

***TWO LITERARY MODERNITIES IN CONTEMPORARY
SPAIN: MANUEL ALTOLAGUIRRE
AND ROSA ROMOJARO***

GEMMA LIBERTAD GUZMÁN LUNA

ORCID.ORG/0000-0001-9337-1705

Universidad Nacional Autónoma de México

gemmalibertad.84@gmail.com

Abstract: *According to Paul de Man, Modernity can be understood as the cultural and ideological process by which innovation occurs in social spheres or aesthetic discourses. This article focuses on the poetic work of two Spanish poets: Manuel Altolaguirre and Rosa Romojaró. They belong to different literary moments, the beginning of the 20th and the 21st century, respectively. This will show the way in which a poetic continuity has been formed where there seemed to be a rupture. Such continuity has its correlate in the critical discourses created to study these poetic currents. Tangentially, this paper explores the specific way in which modernity is also reproduced in critical discourses. Resulting in a second form of continuity between poetic and critical discourse in a synchronic and diachronic sense.*

KEYWORDS: INNOVATION; CONTINUITY; TRADITION; SPANISH POETRY; POETIC SUBJECT

RECEPTION: 26/02/2021

ACCEPTANCE: 23/05/2021

DOS MODERNIDADES LITERARIAS EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA: MANUEL ALTOLAGUIRRE Y ROSA ROMOJARO

GEMMA LIBERTAD GUZMÁN LUNA

ORCID.ORG/0000-0001-9337-1705

Universidad Nacional Autónoma de México
gemmalibertad.84@gmail.com

Resumen: La modernidad entendida según Paul de Man puede verse como el proceso cultural e ideológico por el cual es posible la innovación en algún discurso estético o ámbito social. Este artículo estudia la modernidad acotada específicamente al estudio de dos poetas españoles: Manuel Altolaguirre y Rosa Romojaró, pertenecientes a dos momentos literarios distintos, inicios del siglo xx y xxi, respectivamente. Esto mostrará las vías por las cuales se ha conformado una continuidad poética donde parecía haber una ruptura. Tal continuidad tiene su correlato en los discursos críticos que se han creado para estudiar dichas corrientes poéticas; por ello, este escrito busca, tangencialmente, la manera específica en la que la modernidad se reproduce también en los discursos críticos. Todo ello resulta en una segunda forma de continuidad entre el discurso poético y crítico en sentido sincrónico y diacrónico.

PALABRAS CLAVE: INNOVACIÓN; CONTINUIDAD; TRADICIÓN; POESÍA ESPAÑOLA; SUJETO POÉTICO

RECEPCIÓN: 26/02/2021

ACEPTACIÓN: 23/05/2021

Cuando se observa la modernidad como un concepto cambiante, un proceso cultural e ideológico, y no sólo como una categoría estática en la historia, surgen posibilidades de reflexión más afines a la naturaleza de una expresión literaria como la poesía. Esto se debe principalmente a que la delimitación de este estadio temporal es adaptable a momentos de innovación cultural que trascienden categorías literarias, lo cual implica circunstancias sociales, políticas y económicas; en suma, a toda expresión de lo social en una cultura específica que muestre una transición considerable respecto al estado de cosas previo. Así lo comprende Paul de Man en no pocos estudios dedicados al desarrollo de este concepto, mismo que estará acotado al caso literario español en esta investigación.¹

Pocos conceptos en la historia de la cultura resultan tan problemáticos. En este artículo se busca comprender la modernidad como una manera de evaluar las heterogéneas condiciones que permeaban la cultura española a inicios del siglo xx y observar sus repercusiones en el ámbito literario, específicamente en la obra de dos poetas andaluces de los siglos xx y xxi: Manuel Altolaguirre (1905-1959) y Rosa Romojaró (1948), respectivamente. Es notable que De Man descubra en esta noción un medio para diagnosticar las ideas de tradición e innovación tan presentes en discursos críticos e históricos sobre poesía moderna; en este caso, se examinarán dos casos de la poesía española contemporánea. Hablar de “literatura moderna” parecería una repetición innecesaria, puesto que, si coincidimos en que una de las búsquedas esenciales de la literatura consiste en representar la realidad bajo nuevos códigos que la hagan comprensible, tal parece que la “novedad” o la refiguración están en lo esencialmente literario. Por lo anterior, el acento de este estudio caerá, sobre todo, en las formas específicas, las condiciones culturales y retóricas bajo las cuales esta representación insólita de la realidad a través de la poesía lírica fue

1 Los numerosos estudios de Paul de Man en torno a la modernidad resultan fértiles en más de un sentido. En primer lugar, no se limitan a la cultura occidental y pueden vincularse con cualquier manifestación de lo social donde este concepto pueda problematizarse. En segundo lugar, la amplitud del desarrollo teórico de esta noción puede relacionarse con diversas manifestaciones culturales, es decir, no se acota a la literatura, sino que podría desarrollarse en virtud de cualquier expresión estética (véase De Man, 1991 y 2010).

configurada en el marco específico de la modernidad de los poetas andaluces Manuel Altolaguirre y Rosa Romojaró Montero.

Al no estar marcada por un periodo fijo, la modernidad, entendida desde Paul De Man, puede manifestarse en diversos momentos del decurso literario. Uno de los mayores rasgos de la modernidad no es tanto el de incluirse en un intervalo de tiempo consolidado, sino el de reproducir una serie de valores y características que aseguren el funcionamiento de su proceso cultural y, sobre todo, crear un punto de partida verdaderamente originario y emblemático de la idea del “presente”. Condiciones semejantes se dieron en la Europa de inicios del siglo xx,² cuando las artes literarias, pictóricas y musicales comenzaron a borrar las fronteras entre sus discursos. Para entonces, una suerte de homogeneización artística empezó a gestarse, muy semejante a la que, según Jauss, surgió durante el Romanticismo (1995: 70). La innovación, en este sentido, habría surgido por la influencia simultánea entre discursos artísticos. De una retórica a otra, la ruptura se produjo, no tanto por el abandono de las formas anteriores, como por la apertura a lo que otras artes tenían por decir. Algo equivalente sucedió en España a principios del siglo xx, en cuyo contexto se enmarca un fructífero horizonte literario, como se mostrará más adelante.

Pese a la amplitud de la noción de *modernidad* señalada por De Man, para efectos de este artículo, resulta necesario delimitar un periodo específico en la producción literaria española. Se trata de dos momentos que permiten señalar fenómenos de continuidad estética cuyas estrategias líricas son, en ambos casos, manifestaciones poéticas modernas, según la perspectiva del crítico belga que hemos definido. Estas expresiones modernas se encuentran en la obra de Manuel Altolaguirre y Rosa Romojaró, respectivamente, y pueden

2 Es muy conocida la interacción entre artistas de diversas disciplinas y culturas en la vida bohemia de París durante este periodo. Por recordar algunos ejemplos, está la amistad de Mallarmé con Claude Debussy, quien compuso el poema sinfónico *Preludio a la siesta de un fauno*, basado en el poema homónimo del poeta simbolista, estrenado en 1894 y recordado como el inicio de uno de los nuevos géneros surgidos a partir de la convivencia de distintas artes. La obra fue, según Pierre Boulez, el inicio cabal de la música moderna en Europa. Vaslav Nijinsky creó, unos años después, un ballet basado en esta obra transdisciplinaria (véase Aullón de Haro, 2010: 204-350).

identificarse como mecanismos de despersonalización del *yo poético* caracterizados por dos procedimientos principales: *contemplación* y *desdoblamiento*. En este escrito se propone que existe una continuidad poética en el estilo de ambos autores para difuminar la subjetividad del *yo poético* en algunos poemas específicos. Con ello, se ilustrará una de las formas en la que la modernidad retoma procedimientos estéticos del pasado para crear una postura poética innovadora, reforzando así la idea de tradición bajo la apariencia de olvidarla.

Durante los inicios del siglo xx, España importó no pocos valores estéticos y culturales de Francia debido a que buscaba asumirse como una cultura eminentemente moderna. Sin embargo, los mecanismos sociales, las vías de comunicación y las condiciones culturales que marcaron su modernidad fueron muy distintas a las de la nación francesa (Blanch, 1976: 180). Como señala De Man, la condición moderna no es inherente a las expresiones literarias, sino que es el resultado de un proceso; un juego entre los protagonistas de un momento literario, sus expresiones y, especialmente, los discursos críticos que, escritos sobre ellos, ejercen la autoridad de reconocerlos en la historia literaria moderna.

