

En el jardín de Manuel Altolaguirre

MARIA ROSSO

Universidad de Milán

Título: En el jardín de Manuel Altolaguirre.

Resumen: En la poesía primera de Manuel Altolaguirre, los motivos floreales aparecen esporádicamente, vinculados a *topoi* tradicionales o a alardes de ingenio gregueresco. Pero, en una segunda etapa, cuando las vivencias del poeta conducen hacia una rehumanización de sus versos, las metáforas vegetales sufren una interesante evolución, insertándose en el contexto de reflexiones ontológicas o metafísicas. Dentro de su peculiar cosmogonía, Altolaguirre reinterpreta el mito de Narciso, para poetizar el milagro de la floración de la palabra poética o para neutralizar la muerte mediante la metempsicosis. De ahí que, en algunos textos vinculados por una relación de intertextualidad interna, se presente el nexo entre la flor y el espejo. Por otro lado, el poeta revitaliza también el motivo de la rosa, símbolo de la belleza y de la poesía, que le conduce al descubrimiento de su propio edén interior, el jardín trascendente donde el sujeto lírico borra su ser temporal y experimenta la sensación de eternidad.

Palabras clave: Altolaguirre, metáfora del jardín, flor-espejo, narciso, rosa-poesía.

Fecha de recepción: 16/3/2013.

Fecha de aceptación: 3/5/2013.

Title: In Manuel Altolaguirre's Garden.

Abstract: In Manuel Altolaguirre's first poetry, the floral motifs appear sporadically, associated with traditional *topoi* or showing ingenious skill. Afterwards, in a second stage, when the poet's experiences lead to a re-humanization of his verses, metaphors evolve in ontological or metaphysical contexts. Within its peculiar cosmogony, Altolaguirre reinterprets the Narcissus myth, in order to represent the miracle of poetic word blooming or to neutralize death through metempsychosis. Therefore, in some texts connected by an internal intertextuality, flower and mirror are linked. Besides, the poet also revitalizes the rose motif, as beauty and poetry symbol, and he finally finds his inner Eden, the transcendental garden where he gets rid himself of temporality and he can experience the feeling of eternity.

Key words: Altolaguirre, garden metaphor, flower-mirror, narcissus, rose-poetry.

Date of Receipt: 16/3/2013.

Date of Approval: 3/5/2013.

En el panorama poético de la llamada Generación del 27, el lector puede adentrarse en lozanos vergeles, decorados por especies vegetales que, hundiendo sus raíces en la tierra fértil de la tradición, echan nuevos brotes y producen singulares injertos. Atractivos ejemplos –desde la rosa de Jorge Guillén al prodigioso “lenguaje de las flores” lorquiano y a la densa elaboración simbólica en el *Jardín cerrado* de Emilio Prados, para citar tan solo algunos nombres– muestran la vitalidad de los *topoi* florales, renovados por inéditos matices. Cuando nos acercamos a los versos de Manuel Altolaguirre, el jardín del poeta malagueño nos puede parecer más modesto que el de sus compañeros de generación, pero, a medida que avanzamos por sus senderos, asistimos a un gradual florecimiento, que cobra una profunda significación en la trayectoria conceptual de nuestro autor.

Durante su fase inicial, Altolaguirre se muestra partícipe de la general “prepotencia metafórica”, para utilizar la expresión de Jorge Guillén, que destaca el “cultivo de la imagen” como rasgo común entre los poetas de los años veinte y señala como consecuencia la peculiar actitud frente a la realidad, que “superviviente a pesar de todo, [...] no será reduplicada en copias sino recreada de manera libérrima”¹. Al principio, también el emisor lírico de *Las islas invitadas* contempla el mundo desde una perspectiva inusual y representa paisajes cósmicos transformados por el uso de la metáfora y el alarde ingenioso de imágenes lúdicas. Puesto que el ámbito acuático es el más congenial al joven poeta, sólo esporádicamente aparecen referencias florales como términos figurados que remiten a referentes situados en otra clase de realidad. El intercambio de atributos puede apoyarse en motivos estereotipados, como ocurre en “Campo”², de *Las islas invitadas* de 1926, encabezado por una estrofa parentética, en función de epígrafe o dedicatoria, que rinde homenaje a las tendencias

1 Jorge Guillén, “Lenguaje de poema, una generación”, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972², pp. 188-189.

2 Manuel Altolaguirre, *Obras completas, III. Poesías*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, p. 231. De aquí en adelante utilizaré la abreviatura *OC III* para referirme a esta edición.

tradicionalistas, tanto por la forma métrica³ como por el contenido que, evocando un marco aldeano, identifica a la mujer amada con una flor, cuyos pétalos son los vestidos:

(Cinco pétalos tiene
la flor que él ama:
la camisa de lino,
el refajo de lana,
el vestido de seda,
el delantal, la capa...)

