

DISCURSO DE INGRESO

El grupo poético malagueño en el origen y formación de la Generación del 27. Su significación primordial. Elementos distintivos en torno al concepto del límite*

The Málaga poetic group in the origin and beginnings of the “Generación del 27”. It’s main significance. Distinctive elements around the “limit” concept

Rosa Romojaro Montero

Académica Correspondiente de la Sección de Humanidades de la Real Academia de Doctores de España
rromojaro@uma.es

RESUMEN

Este texto muestra cómo el grupo de poetas que puso en marcha los elementos fundamentales para la constitución de la Generación del 27 desde la Imprenta Sur de Málaga, con la creación de la revista *Litoral* y los suplementos que la acompañaron, continuados con las revistas y colecciones que posteriormente editó Manuel Altolaguirre, fue primordial en la consolidación de la Generación, y cómo sus poéticas de innovación, profundidad y calidad se pueden situar a la altura de las de sus más reconocidos integrantes, con rasgos importantes de diferenciación, por otra parte, motivados por las especiales fuentes literarias y filosóficas que las sustentaron y por el desarrollo de sus trayectorias, examinadas aquí desde el concepto del límite. .

PALABRAS CLAVE: Generación del 27, Málaga, *Litoral*, Altolaguirre, Prados, Hinojosa, límites.

ABSTRACT

This text shows how the group of poets that established the main elements that derived into the beginnings of the “Generación del 27” from the Malaga Sur printing press (“Imprenta Sur”), in which the poetic journal *Litoral* and the different supplements that followed, together with the journals and poetic collections edited by Manuel Altolaguirre, was paramount for the consolidation of the generation. This text also considers how the poetic depth, quality and innovations of these group of poets’ poetics equals that of the main members of the generation even though some differentiating aspects, which are due to their literary and philosophical sources and their trajectories, can be found. All this is analyzed from the perspective of the “limit” concept.

KEYWORDS: “Generación del 27”, Malaga, *Litoral*, Altolaguirre, Prados, Hinojosa, limits.

* Discurso pronunciado por la Dra. Rosa Romojaro Montero en su Toma de Posesión como Académica Correspondiente de la Real Academia de Doctores de España, en Madrid, el día 11 de mayo de 2022. Este Discurso ha sido ampliado, para su publicación, con referencias bibliográficas a pie de página, Bibliografía final, y algunas otras referencias interiores de ejemplos poéticos, fundamentalmente, por lo demás se conserva íntegramente el texto completo expuesto en dicha Toma de Posesión.

Hace casi exactamente cien años, al inicio de la segunda década del siglo pasado, un grupo de jóvenes poetas malagueños comenzaba a tener sus primeras reuniones para llevar a cabo una serie de proyectos literarios y editoriales, movidos por el espíritu de las nuevas corrientes vanguardistas europeas.

Dieciocho años tenía Manuel Altolaguirre, el más vocacional y el más constante en cuanto a las tareas de impresión, y diecinueve José María Hinojosa y José María Souvirón cuando fundaron la revista *Ambos*, en 1923¹. Amigos los tres poetas desde la época de estudiantes de bachillerato en el colegio de los jesuitas de El Palo en Málaga, y, más tarde, como estudiantes de Derecho en Granada, acometieron la tarea de dar forma a esta revista, que fue considerada germen de la posterior *Litoral*. Cuatro números se editaron de *Ambos*, interrumpiéndose el proyecto cuando Hinojosa, colaborador económico en estas primeras empresas del grupo, se trasladó a Madrid para finalizar allí su carrera de Derecho, y, luego, en 1925, a París, donde conoció *in situ* el movimiento surrealista y a los pintores españoles de la Escuela de París, conocimientos decisivos tanto para importar el surrealismo a España, en concreto a Málaga, como para contar con estos pintores en las ilustraciones de la futura revista *Litoral*, que llegaría a ser la insignia de la Generación del 27.

Concebida *Ambos*, al igual que, luego, *Litoral*, con suplementos anexos, en el mismo año de su fundación se publicó el primer libro de poemas de Souvirón, *Gárgola* (1923), que cuidó Altolaguirre y financió Hinojosa.²

Aunque en *Ambos* aún podemos apreciar cierta inexperiencia juvenil en cuanto a un estilo no totalmente definido. Sin embargo, a tenor del propio formato de la revista, de los contenidos, de los grabados de las portadas y contraportadas, de las ilustraciones internas (salvando algunos dibujos de factura clásica), la revista constituye un ejemplo de manifestación vanguardista y clara búsqueda de lo moderno. Por otra parte, Emilio Prados (el 4º amigo)³, que permaneció en el extranjero de forma intermitente en este tiempo

¹ *Ambos. Revista Literaria*, Málaga (Marzo, 1923-Agosto, 1923), editada en la imprenta M. Molina, calle Álvarez, 9. De *Ambos*, se publicaron cuatro números, entre marzo y agosto de 1923. Existe edición facsímil con estudios de E. Carmona y F. Chica, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.

² José María Souvirón (1904-1973), también malagueño, estuvo unido al grupo del 27 en un principio, pero pronto contrajo matrimonio y se instaló en América, en Santiago de Chile, donde fue profesor de literatura en la Universidad Católica, y donde permaneció veinte años, alejándose de los proyectos de la nueva generación. Su poesía desemboca hacia un tipo de poesía “arraigada”, frente a la poesía “desarraigada”, según las definió Dámaso Alonso, cercana a la de Luis Rosales, de moldes clásicos, con especial predilección por el soneto. José María Hinojosa (1904-1936), sin embargo, frente a Souvirón, permanecerá con el grupo malagueño desde este primer proyecto literario, siendo el que subvencionó muchas de las empresas que se llevaron a cabo, ya que dentro del grupo era el que tenía más posibilidades económicas. Hijo de terratenientes de Campillos, podía disponer de dinero, no sólo para viajes, libros, revistas..., sino incluso para sufragar a los amigos sus primeras ediciones, como fue el caso de este primer libro de Souvirón, *Gárgola* (1923), financiado por él.

³ Emilio Prados es, dentro del grupo malagueño de la Generación del 27, el mayor de ellos. Nacido en 1899, le llevaba a Altolaguirre seis años, y cinco a Souvirón e Hinojosa. Altolaguirre lo consideró mentor espiritual y literario, y hay una notable afinidad en las poéticas de uno y otro. Los dos tuvieron igualmente como maestro primero a Juan Ramón Jiménez.

(primero en un sanatorio en Suiza, ingresado por una crisis de su enfermedad pulmonar; luego en París, donde se entrevistó con Picasso y otros pintores y escritores del grupo parisino; y, más tarde en Alemania, Friburgo, para cursar estudios de filosofía en su universidad), no deja de estar en contacto con sus amigos malagueños, ocupándose de las traducciones orientalistas de *Ambos*, a través de versiones alemanas y francesas, inyectando a la revista contenidos que hacen que Málaga conecte con el espíritu literario y artístico de la época. Otras secciones de *Ambos* relacionadas con *Litoral* serán las que se ocupen tanto de la literatura como de la pintura y la música, con la inclusión de partituras musicales en algún caso, así como la sección “Clásicos”, donde se adelanta la primera referencia al poeta que llenó de tradición y de búsqueda formal a la futura generación, Luis de Góngora, y ese gusto muy de Altolaguirre de fusionar tradición y vanguardia.

Por su parte, una vez suspendida esta primera experiencia editorial, se unen Prados y Altolaguirre en el proyecto de crear la Imprenta Sur⁴, de donde saldrían los nueve primeros números de *Litoral* y los libros que se publicarían como anexos. Estos poetas, junto a Álvaro Disdier, que había sido compañero de Prados en la Residencia de Estudiantes, y teniendo como regente al impresor Antonio Chávez, formaron una sociedad, una empresa que dio cabida también al trabajo de distintos obreros.

El proyecto de la Imprenta Sur era editar una revista que fuera exponente colectivo de los jóvenes poetas y una serie de libros que dieran cuenta de lo que los nuevos creadores, a los que faltaba un cauce editorial para publicar sus obras, estaban escribiendo en estos momentos. La revista fue *Litoral* y los libros, aparte de los editados fuera de colección, los suplementos de la revista, donde acabaron publicando casi la totalidad de los poetas de la nueva generación, junto a muestras de la mejor pintura y música del momento.

