

LA METÁFORA ESPECULAR: ALTOLAGUIRRE EN SU CENTENARIO

Gabriel INSAUSTI
Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (2005) 21-1; 61-79]

La lectura de la poesía de Altolaguirre se ha visto determinada en gran medida por la leyenda de la propia persona de Altolaguirre, divulgada por sus compañeros de generación. No pocas de las aproximaciones críticas han adoptado, por tanto, un paradigma biográfico y con frecuencia psicoanalítico, al que aquí se pretende ofrecer una alternativa en ideas como las de Paul Ricoeur: la de una articulación coherente del yo y la de la configuración de ese yo por medio del lenguaje.

Reading Manuel Altolaguirre's poetry has been often obstructed by the poet's own person and legend, partly derived from his own behaviour and partly from testimonies from some members of his generation. Thus, during the sixties and seventies some critics performed a biographic and/or psychoanalytic approach which showed a common increasing interest in his poetry, but did not allow to grasp some aspects of his work. Here a different approach, based on Paul Ricoeur's ideas, is proposed through the analysis of metaphor and self in his poems.

LUIS CERNUDA INCLUYÓ EN SU ÚLTIMO LIBRO de poesía, *Desolación de la quimera*, un poema de veinticuatro versos titulado “Supervivencias tribales en el medio literario”. En él lamentaba la triste suerte –personal y literaria– de un poeta que “por el afán de parecer un ángel, eterno adolescente”, había consentido en que se le tratara con el diminutivo hasta sus últimos días: un “Manolito” que el lector de poesía española identificaba fácilmente con Altolaguirre. El diminutivo remitía a los años de amistad y camaradería que aparecen en los testimonios sobre su generación pero también, en muchos casos,¹ a una maliciosa voluntad de reducir los méritos literarios del malagueño.

¿De quién era esta voluntad? Cernuda atribuía parte del infortunio de Altolaguirre a las luchas “tribales” que assolaban el territorio literario español: los amigos del “Poeta en Residencia” –alusión a Neruda, cabe suponer– se habrían encargado de silenciar “al poeta admirable que en él hubo”, empujados por ese “desdén artero” (Cernuda 1994a, 517-18) con el que se crean y destruyen las reputaciones literarias. Un ejemplo más de aquella visión legendaria de la figura del poeta en manos de Cernuda, donde la excelencia se

ve perseguida siempre por el vulgo y donde la única forma de homenaje que cabe es la envidia.

No hace falta afinar mucho en la cronología para adivinar que el poema, escrito en pretérito imperfecto, es un obituario: *Desolación de la quimera* recoge la poesía escrita por Cernuda entre 1956 y 1962 y fue publicado ese último año, es decir, tres después del accidente de coche que acabó con la vida de Altolaguirre. En concreto, “Supervivencias tribales” se escribió entre el 17 y el 28 de noviembre de 1960; por tanto, el poema puede leerse como lo más parecido a un panegírico que podía salir de la pluma de Cernuda, cuando de un contemporáneo se trataba: el elogio del poeta y el contrapunto de su posteridad adversa. Hoy, cuando nos acercamos al centenario del nacimiento de Altolaguirre, ¿puede decirse que haya cambiado de signo esa posteridad?

La justicia del tiempo

Situar a Altolaguirre no es cosa fácil. Una de las razones de esta dificultad es su personalidad polifacética: poeta, cineasta, guionista, biógrafo... Otra es la leyenda a la que aludía el poema de Cernuda, que no dejó de perseguirle toda su vida: de hecho, el propio Cernuda (1994c, 31-32) había iniciado esa leyenda con su reseña “Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta”, donde hablaba de la “sensualidad infantil” y la “gracia leve e infantil de una adolescencia persistente” que veía en Altolaguirre; José Luis Cano (273-74) se refería, mucho tiempo después, a su “ángel” y su “sonrisa de adolescente”, para terminar con el equívoco elogio que supone clasificarlo como “poeta menor que supo expresarse con sinceridad y plenitud”, confirmando el lamento cernudiano; Rafael Alberti y Stephen Spender² insistían en sus memorias en esa caracterización “angélica” y añorada del poeta; Rafael Martínez Nadal (1989, 136) lo describía “siempre cual niño desamparado”; y todavía Gabriele Morelli (1997, 7) perpetuaba ese angelismo, aunque con matices. Niño o ángel, la poesía de Altolaguirre quedaba invariablemente oculta ante el lector futuro por un mito personal no necesariamente favorable.

Sin embargo, el páramo de la posteridad inmediata que lamentaba Cernuda se ha visto dulcificado por una cierta atención —esporádica y exigua, sí— a su obra por parte de la crítica: la edición de sus poesías completas a cargo de Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi (1982); la edición de algunos epistolarios y de su obra completa por James Valender (1984 y 1986, respectivamente); dos recopilaciones de estudios en homenaje a su obra y su figura (Valender 1989 y Morelli); y un puñado de monografías y tesis doctorales. ¿Qué imagen de Altolaguirre proyecta esta posteridad crítica de su poesía? O,

dicho de otro modo, ¿existen ejes de consenso en la crítica que ha tratado su obra poética?

Consenso y disenso en el paradigma crítico sobre Altolaguirre

La respuesta a esta pregunta es en gran medida afirmativa: en los estudios de Cano, Hernández de Trelles, Crispin, Romojaro, Vivanco, Cate-Arries, Smerdou, Valender, Morelli o Siles aparece un Altolaguirre preocupado ante todo por indagar en sí mismo, en una vía declaradamente intimista; de ahí las distintas estrategias —el amor, la reflexión, la poesía misma— que el poeta ensaya para alcanzar ese autoconocimiento. Todas estas aproximaciones a la obra poética del malagueño coinciden por tanto en situarlo en la vertiente “purista” de su generación, en esa herencia de Salinas y Jiménez que el tiempo alteró escasamente: en sus poemas de los años cincuenta se reconoce aún la finura, la concisión y el “espiritualismo” característicos de esa poesía pura por la que se decantó desde un principio. Como resume atinadamente Leopoldo de Luis (189), Altolaguirre perseguiría lo inefable, “des-realizando” las cosas para “hacerlas sustancia de su intimidad”, y de ahí que no quepa clasificarlo como “poeta social” ni “pasional”; el suyo sería el camino del interior, que no canta “la superficie de las cosas sino lo que anida en el corazón”.