En textos posteriores, el nexa “mujer-pétalos” sufre una interesante evolución, insertándose en una reflexión de tipo ontológico, como veremos más adelante. En esta primera fase, en cambio, el poeta revitaliza el *topos* utilizándolo como evidente indicio de un vínculo con la tradición popular, mientras que en otro poema de la misma colección, *Recuerdos*⁴, crea una metáfora de cuño gregueresco, “pétalos de la hoguera” (v. 2) –‘el fuego es una flor cuyas llamas son pétalos’–, para sintetizar en imágenes visuales las impresiones de una experiencia invernal. Se manifiesta así la doble atracción de Altolaguirre hacia lo antiguo y hacia lo nuevo, participando de la tendencia general entre sus compañeros de generación, caracterizados por el espíritu conciliador entre la modernidad y la tradición. El denominador común entre los dos polos lo constituye el lenguaje metafórico, que recibe un notable impulso de los experimentos vanguardistas y, al mismo tiempo, se alimenta en la poesía barroca. Según Lorca, es Góngora quien “inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas”, mediante una operación que consiste en “un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la Naturaleza”⁵.

3 Ésta se basa esencialmente en heptasílabos asonantados (excepto el vs. 2, que puede leerse como pentasilábico o exasilábico). Sobre la paronomasia “*LiNo*”-“*LaNa*” que refuerza la rima, cf. José Antonio Martínez García, “Repetición de sonidos y poesía”, *Archivum*, XXVI (1976), pp. 71-102 (p. 94).

4 *OC III*, p. 238.

5 Federico García Lorca, “La imagen poética de Luis de Góngora”, en *Prosa*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1994, I, p. 242.

Las estrofas endecasilábicas del *Poema del agua*⁶ rinden homenaje a Góngora⁷ y a la tradición culta del Siglo de Oro, pintando con palabras un mundo dinámico, al compás del fluir del agua, con las continuas transformaciones producidas por los contrastes entre luz y sombra⁸. Su intención, sin embargo, lejos de ser mimética, trasciende la realidad para plasmar las figuraciones sublimadas en los reflejos del espejo cósmico, donde tierra, agua y cielo se confunden, dando lugar a fascinantes paisajes⁹. En este contexto, se produce la identificación “nubes = flores”:

Las nubes, recortadas, suspendidas,
islas del aire, blancas, miniaturas
de plantas florecidas, altas, cobijan

(vv. 26-28)

Más adelante, la alusión floral evoca un mágico *locus amoenus*, alumbrado por el claror de las estrellas que amplifican su efecto reduplicándose en el agua¹⁰. El fenómeno origina una metamorfosis óptica que reduce las distancias entre el espacio telúrico-fluvial y el celeste, mientras los propios reflejos engloban todo el ámbito cósmico, convirtiéndose en astros y asumiendo rasgos vegetales por la forma y el color (“hojas”, “flores blancas”, “tallos”, “palmas grises”):

6 *OC III*, pp. 244-250.

7 El poema se publicó precisamente en 1927 en las revistas *Verso y prosa* (tres fragmentos en marzo y uno en julio) y *Litoral* (seis fragmentos más en el “Número en homenaje a don Luis de Góngora”, que salió en octubre).

8 Como apunta Antonio A. Gómez Yebra, “La expresión sensorial en la obra de Manuel Altolaguirre”, *Caligrama*, II (1987), pp. 123-146, “las imágenes visuales se alían con las táctiles para producir una mayor concentración de efectos plásticos”, constituyendo todo el conjunto “una auténtica hipotiposis” (pp. 131 y 129).

9 Sobre las dualidades “aire-agua” y “arriba-abajo” en la “poética de la naturaleza” altolaguirreana, cf. Rosa Romojaro, “La poesía de Manuel Altolaguirre: poética de la dualidad”, *Revista de Literatura*, 116 (1996), pp. 427-449 (pp. 427 y 429).

10 Sobre la “pseudorealidad de la imagen especular”, cfr. Gabriel Insausti, “La metáfora especular: Altolaguirre en su centenario”, *RILCE*, XXI, 1 (2005), pp. 61-79 (p. 67).

Las estrellas más bajas a las altas,
miran humildes. Todas iluminan:
hojas o verdes corazones grandes;
jugosas flores blancas repartidas
en largas extensiones de terreno;
tallos –cilindros altos– sosteniendo
desmayadas y curvas palmas grises

(vv. 55-61)

La estrofa IV¹¹ se anima con la labor de la lavandera y el color de la ropa enjabonada en el agua genera la imagen de una flor roja, engastada en el contexto discursivo mediante una típica fórmula sintáctica gongorina, la que Dámaso Alonso registra como “A, si B”¹² y que en este caso significa “además” (el agua y los paños, fundidos en la mirada del espectador, aparecen como “jirones” y, además, como “sangre en flores”):

En el blanco suicidio de las aguas
–jirones en obstáculos salientes
si sangre en flores–; a los pies del Tajo;
sobre las piedras: ropas de colores
cuadradas secan, las que enjabonadas
antes espumas turbias fabricaron.