Litoral tendría tres etapas. La primera durante los años 1926 y 1927, bajo la dirección de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. El año 1928 se suspendió la edición por cuestiones económicas, y se reanudó en 1929, segunda etapa en la que se incorporó a la dirección José María Hinojosa. En esta segunda etapa, con un sesgo más surrealista, sólo salieron dos números, más tarde, por distintos puntos de vista entre Emilio Prados e Hinojosa, la revista dejó de editarse. Renació, ya cuando sus editores originarios estaban en el exilio mexicano, en 1944, como un símbolo de lo que había representado en un principio: símbolo, no sólo de una postura literaria y estética, sino de un momento histórico de pleno liberalismo cultural. En esta etapa americana, se unieron a la dirección José Moreno Villa, Juan Rejano y

⁴ Ubicada primero en la calle Tomás Heredia, y luego trasladada a la calle San Lorenzo. Actualmente, el Centro Cultural de la Generación del 27, en su sede de calle Ollerías, tiene instalada en una de sus dependencias la antigua maquinaria de la Imprenta Sur que manejaron estos poetas y desde aquí se siguen editando distintas colecciones.

Francisco Giner de los Ríos. Etapa también corta, pero que dejó constancia de lo que había representado y de su ideología estética y liberal.

Fue, pues, *Litoral* la revista poética más significativa e importante de la década de los años veinte, y aunque surge en un núcleo específico andaluz, malagueño, es la revista de más vocación universal de cuantas se publicaron en la época, acogiendo colaboraciones no sólo de otros puntos de España, sino especialmente del núcleo francés. Es también la revista que supo aunar en sus páginas, tras la experiencia de *Ambos*, diferentes artes: la literatura, la pintura, la música.

En ella, sus editores cuidaron sobremanera la tipografía, convirtiéndose su diseño y maquetación en un modelo que ha venido influyendo en las revistas españolas hasta el presente. En principio, tuvieron como consigna de unidad el *mar*, y así lo muestra, especialmente, la temática poética de las ilustraciones. Pero uno de los mejores hallazgos fue la edición de la serie de suplementos que acompañó a los diferentes números, libros exentos que acogieron la publicación de la poesía más nueva y creativa⁵. En cuanto a su cometido, los editores buscaron siempre el sentido colectivo, que fuera representativa de la nueva promoción poética, una revista para todos. Por otra parte, la revista venía a afianzar al grupo malagueño -esbozado también con *Ambos*-, que se constituiría así en motor de la nueva generación de poetas.

A la par, la Imprenta Sur se iba consolidando como punto de reunión de escritores y artistas, también de distintas nacionalidades y generaciones, y en estos primeros años acudieron a ella, entre otros, Juan Ramón Jiménez⁶ y Alberti, que les entregó el manuscrito de *La amante*⁷ para su publicación como suplemento de *Litoral*, Luis Cernuda, García Lorca, algo más tarde, Dalí acompañado por Gala Éluard, e invitados por Hinojosa..., y tantos otros.

En noviembre y diciembre de 1926, salieron los dos números primeros de *Litoral* (I y II), y la buena acogida de la crítica fue inmediata: reseñas elogiosas en *La Gaceta Literaria*, en *Mediodía*, en *El Sol*, el periódico madrileño... El librero Sánchez Cuesta, tan unido a la generación, que había inaugurado ese año una librería en París, nos habla en sus cartas del éxito de las publicaciones malagueñas en la capital francesa. Al año siguiente, 1927, se publicaron los números III y IV de la revista. Cuatro números, pues, junto a dos libros fuera de colección y seis suplementos, entre estos, *Perfil del aire*, de Cernuda; *Vuelta*, de Prados; y *Canciones*, de García Lorca. Año también, 1927, del tercer centenario de la muerte Góngora,

⁵ Publicaron, igualmente, con los mismos criterios, libros de poesía fuera de colección, el primero de ellos fue el de Emilio Prados, *Tiempo. Veinte poemas en verso* (diciembre, 1925).

⁶ Parece ser que Juan Ramón Jiménez conoció la Imprenta Sur en octubre de 1925.

⁷ *La amante. Canciones*, Málaga, Imprenta Sur, 2º Suplemento de *Litoral*, 1926. Realmente, este libro fue el primer suplemento que se imprimió.

Litoral contribuyó al homenaje (números V-VI-VII), incluyéndose en este triple número obra de Picasso, Gris y Dalí, y música de Falla. En esta entrega, Altolaguirre publicó fragmentos de su “Poema del agua”.⁸

La nómina de colaboradores llega a ser muy amplia: Lorca, Guillén, Bergamín, Diego, Prados, Alberti, Moreno Villa, Cernuda, Hinojosa, Altolaguirre, Aleixandre, Dámaso Alonso, Rogelio Buendía, José María de Cossío, Juan Chabás, Antonio Espina, Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Quiroga Plá, Adriano del Valle...; numerosos artistas plásticos, como Manuel Ángeles Ortiz, Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Ucelay, Francisco Bores, Dalí, Apel.les Fenosa, Juan Gris, Manuel Hugué, Peinado, Picasso, Gregorio Prieto, Togores, Viñes...

Las publicaciones de los números de la revista se reanudan en 1929 con los números VIII y IX, números que adquirieron con más fuerza el cariz surrealista del que hablamos, probablemente por la incorporación a la dirección, en esta segunda etapa, de José María Hinojosa. En estos números, aparte de publicaciones de Hinojosa, Cernuda, Paul Éluard..., como suplemento se publicó *Jacinta la pelirroja* de José Moreno Villa y el libro *Versos del retorno*, de José Antonio Muñoz Rojas, perteneciente ya a la nueva promoción de poetas malagueños.

Al fin, sin embargo, los desencuentros entre Hinojosa y Prados y las distintas dificultades económicas hicieron que Prados se decidiera a zanjar el proyecto editorial.

Con las mismas premisas y objetivos que en las revistas anteriores, una vez cerrada la Imprenta Sur, ya en 1930, Altolaguirre continuó en solitario, manteniendo la llama de la generación en todas sus publicaciones. Con una imprenta portátil, publicó los cinco números de la revista *Poesía*⁹. En 1932, en Madrid, con la nueva imprenta instalada en la calle Viriato, y con Concha Méndez a su lado, se editaron los seis números de la revista *Héroe*, junto a diversas e importantes colecciones; en 1934, en Londres, los diez números de la revista bilingüe *1616*; además de las revistas y publicaciones en La Habana y en México, donde estuvieron muy presentes los escritores de la tierra americana y los exiliados.¹⁰

⁸ En 1927 también se imprimieron *Miniaturas*, de Baltasar Peña y *Pruebas de Nueva York* de Moreno Villa. Como octavo suplemento se editó el libro de Josefina de la Torre, *Versos y estampas*, con prólogo de Pedro Salinas; como noveno, *Ejemplo* de Altolaguirre (1927). El décimo fue *La toriada* de Fernando Villalón, y, ya en 1928, *Ámbito* de Aleixandre, anunciado como número 6, pero publicado ahora.

⁹ Tres en España, Málaga (Limonar Alto), 1930, y dos en París (Rue de Longchamp), 1931.

¹⁰ En La Habana, y quizás desde perspectivas más íntimas y personales, Altolaguirre editó *Atentamente* (1940), que recoge sus “confesiones” sobre la realidad vivida, y *La Verónica* (1942), centrada en autores del exilio y en autores cubanos, especialmente, en mutuo diálogo entre ellos, y, posteriormente, una vez, en México, *Antología de España en el recuerdo* (1946), donde se unen circunstancias personales y acontecimientos políticos que se estaban dando en el mundo, junto a las esperanzas y a las inquietudes de los exiliados.

Hubo, pues, tres puntos neurálgicos que aglutinaron todas las condiciones necesarias y favorables para que la Generación del 27 pudiera constituirse: de importancia primordial por originaria, Málaga, y en ella la Imprenta Sur de donde surgió *Litoral* como revista de la Generación, núcleo de reunión, a su vez, como decimos, de escritores y artistas. A la par, en la capital de España, la Residencia de Estudiantes, bastión y baluarte de la más interesante intelectualidad española, donde se instalaron o confluyeron, en un momento u otro, todos estos artistas y escritores; y, por otra parte, también en la capital, la imprenta que Altolaguirre y Concha Méndez crearon en la calle Viriato, que vino a trasladar a Madrid lo que en los primeros momentos hubo en Málaga en la Imprenta Sur, el cohesivo de todo el grupo.