En el caso específicamente literario, toda aspiración moderna busca romper con la cadena de su tradición poética para establecer un punto de partida temporal completamente nuevo y auténtico. De ahí la búsqueda de “originalidad” como aspiración de cualquier expresión literaria innovadora. Sin embargo, esta ruptura con el pasado necesita tener en cuenta la concatenación histórica previa para hacer un corte a partir de ello. Esta es la primera contradicción inherente a lo moderno para De Man: conocer el pasado con el fin de rechazarlo.³ La segunda contradicción consiste en que, a partir de este corte, se pretende establecer un nuevo orden de cosas, una realización del presente más auténtica y representativa de la realidad que, poco a poco, comienza a establecer una nueva cadena temporal que haría caduca su inmediatez, pues inevitablemente estaría tejiendo un nuevo pasado.

LA MODERNIDAD EN LA POÉTICA DE MANUEL ALTOLAGUIRRE

La obra de Manuel Altolaguirre ha sido poco estudiada, en comparación con la de otros poetas de la Generación del 27. Una de las pocas especialistas actuales

3 Véase Fontenelle, “Digression sur les anciens et les modernes”, citado por De Man, 1991: 155.

que hay en España es, precisamente, Rosa Romojaro, quien, además, de ser poeta, tiene diversos estudios, compilaciones y prólogos sobre Altolaguirre. A mi juicio, en algunos de los poemas de Romojaro puede verse una continuidad entre ambos poetas; sobre todo desde una vía crítica y académica. A lo largo del texto, estas fuentes serán señaladas de manera directa e indirecta.

La consolidación de la República en Francia tuvo repercusiones en todo el marco europeo, y España no fue la excepción en buscar una modernización de estado. De esta forma, la influencia de la cultura francesa en los pensadores españoles liberales se vio reflejada en un creciente interés cultural, el cual derivó en el surgimiento y desarrollo de instituciones que promovieron distintos proyectos intelectuales y artísticos. Por ejemplo, la Institución Libre de Enseñanza, organismo en donde se formó una minoría de intelectuales españoles como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Todos ellos serían, posteriormente, los responsables de la creación de más organismos culturales como la Residencia de Estudiantes (1910), en donde se conocieron y formaron poetas como Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados (Romojaro, 2008b: 19).

El nombre de Manuel Altolaguirre como integrante de la Generación del 27 se acompaña con apelativos como el de “benjamín del grupo”, mientras que algunas fuentes se refieren a él con el diminutivo de “Manolito Altolaguirre” (Romojaro, 2008: 206). Durante una larga temporada en Valencia, Octavio Paz convivió de cerca con el poeta y lo recuerda de este modo:

Hay seres que recuerdan el fuego, hay seres terrestres, hay seres acuáticos y, finalmente, hay seres aéreos. Altolaguirre pertenecía a esta última stirpe: hijos del aire, hechos del aire. Pero no era huracán, ni tampoco torbellino: más bien brisa, brisa 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 fue para mí y lo sigue siendo su poesía: la brisa. Dichosa como la brisa, esa poesía; rápida como la brisa, que al término, nos trae siempre noticias. Noticias de otro mundo o noticias de lo que está más allá de nosotros mismos. (Paz, 1989: 175)

Muy acorde con el testimonio del poeta mexicano, la función de Altolaguirre fue parecida a la del aire. Sutil, pero esencial, su participación resultó clave para la cohesión histórica entre los integrantes de su generación; su

imprensa Sur fue vital para la difusión de los poemas y traducciones de sus camaradas, así como la revista *Litoral*, que creó junto con Emilio Prados en 1926.⁴ Finalmente, recordemos que el poeta tuvo una inclinación cultural y artística integral, dada su habilidad como impresor, traductor, guionista de teatro y de cine, etc.⁵ Su obra poética, aunque breve, se caracteriza por mostrar transiciones relevantes dentro de su propia trayectoria, así como por haber logrado un carácter propio, del todo diferente al de sus coetáneos. En ella se muestran diversos rasgos de una modernidad española muy acorde con la heterogeneidad cultural y estilística que he señalado y, en cuanto a sus contenidos, una aspiración a lo trascendente, una búsqueda en el terreno del espíritu que recuerda el ímpetu de los poetas místicos de la tradición hispánica, como detallaremos más adelante (Cernuda, 1981: vii).

Desde el punto de vista, ya no temporal, sino geográfico, diríamos que la apertura a lo extranjero y la configuración de una identidad poética propia a través de estéticas fuera de los límites de España marcó este tránsito que distinguía a la Generación del 27 de su precedente inmediato y no menos fructífero en poesía: la Generación del 98. Además de estos factores geográficos, los especialistas señalan que en 1927 se cumplía el tercer centenario de la muerte de Góngora, y que este aniversario sirvió en gran medida para nombrar a la generación a la que perteneció el poeta (Romero, 2008b: 36). Así se recuperaba un pasado simbolizado por uno de los iconos de la poesía española, como Luis de Góngora, quien consolidó la tradición poética llamada posteriormente como *culterana*. Ésta, desde su horizonte temporal, recogió y revaloró la cultura grecorromana a través del mito, usando fórmulas sintácticas muy cercanas al latín. De esta manera, la Generación del 27 repitió en su propio contexto, y

4 Durante su exilio en Cuba, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez instalaron una pequeña imprenta llamada “La Verónica”, donde publicaron compilaciones de poesía española áurea y romántica en las colecciones “Héroe”, “El ciervo herido”, “Aires de mi España”, etc. Para una bibliografía pormenorizada de éstas y otras colecciones, véase Romero, 2008b: 239-240; y 2007: 88-95.

5 En este sentido, resultan interesantes los estudios de Julio Neira acerca de la faceta del poeta malagueño en el campo editorial. Véase Neira, 2008.

bajo sus propias fórmulas, la operación de renovar a partir de la recuperación de lo antiguo, tal como en su momento hizo el poeta cordobés.⁶

Con el tiempo, se ha incluido la obra de Altolaguirre en la corriente de la poesía pura, la cual aspiraba a un manejo del lenguaje carente de expresiones subjetivas, de imágenes demasiado intelectualizadas, métricas preestablecidas, y que buscaba explorar, sobre todo, la dimensión acústica y rítmica (Blanch, 1976: 28). El crítico y poeta español contemporáneo Guillermo Carnero recuerda esta corriente literaria como sigue: “Tratándose del purismo, más que ante una escuela literaria, estamos ante un espíritu de época, del que dan asimismo cuenta la greguería [...] el auge del jaikú y el neopopularismo de los años veinte” (Carnero, 2010: 59). Desde Rimbaud hasta Baudelaire, y posteriormente con Paul Valéry como el principal representante de esta aspiración poética, tales valores coincidían con preceptos filosóficos acerca del arte que Ortega y Gasset ya había establecido en *La deshumanización del arte*. El tratado es una descripción filosófica acerca de las circunstancias que fueron necesarias para que apareciera la poesía pura; entre los motivos principales, estuvo la influencia de los poetas vanguardistas, de su lectura y de la de las numerosas traducciones de poesía francesa moderna que de ellos florecieron desde la Generación del 98 en España.

La poesía pura funcionó como metáfora estética a la cual aspirar, como ideal poético que cohesionó las divergencias literarias en la España de entonces y que, al mismo tiempo, reivindicó la figura de Luis de Góngora; simultáneamente, estas aspiraciones coincidieron con la búsqueda poética de la cultura francesa representada por los vanguardistas más renombrados y con la reciente obra de Henri Brémond, la *Poésie pure* (1926). De esta manera, el neogongorismo fue el concepto aglutinante de todos estos valores: la recuperación de la tradición barroca española, la oportunidad de autodefinición literaria como “Generación del 27” a partir del tricentenario de la muerte de Góngora, la identificación con los valores estéticos franceses y la asimilación del ideal de pureza estética. De gran eficacia ideológica hasta nuestros días, la categoría crítica ha derivado en llamarse *neobarroco* y sus aportaciones han contribuido

6 El mismo Luis de Góngora confesaba haber rendido homenaje en sus *Soledades* a las *Metamorfosis* de Ovidio (Molina, 2015: 113).

al estudio de las estéticas poéticas más cercanas a todos estos valores en la España actual. El neobarroco como corriente crítica ha señalado diversos componentes barrocos en la poesía contemporánea actual. Acaso uno de ellos, quizás el más notable al respecto de los poetas que aquí se muestran, sea el componente metapoético como estrategia ideal para la difuminación del *yo*, tan característica de la modernidad (Martín-Estudillo, 2007: 13).⁷

Pese a las discrepancias que existen para establecer características fijas de este ideal literario de pureza poética, en los círculos críticos de Francia y España se coincide en señalar algunos rasgos reconocibles: ausencia de patetismo, difuminación de la subjetividad, brevedad y llaneza en la imagen, depuración retórica (Carnero, 2010: 70). A continuación, se mostrará que dichas características aparecen tanto en dos poemas representativos de Manuel Altolaguirre como en otro par de poemas de Rosa Romojaro. En ambos momentos literarios, en apariencia distantes, puede observarse la recurrencia de estas características. Las interpretaciones de estos poemas pondrán de manifiesto que la modernidad literaria, de acuerdo con Paul de Man, establece tales condiciones temporales y estéticas para asegurar su propia subsistencia, para garantizar su inevitable repetición sin importar el periodo, corriente o categoría crítica donde aparezca.

