete textos nuevos y once reiteraciones, se revive en orden diseminado el poemario anterior, como para conjurar otra vez el destino. En la espesura textual de la primera parte, titulada también «Fin de un amor», de veinticinco poemas, se diseminan los once poemas de *Nuevos poemas de Las islas invitadas*, ya sin su orden cronológico primero, al par que catorce textos nuevos crean relaciones inéditas hasta entre los antiguos, como más allá del tiempo:

A la sombra de tu vida
quiero detener mi tiempo,
que tu profundo horizonte
me haga perderme en su seno,
que tu silencio recubra
con arboleda de sueño
este corazón que guarda
tantas soledades dentro. (nº 18, p. 30)

La mezcla entre reiteraciones y creaciones hace visible el desgarramiento del yo –partido entre «su sombra» y los tres ángeles de raíz becqueriana, que brotan del yo «al oír tu palabra» (poema nº 14, p. 36). Para ayudar al sujeto a vivir, los poemas que decían la ruptura, los de 1946, paradójicamente desempeñan un papel vinculante, aunque expresan otra vez el «fin de un amor»: «Una esperanza llena de colores / salvé de la corriente soñadora» (nº 7, p. 18). Olvidar recordando, trabajo de la ilación más soterrada y secreta: como escribir,

Amar es hundirse, huir,
perderse en oscura noche,
ser corriente oculta, ser
agua enterrada que corre
sales robando a la tierra. (nº 38, p. 53)

En los poemas de la segunda parte, «Soledad en el bosque», la multiplicación de sonetos traduce la búsqueda de una forma donde vivir, un cielo para el árbol de un bosque donde se perdió «la secreta niñez de la semilla».

En cuanto a *Poemas en América*, publicado en Málaga en 1955, anuncia o mejor dicho concreta el motivo del «cielo interior» y el del jardín, su variante, en los *Últimos poemas*. Conjunto envolvente, reúne catorce textos nuevos y cuarenta y cuatro reiteraciones, que asoman desde *Poemas de Las islas invitadas* y *Fin de un amor*, ya eco activo de *Nuevos poemas de Las islas invitadas*. Se piensa en el aforismo de Juan Ramón Jiménez: «La obra, como la vida, se resuelve sucesivamente.»⁴⁶ Abre el libro un primer grupo de seis poemas nuevos, en gran medida isométricos, en heptasílabos u octosílabos, cuya homogeneidad sonora refuerza la voz. Con el séptimo poema, «El que

⁴⁶ Juan Ramón Jiménez, *Ideología*, op. cit., nº 2433.

navega a la deriva», empieza la deriva del sujeto hacia la memoria profunda de una vida, cruzando río arriba por el espacio de los sonetos anteriores. Pero el octavo soneto, el que abre el sendero del recuerdo, es nuevo, y anuncia el fin de los límites espaciales y temporales que hieren al yo, en la espesura de la interioridad: «Horas y muros para mí acabaron.» A continuación, los poemas surgen de los umbrales de los libros anteriores, levantando barreras contra el paso del tiempo. La intensidad de la conjugación entre pasado y presente despierta la honda energía regresiva siempre latente, rumbo hacia el origen. La plasma el poema dedicado a la «isla de eternidad de costas muertas / muerta de sed de tiempo, rodeada / de una niebla de olvido interminable.» (n°43, p. 50, que viene de *Fin de un amor*, n°15, p. 26). Una isla que pertenece al tiempo mismo de la obra, el de la fijación reiterativa de la mano tejedora. Se sitúa al final del poemario el poema antes liminar en *Nuevos poemas de Las islas invitadas*, «Dicen que soy un ángel», cuyos versos finales expresan el principio que guió una «vida poética», el del *versus*:

Desperté y ahora quiero
encontrar la escalera
para subir sin alas,
poco a poco a mi muerte.