Pero, al mismo tiempo, estos jóvenes poetas impresores formaron un colectivo muy especial, que no solo dio soporte de unidad a la nueva generación con sus publicaciones, e incluso la catapultó, situándola en vías del éxito por su entrega incondicional a ella, sino que ellos mismos constituyen un grupúsculo, una rama, una dirección, con personalidad literaria propia, de un gran interés, sustentada (especialmente en Altolaguirre y Prados) en una tradición de pensamiento con gran arraigo en la más antigua filosofía que se remontaba a los órficos, pitagóricos y neoplatónicos, fundamentos muy importantes en sus poéticas, que en los demás miembros de la generación se observan con menos intensidad o no se observan, y que, por otra parte, tuvieron unos mismos maestros-guía como pudieron ser Juan Ramón Jiménez o San Juan de la Cruz... O sea, raíces fundamentales muy concretas que los más inmediatamente consagrados solo rozaron.

En cuanto a Hinojosa, fue realmente el que, con su viaje temprano a París, como venimos diciendo, y su conocimiento de André Breton, trajo de Francia el surrealismo y lo aplicó a su poética.

Por mi parte, en más de una ocasión, al estudiar distintos aspectos de la literatura y el arte, como puede ser el Manierismo, o épocas concretas o autores concretos, e incluso, determinadas obras, he podido dirigir mis reflexiones a través del concepto de *límite*, de *escrituras fronterizas*, y fundir, en muchos casos, este concepto con el de crisis¹¹. Creo que este concepto del límite, de lo fronterizo, podría ser aplicable a estos autores.

Si tomamos la acepción de *límite* como “línea real o imaginaria que separa dos territorios”, esta acepción servirá para unir a este grupo. Son todos andaluces, característica que hace

¹¹ Me he ocupado de estas cuestiones, entre otros estudios, en «Acotamientos y formulaciones del manierismo», en Rosa Romojaro, *Teoría poética y creatividad*, Barcelona, Anthropos, 2010, pp. 59-82; en «Tratamiento manierista del mito clásico en el Barroco», en Antonio Chicharro (ed.), *“Porque eres, a la par, uno y diverso”*. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 723-749, y en “La poética de Rafael Ballesteros: Una escritura de los límites”, en José Lara Garrido, Belén Molina Huete y Pedro J. Plaza (eds.), *En sí perdura. Tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros*, Sevilla, Renacimiento, 2022, pp. 79-116, así como en distintas conferencias.

que se puedan separar de otros autores o grupos españoles, es más, los tres son malagueños, y podrían formar, a su vez, una tríada que los diferenciara de otros autores y grupos de otras provincias andaluzas. Una segunda característica también los uniría como grupo (y los separaría de los demás): se trata de la consideración de “poetas menores” que han venido teniendo durante mucho tiempo y, aún persiste en el recuerdo. Si unimos estas dos consideraciones, la física y geográfica, y la estimativa, podríamos recurrir a términos como, no ya autores periféricos, sino autores, en algún momento, marginados.

Podríamos hablar igualmente de otra serie de características que también los unieron. En principio, como digo, Málaga, en segundo lugar, la poesía, así como las manifestaciones culturales de la propia poesía, como pueden ser las revistas que desarrollaron juntos: *Ambos* y *Litoral*, pero también las fuentes de su formación intelectual, las corrientes literarias, artísticas y de pensamiento en las que se insertaron, que permiten definir ciertos rasgos que comparten con más o menos intensidad. Otra característica de unión y separación fue la ruptura que hubieron de sufrir con todo lo anterior, el desgajamiento, el desgarró, que significó el exilio, o la muerte en el caso de Hinojosa, en estos tres autores. Y un factor de unión de carácter simbólico al que pudiéramos atender sería que estos poetas, a través de sus distintas poéticas, llegaron, como punto final de su trayectoria a un mismo símbolo que los acoge, más importante aún que el *mar* de la primera época: el *árbol*.

La palabra *límite*, a su vez, interviene en construcciones lingüísticas que pudieran acompañar al concepto de crisis, formas especialmente apositivas a partir de la frase *situación-límite*, así *textos-límite* o *maneras-límite*, que tienen que ver con los conceptos de *escribir sin límites* o *escribir al límite*. Así pude relacionar aspectos altamente creativos en el conjunto de la obra de ciertos autores, concretamente en obras escritas bajo crisis fundamentales en su trayectoria vital.¹²

Uno de los poetas que mejor representaría la situación fronteriza de su literatura, en relación con la crisis, pudiera ser José María Hinojosa, que podría ejemplificar –quizás junto a Prados- el rótulo “escribir sin límites” y “escribir al límite”. Este poeta vivió como ningún otro la contradicción de compartir dos mundos opuestos radicalmente, el de una familia y un entorno vital de gran signo conservador y religioso, y el de una inmersión artística centrada en uno de los movimientos más revolucionarios de aquellos años, el surrealismo. Esta situación límite por contradictoria se prolongó durante largo tiempo hasta que la

¹² De esta manera, consideré *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa (crisis, en su caso, asumida y, en cierto modo, distanciada, cuando escribe la obra) y los siguientes libros que publicó en España antes del exilio, donde, bajo mi punto de vista, se encuentran sus mayores aciertos; o *Poeta en Nueva York*, de Lorca, libro en el que el poeta, por primera vez, escribe desde su *yo* más próximo; o *La sangre en libertad* de Hinojosa; o, incluso, *Jardín cerrado* de Prados. En estos últimos casos podríamos hablar de “escribir sin límites/ escribir al límite”.

presión de la familia y de la mujer que amaba, Ana Freüller, pudo más, y, al fin, el conflicto quedó solucionado con el silencio creativo y el apartamiento de la literatura.

El libro que más representa esta crisis decisiva fue *La sangre en libertad*, publicado en enero de 1931, en la Imprenta Sur de Málaga, después de que estuviera preparado para ser impreso hacía más de un año.¹³

Se podría considerar *La sangre en libertad* como testamento literario, porque, tras este, Hinojosa no volverá a publicar ningún otro libro¹⁴. Podría llamársele también suicidio literario, ya que Hinojosa decide morir en él como escritor. Pero no solamente podríamos hablar de suicidio en este sentido. Creo que la obra constituye un ejemplo máximo de autoinmolación poética.

Tras su viaje a París en 1925, Hinojosa adopta y difunde en España los principios del surrealismo, como decíamos. Incluso asume, inicialmente, su ideología. Todos sabemos, sin embargo, que sus compañeros de generación no dan excesivo crédito a su postura y le siguen considerando un “bohémio con cuenta corriente”, como le llaman. Con esta falta de credibilidad, hubo también de contar Hinojosa, como una prueba más, otro obstáculo que salvar, otro límite que sobrepasar, para llevar a cabo su vocación literaria.

La primera impresión que sacamos al leer estos textos es, justamente, la de contienda del *yo*, frente a los *otros*, o ,a veces, también frente a un *tú* que hiere al *yo* y parece convertirse en enemigo. Régimen semántico polémico, de lucha, apoyado, a niveles discursivos, por una de las figuras retóricas que más predomina en los poemas, la *antítesis*, la oposición de elementos, figura que también se puede considerar expresiva de límites, resuelta, la mayoría de las veces, en el oxímoron, o en la paradoja, o incluso en las sinestesias con matiz antitético. Voy a citar algunos ejemplos (Hinojosa, 1998):¹⁵

¹³ El libro iba a llamarse *Fuego granado, granadas de fuego*, y fue retirado de la imprenta por los conflictos personales antes aludidos. Sigo la edición de Alfonso Sánchez de José María Hinojosa, *Obra completa (1923-1931)* (1998), así como su “Prólogo” en estas informaciones personales.

¹⁴ Véanse mis trabajos “Figuración imaginaria en *La sangre en libertad*”, en Julio Neira y Almoraima González (eds.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005, pp. 113-130, y “Acercamiento a lo imaginario en *La sangre en libertad* de José María Hinojosa”, en Rosa Romojaro, *Lo escrito y lo leído. Ensayos sobre literatura y crítica literaria*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 101-120.

¹⁵ Seguimos la edición de Alfonso Sánchez de José María Hinojosa, *Obra completa (1923-1931)*, Sevilla, Fundación Genesian (Hojas de Hipnos, 4), antes citada; la cifra entre paréntesis junto a los versos se refiere a la página de esta edición donde estos versos se encuentran.