(vv. 79-84)

Si en estos versos el valor referencial del término figurado está totalmente subordinado al estímulo visual del color, en el fragmento sucesivo las flores “del ancho campo abierto” (v. 121) remiten de manera más concreta al *locus amoenus* del escenario, aunque no falta el alarde de ingenio, porque la vegetación forma “las dos alas” (v. 120) de las “espaldas tersas y onduladas curvas” (v. 119) del río, dotado de “músculos de acero” que le empujan en su movimiento. Y la lección gongorina se funde con el espíritu gregueresco, cuando el poeta explícitamente juega con

11 Valender advierte: “Siguiendo a Margarita Smerdou, quien fue la primera en rescatar este texto, en su edición del *Poema del agua* [...], he colocado como cuarto fragmento del poema el texto de VP2 [el núm. 7 (julio 1927) de *Verso y Prosa*], que no lleva enumeración” (*ed. cit.*, p. 250).

12 Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Anejo XX de la *Revista de Filología española*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 152-153.

las imágenes¹³, desrealizando la flor (= “espuma”) en las metamorfosis pictóricas del agua:

Si es flor la espuma en pie, su verde tallo
tendido y fresco es el jugoso río,
su ojal el puente, el campo su solapa. (vv. 134-136)

En el marco nocturno, en cambio, predominan los reflejos, generando una cadena de asociaciones metafóricas: en primer lugar, los destellos sobre las olas aparecen como “esbeltos brillos envainados” (vs. 174), de ahí que sean “peces dormidos bajo las espadas” (v. 175), cuyo movimiento evoca la idea del baile al compás de la música, que a su vez genera la correspondencia erótica con los amantes-flores:

Música donde bailes marineros.
En florero de mar mojan sus tallos
inmóviles amantes confundidos.
Quietud del agua herida por reflejos. (vv. 189-192)

En la colección siguiente, *Ejemplo* (1927), la poesía de Manuel Altolaquirre se dirige hacia un nuevo rumbo, caracterizado, como destaca Asún Escartín, por la aparición de un “yo de ascendencia romántica”, “un yo de sutil voluntad profética, recíproco confidente del mundo físico y guía último en el proceso de reconocimiento interior”, por la confianza en “la función de la inteligencia ordenadora” y por la asimilación de “la herencia del simbolismo”¹⁴. Gómez Yebra, por su parte, notando “el predominio de los colores de la gama fría” que suscitan una sensación de tristeza, relaciona el cambio con la reacción del poeta a “la muerte de su madre,

13 Según Luis Cernuda, “Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”, en *Prosa. Obra completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 2002², I, pp. 172-180, “en la imagen hay mayor creación poética que en la metáfora. En la primera interviene más la imaginación que el ingenio; en la segunda más el ingenio que la imaginación” (p. 175).

14 Raquel Asún Escartín, “Manuel Altolaquirre en el ámbito de ‘Las islas invitadas’ (1926-1936)”, *Anuario de Filología*, VI (1980), pp. 337-66 (p. 342).

acaecida el 18 de septiembre de 1926”¹⁵. Efectivamente, el propio Altolaguirre, en sus páginas autobiográficas, recuerda este acontecimiento traumático y el efecto “humanizador” en su escritura poética, que a partir de este momento empieza a enraizarse profundamente en la vida¹⁶. Los sentimientos elegíacos del yo lírico se proyectan en “la sombra” del paisaje primaveral, donde la nube aparece todavía como una flor, pero una “flor sin tallo”¹⁷, rodeada de indicios funéreos, en una elaboración que adquiere rasgos simbólicos:

Como un ala negra de aire
desprendida de hombro alto,
cuerpo de un muerto reflejo
en duras tierras ahogado,
la sombra quieta, tendida,
flota sobre el liso campo.

La nube, sombra en el viento
de la sombra, flor sin tallo,
de la amplia campana azul
adormecido badajo,

15 "Después de la muerte de mi madre yo no podía contener todo cuanto sentía. [...] A Emilio [Prados] le parecía enfermiza esta dedicación a un recuerdo tan doloroso. No le gustaba verme atormentado y me reprochaba que mi poesía tuviera como único tema lo elegíaco, no le parecía pudoroso ni digno que yo utilizara mis sentimientos para componer unos versos, y sobre la deshumanización del arte hablábamos largamente. Era de ver entonces cómo el poeta, el gran poeta que era Emilio, superaba su realidad con las más bellas imágenes. Un simbolismo desconcertante le apartaba de la vida, mientras yo cada vez más directamente quería encontrar en ella no sólo la inspiración, sino el tema y el desenlace. No brotaba mi poesía de lo humano sino que en lo humano se ahogaba y en lo humano perdía todo ajeno relieve. Aunque con tan distintas intenciones llegáramos los dos a un mismo punto. Hundido yo en la vida si él se alzaba, mi poesía podría ser su reflejo, ya que era muy tersa la superficie" (Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, en *Obras completas*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1986, I, pp. 51-52; en adelante me referiré a esta edición con la abreviatura *OC I*).

16 Sobre la evolución de la “flor con tallo” a la “flor sin tallo”, cf. Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 432.