Parte de esta crítica —curiosamente, la de origen anglosajón— ha utilizado para el análisis de la poesía de Altolaguirre un instrumental más o menos psicoanalítico. John Crispin (10-15), por ejemplo, arranca explícitamente de la psicología de Carl Jung y de su discípulo Erich Neumann. A través de la lectura de los poemas, se podría traducir la vida interior del poeta en términos freudianos: Altolaguirre sería un perpetuo adolescente, ingenuo, irresponsable, dado a súbitos arrebatos y dotado de un gran encanto personal; un “genio” en la acepción baudeleriana, según la cual éste consiste en la capacidad de recuperar la infancia a voluntad. Añádase a esto un énfasis en el trauma ocasionado por la muerte de su padre a la edad de seis años y la calificación del poeta como “psicológicamente incestuoso”, y se completa un retrato del poeta malagueño de tonalidades abiertamente psicoanalíticas. No debe extrañar, por tanto, que Crispin relacione la escritura de Altolaguirre a partir de *Ejemplo* con “algunas técnicas surrealistas” (55), dado que compartiría con el movimiento francés de vanguardia el interés por la introspección y la liberación de la subjetividad por medio de la palabra, que constituye el legado de la doctrina freudiana.

Por su parte, Francie Cate-Arries parte de la noción de subjetividad en Lacan: el sujeto es para el psicólogo francés un objeto perdido, una mitad en

busca de su ser completo, víctima de una escisión que dinamiza la subjetividad al ocasionar un diálogo entre el yo y el *alter ego*. Es decir, que es ese diálogo –el lenguaje, al fin y al cabo– quien construye el yo, afirmación lacaniana que Cate-Arries relaciona con la frase “Escribir es nacer”, de Altolaguirre. ¿Qué hace Altolaguirre para completar ese yo vulnerado? Recurrir a la tradición: en Altolaguirre, sostiene Cate-Arries, por boca del poeta habla el caudal de toda la poesía en lengua vernácula: la comunión con el lenguaje liberaría a la voz del poeta de su insularidad. Así, en los poemas que comenta –“Fábula”, “Helada cárcel”, “Árboles”, “A un olmo”, “Las raíces”, etc.– aparece un problema común: el aparente abismo que separa el yo y el no-yo; el poeta –su psique– recorrería el camino que media entre la cerrazón y la apertura a la otredad, en una búsqueda de identidad y autorreconocimiento que Cate-Arries lee a la luz de las ideas de Lacan: la esencia del sujeto es alienante, puesto que lo que lo mueve es su ser carencia.

Por último, James Valender (1997a) ha rozado en ocasiones este argumento (aunque desde la perspectiva histórica y biográfica, no psicológica). A su juicio, yerran los que ven en la poesía de Altolaguirre una unidad absoluta e inquebrantable. Y esto no se comprueba sólo si se atiende a los poemas de *Nube temporal* (1939), que le arrebatan de ese limbo personal, íntimo y atemporal, en el que nada la mayor parte de su poesía, para arrojarlo a la urgencia del presente histórico;³ de hecho, cuando se contempla la etapa de posguerra se encuentra –siempre según Valender– una cierta evolución, que cabe deslindar en dos fases: la que va de 1939 a 1946 y la que comprende los años entre 1946 y su muerte en 1959. ¿Qué es lo que distingue una fase de otra? Que en la segunda tiene lugar una vuelta al origen, a la obra poética anterior a la guerra, a su dolor y su desarraigo, para que el poeta pueda “recuperar su confianza en sí mismo”.⁴ Pero ¿qué nuevo acicate para este regreso idílico encontró Altolaguirre en el exilio? El que se deduce de su moral paradójica, que le habría suscitado un foco de angustia: la contradicción entre su separación de Concha Méndez y su adulterio con la mecenas cubana María Luz Gómez, por un lado, y su simultánea conversión –más bien regreso– al catolicismo, por otro. Si a esto se añade la enfermedad mental del poeta y su reclusión en un sanatorio francés tras su salida de España en 1939, no parece descabellado permanecer en esa lectura amiga de la anomalía psíquica y que ve en ella la manifestación del genio.

Como se comprueba fácilmente, esta crítica coincide en una suerte de personalismo o biografismo, de tintes muchas veces psicoanalíticos, que tiende a identificar el yo lírico y el yo personal del poeta. Sin duda se trata de una herramienta de gran utilidad para observar algunos aspectos de la poesía de Altolaguirre. Al César lo que es del César: efectivamente, en ésta se escenifica

antes que nada la dificultad del yo para objetivarse, para colocarse frente a sí, y la sed de autoconocimiento que en consecuencia se encuentra en la raíz de todas sus vivencias; efectivamente, como en el ensayo de Lacan “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, nuestro poeta recurre a una metáfora especular –omnipresente en su producción– para representar esa sed de autoconocimiento y los problemas y obsesiones que de ella se derivan; efectivamente, esa metáfora y otras, características de la poesía de Altolaguirre, siguen siempre idéntico procedimiento, a saber, la espacialización de conceptos abstractos; y, efectivamente, el estudio de esas metáforas recurrentes bien puede caminar de la mano de una psicología junguiana, si se las considera como “imágenes arquetípicas”, aquellas que representan nuestra experiencia interior y nuestra interacción con el mundo exterior (de hecho, el obsesivo repliegue del yo sobre sí en Altolaguirre y su paralela ansia de comunión con el mundo circundante mostrarían a la perfección una de las virtualidades de la noción de arquetipo o símbolo en Jung: un modo de deshacer la ilusoria separación entre interior y exterior).

No obstante, me parece que proponer únicamente esta lectura de la poesía de Altolaguirre –por remisión constante a la personalidad del autor– no permite situarla con justicia dentro de la Historia de la literatura. El postulado de esa hipotética identidad entre yo poético y yo biográfico o psíquico no hace sino reeditar aquella leyenda personal que lamentaba Cernuda y que el propio interesado se habría encargado de alimentar. De hecho, la confusión es doble: se toma el yo poemático por el yo real y a éste por el yo legendario. No es sólo que el yo que comparece en los poemas de Altolaguirre se quiera atribuir a la *persona* de Altolaguirre, sino que además se pretende asimilar esa persona a una *figura* más o menos caricaturesca y que constituye en realidad una apariencia pública. Al proyectar esa figura legendaria sobre el texto –ese ángel o adolescente, vibrante y descabellado, al borde de la patología psíquica– se estaría forzando un sentido determinado que no necesariamente se deduce del propio texto, en algunos casos.

En otros se produciría el reduccionismo de establecer una secuencia causal pura entre vida y obra, que no explica suficientemente a esta última. Un ejemplo: cuando analiza “Separación” –que contiene algunos de los versos más recordados de su autor: “Mi soledad llevo dentro,/ torre de ciegas ventanas...”– Crispin (51) recuerda el dato obtenido por Margarita Smerdou (1970, 39) a través de una confidencia de la familia del poeta; al parecer, se trataría de un poema ocasionado por un episodio concreto en la relación del poeta con su madre. Claro está que ningún dato queda fuera de lugar pero, por un lado, sobrevalorar ese tipo de información puede dar el consiguiente pábulo a interpretaciones edípicas tan previsibles como impertinentes; por

otro, puede conducir a un biografismo burdo. Sin embargo ¿alguien encuentra en el poema alguna referencia, velada o explícita, a la madre ni a lo acontecido en la relación entre ambos? ¿Gana algo el poema si olvidamos aquello de lo que el texto efectivamente habla –la soledad que sigue a la separación de un ser querido– y le superponemos lo que no hay en él? ¿Es necesario conocer todo el anecdotario que supuestamente subyacería a cada poema para poder leerlo adecuadamente? Y aún más: si ya se conoce la anécdota y esto es lo sustancial, entonces ¿para qué leer el poema?

La metáfora especular

Mi impresión es que esta lectura de Altolaguirre ha alumbrado algunas zonas de su producción poética pero ha oscurecido otras. No sólo ha traído consigo una imagen determinada de Altolaguirre, sino que ha reclamado el paradigma crítico correspondiente, muy en boga además entre el medio académico de hace algunas décadas. La herramienta más o menos psiconalítica –con un Freud diluido de fondo, pero con Jung, Lacan y Neumann en la superficie– puede resultar demasiado epocal y comporta además un problema: que en la escuela del “giro lingüístico” de la que nace el pensamiento de Jung y Lacan el yo no comparece como sustancia separada, autónoma y continua, sino como una pseudoentidad ínsita en el lenguaje. Por el contrario, estudiar lo que el poeta tiene de creador de lenguaje –de emisor de metáforas– y el modo en que esas metáforas tematizan la cuestión del yo puede arrojar una luz diferente sobre los poemas. El pensamiento de un Paul Ricoeur –la apuesta por un yo articulado, coherente y que persiste en el tiempo de *Soi-même comme un autre* y la idea de que la metáfora es heurística en *La métaphore vive*– aparece así como una propuesta alternativa de gran interés.

Elegir la metáfora como pieza clave de la expresión de un poeta, de su lenguaje, puede equivaler a incurrir en un ejercicio tanto de dispersión como de concentración. Una posibilidad lo bastante completa o recurrente como para satisfacer este propósito de esencialidad en el estudio de Altolaguirre es tomar la metáfora del espejo, que –como señala Gómez Yebra (52)– aparece al menos veinte veces en su obra poética. Se trata sin duda de una imagen omnipresente en nuestro poeta, pero lo que aquí interesa no es la mera cuantificación sino el esbozo de una tipología. A mi juicio, cabe distinguir cinco usos o variantes de esta imagen en la poesía de Altolaguirre.

El primero, ocasional y poco relevante, tiene que ver con esa asociación lúdica de imágenes que Cernuda (1994b, 178-79) relacionó con la greguería de Gómez de la Serna: versos como “el agua del río se aleja/ acariciando refle-

jos” (Altolaguirre 1982, 102) o “Prisioneros del agua,/ los ecos del dibujo/ sueñan con pescadores” (1982, 103) insisten en esa estética mínima, a veces cercana a la concisión del *haiku*, amiga de lo huidizo, lo pseudorreal, lo inasible. Se trata de imágenes con una gran capacidad de sugerencia visual que tienen su variante acústica, basada en la correlación ingeniosa eco-reflejo, en versos como “A la orilla del lago/ cercado de montañas/ jugamos al billar con nuestras voces” (Altolaguirre 1982, 102); cabe relacionar esa variante acústica con la sinestesia y la fantasía, de clara filiación ramoniana, en versos como “El eco del pito del barco/ debiera tener humo” (1982, 103). En suma, un indicio de gongorismo que predomina en los primeros libros de Altolaguirre, pero que en su preferencia por la connotación sensual e inasible choca con la deriva intimista que caracteriza a Altolaguirre más tarde: lo que en un primer momento es celebración del mundo sensible acabará siendo la intensificación del deseo, por la imposibilidad de fundirse con ese mundo.