Con sus *ascuas de nieve* calcina la alegría (193).

.....

Estos aires de *fuego*
derretirán la *nieve* (202).

.....

Quisiera que mi *sombra* fuese de *roca viva* (211).

.....

[...] mi carne
dolorida y alegre por el *agua y la tierra* (197).

.....

de tu cuerpo y el mío *presos en libertades* (202).

Encontramos también la antítesis, la contradicción, a niveles supraestructurales: la mezcla entre tradición y vanguardia (tradición en las formas métricas y sintácticas frente a lo surreal semántico). Contradicción, pues, con las propias consignas de la escritura automática surrealista. Será en la ilogicidad de la semántica donde se halle el surrealismo en este libro: defensa de la imaginación frente al lenguaje referencial, que apunta a la realidad sensible inmediata. La realidad, como diría Breton, a quien Hinojosa conoció en París, no ofrece pájaros vivos ni flores verdaderas, motivos también de *La sangre en libertad*, solo si estos pájaros y estas flores se miran con los ojos de la imaginación cobrarán su auténtica realidad. La realidad visual es plana e insuficiente. Hay que trascenderla. He aquí el surrealismo: la mano es roja o blanca lo mismo que su pecho; la luz hunde los barcos; el árbol tiene hojas de alas de pájaro; el árbol está hecho con todos los corazones de los pájaros...: como vemos en el poema que inicia el libro, “Las alas sirven para volar”.

En cuanto al régimen de lo imaginario, habría que agrupar una serie de símbolos de características negativas, relativos a la opresión y a la violencia, frente a una serie de símbolos que apuntan a la elevación y a la huida. Nos encontramos con toda una *poética de la sangre*, que, en principio, tendemos a situarla en el grupo simbólico de la negatividad, bajo el que se esconde la angustia y el temor ante las amenazas contra la propia identidad¹⁶, lo sentido como el mal, y, junto a ello, un intento de huida o deseo de victoria contra este mal. Esta contienda situaría a un lado de la frontera, los temas y símbolos referentes a la mutilación, a la herida, a la sangre, a la confusión, al fuego destructor, al frío, a la sombra, a

¹⁶ Se refiere a la *poética de la sangre* G. Bachelard en *L'eau et les rêves*, Corti, París, 1942. Como él señala, “la sangre no es jamás feliz”. Citaré por la edición española: Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 97 y ss. Se ocupa también de la *sangre*, G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1969. Citaré por la edición española: Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 95 y ss.

lo negro, y en el límite opuesto, las referencias a la huida, a la defensa, al fuego purificador y, sobre todo, a la ascensión, al vuelo, a la luz, a lo blanco.

En estos versos dos personajes recorren el libro, uno de ellos, el *yo*, en la sombra, en la errancia, sufriendo en su carne y en su piel los crueles tormentos, y el otro, un *tú* (claramente femenino la mayoría de las veces), que se encuadra en lo celeste, en la altura, en la luz, frente a la sombra que enmarca al *yo*. Nueva antítesis del libro, nueva frontera. Sin embargo, a veces, veremos a los amantes caminar unidos (como en el poema “Bajo cielos lejanos”), y compartir juntos uno de los símbolos más decisivos, igualmente, en estos poemas, el del *árbol*, árbol antropomórfico, donde anidan los pájaros, *alter ego* del *yo*, pero también del *tú* o del *nosotros*. Encontraremos versos como éstos (Hinojosa, 1998):

En la sombra de un árbol de raíces profundas
se reflejan las ramas rojas de nuestra sangre (215).

O, dirigiéndose al *tú*:

“llevabas la cabeza de pájaros florida” (213).

La luz que envuelve a la amada se tornará color en el espectro del *arco iris*, símbolo también ascensional y puente que se establece entre el cielo y la tierra, símbolo de unión entre ambos. La amada, representada por el *arco iris*, cobrará este matiz positivo de mediadora entre el espacio simbólico del *yo* y la libertad de la altura y de lo celeste. Como vemos en el poema “Nuestro amor en el arco iris”, donde leemos (Hinojosa, 1998):

Tus brazos recogían en sus siete colores
la lluvia de mi frente y la espuma del agua (203).

Por su parte, desde el primer poema de *La sangre en libertad*, “Las alas sirven para volar”, se instaure este árbol que tiene hojas de alas de pájaro. Este *árbol-pájaro* se hará hombre en estos textos, se metamorfoseará, se convertirá en un *hombre-árbol-pájaro*, cuyas ramas brotarán hacia lo celeste, a pesar de tener sus raíces hundidas en la tierra. Y este árbol lo veremos cruzarse con el árbol genealógico bíblico, el *árbol de Jesé*, entroncado en la genealogía de Cristo, y, de aquí, con el árbol de la cruz, el *lignum crucis*, el árbol del martirio de Cristo y a la vez de la redención de la culpa. Hay, pues, una superposición entre la figura de Cristo sufriente y la del *yo* de estos versos, y un martirio igual de cruento que desembocará en resurrección y en redención.

Con respecto a la poesía de Altolaguirre, el *árbol* acogerá en sí plenamente sus características simbólicas en los últimos libros del exilio, sustituyendo, junto a la *tierra*, la frecuencia de la imagen constante de las aguas, en toda la producción anterior del poeta, e incluso suplantando

sus valores¹⁷. Cuando Altolaguirre publicó su primer libro, *Las islas invitadas y otros poemas*, en 1926, fue tanto el impacto que produjo entre sus compañeros de generación, que se le comparó con Rimbaud, por su juventud y fuerza expresiva. No obstante, una serie de cualidades de su carácter (aniñamiento, entrega generosa, quizás ingenuidad...) se fueron sobreponiendo a su propia obra, hecho que condujo a la confusión entre la persona y el artista, el poeta. De esta manera, sus mismos compañeros y amigos comenzaron a enjuiciar su obra desde estas perspectivas y con la misma condescendencia con que trataban al amigo más joven del grupo. Y esta condescendencia fue heredada por críticos menos generosos que fueron acuñando el marbete de “poeta menor”, manteniéndose bajo este apelativo en este margen literario, en este límite, hasta fechas recientes.

Será en 2005, con los actos realizados con motivo del centenario de su nacimiento cuando podemos decir que Altolaguirre consigue ir ocupando en la literatura el lugar que siempre se mereció, tanto por su obra poética como por su labor como impresor y editor de la mejor poesía que se hizo en España en el primer tercio del siglo XX, así como por su papel crucial en la cohesión del grupo que más tarde se habría de conocer como “Generación del 27”.

Desde mis primeras lecturas de la poesía de Altolaguirre, fui observando que existía una clave generadora de su poética: la dualidad, el límite, que establecía en el tratamiento de los temas a los que atendía, entre ellos, la *naturaleza*, el *alma* y el *amor*¹⁸, como fundamentales, pero también en los de la *soledad*, el *tiempo* y la *muerte*: *soledad buscada y defendida* frente a *soledad del desamparo*; *tiempo interior* (“tiempo humano”, como él lo llama) frente a un *tiempo exterior* (“tiempo inhumano”), o *muerte* en oposición a *vida*. Así como en otros planos estilísticos referidos a la métrica, a tipos de poesía, etc.¹⁹

Junto a todo ello una segunda línea de pensamiento recorre su poética: la de que nada desaparece en el universo: todo permanece, todo se transforma. Esto lleva a Altolaguirre a esbozar una teoría poética basada en el proceso transmigrativo de los seres que el poeta apoyará alegóricamente en el dinamismo de las aguas: desde el *manantial de la roca*, el agua tomará su curso, a través de las *fuentes* y los *ríos*, saltará *torrentes*, y seguirá su camino hacia el *mar*; de aquí, de las aguas horizontales, subirá a las *nubes*, para descender de nuevo hacia abajo, hacia la tierra, en forma de *lluvia*, y penetrar de nuevo en la *roca* desde donde volverá a surgir en *manantial* para iniciar un nuevo ciclo. Proceso que encontramos desarrollado en

¹⁷ Me he ocupado de Manuel Altolaguirre en diversos estudios y ediciones, entre otros, *Bibliografía de Manuel Altolaguirre (Obra literaria, ediciones y referencias críticas)*, Benalmádena (Málaga), 2007; *La poesía de Manuel Altolaguirre (Contexto. Claves de su poética. Recepción)*, Madrid, Visor, 2008; Edición, Prólogo y Notas de Manuel Altolaguirre, *Islas del aire (Antología poética)*, Sevilla, Renacimiento, 2008; y Edición, Estudio introductorio y Notas de Manuel Altolaguirre, *Versos originales (Antología poética)*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

¹⁸ Véase mi artículo “La poesía de Manuel Altolaguirre: poética de la dualidad”, *Revista de Literatura*, LVIII, 116, 1996, pp. 427-449.