17 *OC III*, p. 251 (las cursivas son mías).

techo azul y suelo verde
tiene en la tarde de mayo.

Como una rama de almendro
el horizonte nublado.

La sombra quieta, tendida,
flota sobre el liso campo,
cuerpo de un muerto reflejo
en duras tierras ahogado¹⁸.

No debe olvidarse que la composición forma parte del conjunto titulado *Llanura*¹⁹, término significativo en la concepción metafísica que va elaborando Altolaguirre y que se formulará de manera explícita en el “Prólogo” a *El caballo griego*, donde el poeta afirma: “Morir es ser llanura, un gran rostro impassible, espejo de toda el alma en donde se puede leer toda una vida”²⁰. En estas páginas, de las que podemos extraer útiles claves interpretativas, la “nube” se asocia a la memoria de la madre (“En su balcón, entre dos nubes, yo sé que todavía mi madre está esperándome, rodeada de su tibia luz alta. Aquella noche es la de hoy. Será una noche eterna”²¹) y, por otro lado, la “flor sin tallo” puede, tal vez, contener una sutil referencia a la “flor cortada” de Garcilaso²², que en el v. 228 de la *Égloga* III aplica la metáfora a la muerte de Elisa.

En otros textos de la misma colección, la angustia por la pérdida de una

18 Cf. Manuel Altolaguirre, *Poetas completas*, ed. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 125-133. En adelante citaré esta edición con la sigla *PC*.

19 *Ibidem*, p. 44.

20 No se olvide que Garcilaso era uno de los poetas preferidos por Altolaguirre, como éste declara formulando su poética en la *Antología* de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Visor, 2002, p. 447. La admiración se manifiesta en la biografía *Garcilaso de la Vega*, en *Obras completas*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1989, II, pp. 15-149.

21 “Jardín”, *OC III*, p. 109. En *PC* el texto es el fragmento 6 de *Llanura* (*PC*, p. 130).

22 “Tu desnudo”, vv. 3-4, *OC III*, p. 201. En *PC* (pp. 166-7) forma parte de la sección *Poesía (1930-31)* y es el fragmento 7 de *Vida poética*.

presencia amada se manifiesta en síntomas de enfermedad, destruyendo el *locus amoenus*: el jardín se convierte en un enredo de ramas que atrapan al visitador, sin dejar caminos abiertos hacia la salida, mientras el agua –el flujo vital– se estanca, transformándose en lodo:

Todo el jardín como un cuerpo
con fiebre. ¡Qué ajustados
miembros verdes vegetales!

El agua hundida formando,
enferma de confusiones,
de sí misma aislada, fango.
Jardín de abejas y olores
sin caminos para el paso.

Entrar es quedar en él,
como cuando nos quedamos
dentro de un libro, entre dos
o más plantas, apretados²³.

Solo el amor podrá devolver al vergel su antigua lozanía, cuando la mujer, con sus caricias, envuelva “el oculto jardín / de pasión y de música”²⁴. Por otra parte, la recuperación del paisaje –es decir, la comunión cósmica (“el aire, el suelo, / los pájaros, las flores...”²⁵)– ofrece una vía para llenar el

23 “El ausente”, vv. 15-16, *OC III*, p. 64. En *PC* se señala que “el título «El amigo ausente» aparece entre paréntesis y al margen” (*PC*, p. 144).

24 Asún Escartín, *op. cit.*, p. 345, nota que “Altolaguirre sigue de cerca la huella juanramoniana en este punto. [...] Unos y otros se corresponden con el individual y reiterado «anhelo creciente de totalidad»” (*art. cit.*, p. 345). Creo que es la evolución de un concepto neoplatónico que, en otros términos, expresaron los poetas del Siglo de Oro. El Conde de Villamediana, por ejemplo, distingue entre “el sentido, parte ya agraviada / de los prolijos vínculos de ausencia” y “la porción superior que unida vive / por misterio de amor a su sujeto / con tenaces afectos”, concluyendo: “Mas la vista, ni logra, ni concibe, / si no es especie de presente objeto / negadas a la fe, no a la memoria” (Juan de Tassis, Conde de Villamediana, *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, *Obras*, Madrid, Castalia, 1969, p. 96).

25 *OC III*, pp. 90-91.

vacío dejado por una ausencia. El poeta considera que toda la naturaleza circunstante forma parte de un amigo ahora lejano, objeto de añoranza, –"como si el mundo fuera un traje tuyo" (v. 17)– y, entrando en contacto con el entorno, recupera su esencia (la parte espiritual), aunque falta la presencia física²⁶:

Y ahora sólo me falta
parte de ese vestido,
pues sigues siendo tú
el paisaje total que yo contemplo,
Con aire, suelo, pájaros y flores,
Sin carne humana:
esa parte de ti que está ahora ausente.