La segunda variante de esta imagen es de índole paisajística y retoma habitualmente el motivo hídrico. En *Poema del agua*, por ejemplo, se nos dice con una dicción y una sintaxis entre garcilasianas y gongorinas: “El reflejo soledades ausenta./ Sobre cristal que copia cielos verdes/ largas planicies anda el marinero” (Altolaguirre 1982, 116). Una vez más, esa pseudorrealidad de la imagen especular, pues ésta sólo posee el poder de la evocación, no de la presenciarización literal: la imagen patentiza una presencia, pero esconde una ausencia. Esta connotación negativa de la imagen queda aún más clara en poemas como “Soledad sin olvido”, donde “las palabras fueron/ espejos engañosos,/ cristales habitados/ por fantasmas sin vida” (1982, 150). La doble ecuación “palabra igual a espejo igual a fantasma” (esto es, apariencia falsa, que no se corresponde con una realidad sustancial) determina un escenario paradójico de la conciencia: ese espacio exterior que se ofrece a la mirada, pero al que no es posible acceder.

La tercera variante se construye sobre la anterior y abunda en uno de los tratamientos más tradicionales del espejo: el espejo sería, dada su capacidad de reduplicar lo visible, el límite tras el que yacería otro mundo. Un mundo análogo del real, pero cuya presencia rompería la unicidad de éste; al ingresar en él se produciría una duplicación o un desdoblamiento del yo —el motivo del doble o del *alter ego*— que permite la aparición de lo maravilloso. Es lo que sucede en “Durante toda la mañana”:

Durante toda la mañana estuve
delante de su espejo.
Yo esperaba que apareciese su figura
tan acostumbrada a verse repetida

en la realidad de ella,
 inexistente ya [...]
 Y yo sí estaba allí,
 dentro del agua clara del espejo.
 Ese yo ahogado,
 cuando yo al irme lo deje en libertad,
 buscará loco
 en el mundo sin tacto del espejo,
 la imagen deseada,
 alborotando todo lo reflejado. (Altolaguirre 1982, 105)

La pseudorrealidad habitual de la imagen especular experimenta aquí una vuelta de tuerca: no sólo la imagen virtual es independiente de la real y pervive una vez que ésta se ha ido, sino que en ella se opera una inversión de la lógica natural, puesto que es el reflejo el que se ve “repetido” en “la realidad de ella”, en una alteración de la secuencia causal del mundo ordinario que nos obliga a pensar en el género fantástico; el mundo puramente icónico del espejo se ofrece como real, autónomo, y correlativamente el mundo real se des-realiza.⁵

Una cuarta variante procura encontrar una salida para esa conciencia perpleja ante el universo aparentemente real de la imagen especular, y lo hace caracterizando la alteridad –la de la persona amada– como reflejo. Por ejemplo, en “Anhelos”: “Estoy conmigo/ y quiero desprenderme de mí mismo,/ ser padre mío en un espejo:/ en tu memoria o en tu sueño” (Altolaguirre 1982, 174). Nótese que la duplicación imposible del yo queda anunciada ya desde la dualidad puramente gramatical –pero metafísicamente inviable– del primer verso: ese “estar consigo” que parece caracterizar la existencia como reflexividad; pero nótese además que esta reflexividad –en otra imagen paradójica– viene a definir precisamente los términos de la relación amorosa, que por definición debería ser transitiva; la persona amada es aquí punto de apoyo para el autoconocimiento y no sujeto de recíproca donación.

Otro tanto sucede en “Reflejo inmóvil”: “Cuando me miro en ti/ como en un río,/ veo mi amor permanente/ cual un fijo reflejo/ surcado por las aguas,/ resistiendo el impulso/ del caudal de tus días” (Altolaguirre 1982, 189). Esta vertiente amorosa conserva el motivo hídrico y le añade un sentido fluvial o heraclítico a la imagen: lo único que permanece es la mirada del poeta, no lo que mira; es decir, que la imagen –huidiza, inasible, puramente apariencial– sigue poseyendo un estatuto pseudoreal. Lo real es el amante, no la amada; el amor se da *por mor de* aquél, no de ésta. Es decir, que esa aparente transitividad o salida de sí de la conciencia no constituye sino un sucedáneo de una apertura real al otro, esconde un enésimo ejercicio de reflexión.

La quinta variante de esta metáfora especular retoma el motivo hídrico y el fluvial, con resonancias a veces manriqueñas, para significar la muerte:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar al espejo
sin porvenir de la muerte [...]

Estar lejos de la muerte
es no verse, es estar ciego,
con la memoria perdida,
nublado el entendimiento,
sin voluntad caminando. (Altolaguirre 1982, 207-208)

El río es aquí, como en el inicio de las *Coplas*, símbolo de la vida que discurre hacia su fin; pero ese fin –ese límite que separa un espacio real y habitado de otro solamente intuído– es a su vez un espejo, como sucede en la tercera variante que he señalado. La vida consistiría en ese proceso de continuo autoconocimiento que mantiene fija la mirada en la superficie última que nos devuelve nuestra imagen mortal.⁶ En suma, la metáfora especular significa una de las obsesiones modernas: que el yo es inobservable por medio de la mera introspección, que elude nuestro mirar y que sólo lo podemos intuir a través de la experiencia. Así, las dos virtualidades de la imagen especular que señala Hernández de Trelles (88) –a saber, subrayar la “fugacidad de lo real” y permitir el “desdoblamiento de la personalidad”– esconderían una sola raíz: la imposibilidad del sujeto de retenerse en una imagen intencional, de constituirse en objeto para sí.

Metáforas hermanas: ventana, puerta, torre, isla

La metáfora especular en Altolaguirre desarrolla un tema y se encuentra articulada con otras metáforas, en un plexo que guarda cierta coherencia. El tema no es otro que la soledad de ese yo autárquico, interior, que ensaya distintas estrategias para no quedar condenado al encierro en su propia intimidad. Y las metáforas emparentadas con la del espejo son, por ejemplo, la de la ventana: un objeto formalmente similar al del espejo y que ofrece también a la mirada el aparente acceso a otro espacio, pero que –una vez más, como el espejo– supone un límite infranqueable:

La ventana separa
al mundo de los trenes,
de los grandes vapores,

de los hombres de a pie,
del mundo quieto
de un alma sola. (Altolaguirre 1982, 151)

La diferencia entre la imagen especular y la de la ventana estaría, en principio, en que esta última es real, pero la imposibilidad de transgredir ese límite viene a des-realizar lo que vemos, que se torna mero espectáculo, un espacio al que nos es vedado el paso, una realidad que no podemos habitar. Otra variante, en la medida en que deshace esa incomunicabilidad de ambos espacios, se encuentra en la metáfora de la puerta: “Yo con el mundo y el mundo/ comunicando conmigo,/ que mis ojos son las puertas/ de dos salones contiguos” (Altolaguirre 1982, 183). Adviértase que la versión “positiva” no impide el tipo de espacialización de la conciencia que subyace a la metáfora: aunque ahora sea posible entrar y salir de ella, la subjetividad supone un ámbito de por sí, distinto y presumiblemente tan vasto como el mundo objetivo, y que no está constitutivamente orientado hacia él.

Pero la ventana y la puerta forman además parte de un edificio: la torre “alzada con oscuros pensamientos” de “Mi fe” (Altolaguirre 1982, 275); la “torre de tres ventanas” de “Trino” (1982, 326) o la “torre de ciegas ventanas” de “Separación” (1982, 139): una imagen emparentada con la metáfora carcelaria de San Pablo,⁷ pero también con la definición de la subjetividad –“una casa sin puertas ni ventanas”– que ofrecía Leibniz en su monadología. El encierro de la conciencia, su repliegue sobre sí misma, parece insalvable: las ventanas no son tales en realidad, puesto que un muro las ha sellado. Si a esto se le añade la metáfora insular que aparece aquí y allá en Altolaguirre –el poeta es “faro en islote perdido”–, en ocasiones acompañada de un oxímoron –*Las islas invitadas*– lo que se tiene es una caracterización de la subjetividad como soledad, dentro de una tradición intimista de rasgos fácilmente identificables.

Del romanticismo al simbolismo, a través del intimismo

Efectivamente, el tema de la soledad en Altolaguirre es central. Pero se trata de un tipo de soledad muy determinado: el poeta se describe a sí mismo “reconcentrado y penetrante, solo”, en un acto de reflexión que eleva al autococonocimiento a razón de la existencia; su “aislamiento profundo”, su “hondo centro” (Altolaguirre 1982, 228) nos hablan de un intimismo de raíces vagamente románticas, en la medida en que recupera incluso el *inward eye* de Coleridge y Wordsworth:

Mis ojos grandes, pegados
al aire, son los del cielo.
Miran profundos, me miran,
me están mirando por dentro. (Altolaquirre 1982, 152)

Es obvio que la metáfora ocular –ese ojo que mira “por dentro”– insiste en la espacialización de la conciencia ya comentada: la mirada interior supone que existe un “dentro” al que mirar, lo cual equivale a decir que el sujeto se vuelve objeto para sí mismo, posibilidad excluída en las filosofías materialistas o empiristas. Así, este viaje hacia la interioridad mediante la espacialización de la conciencia y la red de metáforas que acabo de esbozar no puede evitar las concomitancias con la tradición –o las tradiciones– que caminan en la dirección opuesta: la del intimismo religioso occidental, desde la *devotio* moderna a la mística española. Si la metáfora paulina nos remitía al discurso teológico cristiano, no menos lo hace ese *inward eye* que los poetas románticos ingleses obtuvieron de moralistas y teólogos de la tradición anglicana como Thomas Browne, Butler, Taylor, etc.

¿Cómo se formula ese intimismo en Altolaquirre? En primer lugar, como una aparente apuesta por la primacía ontológica de lo invisible, dentro de esa oposición interior-exterior que ya he comentado y que en último término posee una clara filiación agustiniana: “No me dejo apresar por lo aparente” –dice en “A veces las más tristes,/ lo transitorio de la vida” (Altolaquirre 1982, 236). En segundo lugar, esa opción “espiritualizante” –un poso de neoplatonismo que corre a lo largo de toda la tradición intimista– viene a depauperar el mundo de la apariencia, caracterizada como falsedad, de acuerdo con la segunda variante de la metáfora especular. Y aquí, en esa inmediatez, en esa comunión directa, el legado intimista resuena con voz aún más audible:

¡Qué amor aquí, Dios mío!
¡Qué posesión eterna de todo Tú!
Ahora me burlo de mi cuerpo,
De mi sensible cuerpo que cogía
Líneas, perfumes, roces y sonidos,
Queriendo despertarme
Cuando yo desvelado vislumbraba,
Más allá de la forma, tu reinado. (Altolaquirre 1982, 170)

Merece la pena detenerse un instante en este fragmento, porque resulta sumamente revelador. Primero: ese mundo de la sensibilidad, de la experiencia de la percepción, constituye un obstáculo para el despliegue del espíritu,

puesto que éste sólo se realiza –sólo alcanza su objeto– *más allá* y no *a través de* “la forma”, esto es, del mundo de lo limitado. Segundo: ese cuerpo meramente sensible, en contacto con el mundo de las apariencias (con una “parestesia” de la enumeración, que incluye todos los sentidos externos a excepción del gusto), en una suerte de *contemptus mundi*, queda reducido a objeto de burla ante el verdadero yo interior y espiritual, lo cual supone la elevación a una instancia desde la que autocontemplarse, en una cierta autonomía respecto de la mera corporalidad; es decir, no sólo un desdoblamiento que le permite objetivarse, sino algo más, una especie de autotrascendencia. Tercero: la comunión que tiene entonces lugar –esa suerte de vía unitiva consumada– invierte los términos de la mística tradicional: no es el yo o el alma del poeta quien queda subsumida en la divinidad, sino al revés.

Esto obliga a definir con más precisión el “intimismo” que se ha atribuído habitualmente a Altolaguirre, pero además esa precisión puede ser útil para situar a nuestro poeta. El consenso es casi unánime: Leopoldo de Luis (53) señalaba que en Altolaguirre “todo lo que no sea la voz interior es accesorio o momentáneo”; Martínez Nadal (1989, 136) hablaba de su “vivir ajeno a toda realidad exterior, sin que ésta pudiera jamás vencer la imaginación o el sueño”; James Valender (1997a) lo califica como un poeta “íntimo” y define su lirismo como “una secularización de la conciencia religiosa”; Milagros Arizmendi y Margarita Smerdou (1982, 47) se refieren al anhelo “místico” de Altolaguirre y a la antonimia cuerpo-alma que existiría en su poesía; y Luis Cernuda (1994b, 235) declaraba antes que nadie que en el poeta malagueño había “un idealista instintivo” y que sólo guardaba relación con otro poeta español, San Juan de la Cruz:

No hallo en toda nuestra poesía, si no es en San Juan, algo que recuerde el impulso hacia una meta ultraterrena que a veces percibo en la de Altolaguirre. No es que éste se proponga la comunicación con lo divino por medio del éxtasis de la poesía [...]. Digamos simplemente que en los versos de Altolaguirre acaso haya una chispa, sólo una chispa, pero al fin una chispa, del fuego que ardía en los versos de San Juan. (Cernuda 1994b, 237)

Creo que el paralelismo con San Juan, que es de naturaleza formal, puede distraer la mirada de un parentesco más próximo y tanto o más revelador. Porque la reformulación de esta espiritualidad intimista en Altolaguirre, como se echa de ver en el último poema citado, es deudora de Jiménez –véase el tono entusiasta, las exclamativas, la dicción, etc.– antes que de San Juan. Y esto me parece decisivo: lo que hay en Altolaguirre es una secularización de los términos de esa tradición intimista, que aboca al poeta a un nuevo solip-

sismo; el *noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas* queda aquí no sólo literalizado sino restringido. Porque en su versión tradicional, a la deriva intimista de la conciencia, el desprecio de lo apariencial y el cultivo del yo del adagio delfico, se suma la noción cristiana de que el hombre es un análogo de Dios, porque se contiene –hasta cierto punto– a sí mismo, en esa identidad de conocedor y conocido propia de la Trinidad cristiana. De ahí –como ha señalado Charles Taylor (14)– el argumento ontológico, dado que éste parece suponer que la idea de Dios que descubre el hombre dentro de sí es innata, no dada por la experiencia. El camino *por* la interioridad y el yo es un camino *hacia* Dios.

Ahora bien, lo que sucede en Altolaguirre es que el yo –ese “hondo centro”, ese “aislamiento profundo”– es el término del viaje, no un estadio intermedio: como en Jiménez (306), el alma se goza en su belleza “para saber que acaba en sí, que tiene/ su fin en sí”. Vemos, por tanto, que el intimismo de Altolaguirre es un camino de inmanencia, no de trascendencia, en la línea de lo que juzgaba Valender. Y aquí la metáfora especular juega un papel crucial: significa una experiencia de apertura truncada, pues lo que el sujeto encuentra cuando intenta salir de sí, de ese espacio interior de la subjetividad, es su propia imagen. Pues bien, si se dejan a un lado los biografismos y el recurso a las patologías psíquicas, la situación de la poesía de Altolaguirre que de aquí se obtiene me parece sumamente interesante: esa reflexividad ineludible escenifica una disposición de la conciencia de rasgos inequívocamente románticos. La filosofía romántico-idealista de Fichte y Schelling había preservado al sujeto –espontáneo, activo, no determinado *ab extra*– al precio de condenarlo a una dolorosa insularidad: esa imposibilidad de “ir afuera” que es consecuencia de la exacerbación del “dentro” como principio. Pero además si, de acuerdo con la lógica idealista, el mundo objetivo que el sujeto encuentra ante sí no constituye sino una proyección de su propia subjetividad sobre la pantalla de los fenómenos, entonces el sujeto no encontrará en ese mundo objetivo más que lo que él mismo haya puesto en él: ese *paysage moralisé* cuya expresión extrema representa aquí la metáfora del espejo.

El enfrentamiento del yo con el callejón sin salida de su propia imagen especular vendría a señalar, por tanto, una de las ironías del desarrollo de la tradición intimista en la conciencia romántica. Pero el camino desde el romanticismo a Altolaguirre pasa por el simbolismo, con el que Jiménez –como señala Cate-Arries (26)– le habría puesto en contacto.⁸ “El hombre –dice, por ejemplo, Proust– es el ser que no puede salir de sí, y si dice lo contrario mente”. ¿Y qué hay de la experiencia amorosa? ¿No supone una entrega de la subjetividad, un abandono en el otro? Algunas manifestaciones tardías del simbolismo subrayan precisamente que el verdadero amor es el que se resiste

a verse enfangado en los prolegómenos y las mediocridades del mundo objetivo, y permanece así inexpugnable en los cuarteles de invierno de la subjetividad: en la primera de las *Elegías de Duino*, Rilke nos recuerda que el amor auténtico es el de los que, como Gaspara Stampa, no han visto realizado su amor. “¿No es tiempo de que amando/ nos libremos del ser amado?” (Rilke 64).

La tradición simbolista, además, había recurrido también a la metáfora especular para significar ese confinamiento del yo, especialmente pertinente en la relación amorosa. Por ejemplo, Musil se refiere a “la constitución resbaladiza del amor, como entre dos espejos, tras de los cuales se sabe que no hay nada”. Lo que de aquí se obtiene es una caracterización intransitiva del amor —la persona amada es ese conjunto de cualidades que proyectamos subjetivamente sobre ella, esto es, una ilusión o un estado de ánimo— que manifiesta en último término el fracaso del amor romántico; la relación amorosa así definida no es tal, esto es, no constituye verdaderamente relación en cuanto ésta presupone la dualidad. En palabras de Daniel Innerarity (2002, 457), lo que se produce aquí es “el agotamiento de aquel proyecto de salvar el amor de su cosificación social objetiva mediante el recurso a una subjetividad fundante”. Los memorables versos de “El egoísta” confirman que Altolaguirre supo intuir el desolador callejón sin salida de la subjetividad al que conducía semejante disposición de la conciencia y de la relación amorosa:⁹

Era dueño de sí, dueño de nada.
 Como no era de Dios ni de los hombres,
 nunca jinete fue de su blancura,
 ni nadador ni águila.
 Su tierra estéril nunca los frondosos
 verdores consintió de una alegría,
 ni los negros plumajes angustiosos.
 Era dueño de sí, dueño de nada. (Altolaguirre 1982, 154)

Conclusión: la soledad de Narciso

Si el amor no es el encuentro con un alteridad real, sino ocasión de un nuevo ejercicio de introspección, resulta en último término inútil para esa subjetividad asfixiada en su espacio, cada vez más irrespirable. Theodor Ziolkovski (134-39) ha distinguido tres distintos usos de la imagen del espejo en la historia de la literatura: en el primero, el platónico, el espejo es la copia imperfecta de una copia imperfecta, como el arte; en el segundo, el cristiano, el es-

pejo es el alma que refleja a Dios; y en el tercero, el romántico, el espejo refleja a otro ser humano o a uno mismo.

Obviamente, en el caso que nos ocupa nos hayamos en el tercer término de la clasificación. Así, la metáfora especular y su papel dentro del tema de la soledad muestran que el problema del yo en Altolaguirre no es, como sucede en Lacan, que la esencia del sujeto sea alienante, que lo mueva su ser carencia; el problema es más bien el contrario, el de un yo repleto de sí: el haber construido el mundo objetivo desde el centro de un yo abisal convierte a éste en una suerte de *Maelstrom* en torno al cual todo gira y termina por ser devorado, hasta el punto de que ya no queda un “ahí fuera” al que salir. Ese yo supone una enésima manifestación de la tradición intimista, más concretamente un desarrollo simbolista heredero del romanticismo y que llega hasta sus últimas y más desoladoras consecuencias.

Creo que esta filiación simbolista se manifiesta de un modo más concreto en un paralelismo no del todo casual. En sus *Sonetos a Orfeo*, Rilke recrea el mito de Narciso relacionándolo con los espejos, “intersticios del tiempo,/ llenos sólo de agujeros de vacío” (171): Narciso sería el único que penetra ese espacio irreal de los espejos, porque el único espejo cuya imagen supone un espacio físico real más allá de su superficie es precisamente el del agua. Y en sus “Fragments du *Narcisse*”, Valéry representa a Narciso ansioso de desasirse de su cuerpo, que percibe como una limitación, ese lastre que impide el participar de una “extrême existence” personificada en la vida de la naturaleza y que deja de ser efectivo cuando se produce la comunión con las aguas: “Hélas! Corps misérable, il est temps de s’unir.../ Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être” (Valéry 70). Pues bien, esto mismo sucede en la recreación del tema de Narciso en manos de Altolaguirre. Primero, con “Fábula”, donde el poema trata la soledad de Eco, “perseguidora de Narciso”, en uno de esos amores no realizados que cantaba Rilke. Y después con “Narciso”: la muerte no aparece aquí –como en la versión tradicional del mito– a modo de némesis cargada de un sentido moral, sino como la entrada en ese espacio más allá del límite, donde el sujeto se libera de esa autoconciencia exacerbada y asfixiante al comulgar con la naturaleza. El espejo, en su variante hídrica, permite esta vez el ingreso en un espacio que saca al sujeto de su encierro en sí mismo:

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:
 Ser inferior y rencoroso el hombre [...]

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. (Altolaguirre 1982, 251)

Por encima de las lícitas interpretaciones psicoanalíticas –tan predecibles cuando se trata de una figura como la de Narciso, sobre la que inevitablemente se cierne a la alargada sombra de Freud– lo que el poema de Altolaguirre ofrece es un discurso ontológico: una comunión con la naturaleza literalizada físicamente con la imagen del ahogado, en una versión “positiva” del mito, en la medida en que Narciso no aparece ya como un adolescente idiotizado por su propia hermosura sino como un hombre desengañado de la humanidad, que encuentra en la muerte y la reintegración al todo la liberación respecto de su propia finitud. El oxímoron acompañado de antítesis –“vivir mi muerte”– permite así una lectura “optimista” del mito a la que obviamente subyace un pesimismo antropológico heredero también del proyecto romántico. Pero ése es ya otro tema.

NOTAS

1. Desde luego, hay que exceptuar aquí a Aleixandre, que pese a su “Manolito, Manolo, Manuel Altolaguirre” mantuvo siempre un trato respetuoso con el poeta. De hecho, Altolaguirre tenía en principio intención de utilizar este texto como prólogo a su poesía completa, cuya edición preparaba en 1958.
2. Spender dedicó además a Altolaguirre el poema “To a Spanish Poet” –que conoció varias versiones– incluido en su colección *The Still Centre* (ver Insausti 2004, 87-88).
3. Esta es precisamente la perspectiva desde la que Víctor García de la Concha estudia la poesía de guerra de Altolaguirre: a su juicio, habría en el IV tiempo de *Última muerte* –y en los significativos retoques para la edición de *Poetas en la España leal*– una consciente “subordinación del personal modo poético al servicio de las necesidades de la guerra” (200).
4. Rosa Romojaro (439) comparte esta bipartición de la obra poética de Altolaguirre: su opinión es que en el segundo Altolaguirre “el yo se abisma en las tinieblas”, con una voz más romántica y sombría, que se aleja de la celebración solar de sus primeros libros.
5. Rosa Romojaro (427-32) ha interpretado estas imágenes desde lo que ella llama la “poética de la dualidad”: el peso de la influencia gongorina habría aproximado a Altolaguirre a esa alma barroca caracterizada por su proyección sobre lo fugaz y lo inaprensible, de ahí la preferencia por el motivo hídrico; por otro lado, en la imagen especular el mundo se hace reversible: no se sabe cuál de los dos lados del espejo es el verdaderamente real.

6. Como recuerda Francie Cate-Arries (121), un uso parecido de la imagen especular aparece en el “Prólogo” a *El caballo griego*: la muerte llegaría cuando el espejo duplique por fin todo.
7. John Crispin (55) ha estudiado en especial cómo en *Ejemplo* el cuerpo aparece caracterizado como “torre”, “cuarto”, “cárcel” o “castillo”, en lo que me parece no es sino una serie de variaciones sobre el tema de la metáfora paulina.
8. Carlos del Saz-Orozco (17-28) ha estudiado la confluencia en Jiménez de distintos jalones de la tradición intimista, como –significativamente– la ascética de Kempis y el simbolismo de Rimbaud.
9. Esta es también la interpretación de Vicente Aleixandre (115), que ve en los versos de “El egoísta” una lección moral.

OBRAS CITADAS

- Aleixandre, Vicente. “La poesía y soledades juntas”. *Revista de Occidente* 35 (en-mar. 1935): 113-20.
- Altolaguirre, Manuel. *Diez cartas a Concha Méndez*. Ed. James Valender. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1984.
- . “El caballo griego”. *Obras completas*. Vol. 1. Ed. James Valender. Madrid: Istmo, 1986. 31-128.
- . *Poesías completas*. Ed. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi. Madrid: Cátedra, 1982.
- Cano, José Luis. *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- Cate-Arries, Francie. *The Poetic Vision of Self and Other: A Study of Manuel Altolaguirre's Creative Process*. Michigan: Ann Arbor, 1987.
- Cernuda, Luis. “Supervivencias tribales en el medio literario”. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Siruela, 1994a. 517-18.
- . “Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”. *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Siruela, 1994b. 172-80.
- . “Manuel Altolaguirre”. *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Siruela, 1994c. 234-39.
- . “Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta”. *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Siruela, 1994d. 30-33.
- Crispin, John. *Quest for Wholeness: The Personality and Works of Manuel Altolaguirre*. Valencia: Albatros, 1983.
- Del Saz-Orozco, Carlos. *Dios en Juan Ramón*. Madrid: Razón y Fe, 1966.
- De Luis, Leopoldo. “La poesía de Manuel Altolaguirre”. *Papeles de Son Armadans* 59 (febr. 1961): 189.
- García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1987.
- Gómez Yebra, Antonio A. “La expresión sensorial en la obra de Manuel Altolaguirre”. *En torno al 27*. Málaga: Diputación Provincial, 1998. 49-80.

- Hernández de Trelles, Carmen D. *Manuel Altolaguirre: vida y literatura*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1974.
- Innerarity, Daniel. "Erodramática: construcción y deconstrucción imaginaria del amor en torno a 1900". *La sexualidad en el pensamiento contemporáneo*. Ed. Pedro Juan Viladrich. Pamplona: Instituto de Ciencias para la Familia, 2002. 454-70.
- Insausti, Gabriel. "Spender y Altolaguirre. Una amistad en un poema". *Cuadernos hispanoamericanos* 643 (2004): 87-102.
- Jiménez, Juan Ramón. *Antología poética*. Ed. Javier Blasco. Madrid: Cátedra, 1993.
- Jung, Carl. *El yo y el inconsciente*. Trad. S. Monserrat Esteve. 5ª ed. Barcelona: Luis Miracle, 1972.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- . *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Barral, 1974.
- Martínez Nadal, Rafael. *Espanoles en la Gran Bretaña: Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid: Hiperión, 1983.
- . "Manuel Altolaguirre en Londres (apuntes para unas viñetas)". *Litoral* 181-82 (1989): 132-36.
- Morelli, Gabriele. "Manuel Altolaguirre: ángel, sí, pero ángel de la poesía". *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*. Ed. Gabriele Morelli. Viareggio: Mauro Baroni, 1997. 7-10.
- Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1990.
- Romero, Rosa. "La poesía de Manuel Altolaguirre: poética de la dualidad". *Revista de literatura* 116 (1996): 427-29.
- Spender, Stephen. *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber, 1985.
- . *World Within World*. Londres: Hamish Hamilton, 1951.
- Siles, Jaime. "Manuel Altolaguirre, poeta íntimo". *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de a época*. Ed. Gabriele Morelli. Viareggio: Mauro Baroni, 1997. 21-40.
- Smerdou, Margarita y Milagros Arizmendi. "Introducción: el intimismo de Manuel Altolaguirre". *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1982. 7-72.
- Smerdou, Margarita. *Manuel Altolaguirre: poeta e impresor*. Madrid: Universidad Complutense, 1970.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Valender, James, ed. *Litoral, monográfico dedicado a Manuel Altolaguirre* 181-82 (1989).
- . "Dos libros de Manuel Altolaguirre: Nuevos Poemas de *Las islas invitadas* y *Fin de un amor*". *Bulletin of Hispanic Letters* 74 (1997a): 59-72.
- . "Antología de España en el recuerdo: la última revista de Manuel Altolaguirre

- (1946)". *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*. Ed. Gabriele Morelli. Viareggio: Marco Baroni, 1997b. 73-88.
- Valéry, Paul. *Charmes*. Paris: Larousse, 1968.
- Vivanco, Luis Felipe. "Aprendiendo a ser lector de *Las islas invitadas*". *Caracola* 90-94 (1960): 122-30.
- Ziolkowski, Theodor. *Imágenes desencantadas*. Trad. Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus, 1980.