¹⁹ De todo ello me ocupo, especialmente, en *La poesía de Manuel Altolaguirre (Contexto. Claves de su poética, Recepción)*, cit.

su “Poema del agua”²⁰ (1927). Al mismo tiempo, irá ejemplificando este proceso transformativo en la *tierra*, en lo vegetal, en la propia muerte humana que fecunda la tierra, que florece en las plantas y los árboles, que como polen subirá a las alturas y allí permanecerá en las regiones del universo. Nada muere, pues, todo será nueva vida.

Altolaguirre tomó, probablemente estas ideas, al igual que Prados, de la tradición órfica y neopitagórica, que se interna en Platón y en los neoplatónicos, a través del propio Platón y de los que recogieron su doctrina, entre ellos los poetas románticos, algunos de ellos traducidos por Altolaguirre, Shelley, entre otros.²¹ También procede de Platón la idea de los dos mundos, el de *abajo* y el de *arriba*, el de las *sombras* y el de la *luz*, y el deseo de traspasar esta frontera donde Platón sitúa *lo inteligible* y Altolaguirre *lo invisible*. A esta región tenderá su sujeto poético en un continuo impulso ascensional.

En el tema de la *naturaleza*, la poesía de Altolaguirre, especialmente en los libros publicados hasta 1936, ofrece de manera explícita esta dualidad, este *límite* entre el *arriba* y el *abajo*. Dos zonas del Universo, la del aire y la del agua se hacen inseparables, produciéndose una contaminación entre una y otra parcela. *Efecto de espejo, reversibilidad*, “narcisismo cósmico”, empleando la terminología de Bachelard²². Llegará a constituirse entre el *arriba* y el *abajo* una equivalencia, un principio de simetría:²³

nube-isla

rocío-estrella

pez-pájaro

Poco a poco, determinados términos y conceptos irán engrosando los dos campos estilísticos fundamentales de estos textos. *Nube, viento, cielo, lo abierto, el movimiento*, se convertirán en connotadores de libertad (encuadrada en el *arriba*), frente a *ramaje, vegetación, lo cerrado, lo estrecho...*, connotadores de su ausencia (encuadrada en el *abajo*), combinándose todo, asimismo, con el afán de trascendencia, de elevación, desde el campo del *abajo* al del *arriba*. Así lo vemos en *Escarmiento*²⁴, donde el *yo* deja claro su deseo:

²⁰ Fragmentos del “Poema del agua” se publicaron en 1927 en *Verso y Prosa* y en *Litoral*. En 1973, M. Smerdou Altolaguirre publicó el poema completo en Málaga, Curso Superior de Filología (“Halcón que se atreve, 10), por el que cito.

²¹ Altolaguirre tradujo treinta y dos estrofas del *Adonais* de Shelley, acogidas por L. Cernuda en su edición Manuel Altolaguirre, *Poesías completas*, México, Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1960, junto al resto de estrofas cuya traducción completó en México, en colaboración con A. Castro Leal.

²² *Op. cit.*, pp. 38 y ss.

²³ G. Genette se ocupa de estas cuestiones, a propósito de la “imaginación barroca”, en *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba (Argentina), Ediciones Nagelkop, 1971, p. 13.

²⁴ Primer poemario que Altolaguirre publicó en su revista *Poesía* (Málaga, 1, 1930), junto al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y a una antología de poemas de Pedro Salinas. Cito por la edición original de 1930.

Quiero subir a la playa
blanca, donde el oleaje
verde de un mar ignorado
salpica el manto de Dios;
a ese paisaje infinito,
altísimo, iluminado.
No estarme bajo este techo
angustioso de la vida,
[...]
Quiero nacer de esta madre
que es la tierra, al mundo alto
[...]

Por su parte, el tratamiento del *alma*, otra de las grandes obsesiones de Altolaguirre, se relacionarán plenamente con otra nueva dualidad, la del *alma* y el *cuerpo*.

De gran interés con respecto al tratamiento del alma en estos versos será el poema que Altolaguirre titula "Canción del alma", cuyo arranque y tono general se relacionarán plenamente con premisas místicas. El poema remeda los versos del Canciller Escrivá: "Ven, muerte, tan escondida/ que no te sienta venir...". El deseo permanente de trascendencia que se da en toda su obra se concretará en esta "Canción del alma" como un deseo del alma de unirse con Dios. Aquí *cuerpo* funcionará metafórica y metonímicamente como el *traje* o los *vestidos* de los que el *alma* pide a la *muerte* que la despoje:

¡Ven, que quiero desnudarme!
Ya se fue la luz y tengo
cansancio de estos vestidos.²⁵

Dualidad que se trasvasará, a su vez, al tema del *amor*, distinguiéndose desde sus primeros libros dos tipos de amor, el *amor espiritual* y el *amor pasional*.

En oposición al tratamiento del amor en esta primera etapa de la poesía de Altolaguirre, donde el *yo* se sitúa en el esfera de la altura y la amada más a ras de tierra, en la del exilio, esta concepción del amor cambia, ahora se invertirán los papeles, y el *tú* funcionará como la tabla de salvación, o la estrella, o la mano, que salve al *yo* del naufragio o del abismo:

Mi barca está acercándose a la muerte,
asomada a ese filo tormentoso.
Pero eres tú mi estrella, tú la brisa,

²⁵ En "Vida poética" (*Poesía* II, 3), 1930, ed. cit., s.p.

tú la corriente cuya mano impide
por debajo del agua que yo siga,
tú quien vuelves mis ojos a la aurora
[...]²⁶

Y si el *yo*-amante asume en estos versos la figura del *árbol*, frente al río, al agua, a la nube, al cristal..., de la poética anterior, ahora será la vida de la amada la que tenga *criscales* (agua) que calman la sed del amante. *Yo-árbol*, pues, que ahora necesitará del agua del *tú*. Un *tú*-amada que incluso llega a asumir el papel de la *nube*, antes sólo reservado al sujeto poético.

El antropólogo Gilbert Durand, clasificaba en dos grandes regímenes la imaginación humana: el *Régimen Diurno* de la imagen, y el *Régimen Nocturno*. Calificando el primero como el régimen de la *antítesis*, de la oposición de contrarios, en el que se observa la constante lucha del “héroe” para la consecución de la trascendencia. Esta lucha sería el reflejo subconsciente de la angustia humana ante la temporalidad y ante la muerte.²⁷

Atendiendo a esta clasificación general, habría que considerar la poética de Altolaguirre, especialmente la de los primeros libros, conformada en un *Régimen Diurno*, bajo el *esquema de la verticalidad y la ascensión*, con su simbología de expansión hacia la altura y aspiración de cielo. Que tiene como espacio de ensoñación el *aire* y ese “más allá del aire” al que el *yo* tiende y donde el poeta sitúa *lo invisible*.²⁸

Pero, al igual que Platón volvió a su caverna, el desarrollo de la poética de Altolaguirre se irá encauzando hacia los *símbolos de la intimidad*, del reducto cerrado, del interiorismo, en un proceso marcado especialmente por la inversión simbólica (los símbolos negativos se volverán positivos), por la *eufemización*, como la llama Durand²⁹. O bien a través de símbolos y esquemas que muestran la tendencia cíclica del mundo o el eterno retorno de lo existente.

Así de la cosmicidad de la poética inicial, de la *gigantización* del sujeto poético, del *yo-héroe diurno* primero, según lo considera Durand (“Yo gigante/ con el recuerdo de mi olvido dentro”, dirá el poeta)³⁰, en los libros de Altolaguirre escritos en el exilio se produce una

²⁶ Fragmento del poema II de *Nuevos poemas de las islas invitadas*, México, Isla, 1946.

²⁷ G. Durand, *op. cit.*, 1981.