(vv. 18-24)

En el conflicto "ausencia / presencia", "la poética la *dualidad*" –que Romojaro considera "clave generadora" de la obra de Altolaguirre– genera las antítesis "invisible / visible", "alma / cuerpo". Para recomponer la integridad, hay que pasar por una acción purificadora que reconduzca a un estado de primordial inocencia, proceso poetizado en "El alma"²⁷ (de *Escarmiento*), a través de una simbología en la que se perciben claros ecos del Libro III del *Génesis*. En el *incipit* –donde el sujeto lírico anuncia: "Desenvainaré mi alma / como una espada de fuego"–, el alma cobra atributos que remiten al bíblico *flammeum gladium* (*Gén.*, 3, 24) puesto en defensa del árbol de la vida en el Edén²⁸, así que el *yo*, convertido en "mano almada"²⁹, se dispone a su acción catártica para expulsar "al que se sienta desnudo" (como Adán y Eva después de comer el futo prohibido) y, despojado de las trabas

26 Antonio A. Gómez Yebra, "Manuel Altolaguirre: algunos recursos expresivos", *Jábega*, 50, 1986, pp. 206-211, comenta: "Con la misma furia que el arcángel desenfunda su espada flamígera para expulsar del paraíso al hombre pecador, el poeta expone a la luz su intimidad para que pueda ser contemplada sin estorbos" (p. 207).

27 Además del juego paronomásico entre *alma* y *arma*, destacado por Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 445, hay que notar la homofonía *MA*no-*al*Ma.

28 "Maldad", vv. 4-7, *OC III*, p. 89.

29 *OC III*, pp. 117-118. El poema se publicó en el primer número de la revista *Poesía* (1930).

corporales (“Hay que no sentir la forma, / ni los roces, ni los fríos, / ni las caricias, ni el fuego”, vv. 7-9), podrá regresar al Paraíso perdido. En este contexto, las flores son el emblema de la inocencia, representando el escenario incontaminado en el que el sujeto ambiciona situarse, y, al mismo tiempo, encarnando el núcleo más puro del individuo –“Las flores nunca pecaron. / Entre ellas mi mano almada / dará su luz o la muerte” (vv. 10-12)–, mientras que la maldad, en otro poema de la misma colección, se asocia con el silencio y la oscuridad, traduciendo-se visualmente en la imagen de “una gran llanura / desierta, desolada, / [...] / sin flores, sin palabras”³⁰.

Las potencialidades simbólicas del motivo vegetal encuentran un terreno fértil para desarrollarse en el mito de Narciso, tema de “Fábula”³¹, donde la “blanca flor” se presenta como esencia de la inmaterialidad, en relación con “alma-pensamiento” y en antítesis con “carne-forma”:

¡Oh, blanca flor sin carne en la ribera!
¿Cómo olvidar tu forma conseguiste?
¿Cómo pudiste derribar los muros
que guardaban tu alma inaccesible?

Ahora, ya flor o puro pensamiento,
tu perfume, alma externa, se dilata
amorosa, engolfándose en el aire.

Esto quedó de ti, de tu hermosura.

(vv. 18-25)

Hay que tener en cuenta que en este poema, significativamente dedicado a Jorge Guillén, la metamorfosis de Narciso proporciona a Altolaguirre los ingredientes para poetizar el milagro de la palabra poética³².

30 Cf. Francie Cate-Arries, “Manuel Altolaguirre through the Looking Glass: the Art of Self-reflection”, *Anales de la literatura española contemporánea*, XIII (1988), pp. 209-224 (pp. 210-11).

31 El adjetivo “puro” remite a los ideales poéticos de los años Veinte.

32 “Al verla reflejada en la corriente / supiste transformarla en poesía. / Eso quedó de ti. Y tu recuerdo / dibujado en la entraña de una roca, / continua madre, manantial de un río”.

En las estrofas iniciales, Eco “se opone / a la dilatación de los sonidos” (vv. 3-4) y, al estar relegada en el silencio, “negras paredes niegan a su alma / sendas conductoras de lo externo” (vv. 7-8). Su angustia amorosa, apagando el reflejo acústico, se desahoga en llanto y encuentra una forma expresiva en el reflejo visual de las aguas (revitalización del *topos* del río lágrimas y espejo), ya que “Su pena tiene por lenguaje un río” y el elemento natural se convierte en artífice, devolviendo la “pintura [...] de la belleza / de quien al contemplarse en tal murmullo / inmóvil desnudó su pensamiento” (vv. 13-17). Narciso, libre ya de los límites corporales, ha alcanzado la quintaesencia de la belleza sublimándose en la “blanca flor sin carne”, cuyo “perfume, alma externa” es la manifestación sensorial del “pensamiento” desnudo o “puro”³³ que se propaga por el cosmos. La metamorfosis se completa en la última y definitiva etapa, la transformación en poesía, que graba perennemente el recuerdo, haciéndolo eterno (vv. 26-30)³⁴.