LA MODERNIDAD EN LA POÉTICA DE ROSA ROMOJARO

El surgimiento de voces poéticas en el periodo de posguerra en España podría contemplarse como un tema bastante amplio por sí mismo. Al observarlos desde el punto de vista diacrónico, estos poetas suelen dividirse en etapas que regularmente oscilan entre la Guerra Civil (1936-1939) y el comienzo del siglo XXI. Existen numerosas listas de poetas que van desde Blas de Otero (1916-1979) y José Ángel Valente (1929-2000), y terminan hasta el periodo más cercano al estudiado en este artículo, donde ha surgido la generación de

7 Además de estos temas de poesía contemporánea, el crítico se ocupa del poema “Folio Atlántico”, de Romojaro, incluido en el poemario *La ciudad fronteriza*, donde el tópico de la identidad y el sujeto poético cobran notable importancia. Véase Martín-Estudillo, 2007: 50-51 y 53.

los *novísimos*. Entre los poetas integrantes de este grupo se encuentran, por ejemplo, Ana María Moix (1947), Guillermo Carnero (1947), Pere Gimferrer (1945) y la poeta Rosa Romojaro Montero (1948), entre otros. Esta última, por diversas circunstancias y motivos, ha sido difícil de encasillar en algún grupo poético, aunque desde el principio se le consideraba “neobarroca” y “neopurista”. Para el caso de este escrito, será suficiente con señalar que hay numerosos aspectos para vincular estrategias en su obra poética con las principales técnicas que también existen en la de Manuel Altolaguirre.⁸

Además de poeta, Rosa Romojaro es catedrática de Teoría Literaria en la Universidad de Málaga y una de las principales especialistas en la obra de Altolaguirre. Sus primeros estudios acerca de la vida y la obra del malagueño comenzaron a finales de 1980. Así lo declara en el estudio introductorio de la antología compilada por ella misma, titulada *Islas del aire*, y en donde se reúnen las etapas más significativas de la producción poética del malagueño (Romojaro, 2008a: 9). La obra de la poeta andaluza surge en el contexto de la poesía española durante la segunda mitad del siglo xx. Su labor tiene más de cuatro décadas de trayectoria en la creación y la crítica literarias, así como en prolíficas producciones académicas que van desde el Siglo de Oro hasta la poesía española contemporánea. En este artículo se exploran e interpretan dos poemas que la autora realizó en etapas distintas de su búsqueda poética. A continuación, comentaré dos textos que se encuentran en las obras *Cuando los pájaros* (2010) y *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)* (2006), respectivamente. Una de las características más recurrentes y marcadas en la obra de la poeta es la despersonalización, la notable ausencia de rasgos que nos permitan identificar un *yo poético* con una subjetividad fija o con algún aspecto biográfico. La manera particular en que esta despersonalización tiene lugar ocurre a través de dos estrategias principales: la *contemplación* y el

8 Del concepto de descrito por Paul de Man surgen problemas implícitos que inciden en cualquier categoría temporal acerca del hecho literario. Uno de los más visibles radica en la propia categoría de *generación*. Por motivos de exposición, este problema se ha dejado de lado al hablar de la Generación del 27, pero, según el crítico, no existen “generaciones” definitivas, ni corrientes estáticas (De Man, 1991: 142). La obra poética de Rosa Romojaro pone de manifiesto este estado de cosas.

desdoblamiento de la personalidad, de la misma forma que en los poemas de Manuel Altolaguirre.

Para los fines de este artículo basta con entender la noción de *sujeto lírico* o *yo poético* como la fuente de enunciación que motiva los mecanismos retóricos del poema. Se trata del foco de discurso enunciador del texto, y que se traduciría como una construcción verbal a partir de una circunstancia emocional o intelectual en la experiencia real o ficcional del autor (Pérez Parejo, 2007: 155). Podemos comprender la despersonalización o la anulación de marcas de subjetividad en el poema moderno desde la perspectiva ofrecida por Martín-Estudillo. Ésta resulta emblemática por su visión acerca del poema moderno español y su gradual vaciamiento de las huellas del sujeto. Así lo expone en su estudio acerca del neobarroco acotado al caso de la poesía española contemporánea:

El fenómeno de despersonalización lírica no consiste solamente en disfrazar u ocultar la voz del poeta, sino que también pone de manifiesto que esa voz no es ni puede ser la de un yo íntegro; es la de un ser que se expone por medio de estos recursos como un sujeto dividido, escindido, descentrado, en numerosas ocasiones consciente de que su identidad es quebradiza y sólo se entiende como un proceso en el que participan diversas fuerzas constitutivas, que a veces resultan antitéticas. (Martín-Estudillo, 2007: 38)

El *yo poético* podría rastrearse desde la idea de mimesis aristotélica, entendida como el principio literario de representación de la realidad que ha tenido diferentes técnicas y estilos en la expresión literaria de cualquier época (Beristáin, 1995: 333). Si la mimesis puede concebirse como la representación de la realidad por medio del arte —en este caso, de la literatura—, el *yo poético* sería la instancia de enunciación a partir de la cual se expresa una forma particularizada de representar alguna realidad externa o interna para el sujeto. La expresión de la mimesis ha pasado por notables transformaciones. Entre las más recientes se encuentra su eco en la poesía lírica moderna, donde el vínculo entre la figura del poeta como autor del poema y las categorías de *voz poética* o *yo lírico* han tenido también notables transformaciones. Este ha sido el rumbo principal de la poesía moderna después de haber vaciado su poder referencial —es decir, su capacidad de referir alguna realidad concreta fuera del propio lenguaje— a partir de las vanguardias: la poesía contemplativa, la

metapoesía, la poética del silencio, etc. En este sentido, la poesía de Rosa Rojaro tiene un correlato estilístico que podría enmarcarse en la modernidad literaria desde la perspectiva de Paul de Man. Difícilmente podría ser categorizada en alguna de las corrientes poéticas más recientes que se han señalado.

LA DESPERSONALIZACIÓN POR CONTEMPLACIÓN EN EL “POEMA DEL AGUA” DE MANUEL ALTOLAGUIRRE

En la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles señala que la vida contemplativa es la más excelente (2005: 302). El filósofo define la contemplación como el acto de observar alguna realidad interna o externa sin que participen habilidades propias de la inteligencia habitual, como la evaluación, la catalogación de elementos racionales o la emisión de juicios de cualquier naturaleza. Es una experiencia donde el observador se funde con el objeto al cual contempla, aun si este objeto se encuentra sólo en una realidad interna o subjetiva. Es una actividad que neutraliza al sujeto sin anularlo por completo a partir de una atención trasladada al objeto contemplado. El filósofo describe al acto de “contemplar” como el ejercicio de la inteligencia volcada hacia sí misma (Aristóteles, 2005: 302). En este sentido, la elección de una voz poética puramente contemplativa en el “Poema del agua” es una estrategia altamente eficaz para difuminar, acaso diluir por completo, el peso de una *voz poética* predominante y demasiado subjetiva.

Los valores simbólicos del agua (como fuente de vida, medio de perfección y centro de regeneración) han sido siempre tres temas dominantes. El agua representa la infinidad de lo posible, contiene todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 52).