²⁸ Es la búsqueda de la trascendencia y la espiritualidad del *héroe diurno*, que llegará a defenderlas, en el caso del héroe altolaguirreano, con una “espada de fuego” frente a lo carnal y a lo pasional: “Desenvainaré mi alma/ como una espada de fuego”, así en el séptimo poema de *Escarmiento* (*Poesía I*, 3). Es una actitud heroica la que adopta la imaginación diurna, contra el destino, contra la amenaza nocturna, mediante sus armas. Véase G. Durand, *op. cit.*, p. 114. En este sentido “la trascendencia está siempre armada”.

²⁹ La *eufemización* constitutiva de la imaginación es un procedimiento que todos los antropólogos han observado y cuyo caso extremo es la *antífrasis*, en la que una representación se debilita utilizando el nombre o el atributo de su contrario. Constituye una inversión de los valores. Véase G. Durand, *op. cit.*, 1981, pp. 189 y ss.

³⁰ En el poema “Angustia”, de *Ejemplo*, Málaga, Imprenta Sur (Suplementos de Litoral, 9), 1927, cit.

miniaturización. Una tendencia hacia lo pequeño y hacia lo interior se desarrollará en estos versos y un acortamiento de los límites, de los paisajes, ubicados, ahora, en ámbitos muy concretos.

“Dentro” y “adentro” serán dos términos que Altolaguirre utilice con asiduidad en estos libros. Los horizontes también se reducirán, incluso el impulso de ascensión. Lo hundido, lo cóncavo, lo hueco, mostrarán su presencia determinante. La mujer, por su parte, pasará a ser representación de lo materno y, detrás de las “hondas oquedades” bienhechoras, se potenciará el regazo, el seno. Incluso llegamos a apreciar cómo el *amor* contribuye a derivar las alturas hacia la intimidad:

A la sombra de tu vida
quiero detener mi tiempo,
que tu profundo horizonte
me haga perderme en su seno.³¹

Al fin, será el *jardín* el escenario preferido para acoger la historia de estos libros del exilio (“Vida de amor como un jardín cerrado”)³². La mirada estará puesta en la semilla, en las flores, en los tallos, en los árboles, en las funciones concretas que en este marco cerrado se realizan, y las metáforas surgirán de este entorno. Y el *yo*, en fin, asumirá su realidad, concretada en su propio ser humano, y en la imagen vegetal que lo simboliza: el *árbol*.

En cuanto a Prados, también por distintas razones podríamos considerarlo como poeta de los límites: 1º: por la circunstancia de ser tenido, igualmente, como “poeta menor”, y no haber logrado alcanzar la excelencia de sus compañeros de generación en su momento; 2º: por el propio exilio que le mantuvo en la frontera de la patria; 3º: por su crisis vital permanente hasta que logra derribar la murallas de su *Jardín cerrado*, como él mismo explica; 4º: por la reflexión metafórica de considerar el cuerpo como un jardín cerrado y su lucha por trascender sus límites hacia la espiritualidad y el alma; 5º: por el propio jardín cerrado, también considerado de manera metafórica, en el que planificó su vida de hombre solitario y especial, y 6º: por las propias características de su libro, llamado así, *Jardín cerrado*, representativo de una escritura de los límites por su peculiar manera de presentarlo y desarrollarlo, por su *manera*.

Prados publica en España, antes de exilio, solo una parte reducida de la que constituye el total de su producción poética hasta esa fecha³³, ya que su propia inseguridad le hizo

³¹ Son versos del poema V de *Nuevos poemas de las islas invitadas*, ed. cit.

³² Verso de “Soneto”, de *Fin de un amor*, México, Isla, 1949.

³³ Como son los libros editados en la Imprenta Sur malagueña: *Tiempo* (1925), *Canciones del farero* (1926) y *Vuelta* (1927), así como su poesía social y de guerra (1933-1938).

mantener en silencio y oculta parte de su poesía. Será en el exilio cuando publique los libros que, según la crítica, lo fueron situando a la altura de sus compañeros de generación, entre ellos, y considerado fundamental, *Jardín cerrado* (1946).³⁴

En una de las cartas que Emilio Prados le envió a su hermano Miguel³⁵, el poeta hace un resumen de lo que fueron los primeros años del exilio: “En los primeros años del destierro, me hundí [...] traía [...] destruida mi persona [...] y lo de aquí, solo fue desnudar el alma y dejarla expuesta [...]. Así nació mi *Jardín Cerrado* y así también, perdió sus murallas”. Al fin, la escritura del libro actuó como una especie de terapia tanto para su personalidad como para el impulso interno de su propia obra (aparte del externo), ya que la pérdida de las “murallas” conseguida en el libro hizo que, sin esos límites, que antes le sujetaban y escondían en su “jardín”, pudiera ya mirar y sentir el eterno Espacio que buscaba.

Si hay algo en lo que están de acuerdo los lectores de la poesía de Prados es en considerar que esta poesía ofrece una gran dificultad de intelección. No es una poesía fácil, ni siquiera en las composiciones de metro corto, que podríamos calificar de más populares. A su lado, y siguiendo su tendencia a los *contrarios* (que también siguen tanto Altolaguirre como Hinojosa), la poesía meditativa y reflexiva que encontramos en el libro, a pesar de su intento de ser explicativa, comparte, igualmente, mecanismos de irracionalidad poética. Habría que explicar esta dificultad acudiendo a la propia esencia de lo poético y al propio lenguaje poético de Prados. A todo ello habría que sumar la gran carga filosófica que sustenta su poética.

Ya he relacionado la poesía de Altolaguirre con las directrices neoplatónicas, e incluso románticas, en el tratamiento del *alma*. Como decía María Zambrano, tan unida intelectualmente a Prados, es en el sentir romántico cuando “el alma se busca a sí misma en la poesía, en la expresión poética”).³⁶ Pero, como señala Paul Ricoeur, fueron los órficos los primeros que se ocuparon de la dicotomía *cuerpo-alma*.³⁷ Y también fueron los órficos los que instauraron la doctrina de la “transmigración” de las almas, que recibirán los pitagóricos y Platón y sus discípulos, entre ellos Plotino, conocido como “neoplatónico místico”, tan cercano también a Prados, que acuña el concepto de *Uno*, donde retornaría el alma, después de una vida sabia y virtuosa. Para Platón, igualmente, el *alma* estaría

³⁴ México, Cuadernos Americanos, 1946, con prólogo de Juan Larrea. Seguimos la edición de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira de Emilio Prados, *Poesías completas*, 2 vols., México, Aguilar, 1975, Tomo II, pp. 7-353, que reproduce el prólogo de Juan Larrea “Ingreso a una transfiguración” (pp. 9-24). Cotejaremos con la edición de Juan Manuel Díaz de Guereño de Emilio Prados, *Jardín cerrado*, Madrid, Cátedra, 2000. Aparte de *Jardín cerrado*, Prados publica en el exilio, como libros fundamentales, *Memoria del olvido* (1940), *Mínima muerte* (1944), *Río natural* (1957), *Circuncisión del sueño* (1957), *La piedra escrita* (1961) y *Signos del ser* (1962).

³⁵ Carta de 9 de febrero de 1947, publicada con anterioridad en AA.VV., Emilio Prados (1899-1962), Madrid, Residencia de Estudiantes, 1999, p. 316.

³⁶ María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 232.

³⁷ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1982, p. 43 (ed. orig. 1960).

confinada en el cuerpo como en una cárcel³⁸, opinión que se introduciría en la tradición literaria religiosa y mística, hasta llegar a estos poetas. También, Prados nos habla de Heráclito y de su obra regida por los opuestos, por los contrarios, por el *Logos*... Un Logos que, a veces, se confunde con el mismo Dios... Todo fluye (Πάντα ῥεῖ)³⁹... Y Dios estará en todo, será todo en sus diferentes formas. Sustento filosófico, probablemente, del “panteísmo” que a veces vislumbramos en Prados.

En cuanto al Tiempo, al Ser y a la Muerte, temas fundamentales de este *Jardín cerrado*, creemos encontrar reminiscencias del pensamiento de Heidegger, que publicó su *Sein und Zeit (Ser y Tiempo)* en 1927⁴⁰. Prados coincidió con Husserl y Heidegger en la Universidad de Friburgo y Berlín. Pero sobre todo vemos en Prados lo que en *Ser y Tiempo* se desprende en cuanto a actitud ante la vida. La idea de que el “ser-ahí” es proclive a una existencia inauténtica, siendo vivido, no viviendo. Persuadido de esta idea, Prados defendió su propio pensamiento, su autenticidad, hasta el final de sus días. Igualmente sucede, en el enfrentamiento del poeta con la muerte: en él vemos cumplirse de manera manifiesta la noción heideggeriana del “ser para la muerte”, que retomaría luego el existencialismo.