Como observa Romojaro, “las analogías de este poema pasarán a ser una constante en la poesía de Altolaguirre”³⁵. En efecto, el mito de Narciso aparece implícitamente en otros versos, donde la relación entre “espejo” y “flor” (“pétalos”, “tallo”, “aroma”) acompaña la búsqueda del poeta en pos de una identidad incontaminada, de la esencia del ser o del núcleo primigenio que resiste al paso del tiempo. Es evidente el nexo de “Fábula” con “Pétalos”³⁶, donde el emisor lírico, dirigiéndose a una destinaria interna, la invita a ir más allá de la imagen superficial que le devuelve el espejo, para recuperar las señas de identidad capturadas en los “retratos” antiguos:

Mírate en un espejo y luego mira
estos retratos tuyos olvidados:
pétalos son de tu belleza antigua,
y deja que de nuevo te retrate
deshojándote así de tu presente;

33 Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 441.

34 *OC III*, pp. 111-2. En *PC, Lo invisible*, 10, pp. 183-4. Fue publicado en *Papel de Aleluyas* en abril de 1928.

35 Publicado en *Poesía*, III, 1930. *OC III*, pp. 96-97. En *PC, Lo invisible*, 11, p. 184.

36 “Narciso”, *OC III*, p. 306.

que cuando ya invisible sólo seas
alto perfume libre, alma y recuerdo,
junto al tallo sin flor pondré caídos
estos retratos tuyos, para verte
como aroma subir y como forma
quedar abandonada en este suelo.

La mujer se presenta como una flor formada por varios pétalos que reúnen una serie diacrónica de instantáneas y el poeta, para llegar a su esencia integral, debe “deshojarla” del “presente”, o sea, situarla en una dimensión libre de la contingencia temporal. Esto implica descorporeizarla, reducirla a “tallo sin flor”, en una operación abstractiva que escinde la “forma” y el “alma”, dentro de la oposición “bajo”/“alto”: la apariencia física queda relegada al ámbito del suelo (donde caen los pétalos-retratos), mientras que el espíritu (“perfume”-“aroma”, “recuerdo”) sigue un movimiento ascensional.

En un poema significativamente titulado “Tiempo flor”³⁷ y dedicado a la autorreflexión en primera persona, el motivo del capullo de la flor que encierra en sí diferentes estadios de la trayectoria vital, se asocia a la imagen de varias capas de ropa que visten sucesivamente al yo en las etapas de la existencia, desde la niñez hasta la madurez, “llegando hasta la última envoltura, / esta piel mía de ahora” (vv. 9-10). La identidad presente, “siendo abrigo de otros cuerpos” (v. 11), guarda intactas las pasadas manifestaciones del ser, en un fluir que nada destruye, sino que agranda y multiplica. En este contexto, por lo tanto, “deshojarse” significa regresar al estado primordial de la infancia nunca perdida:

hasta llegar al niño que yo era,
que es centro de mi vida,
que está en mí
en una inmensa flor
que al deshojarse lo mostrara
desnudo y sonriente.

(vv. 12-17)

37 *OCI*, p. 34.

Altolaguirre recoge aquí el tópico nexo entre la flor y el paso del tiempo, pero rechaza la simbología relacionada con la brevedad de la vida, invirtiendo la trayectoria unidireccional para sustituirla con la vuelta a los orígenes. El movimiento regresivo, sin embargo, contrasta con el impulso vital y el poeta debe encontrar una vía para recomponer su propia integridad. En “Tierra y cielo”³⁸, el conflicto del yo lírico se manifiesta en signos de mutilación y se resuelve mediante la metamorfosis en árbol:

Mis dos manos cortadas
unieron sus muñecas,
y en árbol convertidas
—el suelo en la cintura—
agarraban la tierra
y agarraban el cielo. (vv. 1-6)

La transformación devuelve la unidad al sujeto que, huyendo “en dos direcciones” (v. 18), puede ahondar en sus raíces (“...una mano hundida / en la dura tiniebla”, vv. 7-8; “desenterrando abismos”, v. 15) y, al mismo tiempo, florecer hacia lo alto (“...la otra mano libre / .../ luce en el aire / la virtud de sus flores”, vv. 9-14; “escalando cristales”, v. 16). Frente a las limitaciones humanas, la vida vegetal encarna un ideal superior, de ahí el anhelo de metamorfosis que conduce a una nueva reinterpretación del mito de Narciso, a quien el poeta da voz en el homónimo poema de *Las islas invitadas* de 1936³⁹, valiéndose de un personaje analógico, o correlato objetivo, como técnica distanciadora. El protagonista del monólogo se presenta como un yo solitario que busca “la verdad” en el reflejo, donde parecen confundirse vida y muerte:

Vengo a verme en las aguas de la vida,
en el lago remoto que revela
la verdad de las cosas, lago o río,
espejo de la muerte del que vive (vv. 5-8)

La relación entre “las aguas de la vida” y el “espejo de la muerte” nos

38 Publicado en *Poesía*, III, 1930. OC III, pp. 96-97. En *PC*, *Lo invisible*, 11, p. 184.

39 “Narciso”, OC III, p. 306.

remiten nuevamente al “Prólogo” de *El caballo griego*, donde se explicita la concepción del poeta, aclarando el valor simbólico de imágenes condensadas en sus versos: “Nuestras vidas son como ríos que van a dar a un espejo. Cuando este espejo duplique de una vez y para siempre todo cuanto hemos hecho, es que por fin llegamos a la muerte”⁴⁰. En virtud de su alumbramiento epistémico, Narciso puede denunciar la inferioridad del hombre respecto al mundo vegetal:

ser inferior y rencoroso el hombre.
Las flores nos entregan sus desnudos
para tejer amargas vestiduras;
se deforman los troncos de los árboles
para el triste descanso del que gime.
Nada el hombre es por sí, todo lo debe
al dulce sacrificio de las flores.

(vv. 9-15)

El motivo de la tejedura de las flores remite, por un nexo de intertextualidad interna, a los poemas “Pétalos” y “Tiempo flor”, donde el poeta, como ya hemos notado, recomponía en la imagen unitaria del capullo las identidades diacrónicas del individuo. En este nuevo contexto, sin embargo, el adjetivo “amargas” añade una connotación negativa al paso del tiempo, que ya no deja aflorar “al niño” “desnudo y sonriente”⁴¹, sino que implica el “sacrificio de las flores”, entre una constelación de signos que se tiñen de referencias funéreas –“troncos de los árboles” cortados y transformados en féretros para el entierro (“el triste descanso”) del hombre (el “que gime”)–, dentro de una polisemia que permite referir las “amargas vestiduras” de las flores a la mortaja. De ahí que Narciso, en la alocución final, elija la metamorfosis vegetal como acto liberatorio y neutralización de la muerte (expresada por el oxímoron “vivir mi muerte”, v. 20), en una forma de metempsicosis que ahorra el sacrificio de las plantas, ya que el protagonista no necesita “tablas” para surcar el río que conduce al espejo final:

Plantas, creced a orillas de este lago
en donde canto las tristezas mías.

40 *OC I*, p. 34.

41 “Tiempo flor”, vv. 12 y 17.

Nada temed, columnas de los árboles,
no necesitan tablas mis navíos;
quiero vivir mi muerte, vuestras vidas,
vuestra quietud o libertad imito.
No más esclavo ser, Narciso siempre.

(vv. 16-22)

Como destaca Rosa Romojaro, Altolaguirre –tomando “probablemente estas ideas de la tradición órfica y neopitagórica”– esboza “una teoría poética basada en el proceso *transmigrativo* de los seres que el poeta apoyará alegóricamente en el dinamismo de las aguas [...] [y] en la *tierra*, en lo vegetal, en la propia muerte humana que fecunda esta tierra, que florece en las plantas y los árboles, que, como polen, subirá a las alturas y allí permanecerá en las regiones del universo”⁴². En “Polen”⁴³ esta concepción se estructura en dos bloques estróficos, el primero dedicado a una reflexión generalizadora sobre la existencia humana y el segundo al conflicto individual del emisor lírico. En los versos iniciales, el poeta asume la voz del filósofo y, en un registro gnómico, sintetiza la ley colectiva mediante la metáfora vegetal, donde se colocan jerárquicamente la tierra-flor y el hombre-polen:

Somos el polen de la tierra,
oscura flor del firmamento,
el viento de la muerte nos arrastra
por los grises jardines de un ensueño.
Nuestra ausencia es tan sólo
errático vagar entre luceros.

(vv. 1-6)

El campo semántico de la muerte –aunque ésta no se identifique con la nada y se presente como un estado de peregrinación o sueño– se irradia sobre la connotación negativa que suprime los semas de color (“oscura flor”, “grises jardines”) y anula la vitalidad de las flores, bajo la fuerza preponderante del “viento de la muerte” que arrebat a los seres, destinados a regenerarse, sí, pero de modo incógnito. La duda se manifiesta en las in-

42 Rosa Romojaro, “Fundamentos simbólicos en la poesía de Manuel Altolaguirre”, en *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 373-384 (p. 374).

43 *OC III*, p. 124. Fue publicado en la revista mejicana *El Hijo Pródigo* en 1943.

terrogativas de la segunda estrofa, donde el “yo” emisor intenta recuperar una vía de comunicación con el “tú” destinatario, “nuevo narciso” en un mundo desconocido, plasmado por el reflejo del “pensamiento”, el sueño de la vida que reviste el alma de una nueva “forma” corporal:

¿Qué nueva flor, enfrente de qué mundo,
nuevo narciso de tu pensamiento,
resucitada gloria ha de ofrecerte
ante la clara prisa de un espejo?
¿Qué forma soñarás para tu alma?
¿Cómo reconocerte si te encuentro?

(vv. 7-12)

En un poema posterior, “Hacia ayer”, recogido en *Poemas de las islas invitadas* (1944)⁴⁴, vuelve a presentarse la imagen del “mundo-flor”, combinada con el motivo de la “vida-sueño”, dentro de un contexto estructurado en tres momentos que describen, respectivamente, un viaje regresivo por los senderos de la intimidad, la situación existencial del presente y la espera de un día futuro, cerrando una trayectoria circular. La primera estrofa poetiza la experiencia vivida por el propio yo lírico más allá del límite de “la oscura / puerta interior” (vv. 1-2), en una vuelta al estado prenatal, hasta que sintió la vida “encerrada de nuevo en la semilla / del Sembrador de sueños” (vv. 4-5). El itinerario “hacia dentro, hacia ayer” (vs. 3) desemboca en un mero “sentir”, o sea, tiene un impacto emocional que no toca la esfera cognoscitiva, así que el poeta, situado nuevamente en el centro del presente, constata la vaguedad de sus coordenadas existenciales, en el escenario del universo-prado, donde el mundo del hombre no es más que una de las flores brotadas en las ramas del árbol del tiempo:

No vi su rostro ni conozco el prado
en donde es flor el mundo en que vivimos,
entre otros astros, flores desprendidas
de las frondas del tiempo: sueño, nada.

(vv. 6-9)

44 *OC III*, pp. 138-9. El poema, publicado por primera vez en 1954 en la revista cubana *Orígenes*, fue incluido en *Poemas en América*, Málaga, El Arroyo de los Ángeles, 1955.

Si la vida es tan sólo “sueño, nada”, y “breve es el camino” (v. 11), el emisor lírico mantiene la esperanza en el futuro (“Día llegará en que Dios, para su gloria, / me hará volver”, vv. 10-11), transfiriendo los atributos positivos al polo de la muerte, meta hacia la cual se dirige el anhelo de autenticidad y conocimiento, ya que en el momento del regreso “entonces sí será verdad mi canto” (v. 12). El lexema “canto” remite a la isotopía de la escritura poética que, en un texto anterior titulado “La poesía”⁴⁵, se relaciona con el *locus amoenus* donde “la rosa se abre” y “donde se rinde el cuerpo a la belleza / en un vacío entrañable” (vv. 4 y 11-12). En este mágico lugar, la poesía florece manifestándose en una sensación “de luz y de colores” (v. 3) y en “los cantos melodiosos del silencio” (v. 7), pero “invisibles son los paraísos” (v. 5) y, para percibir la música de las “invisibles aves” (v. 6), el poeta debe situarse “más allá de la flor” (v. 9) y deshojar su alma, porque “nunca / alma vestida puede presentarse” (vv. 9-10). “Escribir es nacer”⁴⁶ presenta una formulación de la poética de Altolaguirre: la escritura es una forma de rezo que genera un renacimiento interior y establece un vínculo con el “padre” que “está en los cielos” (v. 18), es decir, con la esencia divina de la poesía que se concreta en las “formas maternas” (v. 13) del verso. Frente al prado desconocido y a las flores del tiempo que ha entrevisto en “Hacia ayer”, el poeta logra encontrar un edén íntimo y en “Este jardín”⁴⁷ formula su plegaria siguiendo el doble impulso hacia el cielo y hacia la interioridad, al amparo de los árboles que favorecen la comunicación cósmica, hasta encontrar la meta anhelada en la rosa que se multiplica en una prodigiosa floración:

Rezo mirando hacia arriba,
rezo mirando hacia adentro.

45 Luis Cernuda, “Manuel Altolaguirre”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Prosa, op. cit.*, I, pp. 234-239, destaca como rasgo peculiar de Altolaguirre la capacidad de expresar “esta sensación de misterio penetrado, de contacto súbito con una realidad trascendente”.

46 *OC III*, p. 114.

47 *OC III*, pp. 168-9. En la edición de Cernuda (Manuel Altolaguirre, *Poesías completas*, México, F. C. E., 1960), el texto forma parte de la sección XII, titulada *Últimos poemas (1955-1959)*, que reúne composiciones inéditas o publicadas en revistas, transcritas en el manuscrito recopilado por Altolaguirre antes de morir.

Junto al ciprés pensativo,
bajo las ramas de un fresno.

Dentro de estas sombras guardo
tan recogido silencio
que busco mi corazón
y en una rosa lo encuentro.

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

Este jardín donde estoy
siempre lo llevé en mi pecho.

Si el narciso, como hemos visto, es principalmente el símbolo de la trans migración del ser más allá de los confines de la muerte, la rosa representa la superación de los límites del yo en un instante de mágica fusión cósmica que libera la creatividad del poeta, conduciéndolo al incorruptible edén interior. En este espacio trascendente⁴⁸ el sujeto lírico llegará a borrar su ser temporal, experimentando la sensación de “Eternidad”⁴⁹ sintetizada en uno de sus últimos poemas:

Este jardín donde estoy
siempre estuvo en mí. No existo.
Tanta vida, tal conciencia,
borran mi ser en el tiempo.
Conocer la obra de Dios
es estar con Él.

48 Luis Cernuda, “Manuel Altolaguirre”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en Prosa, *op. cit.*, I, pp. 234-239, destaca como rasgo peculiar de Altolaguirre la capacidad de expresar “esta sensación de misterio penetrado, de contacto súbito con una realidad trascendente”.

49 *OC III*, p. 114.