El rescate del legado poético de Luis de Góngora cumplió un papel decisivo en la formación de la Generación del 27. En este contexto se publica el “Poema del agua” en la revista *Litoral*, distribuido en el triple número dedicado al tricentenario mortuorio del poeta cordobés. Además de influir en Altolaguirre, el gran poema lírico *Soledades* del autor barroco fue también una referencia para

otros poetas como Rafael Alberti y Federico García Lorca (Pérez Bazo, 1998: 125-154). El “Poema del agua” es un homenaje al largo viaje contemplativo que Góngora recreó en sus *Soledades*. En este extenso recorrido de contemplación, el joven Altolaguirre quiso describir un trayecto sin narración alguna, donde la constante nominalización crea un efecto de tiempo detenido (Carreira, 2015: 364). Más que narrar, el poeta describe un paisaje en una historia sin relato, personajes, ni siquiera narrador. Recrea un abandono total de lo anecdótico y, con ello, de una perspectiva que sostenga algún hilo conductor. Esta es la forma en la que logra un efecto de *despersonalización*.

El “Poema del agua” inicia su recorrido describiendo la trayectoria de un manantial hasta su desembocadura en el mar. Se trata de una austeridad aparente, pues su estilo particular de ornamentación puede apreciarse tan sólo en retrospectiva cuando se han leído al menos los primeros episodios del poema. Esto se debe a que sólo entonces surge el efecto de acumulación de imágenes superpuestas una detrás de otra, como al observar numerosos escenarios sucesivos. El poema se caracteriza por esto, por su división en episodios como si se tratara de un poema narrativo con apenas un par de verbos aquí y allá. No se distingue emisor ni destinatario. Sin embargo, existe movimiento, se trata del foco de atención de quien contempla las figuras que el agua va tejiendo desde su nacimiento hasta su desembocadura y, posteriormente, llega incluso al cielo, de nuevo hacia las nubes.

Este poema es uno de los más representativos de la primera fase de la obra de Manuel Altolaguirre.⁹ Su aparición, cuando el autor era todavía menor de treinta años, motivó a Luis Cernuda a recordarlo como el primer fruto de un poeta de prometedora inspiración: “Para quien tiene experiencia, leer a un poeta joven en el que se adivina un valor naciente es algo que entrecorta el aliento. Ahí va sobre el vacío sin otro balancín que el lenguaje. ¿Le sostendrá? ¿Se estrellará?” (Cernuda, 1981: vii). Muy llamativo resulta el título de este extenso poema, pues coincide en describir una larga y muy cambiante transformación. El agua, siendo elemento de pureza primordial, condición de vida y renovación, representó una oportunidad para alegorizar la renovación

9 Rosa Romojaro se ha ocupado de esta composición en diversos estudios, véase Romojaro, 2008b: 44-45.

poética tan buscada por las nuevas generaciones en aquel 1927. Siguiendo las pautas líricas del maestro barroco, Altolaguirre rinde su propio homenaje, quizá buscando hacer un texto que, desde esta perspectiva, podríamos llamar “metapoético”.¹⁰ Así lo interpreta James Valender: como “una alegoría sobre la vida”, o “como un discurso sobre el proceso mismo de la creación poética” (1988: 29). De esta forma, el “Poema del agua” rindió homenaje a la mejor tradición lírica española y, al mismo tiempo, sentó las bases de una búsqueda estética innovadora. Estrategia altamente funcional para abarcar el doble filo de la paradoja inherente a la modernidad literaria: innovar a partir de la tradición.

Poema del agua

I

Vetas. Rocas. Sonidos caminantes.
Suelo y techo rozando sus dos planos.
Encajadas las formas. Locas venas.
Con negros antifaces los colores.
Grupo blando. Las raíces bebedoras.
Muros siempre. Cimientos. La prehistoria.
Todavía más sonidos caminantes.
¡Qué sumergida oscuridad tan dura!¹¹
Para el encuentro el tacto. Filtraciones.

10 Pese a que no son abundantes las muestras de que Manuel Altolaguirre se inclinaba a escribir poesía sobre el poema o algún elemento de su proceso creativo, existe un ejemplo idóneo sobre esta leve faceta. Se trata del poema “La poesía”, que apareció en el segundo número de su revista *Poesía*, en 1930: “Tan clara que invisible / en sí misma se esconde, / como el aire o el agua / transparente y oculta; / desierta no, surcada / por pájaros y peces, / herida por los árboles” (Altolaguirre, 2008: 103).

11 Resulta llamativo que un poema tan “deshumanizado” —por emplear el término de Ortega— haga uso de signos de admiración. Es simbólico que, pese a la ausencia de una subjetividad explícita, haya signos que exalten e intensifiquen alguna imagen sobre el resto del paisaje. Esto denota un rastro, aunque sea tímido, de una emotividad que intensifica algún episodio del poema. Todo ello puede leerse, asimismo, desde un punto de vista paradójico, pues este signo de puntuación podría identificar y, al mismo tiempo, distanciar la *voz poética*.

¡Oh las respiraciones contenidas!
Opresos miembros. Manantial. Herida.
Cita del agua. Luz. Diamante puro.
Cola del monte. Lengua de cristales.
Cal. Verde prado. Azul del cielo.

(Altolaguirre, 2008: 55)

Hasta ahora cualquier señal de humanización parece ausente. Los versos que aluden a respiraciones y pasos son el único atisbo de señal humana, pero funcionan sólo para reforzar lo inhumano, el elemento natural con mayor movimiento y transformación: el agua; un “Manantial” como una herida por la que brota el agua, la luz. El origen de esta larga trayectoria queda señalado con claridad en el primer episodio. Pese a su hermetismo, está abiertamente señalada la fuente de este largo ejercicio de contemplación. El difuso relato muestra con precisión su causa, su origen: “Para el encuentro el tacto. Filtraciones”. Ésta es la punta de la madeja en el decurso del agua, el instante que da origen al surgimiento del agua. ¿Por qué escribir sobre el momento ínfimo en el que el agua nace por primera vez al mundo? ¿Por qué ignorar la experiencia de lo humano donde existen pasiones, dificultad y muerte, personajes, tiempo, necesidades innumerables, por un paisaje de diez episodios en donde no ocurre nada sino la claridad de quien observa? Esta es, precisamente, la individual voz del primer Altolaguirre, quien logró un largo poema lírico obediente a los principios de la poesía pura, basándose, esencialmente, en la *contemplación*.

Sin embargo, no sólo hay calma en este poema de apariencia inmóvil. En equilibrio de metonimias, alusiones, prosopopeyas y sinécdoques, recordando la intrincada sintaxis gongorina que buscaba emular el hipérbaton latino, el poeta de la Generación del 27 incluye un momento climácico en la trayectoria del agua: una tormenta. La tempestad tiene un valor alegórico en este poema, situado cerca del final, cuando la agitación se adueña del camino hasta ahora sereno del agua. Es el único momento donde se menciona la presencia humana: “Luego, la noche. Dentro de los barcos / hombres y dados cambian de posturas”. Sin ninguna expresión subjetiva, el poema carece asimismo de una métrica estricta, pero en su estructura predomina el endecasílabo con algunas excepciones heptasilábicas y eneasilábicas. El “Poema del agua” es uno de los mejores ejemplos del poema despersonalizado. La pureza de la poesía

representada por la pureza del agua en un momento literario representativo de la paradoja en la España moderna.

viii

Turbios verdes profundos barcos mecen
desorden de tormenta presintiendo
al encrespar sus vértebras de vidrio.
Nebuloso paisaje cimas hunde
techando con sus grises aires presos.
Banderas de aluminio. Curvos torsos.
Litorales de fango. Bulla y frío.
Náufragas olas llegan a la orilla.
Luego, la noche. Dentro de los barcos
hombres y dados cambian de posturas.

x

Despedida. Cada cual por su lado.
Adiós se dicen sobre el mar tranquilo.
Antes compactas, grises ocultaban
vistiendo, el dorso azul ahora desnudo.
Siempre se encuentran, aunque vaporosos
los finos dedos transparentes.
No se separan. Vuelven ya del brazo.
Invierno. Muchedumbre. Se deshilan.
... Y el agua ya sin piel sobre el asfalto
se extiende en fina página brillante,
o tranquila en un hueco reflexiona
buscándose a sí misma. Dentro, dentro.
(La noche en calma negra y fría.)
¿Qué meta en su interior?
Profundamente aprieta su secreto:
Blanca y dura, ya en nieve convertida.

(Altolaguirre, 2008: 57-58)

El poema tiene un recorrido propio de imágenes que tejen un paisaje cíclico, una suerte de “transmigración” que recuerda la tradición platónica

y neoplatónica, pero también la imagen del río como alegoría del tiempo (Romojaro, 2008b: 44). Poema hermético, ciertamente, que ha dado lugar a diversas interpretaciones. Al mismo tiempo que las vanguardias,¹² la poesía pura era uno de los ideales poéticos durante el surgimiento de la Generación del 27. Específicamente, el ideal de “pureza” sirvió de guía a la búsqueda del primer Altolaguirre y estuvo presente en casi toda su trayectoria poética. En retrospectiva, el “Poema del agua” es emblema de una aspiración a la estética de la pureza y la despersonalización, al mismo tiempo que un regreso a las formas líricas de la España barroca bajo nuevos códigos poéticos.

LA DESPERSONALIZACIÓN POR *CONTEMPLACIÓN* EN “CONTEMPLAR/SER CONTEMPLADO” DE ROSA ROMOJARO

Uno de los poemas centrales de la antología *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)*¹³ es “Contemplar/Ser contemplado”.¹⁴ Es afortunado que el poema incluya en su título la estrategia retórica que lo fundamenta, es decir, la contemplación, pues con ello adquiere un carácter alegórico. La muestra citada en este artículo representa una posible lectura del poema, abierta, por supuesto, a otras interpretaciones. De esta manera, la contemplación representa al ejercicio poético como un espejo que refleja un *otro*: la subjetividad de la autora o del lector o, al mismo tiempo, al poema en sí. La contemplación es una experiencia que neutraliza el *yo lírico* sin anularlo. Lo traslada al objeto

12 Como señala Aullón de Haro, cualquier referencia a los orígenes del vanguardismo en nuestra lengua ha de partir de Ramón Gómez de la Serna, tanto por su obra como por sus estudios en este ámbito. Es destacable, también, su trabajo como traductor. A él se debe la primera traducción al español de “Fundación y manifiesto del futurismo” de Marinetti, publicada en el número 6 de la revista *Prometeo* (Aullón de Haro, 2010: 206).

13 Se trata de un libro de poemas donde la autora emplea un heterónimo para desplazar el centro de enunciación lírica: *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)*, lo cual acrecienta un distanciamiento de la voz poética, de por sí muy notable en los textos que conforman el volumen. Este poemario ganó por unanimidad el XXII Premio Jaén de Poesía en 2006.

14 Por motivos de seguimiento argumentativo, este artículo muestra el poema de manera fragmentada, pero su versión original no está dividida en estrofas.

contemplado que, en este caso, es el poema. Y el poema tiene tal disposición gramatical y retórica que duplica esta traslación hacia un paisaje donde ocurre un relato acerca de árboles y aves. Así, se establece una contemplación del lector hacia el poema, y también éste contempla al lector. En el micro universo del texto, las aves contemplarían al *yo*, quien también las observa, imitando así el efecto visual que tendrían dos espejos confrontados:

Contemplar/Ser contemplado

Al sur vienen los pájaros.

Ya toman posiciones en las ramas del ficus,
del olmo, del almendro.

(Romojaro, 2006)

Sin distinción todavía, el poema anuncia la llegada de los “pájaros”.¹⁵ Ignoramos su especie y cantidad pues se encuentran lejos, aún son desconocidos. Debido a su cercanía, sólo los árboles pueden tener distinción; el poema los señala por su especie individual: son grandes presencias perennes en el escenario del texto. Los pájaros vienen del sur, pues el folio en la escritura se encuentra así, bajo la pluma que escribe. El “sur” es la página debajo de la pluma y la vista del lector y de la poeta. Después,

Ya planean, rasantes en sus trazos,

el aire conocido. Aún es abril.

Un día blanco y bajo, con bruma entre las nubes.

(Romojaro, 2006)

“Planean” como planea la pluma —nueva referencia a las aves— al cavilar en la creación del poema. Durante la escritura, la punta se mantuvo cercana a la página, como en el vuelo “raso” del aire de la página que ya la autora conoce.

15 Los pájaros son símbolo, desde tradiciones diversas y antiguas, de los valores celestes del ser: el alma, la inteligencia, la imaginación y la libertad, etc. Al realizar la analogía de los pájaros con las palabras del poema, resulta muy clara la relación semántica entre ellas (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 154).

“Es abril” porque se trata de uno de los principales meses en los que ciertas aves visitan el sur de España. El día es blanco y, bajo la página en blanco, los espacios vacíos se forman después de la escritura. Es la primera estrofa, aún no es claro el camino que seguirán las imágenes. La bruma y las nubes oscurecen los futuros versos del poema.

Los vencejos escriben sus signos en el cielo
como en una cuartilla cruzada de señales.¹⁶

¿Vencejos japoneses?

¿Kabuki en el cristal?

¿Dibujan el vacío?

(Romojaro, 2006)

La escritura refuerza su presencia en el poema. Se ratifica por alusión en el verso central de la composición: “¿Vencejos japoneses?”. El vuelo del vencejo necesita poco aleteo, planea casi todo el tiempo. La inmovilidad de sus alas durante el vuelo puede verse con claridad a contraluz de la página. Ahora, en el eje del poema, los vencejos ya se identifican por su especie en pleno vuelo, imitando así el momento cumbre del relato. En plena envergadura, las alas de esta ave imitan la forma de la luna menguante.¹⁷ Sin embargo, la retórica

16 Otra marca notable de continuidad poética entre Góngora, Altolaguirre y Romojaro sería el tópico de las aves como metáfora de escritura poética. En ese sentido, nos encontramos ante una constante clave metapoética y, por lo tanto, moderna. En *Soledad* I, vv. 601-611, el poeta cordobés emplea la misma metáfora de las aves como caracteres de escritura. Para un estudio detallado, véase Martín Aguilar, 2020: 181-198.

17 El vuelo del vencejo suele consistir en planear, pueden aletear de siete a diez veces por minuto y planear el resto de su vuelo. Es un ave que pasa la mayor parte de su vida volando. Son capaces de comer, dormir y copular en el aire. Sus patas no están adaptadas a la vida en la tierra, pues son muy débiles y pequeñas. Carecen de pulgar oponible y están situadas lateralmente para poder asirse a superficies verticales. Sólo se asientan en tierra para hacer sus nidos y alimentar a sus crías. La cría no ensaya su primer vuelo, normalmente sale del nido y, desde la primera vez, emprende el vuelo por el resto de su vida. Aún quedan misterios sobre esta especie, pues, al pasar la mayor parte de su vida en vuelo, es muy difícil su estudio. Puede consultarse

del poema no sigue el rumbo de esta imagen lunar, pues se trata de un poema diurno y luminoso. Sorprende la imagen de la escritura en japonés con trazos, pinceladas que semejan la trayectoria del vuelo. El trazo de la palabra “Kabuki”,¹⁸ en japonés, parece líneas que simulan la ruta del vuelo de estas aves. El vuelo del poema. ¿Por qué interroga la *voz poética* esta imagen? Si las aves son palabras que conforman el poema, ¿a qué personaje representa la palabra “vacío”? En sucesión, las tres preguntas planteadas en el poema motivan sospecha. No puede ser tan sólo un poema sobre “aves”. Surge ya, con claridad, ese “residuo de indeterminación” (De Man, 2010: 418) que impregna toda expresión literaria. Luego,

El viento los arrastra (ahora,
es un *ballet* el valle). Sólo el mirlo
reposa su quietud sobre el alero.
Distante. Negro. Enfrente.
Contemplándolo todo. Contemplándome,
en su silencio oscuro,
mientras yo lo contemplo.

(Romojaro, 2006)

Entre las pocas aves que permanecen todo el año en España está el mirlo. Negro y de grandes dimensiones, sus ojos están rodeados por un círculo amarillo que intensifica su mirada. A diferencia del vencejo, el mirlo pasa mucho tiempo en tierra y ha desarrollado más cercanía con los seres humanos. El mirlo es un ave, pero también una palabra. Ésta, una vez escrita, permanece ante nuestros ojos. Nos observa al ser observada. El poema describe la personificación de la palabra *mirlo*, la cual podría funcionar metonímicamente y representar, de esta manera, a todo el poema. Y éste, simultáneamente, sigue el movimiento retórico hasta representar toda la escritura poética. El poema es una contemplación despersonalizada de la escritura poética y, en ese sentido,

más información y escuchar una muestra de su canto en el sitio de la Sociedad Española de Ornitología: [<https://www.seo.org/ave/vencejo-comun/>], consultado: 10 de febrero de 2021.

18 La palabra “Kabuki” nos lleva a recordar, también, su sentido de teatro japonés textual y rítmico.

resulta también metapoético. La quietud del mirlo se expresa con oraciones de una sola palabra: su silencio.

Es difícil olvidar el canto de un mirlo una vez que se conoce.¹⁹ ¿Por qué la *voz lírica* omitió las cualidades más notables de esta ave: el canto y el vuelo? En cambio, lo hizo reposar sobre el alero del verso. Pues la palabra “mirlo” no canta, e, incapaz de emprender el vuelo, se mantiene fija en la inmovilidad del verso. Por un momento, nuestra lectura, el “viento que arrastra” este “ballet” del “valle”, nos hizo creer que su vuelo era real. En un poema tan contemplativo como éste —tan recurrente, por cierto, en la poética de la autora— es difícil no preguntarse desde dónde habla un *yo poético* que elige esta posición lírica. ¿Qué alcances y límites retóricos tiene el desvincularse de la propia escritura poética? ¿Podríamos estar actualmente ante un panorama poético de “omnisciencia” lírica? Si este procedimiento lírico tiene tales repercusiones en una supuesta neutralización del *yo poético* a nivel del poema, ¿qué consecuencias tendría en el *yo* del lector que funde su propio horizonte hermenéutico con las huellas de una subjetividad mínima en el poema? Cabría preguntar si estamos ante una especie particular de poesía moderna plenamente denotativa o, por lo menos, con aspiraciones de objetividad en la percepción de la “realidad”. Una mimesis plenamente consciente de su condición mimética. De ser así, la *deshumanización* del arte, planteada por Ortega, seguiría hasta nuestros días teniendo repercusiones. Pero en el caso de Rosa Romojaró, a diferencia de Altolaguirre, esta despersonalización tendría estrategias estilísticas de índole metapoética.

LA DESPERSONALIZACIÓN POR *DESDOBLAMIENTO* EN LA “CANCIÓN DEL ALMA” DE MANUEL ALTOLAGUIRRE

Pocos años después de la aparición del “Poema del agua”, el autor publica su poemario *Vida poética* en 1930. A él pertenece la siguiente composición, escrita

19 El poema está formado por una sola estrofa breve y variada en cuanto a la medida de sus versos. Con un canto de final agudo, el mirlo es una de las aves que más tempranamente comienza a cantar, a veces, ya desde finales del invierno. Cursivas mías, pues destaco que la métrica del poema se trata también de una construcción con métrica variada y en una sola estrofa. Anotamos unas palabras sobre su canto especialmente musical: “Aflautado y melódico, resulta muy agradable y melancólico”. El lector puede escuchar una muestra del canto del mirlo en [<https://www.seo.org/ave/mirlo-comun/>], consultado: 10 de febrero de 2021.

con otra estrategia recurrente, no sólo en el legado poético de Altolaguirre, sino como vía de despersonalización del poema moderno español; esto es, el *desdoblamiento*. A diferencia del “Poema del agua”, donde la *voz poética* se difumina a través del total distanciamiento del objeto descrito, así como de la ausencia de narración —lo cual hubiera forzado al poeta a emplear alguna voz narrativa—, esta vez Altolaguirre se decide por el desdoblamiento del *yo lírico*.

La “Canción del alma” deja ver el tono de la tradición mística, tan impresa en la española; desde ahí, conviene apuntar el aparente anacronismo del poeta malagueño en insistir por una búsqueda poética de un universo trascendente. A diferencia de otros escritores de la Generación del 27, Manuel Altolaguirre ha sido quien, con mayor insistencia y claridad, aspiró a una presencia de lo espiritual y trascendente en cada una de sus etapas poéticas. Así lo recuerda Luis Cernuda en el espléndido prólogo que dedica a la compilación de su obra poética completa, la cual incluye algunas de sus traducciones mejor logradas:

Digamos que Altolaguirre no es un poeta religioso en el sentido estricto, lo parece en ocasiones por el poder visionario que lo anima y lo levanta de la tierra sin que él parezca poner nada de su parte; es un estado pasivo, un estado de trance, durante el cual va diciendo versos de cuya concepción no se diría enteramente consciente y de los que en estado normal acaso ni sabría dar cuenta. (Cernuda, 1981: viii)

En el poema, es el alma quien habla en lugar del poeta:²⁰

Canción del alma

¡Ven, que quiero desnudarme!

Ya se fue la luz y tengo

20 El alma ha sido desde siempre un concepto con múltiples interpretaciones; Jung —por citar una de las más modernas— señala que ésta puede entenderse como un contenido perteneciente al sujeto, pero también al mundo de los espíritus, a lo inconsciente. Por estas características, el alma ha sido considerada en sí misma como algo terrenal y sobrenatural: “*El ánima es el arquetipo de lo femenino que desempeña un papel de muy particular importancia en lo inconsciente del hombre*” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 81, cursivas mías).

cansancio de estos vestidos.
¡Quítame el traje! Que crean
que he muerto porque desnuda
mientras me velan el sueño
descanso toda la noche;
porque mañana temprano
desnuda de mi desnudo
iré a bañarme en un río
mientras mi traje con traje
lo guardarán para siempre.
Ven muerte, que soy un niño
y quiero que me desnuden,
que se fue la luz y tengo
cansancio de estos vestidos.

(Altolaguirre, 2008: 97)

Con el título “Canción del alma”, Altolaguirre designó al poema por primera vez; sin embargo, en posteriores reimpresiones, lo cambió por “Crepúsculo”, junto con otras modificaciones muy importantes. La más relevante es que, al cambiar el título a “Crepúsculo”, todo el emisor del poema puede leerse en género masculino. Con el primer título, “Canción del alma”, es el alma quien enuncia el poema (Romojaro, 2008b: 121), así que se trata de un emisor femenino. Este romance adopta la forma del monólogo dramático, tan recurrente en la poesía española durante la segunda mitad del siglo xx. Esta técnica fue muy cultivada en la lírica posromántica inglesa y consiste en la elección de un personaje tomado de la cultura o de la historia que asume y transmite en primera persona las emociones que el autor real desea expresar (Pérez Parejo, 2007: 157 y ss). Al igual que el dedicado a la memoria de Góngora, este poema relata un proceso de transfiguración. Este proceso no ocurre por contemplación, como en el poema previo, sino por este monólogo dramático que el alma dirige a la muerte, quizás para abandonar por fin la vida y estar plenamente en la presencia de Dios.

En la mística hispánica, poetas como San Juan de la Cruz representan una influencia innegable. Recordemos sólo el poema “Noche oscura” para rescatar algunas semejanzas. Cabe advertir, desde luego, que no se trata de exponer una comparación entre el místico español y el poeta de la Generación del 27;

se trata, ante todo, de una equivalencia a partir de un ímpetu espiritual que fue la guía de místicos como Santa Teresa y San Juan de la Cruz. El propio Cernuda señala esta equiparación y la sorpresa de encontrar, en pleno siglo xx, a un poeta tan afianzado en un imaginario de la trascendencia como lo fue siempre Altolaguirre en su obra poética (Cernuda, 1981: xi).

La “Canción del alma” tiene la función simbólica —a la manera de la alegoría medieval en los místicos— de una búsqueda que rebasa lo terrestre y evoca un valor casi religioso, lo que lo vuelve un poema de notable intimidad. La alusión a la “noche” como instante que marcará la transición del alma hacia su plena desnudez resulta llamativa en esta composición, pero también en el imaginario lírico de la tradición mística española. Recordemos nuevamente a San Juan y su célebre poema “Noche oscura”. Así relata el místico:

En una noche oscura / [...] / A oscuras y segura, / por la secreta escala²¹ / [...] / sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía. / Aquesta me guiaba / más cierto que la luz de mediodía, / adonde me esperaba / quien yo bien me sabía [...]. (2000)

La tradición mística señala que la “Noche oscura” se trata de una experiencia excepcional que remite al paulatino y total despojamiento necesario para alcanzar la unión con Dios. Se trata de un trance espiritual de dificultad extrema. Esta etapa, sin embargo, es condición necesaria para alcanzar la unión con Dios que requiere de la gracia (Alonso, 1948: 500). Esta verdad no escapó tampoco a la filósofa María Zambrano, nacida, al igual que Alto- laguirre, en Málaga:

El corazón en llamas o el fuego del corazón es la metáfora, la forma en que se ha revestido en sus apariencias históricas. [...] Tiene un fondo de donde salen las grandes resoluciones, las grandes verdades que son certidumbres. Arde en él una llama que sirve de guía a través de situaciones complicadas y difíciles, una

21 *Secreta escala* (1983) es, por cierto, el primer libro de poemas de Rosa Romojaró. Resulta llamativo que tanto en Altolaguirre como en Romojaró la influencia de San Juan de la Cruz sea referencial.

luz propia que permite abrirse paso allí donde parecía no haber paso alguno.
(Zambrano, 2005: 56)

De esta forma puede verse cómo la tradición mística ha tenido repercusiones que sobrepasan el ámbito de la poesía para llegar a la filosofía y que, no obstante, se basa en las mismas metáforas fundamentales para crear sus respectivos discursos. Para Zambrano (1904-1991), nacida un año antes que Altolaguirre, estas reminiscencias místicas fueron guía de sus mejores aportaciones filosóficas en un momento histórico donde la modernidad parecía haber anulado —por lo menos en el campo de la filosofía— cualquier búsqueda trascendente. Vemos así otro ejemplo de cómo la modernidad consiste más en una operación ideológica que difumina las barreras temporales y, en este caso, entre el discurso religioso y filosófico, respectivamente.

Por otro lado, en su “Canción del alma”, Altolaguirre, al igual que San Juan, señala la tiniebla de la noche como el momento en el que la plenitud del alma arde con mayor fuerza. El poeta malagueño hace equivalentes al “alma” y al “niño” y su búsqueda de la muerte, como si buscara una presencia protectora, redentora. El alma se convierte en un “niño” después de su baño en el río; aquí resuena fuertemente el agua y su poder purificador, como en el poema previo. De nuevo la idea de pureza en la semántica de la “desnudez”, el día y la noche, el baño y la renovación envuelven, el trance del poeta desdoblado en la voz del alma, que se dirige en ruego a un receptor invisible. Altolaguirre fue un poeta de aspiraciones místicas, plenamente inserto en el siglo xx, tal como lo recuerda James Valender:

Ninguna huella de escritura automática, ningún asomo de elementos oníricos, ninguna violencia, ninguna subversión. En su lugar, lo que algún crítico ha llamado un “conceptismo espiritual”, mediante el cual el poeta va recreando algo tan íntimo y misterioso como debe de ser un ascenso místico, un auténtico encuentro con Dios. (Valender, 1994: 100)

Con la estrategia del desdoblamiento manifestado a través del monólogo dramático, el poeta malagueño expresa una de sus más significativas aspiraciones: la de mantener fuera de todo contexto literario esta búsqueda mística tan constante en su poética.

LA DESPERSONALIZACIÓN POR *DESDOBLAMIENTO* EN “LA BALADA DEL HOMBRE SENTADO” DE ROSA ROMOJARO

En el siguiente poema, la palabra *balada* recuerda al subgénero poético homónimo, consistente en una composición poética medieval donde se narran con sencillez y melancolía sucesos legendarios o tradicionales (RAE, 2021: s.v.). La primera estrategia para desautomatizar este subgénero medieval y actualizarlo en un nuevo poema es, precisamente, presentarlo fuera de su contexto temporal, es decir, recrear un antiguo subgénero lírico en un contexto plenamente moderno. La segunda estrategia consiste en mantener la primera persona del singular, como en un poema lírico tradicional, pero hablar en masculino. Finalmente, la tercera estrategia implicará sustituir el tema de una balada tradicional, que suele tratar sobre cuestiones amorosas y sentimentales. En lugar de ello, se muestra un hombre que, sin decirlo, aspira a observar y describir el mundo como lo haría un poeta. De la misma forma que ocurre en el poema “Contemplar/Ser contemplado”, una narración apenas sugerida guía las imágenes de la *voz poética* en primera persona:

La balada del hombre sentado

Entonces,
nadie me enseñó el nombre de los árboles,
ni de los pájaros
posados en sus ramas.

Hoy,
desde mi habitación,
sentado, vuelvo a contemplarlos,
y sé del arce rojo, de la acacia, del roble,
y sé del estornino, del mirlo, del jilguero,
y,
si quisiera,
traería de nuevo su música de trinos
y el mágico espejeo de las copas.

Entonces,
miraba y no veía
porque no conocía las palabras.

Hoy, pongo nombre a todo.

Y, si quisiera,
podría precisar incluso lo callado.

Pero cómo llamar
a aquel instante solo en que miraba entonces
los árboles, los pájaros mecidos en las ramas,
cómo llamar
al tacto de su luz,
al toque de la brisa,
y cómo responder ahora,
aquí,
sentado,
a su llamada.

(Romojaro, 2010: 5)

Nuevamente, encontramos una recreación del proceso poético a través del *desdoblamiento*. La voz poética adquiere una identidad masculina, pese a la identidad biográfica de la autora. Este cambio notable representa una deliberada elección de la voz poética: el poeta cambia de rostro y decide, desde el mismo título, autodenominarse como “el hombre sentado”. Sigue una larga reflexión en verso libre acerca del lenguaje: el aprendizaje del hombre cuando era sólo esto, un hombre. Alguien que, progresivamente, se convierte en poeta y es capaz de expresarlo casi todo a través del lenguaje. Al menos así lo cree, hasta que se encuentra con la experiencia de lo inefable.

El poema sigue un eje de referencias en torno al tiempo, comenzando con una mirada hacia el pasado: “Entonces, nadie me enseñó”. Desde el inicio, los verbos señalan el atisbo de una narración que confiesa la ignorancia del lenguaje por parte del poeta y, no obstante, su poder de evocación lingüística, capaz de recobrar un momento del pasado con toda precisión. A partir del quinto verso se encamina al presente y alude quizás al proceso de escritura que realiza en ese instante sobre su recuerdo de aquel momento. Así, en un par de versos discurre sobre el anterior tiempo de contemplación y un “ahora” que resignifica su momento de escritura y también el nuestro, el de la lectura actualizada. “Hoy” el poeta conoce el lenguaje para nombrar aquella imprecisa realidad. Conoce ya las posibilidades del lenguaje en toda su amplitud.

Después, los verbos en subjuntivo y los dos siguientes en condicional simple, respectivamente, señalan el potencial de la palabra para nombrar: “si quisiera, / traería de nuevo [...] / [podría ponerle] nombre a todo”, y, al hacer este registro, queda escrita la referencia al pasado inicial y a la posibilidad de recreación que la escritura trae consigo. Un breve episodio intermedio de dos tercetos hace réplica al pasado y al presente, refuerzo que enfatiza la transición a un futuro que se marca sólo como posibilidad: “Podría precisar incluso lo callado”. Después, reitera el anterior momento de contemplación al confesar su imposibilidad de escribir sobre ello y, paradójicamente, recrearlo en el presente que, líneas atrás, era sólo una posibilidad por venir: “al tacto de su luz, / al toque de la brisa”.

El hombre confiesa su responsabilidad casi apremiante de escribir sobre ello. Necesita dejar testimonio de un momento que pide ser dicho sin hallar cabal respuesta: “y cómo responder ahora, / aquí, / sentado, / a su llamada”. La lectura responde ante la imposibilidad de expresión que la escritura del poeta confiesa: “Pero cómo llamar [...] cómo responder ahora, / aquí, / sentado, / a su llamada”. El poema cierra con el reconocimiento de la impotencia de la palabra para reproducir la experiencia. Impotencia superada al escribir en referencia a la escritura y su realización con la experiencia de lectura. En este poema el *desdoblamiento* ocurre de manera semejante al monólogo dramático en la “Canción del alma” de Altolaguirre. Es notable la desautomatización del subgénero al mostrarse un monólogo desprovisto del patetismo característico del drama, a través de un poema de versificación sencilla y lenguaje austero. La identidad formal de este subgénero poético es transformada al surgir en pleno siglo XXI y atribuirse ficcionalmente a un “hombre que está sentado”.

CONCLUSIONES

Uno de los grandes tópicos que la modernidad ha trastrocado en las expresiones poéticas occidentales es el manejo y la transformación del *yo poético*. Uno de los objetivos de este estudio buscó señalar las estrategias principales por las que los poetas Manuel Altolaguirre y Rosa Romojaro han participado de esta búsqueda por innovar y, al mismo tiempo, recuperar una tradición lírica hispánica en sus aportaciones poéticas. Gracias a ello, se ha podido descubrir cómo los orígenes de cada propuesta estética tienen un antecedente que no sólo se traduce en términos temporales, sino también geográficos. Es decir, Altolaguirre recibió

influencias de la tradición barroca y mística de la lírica hispánica, pero esto no es todo. Simultáneamente, su generación se vio permeada por búsquedas estéticas francesas e inglesas que vinieron a enriquecer una búsqueda plenamente española: la de un ideal poético que supiera mantener viva una tradición lírica de gran riqueza como lo fue el legado de Luis de Góngora.

En cuanto a la manera particular de recrear un *yo poético* despersonalizado y plenamente moderno, puede verse a Manuel Altolaguirre. Al mismo tiempo, hay en su obra algo novedoso y muy característico de la poesía española de la segunda mitad del siglo xx que pervive hasta nuestros días. Esto es, la intención poética de referir al lenguaje y al poema mismo, como sucede en parte de la obra poética de Romojaró. En términos generales, la metapoética tiene por sí misma un sitio significativo en las manifestaciones poéticas españolas más recientes. Y podría considerarse, desde este punto de vista, otra estrategia de gran eficacia en la búsqueda predominante de las expresiones eminentemente modernas: la despersonalización del poema a partir del trabajo estético en el *yo poético*.

Finalmente, sólo queda enfatizar la forma en la que las continuidades poéticas ocurren en diversas direcciones. Temporal y geográficamente, los ecos, reminiscencias e innovaciones poéticas de la España actual aparecen intrínsecamente ligadas e interdependientes. Más aún, todos ellos inciden en el horizonte crítico al motivar la creación de discursos que permitan estudiar y comprender más ampliamente la poesía española como un proceso en movimiento. Desde esta perspectiva, podríamos decir que el Neobarroco marca pautas críticas que surgen actualmente, pero cuya motivación poética se remonta a una tradición hispánica de varios siglos atrás. En este sentido, resulta interesante imaginar las posibilidades, no sólo literarias, sino también críticas que la poesía española actual está gestando y cuyos frutos podrán verse poco a poco.

La aportación de la propuesta de Paul de Man consiste en observar atentamente el modo particular en el que la modernidad se inscribe en distintos estadios de las obras literarias; al mismo tiempo, y con la misma relevancia, en observar qué resultados provoca este procedimiento literario en el horizonte de los discursos críticos a los cuales nos acercamos y desde donde aún es posible escribir sobre ello. En esto consiste el diálogo acerca de lo que es específicamente moderno en poesía y también en crítica literaria: en mantener el impulso por innovar, recuperando de la tradición lo más significativo para comprender el

propio tiempo, el propio espacio. Esto abre las posibilidades de una mirada que observe no sólo el hecho literario por sí solo —en este caso, la poesía española contemporánea— sino también y con la misma agudeza, los presupuestos críticos que nos permiten seguir reflexionando sobre ello. Si la repetición de fórmulas estéticas y críticas es quizás inevitable, si no existe una innovación completamente inédita, la búsqueda literaria y crítica consistirá, sobre todo, en un impulso incansable por renovar lo que sí es posible: la perspectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso (1948), “La poesía de San Juan de la Cruz”, *Thesaurus*, tomo IV, núm. 3, pp. 492-515, disponible en [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/04/TH_04_003_032_0.pdf], consultado: 10 de diciembre de 2020.
- Altolaguirre, Manuel (2008), *Islas del aire (Antología poética)*, prólogo y edición de Rosa Romojaro, Sevilla, Renacimiento.
- Aristóteles (2005), *Ética a Nicómaco*, traducción de José Luis Calvo, Madrid, Alianza Editorial.
- Aullón de Haro, Pedro (2010), *La concepción de la modernidad en la poesía española. Introducción a una retórica literaria como historia de la poesía*, Madrid, Verbum.
- Beristáin, Helena (1995), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Blanch, Antonio (1976), *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.
- Carnero, Guillermo (2010), “Arácnido confuso. Purismo y neogongorismo en el primer Miguel Hernández”, en Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay (coords.), *Miguel Hernández: la sombra vencida, 1910-2010*, vol. I, pp. 56-67, disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4246423>], consultado: 22 de enero de 2021.
- Carreira, Antonio (2015), “El *Poema del agua* de Manuel Altolaguirre y su deuda con Góngora”, en Alexia Dotras Bravo, Diego Santos Sánchez y Sara Augusto (coords.), *Literatura y re/escritura*, Coímbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 363-381, disponible en [https://www.academia.edu/19101978/El_Poema_del_Agua_de_Manuel_Altolaguirre_y_su_deuda_con_G%C3%B3ngora_2014_], consultado: 10 de enero de 2021.
- Cernuda, Luis (1981), “Prólogo”, en Manuel Altolaguirre, *Poesías completas (1926-1959)*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- De Man, Paul (2010), “La resistencia a la teoría”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (comp.), *Textos de teorías y críticas literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/ Universidad de la Habana/Anthropos, pp. 407-422.
- De Man, Paul (1991), *Visión y ceguera*, traducción y edición de Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- Jauss, Hans Robert (1995), *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.
- Martín Aguilar, Pedro (2020), *Góngora metapoético. Las Soledades y lo autorreferencial*, Madrid, Ápeiron Ediciones.
- Martín-Estudillo, Luis (2007), *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor.
- Molina Barea, María del Carmen (2015), “Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 26, pp. 99-119, disponible en [<https://revistas.uam.es/anuario/article/view/5761>], consultado: 15 de enero de 2021.
- Música en México (15 oct. 2014), “Preludio a la siesta de un fauno–Claude Debussy”, *Música en México*, disponible en [<https://musicaenmexico.com.mx/preludio-la-siesta-de-un-fauno-claude-debussy/>], consultado: 09 de diciembre de 2020.
- Neira, Julio (2008), *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*, Málaga/Madrid, Universidad de Málaga/Residencia de Estudiantes.
- Paz, Octavio (1989), “Tres recuerdos de Manuel Altolaguirre”, *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, núms. 181-182, pp. 174-175, disponible en [<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1028290>], consultado: 05 de diciembre de 2020.
- Pérez Bazo, Javier (1998), “Las *Soledades* gongorinas de Federico García Lorca y Rafael Alberti, o la imitación ejemplar”, *Criticón*, núm. 74, pp. 125-154, disponible en [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/074/074_127.pdf], consultado: 24 de febrero de 2021.
- Pérez Parejo, Ramón (2007), *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor.
- Real Academia Española (2021), *Diccionario de la lengua española*, 23ª. ed. [versión 23.4 en línea], disponible en [<https://dle.rae.es>], consultado: 30 de enero de 2021.

- Romero, Rosa (2010), *Cuando los pájaros*, Madrid, Poesía Hiperión.
- Romero, Rosa (ed. y pról.) (2008a), “Historia de una lectura”, en Manuel Altolaguirre, *Islas del aire (Antología poética)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 9-37.
- Romero, Rosa (2008b), *La poesía de Manuel Altolaguirre. Contexto, claves de su poética, recepción*, Madrid, Visor.
- Romero, Rosa (2007), *Bibliografía de Manuel Altolaguirre (obra literaria, ediciones y referencias críticas)*, Málaga, Roca Editorial de Libros.
- Romero, Rosa (2006), *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)*, Madrid, Poesía Hiperión.
- San Juan de la Cruz (2000), “Noche oscura”, *Poesías*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--49/html/fedce812-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_], consultado: 20 de enero de 2021.
- Sociedad Española de Ornitología (2008), “Vencejo Común”, *Sociedad Española de Ornitología*, disponible en [<https://seo.org/ave/vencejo-comun/>], consultado: 21 de noviembre de 2020.
- Valender, James (1988), “Altolaguirre, Góngora y la poesía pura”. *Puertaoscura* 6, Málaga.
- Valender, James (1994), “Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 42, núm. 1, pp. 99-114, DOI: [<https://doi.org/10.24201/nrfh.v42i1.1825>].
- Zambrano, María (2005), *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Losada.

GEMMA LIBERTAD GUZMÁN LUNA: Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Realizó una maestría en el Programa de Posgrado en Humanidades con especialidad en Teoría Literaria en la Universidad Autónoma Metropolitana. Realizó una estancia de investigación en la Universidad de Santiago de Compostela, y otra en la Universidad de Málaga. Ha colaborado como prologuista en la reedición de la Colección de Literatura Clásica de la Universidad de Guanajuato. Actualmente realiza un doctorado en Letras españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con un proyecto sobre poesía española contemporánea.

D. R. © Gemma Libertad Guzmán Luna, Ciudad de México, julio-diciembre, 2021.