Jardín cerrado se inicia con el prólogo de Juan Larrea, “Ingreso a una transfiguración”, que lo circunscribe en exceso a los sucesos del año 1939 sobre Madrid, y por tanto, a un sujeto múltiple que canta a través de la voz del poeta. El tono profético que Larrea quiere conceder al libro, pensamos que podría superar las intenciones de Prados. Por lo demás, la excelencia de este prólogo se mantiene por los sutiles y creativos análisis que Larrea vuelca en su desarrollo. Especialmente, el eje temático que ofrece: “la búsqueda de un cuerpo en busca de otro”. También Larrea destaca en su prólogo la *sombra* como un lastre que hay que abandonar. Hasta que “la noche humana”, ya vencida, permita al *yo* encontrar su cuerpo verdadero, el *universo*, y su nombre: *luz*. Ideas todas acertadas. Por otra parte, ofrece como antecedente bíblico del “jardín cerrado” los versículos 12-16 del canto IV del *Cantar de los Cantares*: “Huerto cerrado eres, mi hermana, esposa mía; fuente cerrada, fuente sellada (...)”.

Jardín cerrado es un libro extenso, cubre unas 328 páginas en la edición de las *Poesías completas*⁴¹. Está compuesto, a la par, de cuatro amplias partes, que llama también libros,

³⁸ Esta misma idea, para Ricoeur, procede también del orfismo: en esta prisión el alma estará confinada hasta que logre expiar sus culpas. Platón, en este sentido, incidirá en la existencia en la reencarnación (*Cratilo*, 400 y *Fedón*, 70 y ss.).

³⁹ Prados recreó el fragmento de Heráclito “En los mismos ríos entramos y no entramos [pues] somos y no somos [los mismos]”, en su cruce con la interpretación más común (“Nunca nos bañamos dos veces en el mismo río”) al hablar de los símbolos: “En los mismos símbolos nos bañamos y nunca nos bañamos en los mismos símbolos”. Véase Francisco Chica Hermoso, *Emilio Prados. Una visión de la totalidad (poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga [Internet], 1994, p. 330.

⁴⁰ Publicado en 1927 como separata del *Anuario de Filosofía e Investigación Fenomenológica*, dirigido por E. Husserl. *El Ser y el Tiempo*, en traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 25-353.

subdivididas, asimismo, cada una, en otras distintas partes que, a su vez, pueden dividirse de nuevo, de modo que la descripción que del conjunto nos da Larrea en su prólogo como “capcioso laberinto”, o “camino de arabescos”, se entiende cuando abrimos sus páginas. A ello contribuyen, igualmente, las diferentes técnicas reiterativas en todos los órdenes, que nos van involucrando como en un ritual de letanías. (Escritura de los límites, como decimos, en estos aspectos excesivos). Así, encontramos repeticiones de los mismos títulos. O variantes reiteradas en estos títulos. Reiteraciones, por otra parte, de figuras; de estribillos, a veces idénticos, a veces, siguiendo la pauta de los paralelismos sintácticos (II, 49)⁴²; interrogaciones en cadena, generalmente para expresar la duda que imprime carácter al yo (II, 32-33); reiteraciones léxicas, aliteraciones, paronomasias, derivaciones... (maneras-límite, como en Hinojosa):

Oliva, olivar, olivo
¿qué viene el día!
(Y duerme el río...)

Olivo, olivar, oliva:
¡que viene el río!
(Y duerme el día...)

Olivo. Oliva, olivar:
mi olvido olvida olvidar...
¡Olivo! (II, 36)

Por su parte, el título, *Jardín cerrado* va seguido de un subtítulo explicativo y aclarador: “Nostalgias, sueños y presencias”. De todo ello se compondrá el libro. En todo se manifestará el pasado, como tiempo fundamental de reminiscencia: lo perdido, o mejor, lo que la memoria guardó de una parcela del pasado: el pasado como jardín perdido, pero también paraíso perdido de la inocencia. Al mismo tiempo, y aquí está uno de los mayores aciertos, el poeta trae el propio presente del pasado a estos versos, toda aquella naturaleza que quedó atrás.

Prados elige el jardín (un jardín inicialmente cercado, limitado), elige la naturaleza, para expresar su pensamiento y su sentir. Por otra parte, siguiendo, como decíamos, fuentes filosóficas, el poeta asume la idea de la transformación en la naturaleza, la idea también del cambio, del eterno retorno. El libro nos ofrece distintos ejemplos de estas transformaciones, ejemplificadas tanto en el agua como en la tierra, al igual que lo hiciera Altolaguirre: “Caminando va el agua con su incesante abrazo/ y nace y muere y nace sin conocer lo eterno” (II, 187). Y refiriéndose a este proceso *muerte-vida* también en la tierra: “Todo lo muerto, en ti puede dar vida (...). Todo puede nacer/ y volver a ser muerte” (II, 179).

⁴² Empleamos los números romanos para indicar el tomo de las *Poesías completas* (1975), ed. cit., que seguimos, y los arábigos para indicar la página

Asimismo, vemos cómo el *yo* se integra en la naturaleza, el *yo* formará cuerpo con el todo y el jardín formará cuerpo con el *yo*. De este trasvase nos darán cuenta también numerosos poemas. Así en el poema “Mi universo”:

Mi corazón está abriendo los ojos.

¡El día es mi corazón!

[...]

Mi corazón ha cerrado los ojos.

¡La noche es mi corazón!

[...] (II, 46-47)

Como decimos, toda esta primera parte del poemario nos retrotrae al pasado del poeta, a su “jardín perdido”, el campo andaluz de su infancia y las alamedas y el mar de su Málaga natal, su “paraíso perdido”, recreados desde los días del exilio, del destierro. Allí está su memoria, lo salvado en ella, la naturaleza que la rodeaba: las “llanuras del sol”, el romero movido por el viento... Hay un poema que resume casi de modo lacerante la añoranza, la nostalgia del *yo* de aquel jardín perdido. Se trata de un poema mínimo, conciso, impresionista, con su tenue y previsto estribillo, con sus leves palabras afectivas. Pero realmente, sentimos el dolor que nos transmite. El título nos alumbró, “Rincón de la sangre” (II, 59):

Tan chico el almoraduj

y... ¡cómo huele!

Tan chico.

De noche, bajo el lucero,

tan chico el almoraduj

y ¡cómo huele!

Y... cuando en la tarde llueve,

¡cómo huele!

Y cuando levanta el sol

tan chico el almoraduj

¡cómo huele!

Y ahora que del sueño vivo

¡cómo huele,

tan chico, el almoraduj!

¡Cómo duele!...

Tan chico.

Será el *sueño* desde el que el *yo* traiga su pasado, el tiempo de las alamedas: por el sueño, “por el camino del sueño”: el sueño como recuerdo. Por su parte, desde el presente cerrado del jardín, cada uno de los elementos de la naturaleza que rodea al *yo* tendrá entidad propia, y el *yo* dialogará con ellos, a través de otra de las figuras de más incidencia en el libro, el apóstrofe: “Oye luna, párate” (II, 38). La noche, la luna, el viento, la rosa, el pájaro, el jazmín..., personajes todos de este universo que crea Prados en su *Jardín cerrado*. El jazmín..., solo su aroma será la llave que nos abra el pasado.

El *yo* emulará al *árbol*, “ejemplo” de su vida, como él dice, “mitad buscando el cielo y medio entre las sombras” (II, 142). Quizás sea esta frase la que mejor defina la actitud del *yo* y el símbolo que lo representa.

En la segunda parte del libro se irán destacando los temas más constantes, pero será la *muerte* la que ocupe el lugar predominante en estos versos, unida a un espacio temporal donde se desarrollan los acontecimientos: la *noche*. La noche personificada, que dialoga con el *yo*, noche teatral, a veces, trágica, noche de cuchillos y puñales, de sangre, noche de pesadilla, de persecuciones, de muerte, de pecado y delincuencia. Se trata de la “Noche humana”. Creo que en estos poemas se encuentra realmente el nudo de la estructura argumental del conjunto. Algo ha cambiado. La noche no se prevé como noche mística, noche oscura del alma, que llevará a la luz, ni noche de reposo para recuperar el aliento y las fuerzas, es noche de expiación, de temor, en la que se instala el nihilismo, la Nada:

Ando por la noche y toco
la sombra que el miedo arrastra.
[...]
Ando por la noche y toco
la sangre recién sangrada.
[...]
el negro horror de la Nada (II, 169-172).