Frente al vacío, responde el espejo sonoro de la obra. ¿Cómo no recordar aquellos versos de Yves Bonnefoy, cuando celebra a las manos de la vida, «mains savantes / qui trient parmi les souvenirs, qui en recourent / presque invisiblement les déchirures»⁴⁷ Desde el poemario de 1926, el yo «cose el viento / estancado de la calle», para ofrecer al lector el reflejo de los añicos de su vida. Le toca recomponer la imagen para encontrar su verdad –tal vez escondida en la espesura, como las letras de la palabra ORIGEN, diseminadas en el mismo nombre de MaNuel AltOlaGuIRrE. Por la eficacia del canto regresivo, conjuro a pesar de todo para el dolor presente, en *Poemas en América* hasta se recobra un fragmento de *Nube temporal*, «Te pregunté por mí, parado río», que antes pasó por *Poemas de Las islas invitadas* (n°58, p. 111):

Mi nueva edad y el cielo gris me dicen
que olvida el agua tanto como el hombre.
Aunque temo que no, que ya no olvides
esta mi nueva forma dolorida.⁴⁸

Este último verso celebra la coincidencia entre el yo poético y su escritura, en una plena fusión entre memoria y olvido. Gracias a su extraño poder de captación de tensiones y su trabajo dialéctico, si no resolutivo, la obra llegó a tejer un *espacio interior* donde hacer convivir los términos del oxímoron. Así pienso en la fuerza tipográfica y sonora

⁴⁷ Yves Bonnefoy, «La voix lointaine», IV, *Les planches courbes*, París, Mercure de France, 2001, p. 60.

⁴⁸ Esta variante de *Poemas en América*, que modifica los últimos versos del texto de *Nube temporal* – variante ya presente en *Poemas de Las islas invitadas*– es mínima, pero significativa respecto a la versión primera: «Aunque temo que no, que no me olvides / en esta nueva forma dolorida.» En la variante de *Poemas en América*, la metonimia hace del yo un puro ser de dolor, confundido con la forma del poema, su sola salvación.

del pentasílabo final del penúltimo de los *Poemas en América*, cuya retracción material, intensa, da lugar a la interioridad, plenamente revelada:

Recuerda todas las fechas.
 Recuerda todas las cosas.
 Limita con blancas nubes
 el jardín de tu memoria.
 Muérete debajo de ella,
 bajo su sombra.

Ya cumplido su inacabado itinerario, se ofrece la obra como el jardín de la memoria. En su complejidad, el proceso de recomposición de los recuerdos ha logrado demorar el paso del tiempo, y permite al lector escuchar el puro compás del *mundo sonoro* del alma:

Cante la luz, que la forma
 un ritmo oculto insinúe,
 que la voz pinte, que tome
 cuerpo, figura, dibujo;
 que yo perciba la línea
 secreta de los sonidos
 y que mis ojos escuchen
 músicas claras, visibles.⁴⁹

Laurence Breysse-Chanet

Bibliografía de obras citadas

Altolaguirre, Manuel, *Las islas invitadas y otros poemas*, Málaga, Imprenta Sur, 1926.

⁴⁹ Manuel Altolaguirre, «Poemas cubanos», XII, «El baile», *Poesías completas, op. cit.*, p. 379.

- Id.*, *Ejemplo*, Málaga, Imprenta Sur, 1927.
- Id.*, *Poesía*, Málaga, Limonar Alto, 1930 y París, calle de Longchamp, 1931.
- Id.*, *Soledades juntas*, Madrid, Ed. Plutarco, 1931.
- Id.*, *La lenta libertad*, Madrid, Ed. Héroe, 1936.
- Id.*, *Las islas invitadas*, Madrid, Viriato, 73, 1936.
- Id.*, *Nube temporal*, La Habana, col. «El ciervo herido», 1939.
- Id.*, *La lenta libertad*, La Habana, en su imprenta «La Verónica», 1942.
- Id.*, *Poemas de Las islas invitadas*, México, Litoral, 1944.
- Id.*, *Nuevos poemas de Las islas invitadas*, México, Isla, 1946.
- Id.*, *Fin de un amor*, México, Isla, 1949.
- Id.*, *Poemas en América*, Málaga, «El arroyo de los Ángeles», 1955.
- Id.*, *Poesías completas*, ed. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1987.
- Id.*, *Obras completas, I*, ed. crítica de James Valender, Madrid, Istmo, 1986.
- Id.*, *Obras completas, III, Poesía*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1992.
- Id.*, *Alba quieta (retrato) y otros poemas*, ed. de James Valender, Madrid, Calembur, 2001.
- Tres revistas del exilio. Atentamente, La Verónica, Antología de España en el recuerdo*, estudio introductorio de James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- El espacio interior. Manuel Altolaguirre. 1905-1959*, James Valender (ed.), Málaga, Junta de Andalucía, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, coord. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005.
- Aleixandre, Vicente, «A la segunda edición de *La destrucción o el amor*», 1944, *Obras completas*, II, pról. de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1968, 2a ed. 1978.
- Bachelard, Gaston, *La dialéctica de la duración*, 1950, trad. Rosa Aguilar, Madrid, Ed. Villalar, 1978.
- Bonnefoy, Yves, *Les planches courbes*, París, Mercure de France, 2001.
- Breyse-Chanet, Laurence, *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, col. Estudios del 27, 2005.
- Broda, Martine, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, París, Ed. José Corti, col. En lisant en écrivant, 1997.
- Deleuze, Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, París, Ed. de Minuit, 1988.
- Diego, Gerardo, *Poesía española contemporánea. Antología por Gerardo Diego, 1932-1934*, Madrid, Taurus, 2a ed. 1959.
- Gamoneda, Antonio, «El arte de la memoria», *El Urogallo*, n°71, 1992, p. 12-13.
- García Lorca, Federico, *Canciones, Obras completas I. Poesía*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996.
- Goux, Jean-Paul, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- Guillén, Jorge, *Cántico*, 1950, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1974.

Insausti, Gabriel, «La metáfora especular: Altolaguirre en su centenario», *RILCE*, 21.1, 2005, Universidad de Navarra, Pamplona, p. 61-79.

Jiménez, Juan Ramón, *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990.

Maulpoix, Michel, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, París, Mercure de France, 1998.

Paz, Octavio, «Tres recuerdos de Manuel Altolaguirre», *Litoral*, 181/182, «Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos», ed. James Valender, mayo de 1989, p. 175 (declaración incluida en *Culturas*, supl. de *Diario 16*, Madrid, nº21, 1/9/1985, p. 1).

Trapiello, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, 1994, Barcelona, Península/Atalaya, 2002.

Romero, Rosa, «La poesía de Manuel Altolaguirre» «I. Claves de su universo poético» y «II. Poética de la dualidad», *Lo escrito y lo leído*, Barcelona, Anthropos/Centro Cultural de la Generación del 27, p. 55-74 y 75-100.

Siles, Jaime, «Manuel Altolaguirre, poeta íntimo», en *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, al cuidado de Gabrielle Morelli, Actas del Coloquio Internacional organizado por la Universidad de Bérgamo, 5-6 de mayo de 1997, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni ed., 1999, p. 41-48.

Valender, James, «Dos libros de Manuel Altolaguirre: *Nuevos poemas de Las islas invitadas* y *Fin de un amor*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool University Press, enero de 1997, vol. LXXIV, nº1, p. 59-72.

Id., «Entre la vuelta y el arraigo. Cuatro poemas de exilio de Manuel Altolaguirre (1946-1948)», en Yvette Jiménez de Baez ed., con la colaboración de Martha Lilia Tenorio, *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL, III. Literatura: siglos XIX y XX*, 1997, p. 81-92.

Id., «Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, t. XLII, nº1, 1999, p. 99-114.

Valente, José Ángel, *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.