Si tuviéramos que definir con términos de la mística en qué fase, en qué vía se encuentran estos versos, podríamos decir que en el clímax de la vía purgativa.

Sin embargo, el libro irá avanzando hacia la luz y, bajo el título “Otro amor”, intervendrá un ángel, “una gigante sombra”, que entra en los ojos del *yo* como un río “silencioso y tenaz”, y luego abre sus alas y clava las plumas en su pecho, trastocándolo todo, produciendo dolor y desconcierto pero, a la par, trayéndole esa *luz*: “Puñal de luz” (II, 216). Vemos cómo penetran en el texto los motivos de la mística, su iconografía, en este caso es la daga; antes, fue el puñal; luego, será la flecha, o el cuchillo, o el diminuto acero. El poeta nos va conduciendo poco a poco al encuentro del *yo* consigo mismo y con la *luz*, que penetra en el

ser del *yo*, ofreciéndonos su voz en el poema “Voz de la luz”, donde los términos místicos de penetración y agudeza espiritual nos sitúan en el ámbito de la *iluminación*, a las puertas de la comprensión del ser (II, 247). Y será en “La voz del jardín” (II, 255), por primera vez, cuando la voz poética evocará directamente a Dios.

Prados nos ha conducido a la vía iluminativa en la que se producirá la transformación fundamental, todo el jardín deviene *árbol*, pero antes será la luz la que emita su presencia anunciando el Nombre (II, 339). Ya no habrá sombra, ni muros. Ahora será “¡jardín de luz!”, y “árbol ya”, como se nos dice en los últimos versos:

--¿Sin nombre el jardín?...

La luz, sin nombre, esperando

el cuerpo del hombre: ¡luz!

--[...] cuerpo y luz

hacia arriba...

¿Y árbol ya?...

--¡Árbol!

[...]

¡Arriba!

¡Hacia arriba!

Mientras que en la última parte, compuesta por un solo poema, se producirá la fusión del *yo* con la naturaleza, el *yo* en comunión con el universo. Todos los elementos de la naturaleza le abrirán sus brazos, como presintió de niño que “iba a ser la verdad bajo lo eterno”. El *yo* se ha hecho Uno con la naturaleza. Su piel ya no será el límite. Ya es Todo y Unidad de un cuerpo verdadero. Parte también del cuerpo de Dios, “de este cuerpo que Dios llamó su cuerpo”, como él dice.

Para finalizar: si a la coherencia y hondura de la poesía de los autores que estamos contemplando añadimos la labor que desarrollaron como impresores, especialmente con la revista *Litoral* (y más tarde, con las otras revistas que editó Altolaguirre), hemos de decir que no solo en Andalucía (Málaga) no se desarrolló un grupo “menor” de la poesía del 27, sino, muy al contrario, un grupo tan fundamental como de interés especial y significativo, enraizado en corrientes originarias de pensamiento, distinto en muchos aspectos del grupo que dominaba la superficie, e incluso nos aventuramos a decir que sin este la Generación del 27 no se nos hubiera manifestado como tal.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1999): *Emilio Prados. 1899-1962*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- ALBERTI (1926), Rafael: *La amante. Canciones*, Málaga, Imprenta Sur (Suplementos de Litoral, 2).
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1926): *Las islas invitadas y otros poemas*, Málaga, Imprenta Sur.
- (1927): *Ejemplo*, Málaga, Imprenta Sur (Suplementos de Litoral, 9).
 - (1930a): «Escarmiento», *Poesía*, I, Málaga, en su imprenta portátil. Limonar Alto.
 - (1930b): «Vida poética», *Poesía*, II, Málaga, en su imprenta portátil, Limonar Alto.
 - (1930c): «Lo invisible», *Poesía*, III, en su imprenta portátil, Limonar Alto.
 - (1936b): *Las islas invitadas* (Nueva edición aumentada), Madrid, imprenta del autor, Viriato 73 (Héroe).
 - (1944): *Poemas de las islas invitadas*, México, Secretaría de Educación Pública (Suplementos de Litoral).
 - (1946): *Nuevos poemas de las islas invitadas*, México, Isla.
 - (1949): *Fin de un amor*, México, Isla.
 - (1960): *Poesías completas (1926-1959)*, edición de L. Cernuda y Martí Soler, México, Fondo de Cultura Económica (Tezontle).
 - (1972): *Las islas invitadas*, edición de M. Smerdou Altolaguirre, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 56).
 - (1973): «Poema el agua» [1927], edición de M. Smerdou Altolaguirre, Málaga, Curso Superior de Filología (Halcón que se atreve, 10).
 - (1982): *Poesías completas*, edición de M. Smerdou y M. Arizmendi, Madrid, Cátedra.
 - (2008): *Islas del aire (Antología poética)*, edición de R. Romojaro, Sevilla, Renacimiento.
 - (2010): *Versos originales (Antología poética)*, edición de R. Romojaro, Sevilla, Renacimiento.
- AMBOS: *REVISTA DE LITERATURA* (1989): Edición facsímil con estudios de E. Carmona y F. Chica, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- BACHELARD, Gaston (1978): *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica (ed. orig. 1942).

CHICA HERMOSO, Francisco (1994), *Emilio Prados. Una visión de la totalidad (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga [Internet].

DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus (ed. orig. 1960).

GENETTE, Gérard (1970): *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba (Argentina), Ediciones Nagelkop (ed. orig. 1966).

HEIDEGGER, Martin (1951): *El Ser y el Tiempo*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica (ed. orig. 1927).

HINOJOSA, José María (1998): *Obra completa (1923-1931)*, edición y prólogo de Alfonso Sánchez. Sevilla, Fundación Genesian (Hojas de Hipnos, 4).

PRADOS, Emilio (1944): *Mínima muerte*, México, Tezontle. El Colegio de México.

- (1946): *Jardín cerrado*, con prólogo de Juan Larrea, México, Cuadernos Americanos.

- (1975a): *Poesías completas*, edición de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, México, Aguilar.

- (1975b): *Jardín cerrado*, en *Poesías completas*, edición de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, Tomo II, México, Aguilar, pp. 7-353.

- (2000): *Jardín cerrado*, edición de J. M. Díaz de Guereño, Madrid, Cátedra.

RICOEUR, Paul (1982): *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus (ed. orig. 1960).

ROMOJARO, Rosa (1996): «La poesía de Manuel Altolaguirre: poética de la dualidad», *Revista de Literatura*, LVIII, 116, pp.427-449.

- (2004): «Acercamiento a lo imaginario en *La sangre en libertad* de José María Hinojosa», en R. Romojaro, *Lo escrito y lo leído. Ensayos sobre literatura y crítica literaria*, Barcelona, Anthropos, pp. 101-120.

- (2005): «Figuración imaginaria en *La sangre en libertad*», en J. Neira y A. González (eds.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 113-130.

- (2007): *Bibliografía de Manuel Altolaguirre (Obra literaria, ediciones y referencias críticas)*, Benalmádena (Málaga), E.D.A.

- (2008): *La poesía de Manuel Altolaguirre (Contexto. Claves de su poética. Recepción)*, Madrid, Visor.

- (2010): «Acotamientos y formulaciones del manierismo», en *Teoría poética y creatividad*, Barcelona, Anthropos, pp. 59-82.

- (2015): «Tratamiento manierista del mito clásico en el Barroco», en Antonio Chicharro (ed.), «*Porque eres, a la par, uno y diverso*». *Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Universidad de Granada, pp. 723-749.
- (2021): «Configuración de un universo: *Jardín cerrado* de Emilio Prados», en F. Chica (ed.), *Emilio Prados. Vida y poesía*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 223-255.
- (2022): «La poética de Rafael Ballesteros: Una escritura de los límites», en J. Lara Garrido, B. Molina Huete y P. J. Plaza González (eds.), *En sí perdura. Tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros*, Sevilla, Renacimiento, pp. 79-116.

ZAMBRANO, María (1987): *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial.