

***LA EXPRESION SENSORIAL  
EN LA OBRA DE MANUEL ALTOLAGUIRRE***

**ANTONIO A. GOMEZ YEBRA  
UNIVERSIDAD DE MALAGA**





Mide la sal nuestro gusto,  
mede el temblor nuestra oreja,  
mide el calor nuestra mano,  
miden mis ojos tu ausencia.

M. Altolaguirre, *Poemas de las islas  
invitadas*

La generación de 1927, en la que Altolaguirre tiene un espacio muy variado —poeta, impresor, pintor, cineasta—, surge en un momento en que escriben todavía los maestros de la generación anterior —Antonio Machado, Unamuno— y en el que voces aisladas —Juan Ramón— intentan dar una nueva visión poética del mundo y de sí mismos.

Tanto de los maestros de la generación del 98 como de las corrientes que aparecen y desaparecen en Europa en las primeras décadas del siglo, los poetas del 27 heredan una serie de aspectos característicos entre los que son notorios el interés por destacar las percepciones recibidas por los sentidos —vista y oído principalmente— y la tendencia a relacionar tales impresiones de un modo tan sutil que puede descartarse la idea de que el fundamento onírico sea su móvil.

Ninguno de los miembros de la generación fue un iconoclasta de todo lo que las precedía, antes bien, muchos de ellos se sentían verdaderos sucesores o continuadores de estilos y escuelas bien diferentes, y así, aunque en todos se pueden observar algunas notas comunes, es evidente que en el grupo se dan tres tendencias: el neopopularismo lorquiano y albertiano del que no anda lejos Altolaguirre, el intelectualismo cercano a la poesía pura en el que participarían Salinas y Guillén, y el intimismo juanramoniano presente en Prados, Cernuda y el mismo Altolaguirre.

Muchos otros “ismos” y muchas otras influencias, de catadura bien diferente, afloran en las distintas formas de expresión de los poetas del grupo, desde el surrealismo aleixandrino, que se puede cotejar en todos o casi todos los miembros de la generación, hasta el creacionismo por el que transitó en determinado momento Gerardo Diego. De hecho, cada miembro de la generación asumió lo que le pareció más interesante o más aprovechable de cada forma de expresión, sin dejarse ahogar en ningún momento por corrientes determinadas.

Manuel Altolaguirre, que inicia su andadura poética a los 21 años con *Las islas invitadas y otros poemas*<sup>1</sup> es entonces un poeta permeable en el que la influencia de los románticos —Bécquer— es muy notoria. La imagen del espejo que aparece con

-----

(1) Imprenta Sur, Málaga, 1926.

insistencia en su primer libro se volverá tan obsesiva que no la abandonará en ningún momento <sup>2</sup>.

La imagen del espejo por sí sola no determina una adscripción a una tendencia concreta, y si Altolaguirre la utiliza con frecuencia es porque le resulta más expresiva en el momento que la usa, pero supone también una deuda con un pasado lírico del que no se quiere o no se puede desprender:

Tú y yo. *El aire en medio.*  
¿Eras tú o era yo el que vivía  
guardado en un espejo? <sup>3</sup>.

Si aquí la imagen acompaña a elementos típicamente becquerianos, en otros momentos son las aguas del río manriqueño que va a desembocar en la mar que es su propia muerte, tantas veces presentida.

La herencia que recibe Altolaguirre, y cualquier lector de poesía castellana, es un tesoro muy complejo en el que puede aflorar en cualquier momento el hierro poco dúctil de Berceo, el bronce de Manrique, las perlas gongorinas, las piedras preciosas de Bécquer o los jaspes juanramonianos. Altolaguirre busca *"lo inefable y cuando su sensibilidad de buen andaluz le aporta un mundo vivo de cosas reales, él las toma para sí como desrealizándolas y haciéndolas sustancia de su intimidad"* <sup>4</sup>.

En efecto, el mundo que rodea al poeta está lleno de cosas reales, y estas cosas lo son en tanto en cuanto el poeta las siente y encuentra en ellas el color, la forma, el sabor, el sonido que, matizándolas, permite diferenciarlas entre sí. Pero ese color, esa forma, ese sabor, ese olor o ese sonido son algo más que sensaciones recibidas del mundo exterior al poeta. En la mayor parte de las ocasiones más que un reflejo de cualidades inherentes al objeto del que se habla, reflejan cualidades que el subconsciente del poeta aporta al objeto. De este modo las expresiones que determinan sensaciones diversas llegan a convertirse en auténticos instrumentos que nos aproximan al conocimiento íntimo del poeta tanto como a poderlo encasillar dentro de una corriente determinada.

1. El uso que Altolaguirre hace de las sensaciones visuales nos hacen contemplarlo como un poeta impresionado por la luz y el brillo, un poeta que utiliza las diferentes gamas de color para plasmar su estado de ánimo. Al observar la realidad el poe-

-----  
(2) A lo largo de sus *Poesías completas*, Cátedra, M., 1982, he contabilizado la palabra "espejo" en 20 ocasiones. Efectuado el mismo cómputo con "reflejo" y sus derivados resultó que la había utilizado en otras 20 ocasiones, lo cual no deja de ser una casualidad significativa.

(3) "Tú y yo", *Poesía, Poesías completas*, op. cit., p. 185. A partir de este momento citaré esta obra con las siglas P.C., correspondiéndose páginas, poemas y versos a la edición de Cátedra de 1982 citada en nota 2.

(4) L. de Luis, "La poesía de M. Altolaguirre", *Papeles de Son Armadans*, LIX, febrero de 1961, p. 189.

ta le imprime la huella de sus sentimientos. Hay mucho de modernismo en la primera poesía de Altolaguirre, mucho decorado de tonos dorados, con nieblas y nubes, con destellos de luz, con peces de colores que resultan sumamente efectistas:

*Cabras negras, en fuga,  
perseguidas por el pastor  
que sube cotidiano  
a la cumbre del día,  
dieron la vuelta al mundo,  
sorprendiendo —sus mil ojos brillantes—  
acolorado ya, sangrante, rojo,  
al fin de su descenso,  
al pastor, que ignoraba  
ser el broche de oro  
del cinturón bordado de la tierra <sup>5</sup>.*

Altolaguirre contrasta el color negro de las cabras con los tonos vivos que utiliza para pintar al pastor. Las cabras, de negro, son imagen de la noche, del mal, probablemente del diablo; el pastor, en oro y rojo, es imagen del día, del sol, de la vida, quizás del ángel del bien, lo mejor de la creación, que acosa y que pone en fuga a su enemigo.

El rojo y el negro son los colores de la vida y de la muerte. Altolaguirre se encuentra dentro de una dialéctica antigua que impide el acoplamiento del día y de la noche, del bien y del mal. Sin duda alguna aún se encuentra en una etapa primitiva de su poesía —el texto es de su primer libro— y el poeta usa los instrumentos que tiene al alcance de la mano sin preocuparse por crear otros nuevos.

Es lo mismo que ocurre en el brevísimo poema —una greguería en realidad— que lleva por título “Lluvia”:

*El cielo se ha despeinado,  
su melena de cristal  
se destrenza en el sembrado <sup>6</sup>.*

Aquí la metáfora de sabor gongorino —melena de cristal— sirve para dar brillo y aun color a un motivo que podría haberse quedado simplemente en lo anecdótico con su chispa de humor más o menos popular, más o menos culto.

En el primer tercio de ese primer libro abundan, precisamente, las nociones

-----  
(5) “Negras cabras”, *Las islas invitadas y otros poemas*, P.C., p. 100, vv. 1-11.

(6) Id., id., p. 101, vv. 1-3.

de brillo, de luz reflejada, que llaman la atención del poeta <sup>7</sup>. Así los rayos del sol serán "duros y brillantes" y los peces serán de "inquieto brillo", pero también existen momentos en que el poeta capta con la retina del pintor el paisaje que le rodea. Por eso aparecen descripciones que son auténticos cuadros:

*Ella en el barranco rojo  
sus ramas rubias dio al viento.  
Las miradas del pastor  
oblicuamente crecieron.  
Ella en el barranco rojo  
y él en el perfil del cielo* <sup>8</sup>.

Estamos de nuevo en una técnica de contrastes: por una parte el amarillo —rubias— sobre el rojo, y por otra, la silueta del pastor —que ha de suponerse negra— sobre el fondo celeste. Esta técnica podría suponer escasez de calidades cromáticas, pero esto no ocurre así. En *Las islas invitadas y otros poemas* aparecen el verde —"la luz verde del fondo de los mares"—, el azul —"curvas capas azules" y colores cálidos, encadenados.

*Carne dulce del árbol,  
el viento de piel rosa  
con la mano sostiene  
un abanico naranja* <sup>9</sup>.

o no: "tirando de las maromas amarillas y salobres". Además surgen en muchas ocasiones elementos que no necesitan adjetivos calificativos para poder adscribirseles luz o color determinados:

*¡Qué golpe aquél de aldaba  
sobre el ébano frío de la noche!  
Se desclavaron las estrellas frágiles* <sup>10</sup>.

Y así nuevamente, a pesar de que ahora los elementos que funcionan son sustantivos (ébano, estrellas) nos encontramos en el contraste luz/oscuridad.

El negro, por cierto, suele simbolizar, —herencia de la tradición—, la muerte,

-----

- (7) A este respecto afirma A. Garrido: "A partir de una simbología clásica —una de las constantes del autor— se establece la eterna dialéctica LUZ-SOMBRA". "La poesía de M. Altolaguirre", *Analecta malacitana*, vol. VI, 1 (1983), p. 185.
- (8) "Campo", *Las islas invitadas y otros poemas*, P.C., p. 102, vv. 17-22.
- (9) "Manantial y ocaso", id., id., P.C., p. 101, vv. 14-17.
- (10) "Viaje", "Su muerte", id., id., P.C., p. 104, vv. 1-3.

mientras la luz es la resurrección y al mismo tiempo la guía, el norte físico y, desde luego, sentimental, del poeta:

qué buen faro serías  
sobre el peñón del Cuervo <sup>11</sup>  
cuando, enlutado el mundo  
por la muerte del día,  
el capitán del barco  
una luz necesite <sup>12</sup>.

Si en esta ocasión el luto es una imagen traspasada por el poeta a las cosas inanimadas para simbolizar la oscuridad de la noche, en otras ocasiones la sombra que proyecta el cuerpo humano sobre la arena de la playa es la prolongación de la tristeza interna del poeta:

Arrastrando por la arena,  
como cola de mi luto,  
a mi sombra prisionera,  
triste y solitario voy  
y vengo por las riberas <sup>13</sup>.

La expresión no puede entrar mejor por los ojos: mientras el poeta camina, su sombra, adherida a él como si fuesen las cadenas de un penado, avanzan al ritmo que el poeta impone. La tristeza se hace exterior, parece salirse del poeta y convertirse en algo físico, visible, algo acoplado a su figura.

Aunque Altolaguirre está utilizando una connotación emblemática común a los miembros de su comunidad social (luto negro), aquí la sombra (ramificación externa de su tristeza) va modificada por un adjetivo que la singulariza y la hace novedosa: "prisionera". La tristeza, así, se concretiza en un color y en una forma, y la sombra es el negativo, el reflejo, que ya vimos antes, de su estado de ánimo. En estas estructuras en las que Altolaguirre funde lo más propio de la tradición judeo-cristiana con las imágenes más atrevidas es donde se advierte en él a un poeta "refinado entre lo popular y lo surreal" <sup>14</sup>.

El conjunto titulado *Poema del agua* <sup>15</sup> es todo él una auténtica hipotíposis.

- 
- (11) El "Peñón del Cuervo" es un promontorio rocoso apenas separado de la playa unos diez metros, situado entre El Palo y La Caleta de Vélez, en la costa oriental malagueña próxima a la capital.
- (12) "Historias", "Tarde", *Las islas invitadas y otros poemas*, P.C., p. 109, vv. 21-20.
- (13) "Romance", id. p. 109, vv. 1-3.
- (14) F. Quiñones, "Memoria de M. Altolaguirre", *Caracola* nº 90-94, p. 107.
- (15) Obra de 1927, se había publicado por fragmentos en *Verso y Prosa*, VII y VIII y en *Litoral*, nº V-VI-VII.

Altolaguirre demuestra en él que es un buen observador de la realidad, de la naturaleza incontaminada por la mano del hombre. Para dibujar con exactitud y con gusto el discurrir del río desde su nacimiento en la montaña hasta su desaparición en el mar, el poeta necesita y utiliza gran cantidad de señales de color. En el apartado I el río discurre encajonado en la piedra, y los colores, en esa zona oscura, interior a la montaña, llevan "negros antifaces". Cuando el agua encuentra la fuente por donde derramarse al exterior, todo se vuelve colores cristalinos, limpios, fríos:

*Cita del agua. Luz. Diamante puro.*

*Cita del monte. Lengua de cristales.*

*Cal. Verde prado. Azul del cielo*<sup>16</sup>.

Todo es puro, sin mancha de ningún tipo. Sólo existen el blanco (cal), el verde y el azul, aunque de hecho el río podía salir a un mundo de colores vivos. Esto no ocurre así porque Altolaguirre no es de ningún modo un poeta barroco, sino un poeta primigenio, un poeta al estilo de Fray Luis o de Garcilaso, a quien por cierto admiraba y sobre el que escribió una interesante biografía<sup>17</sup>.

El poeta, además, utiliza, en el fragmento recién anotado, una técnica sintáctica basada en frases cortas que da mayor agilidad, casi vertiginosidad, al discurrir del agua. Resulta así que el cuadro es de esta forma un cuadro vivo tanto por lo descrito como por la forma que lo describe. La rapidez del agua corriendo por las entrañas del monte y brotando luego en cascada sólo puede describirse taquigráficamente o por medio de frases-palabras, de imágenes vivas que representan lo fundamental de cada instante. Para que puedan imaginarse todos los pasos del agua, puesto que el relato completo, en especial si se quiere imitar el ritmo del agua, es imposible, el poeta se limita a narrar lo esencial: diamante, cola, lengua, cal, verde, azul, luz, color, ambiente, es lo fundamental; lo demás, meros accesorios.

Es el color, en efecto, lo que delimita la realidad. Si no hay color, no hay seres, y éstos, en buena medida, quedan señalados, caracterizados, por el color que los enmarca:

*Grisés riberas: suavidad de pluma  
en las pulimentadas arenas húmedas;  
o ya asperezas en las apretadas  
cañas bañistas, verdes, paralelas;  
y luego márgenes, blandos, de arcilla,  
pantanosos, con huellas de animales  
fieros en fuga:  
rojos terrenos*<sup>18</sup>.

-----  
(16) *Poema del agua*, I, P.C., p. 115, vv. 12-15.

(17) *Garcilaso de la Vega*, Espasa-Calpe, M., 1983.

(18) *Poema del agua*, II, P.C., p. 115, vv. 4-11.

En este fragmento las imágenes visuales se alían con las táctiles para producir una mayor concentración de efectos plásticos: a los tonos grises de la ribera, al verde de las cañas bañistas que hacen pensar nuevamente en una greguería, al rojo del terreno arcillosos por donde circulan animales fieros (rojo = peligro), la "suavidad", la "pulimentación", la "aspereza", lo "apretado", la "blandura", son otras tantas notas que hacen tangible el terreno por donde el agua se desliza.

En el fragmento III de *Poema del agua*, donde aparece la figura humana de un marinero en busca del mar, los colores prácticamente desaparecen —es el ocaso— para concentrarse la atención en los innumerables reflejos que se producen en el agua. Pero son reflejos prácticamente incoloros, que se quedan en momentos fugaces de brillo. A falta de color, el poeta, que está dibujando un paisaje, utiliza otros vocablos pictóricos distintos de la adjetivación que propone gamas de color:

*Sobre cristal que copia cielos verdes  
largas planicies anda el marinero.  
Anchas vegetaciones tropicales  
y perezosas fieras recostadas  
dan al sendero márgenes opacos.  
para atravesar muros se precisan  
verticales espejos*<sup>19</sup>.

Los términos utilizados son ahora una preposición indicatoria de lugar, "sobre", y los adjetivos "largas", "anchas" y "verticales" que dan idea de espacio. La falta de color es tan notable que solamente existe el color cuando se toma en préstamo: "cristal que copia cielos verdes"; en el resto desaparece.

Los demás apartados del poema funcionan prácticamente igual: el poeta se siente a gusto entre los tonos fríos —blanco, azul, verde, plata, vidrio, gris, aluminio— para desechar casi por sistema los tonos calientes. Incluso cuando éstos aparecen dependen de los otros, o son sinestésicos:

*Deshilando de luna con sus velas  
aires dorados, lisos, desprendidos*<sup>20</sup>.

El color, sin duda alguna, está al servicio del tema en todo el *Poema del Agua*, pero es que el poeta, que puede estar contemplando un paisaje concreto, podía haber escogido otro de más colorido, de más vida, mucho más sensual, en el que los tonos calientes dotasen a la descripción de más vida. Pero Altolaguirre es un poeta natural, que no busca plasmar un mundo lujuriante de belleza cromática, sino un mundo fresco, apacible, capaz de albergar un cuerpo y unas emociones necesitadas de un contrapunto eficaz.

-----

(19) Id., id., P.C. p. 116, vv. 2-8.

(20) Id., id., P.C. p. 120, vv. 1-7.

El gusto de Altolaguirre por "lo suavemente íntimo", por "lo bellamente estilizado" <sup>21</sup> es herencia de los poetas ya citados a los que debía su influencia, pero también puede ser reflejo de una auténtica necesidad para un espíritu que se viese atormentado por las emociones fuertes.

Cuando Altolaguirre publica *Ejemplo* <sup>22</sup>, con apenas 22 años, se lo dedica a Juan Ramón Jiménez, a buen seguro porque en el poeta de Moguer había encontrado un modelo próximo susceptible de imitar en aquella pureza de su primera época <sup>23</sup>. En este libro, el segundo de su producción poética, cuando hace su aparición algún tono caliente, aparecerá disfrazado, como si el poeta se avergonzase de proponerlo:

*Fue en el centro del alma  
en donde coincidieron  
el último rubor de sus mejillas  
y el brillo de sus ojos, último* <sup>24</sup>.

El resto de los colores que aparecen en el libro, con la frecuencia que lo hacen, es el siguiente: amarillo (1 vez), azul (5), oscuro (3), gris (3), negro (2), verde (4), blanco (2), rubio (1). Aparte de estos colores aparecen las expresiones brillo (4), clarísima (2), encalada (1), deslumbrante (1), iluminaba (1), perlas (1) y transparente (1).

El predominio de los colores de la gama fría es casi agobiante, de ahí que tras la lectura del libro quede en el ánimo como un deje de tristeza del que el lector no se puede desprender. Y, sin embargo, por aquel entonces no tenía Altolaguirre motivos para expresar su intimidad en esos tonos, como no fueran amores adolescentes más imaginarios que reales a los que tendía y no podía alcanzar. La única causa de dolor, apenas manifiesta, por lo demás, en el libro, es la muerte de su madre, acaecida el 8 de septiembre de 1926, que recuerda en unos versos:

*Maternales desvelos  
dibujaban contornos  
que salían de mi cuerpo,  
sobresalían en fiebre* <sup>25</sup>.

Habría que suponer, entonces, que se trata de un lamentarse por la pérdida de la infancia, ya irremisible:

-----

(21) L. de Luis, art. cit., p. 192.

(22) Málaga, Imprenta Sur, 1927.

(23) "Los primeros poemas de todos estos poetas no muestran aún —lo que es natural— lo que serán. Hay ecos del Romanticismo en ellos, y más aún del Juan Ramón de la primera época o de Bécquer. En Cernuda, en Prados, en Altolaguirre, encontramos una dulce nostalgia". B. Ciprijauskaité, *El poeta y la poesía*, Insula, M., 1966, p. 277.

(24) "Fuga interior", *Ejemplo, P.C.*, p. 141, vv. 8-11.

(25) "En el gris", id., *P.C.*, vv. 30-33.

Los dos íbamos juntos. ¡Qué sorpresa  
cuando al volverme, entre cristales  
—paredes que el recuerdo fabricó—,  
desde mi bella infancia de las playas  
— ¡oh ilusión del futuro! —, me veo solo  
— ¡tristeza del presente! —, recordando  
puras y alegres tardes del pasado! <sup>26</sup>.

Para poder contemplar un pasado puro es necesario crear un cristal que sirva como medio, un cristal transparente, puro, diáfano, como el recuerdo que se pretende asir.

*Poesía* es un libro de amor. Por este motivo debería ser una obra en la que los colores cálidos predominaran sobre los fríos, pero no es así. Aunque existen tonos calientes, siguen siendo minoría. Lo que predomina es una vez más el contraste blanco/negro, luz/oscuridad. El blanco, así como la luz, será el color positivo, el que hace referencia a la amada. El negro, la opacidad, será el símbolo del amante. El poeta da la impresión de servir a unos códigos preestablecidos más que expresar una interioridad realmente vivida y sentida. Aún no ha conocido a la que iba a ser su primera esposa, Concha Méndez, —esto no quiere decir que fuera un inexperto en cuestiones amorosas— y es posible que se deje llevar todavía más por lo que desea sentir que por lo que siente. Parece que se mueve dentro de un tópico: la mujer es luz, es un ser puro, espiritual, digno de ser reverenciado; el hombre es la opacidad, la sombra, la carne:

Contigo, cristal claro,  
y con mi carne negra,  
aires blancos y negros,  
apretamos la tierra.  
(...)  
El sol te transparenta  
e ilumina los campos  
que bajo ti se encuentran;  
pero mi cuerpo opaco  
a toda luz se niega <sup>27</sup>.

Hay un deseo sórdido, el de posesión de la amada, que no está aquí patente, pero que aparece de un modo incuestionable en otros casos:

Que se ennegrezca tu alma  
pues quieren verla mis ojos.  
Oscurece tu alma pura.

(26) "De cristal las paredes", id., *P.C.*, p. 141, vv. 11-17.

(27) "Día y noche", *Poesía*, *P.C.*, p. 165, vv. 1-4 y 8-12.

*Déjame que sea tu noche,  
que enturbie tu transparencia* <sup>28</sup>.

Los últimos versos son, probablemente, los más atrevidos del poeta, que suele manifestarse bastante recatado, quizás algo mojigato, en la expresión del amor, en lo que queda muy lejos de la febril soltura alexandrina o de la esbelta claridad guilleniana. Altolaguirre apenas se atreve —poéticamente— a metaforizar sus ansias de unión con la amada mediante la utilización del color negro como símbolo masculino y el blanco como símbolo femenino.

Y así será a lo largo de toda su obra, que se basará en los tonos fríos y oscuros tanto como en el brillo, para olvidar casi por completo los tonos cálidos, sea en el tema del amor, en el de la naturaleza o en la muerte, que son los más frecuentes en su producción en verso.

El rojo apenas aparecerá como tal color, si no es para referirse a la sangre por medio de este sustantivo, o del verbo a que da lugar y que lo presuponen. La excepción más clara en toda la obra de Altolaguirre en cuanto a expresión cromática se produce en un poema cuyo título no se sale de la norma que acabamos de ver: "A una muchacha que se llamaba Nieves":

*Rojo dará su luz cuando la aurora  
negra de tus miradas ilumine  
tu bello despertar de primavera;  
cuando tus grandes ojos sean las nubes,  
tu corazón un sol, tu piel la tierra  
sonrosada de un mundo de rubores:  
cuando el amor tu nombre frío deshuela  
sin que por eso pierda su blancura;  
cuando un hombre te quiera y tú, queriéndole,  
escuches su silencio con tu boca* <sup>29</sup>.

Aunque el poema, por la utilización de tonos calientes —rojo, sonrosada, rubores— se sale en principio de la norma del poeta malagueño, permanecen en él las constantes oscuras, frías; la aurora será negra, el nombre frío; parece que Altolaguirre utiliza los tonos cálidos para expresar un deseo que le resulta inalcanzable. Pese a todos los deseos cuyo cumplimiento erótico el autor apenas se atreve a esbozar —escuches su silencio con tu boca— el autor sigue rogando para que no se marchite la blancura inmaculada del nombre de la joven, doblemente simbólico.

-----  
(28) "Noche", id. *P.C.*, vv. 7-11.

(29) *Poesía*, p. 194, vv. 1-10.

El blanco, color angélico por excelencia, ocupará de tal forma el lugar de la pureza, que el poeta denominará a las nubes "*blancos corazones*"<sup>30</sup>, y para calificar el vuelo hacia la eternidad del torero Joselillo no se le ocurrirá matizarlo de otro color:

*Joselillo, los volcanes  
no dejan ver que te elevas.  
Blanco es tu vuelo, tan blanco  
como sus nieves perpetuas*<sup>31</sup>.

En el uso de la simbología del color se muestra, pues, Altolaguirre, apegado a una tradición de la que no se desprende a lo largo de toda su obra. Su lealtad a los tonos fríos hace de él un poeta intimista, recatado, pero al mismo tiempo limpio, fresco, sumamente lírico, heredero de Garcilaso, San Juan y Fray Luis de León tanto como de Juan Ramón o Salinas, de quien, por cierto, siempre afirmó su deuda poética.

Las contadas ocasiones en que aparecen los tonos calientes pueden suponerse excepciones o simplemente elementos de contraste con el resto de su producción. El negro es, junto con el blanco, su color preferido, significando siempre dolor, profundidad y misterios por descubrir. Su continuada referencia a espejos y reflejos parece ser una obsesión más que un medio para expresar la real reflexión de la luz.

2. Jorge Guillén y Gerardo Diego son, a buen seguro<sup>32</sup> los poetas que con más frecuencia utilizan los sonidos para expresar tanto su mundo interior como su visión del mundo que les rodea y de cuyos sonidos son también factores.

Aunque Altolaguirre no es tan experto como los dos poetas recién citados, o no se manifiesta tan interesado en esta materia, no por ello cabe despreciar las calidades sonoras de sus versos, —que no se abordarán en este estudio— y, mucho menos, algunos momentos poéticos de gran belleza.

En *Poema del agua*, ya analizado al trazar el estudio del color, hay un fragmento que llama poderosamente la atención porque presenta concomitancias con lo ya abordado:

-----  
(30) "El aire", *Otros poemas*. P.C., p. 370, v. 7. J. L. Cano, advirtiendo la proclividad de Altolaguirre hacia el uso de la nube como elemento poético lo denomina poeta nefelibata. "M. Altolaguirre, poeta de la nube", *Caracola* número citado, pp. 42-47. Sobre el mismo tema en poesía véase también I.A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Gredos, M., 1970, en especial las páginas 177-179. De la 177 extraigo este párrafo: "La especialidad cimera y la cualidad aérea de la *nube* cobran, al traducirse a términos espirituales, el valor de ilusión, fantasía e imaginación".

(31) "Joselillo", *Otros poemas*, P.C. p. 374, vv. 41-45.

(32) Comparto en este punto la opinión de C. Hernández Valcárcel en *La expresión sensorial en 5 poetas del 27*, Departamento de Literatura, Universidad de Murcia, 1978, en cuya página 335 afirma: "En el empleo de la música como objeto frecuente de los poemas coincide Guillén con Gerardo Diego, que dedica buena parte de su obra a paráfrasis musicales; sin embargo, mientras que Gerardo Diego se detiene en la paráfrasis, para Guillén la sonoridad es siempre expresión concreta de problemas abstractos.

Arrodillada, mirase en el río  
 obteniendo por toda compañía:  
 ecos de su figura en los cristales  
 cuantos reflejos de su voz en rocas,  
 alegre más que el canto, confundido,  
 de las aves del alba, con sonoras  
 ondas de vidrio, que se alejan suaves <sup>33</sup>.

Altolaguirre está trazando un *locus amoenus* en donde situar a una pastora gentil, recuerdo y paráfrasis de las protagonistas garcilasianas, máxime cuando se afirma que el lugar es a los pies del Tajo.

Este lugar paradisíaco por donde camina el agua a su antojo necesita percibirse por dos sentidos complementarios: la vista y el oído. El poeta no sólo aborda la pintura de su *locus amoenus* utilizando imágenes de los dos sentidos, sino que se permite equipararlas y aun confundirlas, de ahí los "ecos de su figura" y los "reflejos de su voz" que, en buena lógica, debían ser "reflejos de su figura" y "ecos de su voz", y de ahí que las ondas de vidrio no sean brillantes ni blancas, sino "sonoras". Para completar la dulce belleza de su cuadro necesita que las aguas no sean turbulentas, ya que su ruido apagaría el canto de la pastora, más alegre que el de las aves. Por esa razón, las aguas, en imagen táctil, se alejan curso abajo con suavidad.

El uso de imágenes percibidas por distintos sentidos muy próximas en el texto es característico de Altoaguirre, como lo es el de la sinestesia, que se abordará en el último punto de este trabajo.

En *Ejemplo* existe también un magnífico caso de interferencia de imágenes visuales y acústicas:

Arco de aire, tu voz quedó un momento,  
 en su ascensión de lo profundo,  
 sobre el riel imaginado,  
 como un tren largo, jadeante,  
 solicitando mi presencia <sup>34</sup>.

La voz humana es un medio muy socorrido para expresar sensaciones acústicas, en especial cuando es la voz de la persona amada, que puede matizarse con todo tipo de inflexiones susceptibles de expresar los más complejos sentimientos. Pero en Altolaguirre la persona amada será precisamente la que se exprese por medio del silencio (el silencio eres tú —dirá en *Poesía*—), o, cuando mucho, mediante metáforas delicadas, alevés, al estilo de "Arco de aire = tu voz", en la que la voz de la amada parece un arcoiris sin color detenido en el espacio el tiempo suficiente para podemos pecar de su existencia por medio de la vista.

-----  
 (33) *Poema del agua*, IV, P.C., p. 117, vv. 7-13.

(34) "Desprecio", *Ejemplo*, P.C., p. 145, vv. 1-5.

A una poesía fundamentada en el intimismo, como ya hemos visto, no le convienen las alharacas, los estruendos, el griterío. Bien al contrario, lo que sucede en la relación verbal entre el amante y la amada es que ésta declina su invitación a expresarse por medio de palabras para hacerlo por otro medio más tópicamente romántico:

*Las últimas palabras imposibles  
cayeron en el hondo pozo de su garganta  
con el rumor de lo que huye para siempre  
en un gemido interminable*<sup>35</sup>.

La deuda becqueriana es notoria nuevamente en este poema, pero ello no es óbice para afirmar que Altolaguirre prefiere la expresión de lo interior a la expresión de lo exterior, la expresión del alma a la expresión oral. El amor perfecto no es el que se fundamenta en bellas y sonoras palabras, sino en una tensión del corazón que no tiene palabras para expresarse.

La voz humana, de todas formas, puede convertirse en la cualidad que por medio de una sinécdoque represente al ser que la emite:

*Dios mío, estoy  
en tu Voz sin espacio ni tiempo,  
entre otras voces tuyas creadoras*<sup>36</sup>.

También herencia de la cultura judeo-cristiana, Altolaguirre toma la idea bíblica de que Dios es la palabra y de que la palabra es creadora, para añadir por su cuenta, que el hombre, principal palabra de Dios, también es creador. Esta teoría del hombre-poeta como creador apenas esbozada aquí ha de ser una de las más promulgadas por los poetas de su generación, que se sentían y eran creadores en tanto en cuanto dotaban a las cosas de nombres nuevos<sup>37</sup>, o, simplemente, las nombraban actualizándolas.

Añade algunos datos a la idea que de la voz humana tiene Altolaguirre un poema que lleva precisamente ese título, "Voces":

*No es maternal la voz que me defiende,  
ni es infantil la voz de mi conciencia;*

-----

(35) "Fuga interior", id., *P.C.*, p. 141, vv. 1-4.

(36) "Olvido", *Poesía, P.C.*, p. 169, vv. 5-7.

(37) J. Guillén es quizás el más adelantado en este aspecto de la poesía y de la literatura en general. El poema "Los nombres" aporta parte de esta teoría. Véase el estudio que del mismo ofrece J.M. Blecua con *Insula* n.º 435-436, feb-mar. 1983, p. 3. Sobre este tema se expresó también en prosa el autor de *Aire Nuestro*: "porque las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo". *Lenguaje y poesía*, M. Alianza Editorial, 1969, p. 8.

es el amor del campo de esas voces,  
 las de mi confesión y tu consuelo.  
 La voz que me defiende es de unos labios  
 que me han besado mucho. ¡Quién pudiera  
 besarlos y olvidarme de mi vida  
 para poder seguir viviendo! <sup>38</sup>.

El intimismo queda patente una vez mas: las voces son más psicológicas que físicas y, aunque puedan escucharse por medio del oído, son más bien detalles de amor que llegan al corazón del poeta para consolarlo. Convertidas en elemento defensivo son voces que llegan de unos labios amantes, no de una garganta emisora.

Las voces son así voces amigas, amadas, reconocibles y diferenciadas de otras voces amigas y muy amadas por el poeta: la de su propia madre, —a la cual profesaba un cariño especial— y la suya de niño, etapa que supondrá el momento más dulce de su existencia. Se trata de la voz de la persona amada, de la que en otro momento afirmará: "cuando tu boca pronuncia/sus nuevas flores de música" <sup>39</sup>.

Pero el poeta sabe que hay otras voces exteriores a él, voces desgarradoras porque sufren los hombres que las emiten:

Desvelado y atónito me voy.  
 En ti todos sollozan,  
 suplican, gritan, lloran.  
 Quédate, mundo, adiós <sup>40</sup>.

La gradación ascendente sollozan → suplican → gritan → lloran no presenta sino el reflejo de las consecuencias de la guerra que el poeta ha vivido en su propia carne y muchos de sus contemporáneos siguen padeciendo.

No fue, ni mucho menos, Altoaguirre, un poeta social, ni su visión de los problemas humanos lo inclinaba a igualarse con los menos favorecidos, como hizo en su día Emilio Prados. A su delicado lirismo que lucha por alcanzar la meta del silencio para poderlo ver todo con mayor claridad no le conviene el ruido. Puesto que tampoco se siente ángel airado, sino más bien hombre susceptible de ser herido por él, ante su llanto y el de sus contemporáneos reacciona con las armas de su imprenta o con la inanición, observando la impotencia de sus pobres manos de poeta-tipógrafo. Ante el espectáculo de las luchas cainitas que asolan a la Humanidad el poeta decide abandonar en silencio su mundo.

Eso no indica, sin embargo, que el poeta se quede impertérrito, que no sufra viendo el sufrimiento. Conocida la muerte de Antonio Machado expresa con contenido dolor su sentimiento:

-----  
 (38) *Poemas de las islas invitadas*, P.C., p. 276, vv. 5-12.

(39) "Arboles", *Poesía*, P.C., p. 185, vv. 5-6.

(40) "Despedida". *Poemas en América*, P.C. p. 330, vv. 5-8.

*En el dolor de España te he sentido  
confundiendo mi llanto con tu llanto  
en el aire tu voz sobre la mía  
dándose sombra y luz, y un mismo fuego.  
Suspiro, llanto, ardor, bien se acordaron,  
no el polvo que seré con tus cenizas* <sup>41</sup>.

Altolaguirre expresa de nuevo su dolor con tres sustantivos en gradación: suspiro → llanto → ardor. Las matizaciones del dolor en el poeta muerto y en el que canta su muerte son tan próximas, tan similares, tan fundadas en los mismos hechos luctuosos —guerra fratricida, éxodo— que consiguen emitirse en un mismo acorde musical.

Pero también sabe el poeta expresar momentos de alegría y de paz espiritual. El mejor momento para el poeta se producirá en un futuro remoto, tras su resurrección —el poeta es creyente— y entonces verá al “Sembrador de sueños”, momento en que eclosionará y exultará de gozo:

*Día llegará en que Dios, para su gloria,  
me hará volver — ¡qué breve es el camino! —  
y entonces sí será verdad mi canto* <sup>42</sup>.

Quizás el momento en el que el poeta goce de más paz espiritual sea aquel en que se rodea de un paraíso ficticio para crear una melodía imposible, inaudible, una melodía interior de la que sólo goza su creador lírico:

*Porque invisibles son los paraísos  
donde invisibles aves  
los cantos melodiosos del silencio  
a oscuras dan al aire* <sup>43</sup>.

Si el canto de las aves está en función de un oído que las oiga, es necesario el vacío exterior para poder escuchar el canto interior. Altolaguirre, lo confirmamos una vez más, necesita el silencio para poder gozar con toda plenitud de los sonidos del alma. El silencio es en el poeta malagueño el mejor y el más exquisito de los cantos, acaso porque en él pueda crear sus propias melodías sin ningún tipo de interferencias. No extraña, pues, que prefiera dejarse dominar por el canto inaudible de la música del pájaro piadoso —¿reencarnación del músico Salinas, amigo de Fr. Luis de León?— que sólo puede brotar en su imaginación en su “Soneto a un *Cántico espiritual*” <sup>44</sup>.

(41) “Elegía al poeta Antonio Machado”, *Otros poemas*, P.C., p. 367, vv. 5-10.

(42) “Hacia ayer”, *Poemas de las islas invitadas*, P.C. p. 274, vv. 10-12.

(43) “La poesía”, *La lenta libertad*, P.C., p. 225, vv. 5-8.

(44) *Fin de un amor*, pp. 313-314.

3. Las sensaciones táctiles de tipo térmico se escinden en la obra de Altolaguirre en dos grupos opuestos, y así entre las de tipo frío utiliza los vocablos frío-a (8 veces), helada (2) y fresco (1), mientras que para los tonos cálidos, menos usados, dispone de quemar (3), ardiente (2), calor (1) y ardores (1). No existen situaciones intermedias, los adjetivos tibio y templado brillan por su ausencia a lo largo de su producción poética. La mayor frecuencia de sensaciones térmicas negativas no hace sino confirmar lo que hasta ahora se ha venido diciendo sobre la preferencia de Altolaguirre por los tonos fríos, en cuanto a sensaciones cromáticas, y por el silencio —por lo negativo del sonido—, en cuanto a sensaciones auditivas.

El tacto forma, con los sentidos recién citados, el triángulo de expresión preferido por el poeta, y en los tres tipos de sensaciones se comporta de igual manera.

Incluso cuando el poeta utiliza el verbo quemar se trata de un calor metafórico, prácticamente tópico:

*Lo que sobra de mí cuando tu imagen  
quema mi corazón apasionado* <sup>45</sup>.

en otras ocasiones es una auténtica paradoja por hipérbole:

*Tan helada tengo el alma  
que con la muerte se quema* <sup>46</sup>.

por fin, se puede tratar de una quemadura irreal, sinónima de desaparición:

*Llanto del niño que fui  
cómo tu clamor resuena  
en el espacio interior  
que el tiempo señala y quema* <sup>47</sup>.

Pero las sensaciones calóricas, si importantes, no son exclusivas entre las percibidas por el tacto en la obra de Altolaguirre. Existe toda una gama de matices expresivos diferentes en un sentido del que pocos poetas hacen uso para expresar sus sensaciones y sus pensamientos.

La expresión más común es la de "caricia", que utiliza en 10 ocasiones, aunque no siempre con el mismo sentido, pues, en el aspecto sensual de la caricia recibida, el poeta parece fluctuar entre el deseo de su multiplicidad —*¡Qué música del tacto/las caricias contigo!* <sup>48</sup> y la negación más extremista del deseo:

-----

(45) "Espejo sin memoria", *Nube temporal*, P.C., p. 266, vv. 1-2.

(46) "Cuerpo y alma", *Poemas de las islas invitadas*, P.C., p. 277, vv. 7-8.

(47) *Poemas cubanos*, XIII, P.C., pp. 379-380, vv. 13-16.

(48) "Las caricias", *Soledades juntas*, P.C., p. 198, vv. 1-2.

*Hay que no sentir la forma.  
ni los roces, ni los fríos  
ni las caricias, ni el fuego*<sup>49</sup>.

Otras veces las caricias son metafóricas y pueden proceder de seres espirituales —la caricia del alma— de seres irreales —en caricias me baño— y de seres inmateriales —caricia de tinieblas—. Cuando las caricias son producidas por el propio poeta, un solo caso, —ya queda dicho que el poeta se manifiesta cauto en la expresión erótica— tienen también valor simbólico:

*Ven a buscarte. Tengo yo la entrada  
de tus recuerdos, quietos, encerrados  
en mis caricias:  
tiene mi amor la forma de tu vida*<sup>50</sup>.

En realidad no se puede hablar del placer del tacto, porque no se enaltece en ningún modo a los placeres sensoriales producidos por este sentido. Tampoco se produce placer alguno cuando aparece el vocablo “beso” a lo largo de la obra: en una ocasión se negará la posibilidad del roce labial —“Domicilio cierro al beso”—, en otra se negará la libertad de tal expresión del sentimiento —“besos encarcelados”—, una tercera, la que mayores posibilidades eróticas encierra a priori, destruye tales posibilidades con sintagmas adheridos de matiz negativo:

*Ahora que estamos solos,  
desnudos de cuerpo y alma,  
mi beso te rodea  
de un inmenso desierto*<sup>51</sup>.

En una cuarta ocasión, dentro del poema “Beso”, el roce de los labios del amante con los de la amada produce el efecto de una medicina, totalmente lejos del placer sensual:

*Cuando me asomé a tus labios  
un rojo túnel de sangre,  
oscuro y triste, se hundía  
hasta el final de tu alma.*

-----  
(49) “El alma”, *Poesía*, P.C., p. 153, vv. 7-9.

(50) “Ven a buscarte”, *Fin de un amor*, P.C., p. 305, vv. 9-12.

(51) “Ahora”, *Las islas invitadas*, P.C., p. 246, vv. 1-4.

Cuando penetró mi beso  
su calor y luz daban  
temblores y sobresaltos  
a tu carne sorprendida <sup>52</sup>.

Un libro va a ser excepción en la expresión sensorial —táctil particularmente— en la obra de Altolaguirre, *Soledades juntas*, y en él un poema, "Las caricias", parece salirse de la norma general, ascética, del poeta malagueño:

¡Qué música del tacto  
las caricias contigo!  
¡Qué acordes tan profundos!  
¡Qué escalas de ternuras,  
de durezas, de goces!  
Nuestro amor silencioso  
y oscuro nos eleva  
a las eternas noches  
que separan altísimas  
los astros más distantes.  
¡Qué música del tacto  
las caricias contigo! <sup>53</sup>.

Pero ni en éste ni en "Beso" se llega al entusiasmo que puede producir el tacto. Los únicos detalles de gozo se desplazan al sentido del oído —"escalas de ternuras", música del tacto— para decaer notablemente cuando derivan en el sentido de la vista —"amor silencioso y oscuro"—. Por fin, el escaso placer hallado en las caricias eleva a los amantes a un paraíso intangible, frío y negro: "las eternas noches/ que separan altísimas/ los astros más distantes".

No es Altolaguirre un hombre y un poeta pasional, o, cuando mucho, si lo es, se ha ultracorregido produciendo en su poesía el efecto contrario.

El resto de las sensaciones táctiles, menos frecuentes, lo enuncia con algunos sustantivos muy expresivos: fuego, roce, picores, temblor y, sobre todo, con verbos: pesar, apretar, ceñir, afilar, arañar, oprimir, sentir, temblar, en ocasiones asimilados a entes incorpóreos y, por tanto, con matiz metafórico:

Te ciñen los horizontes  
y durísimos te aprietan <sup>54</sup>.

o en comparaciones en las que se utilizan seres irracionales:

.....  
(52) *Soledades juntas*, P.C., p. 198, vv. 2-9.

(53) Véase nota 48.

(54) "Noche humana", *Soledades juntas*, P.C., p. 212, vv. 9-10.

*Formas nuevas y tuyas  
líquidas, a mi cuerpo  
se ciñen como el aire* <sup>55</sup>.

Unos cuantos adjetivos —suave, blando, fina, duro, delgado, leve y arrugado— completan la nómina de términos matizadores de sensaciones táctiles. En ningún caso pueden encontrarse entre ellos aquéllos que puedan expresar situaciones extremas de violencia —hendir, aplastar, hundir, golpear— ni de sensualidad —palpar, sobar, poseer—; al poeta le interesa especialmente expresar lo que va más allá de la superficie de las cosas, lo que anida en el corazón. Expresar lo que ocurre en la piel del hombre es un medio para expresar lo que ocurre en su interior, nunca un fin en sí mismo, de ahí que las imágenes táctiles plasmadas por Altolaguirre suelen ser de talante ligero, a menudo privadas de apasionamiento, reflejos o preámbulos de situaciones anímicas también poco apasionadas, casi siempre comedidas y aun frías. En las pocas ocasiones en que el poeta se decide por la expresión pasional de tipo táctil suele derivar hacia la música, una música también tenue, sin estridencias de ningún tipo que hace pensar en Altolaguirre como un poeta reflexivo, poco dado a alharacas, decidido a coservar su intimidad. Comparadas las expresiones sensoriales de vista, oído y tacto, Altolaguirre se muestra muy equilibrado en sus matizaciones, congruente. Lo importante para el poeta no es manifestar las sensaciones exteriores, sino las interiores, y en la expresión de éstas se muestra comedido.

4.- En cuanto a la expresión de lo percibido por el olfato y el gusto, Altolaguirre se muestra bastante más parco. Apenas aparecen perfumes, y cuando lo hacen son de tipo metafórico:

*Ahora, ya flor o puro pensamiento,  
tu perfume, alma externa, se dilata  
amorosa, engolfándose en el aire* <sup>56</sup>.

En las alusiones a sensaciones gustativas, cae en lo tópico —muerte amarga, amarga pena— y en contadas ocasiones matiza, para completar su expresión, con sabores determinados:

*con suavidad dirige a las riberas  
y hacia llanuras lisas y saladas  
el ancho mar de tierra despreciando  
en morro de cristal su perfil huye* <sup>57</sup>.

-----  
(55) "Hoy", *Las islas invitadas*, P.C., p. 247, vv. 14-16.

(56) "Fábula", *Poesía*, P.C., p. 157, vv. 21-23. Este es un poema dedicado a Jorge Guillén, y, sin duda, recordando los poemas varios que el poeta de Valladolid dedicó al mito de Narciso.

(57) *Poema del agua*, III, P.C., p. 117, vv. 42-45.

5.- Mucho más interesante en la poesía de Altolaguirre, como ocurre también en la mayoría de los poetas de su generación, es el uso de la sinestesia, que para J. Pöhl "*est une réaction d'un sens à un stimulus qui s'exerce sur un autre sens: impression de lumière provoquée par un bruit, sentiment de chaleur ou de poids souligné par une couleur, couleur suggérée par un instrument de musique. Ces synesthésies peuvent être tout à fait concrètes..., mais, sous une forme atténuée, elles peuvent aussi n'être qu'intellectuelles*"<sup>58</sup>.

Quizás la obra de García Lorca sea más rica en cuanto al uso de la sinestesia que la de Altolaguirre, pero esta afirmación habría que extenderla a todos los poetas del 27. De hecho, "*la abundancia y variedad de las sensaciones en García Lorca le permite todo tipo de combinaciones sensoriales de una riqueza inigualable*"<sup>59</sup>.

No por ello puede olvidarse el uso que de la sinestesia hace Altolaguirre, en el que está a la altura de Salinas, Guillén o Dámaso Alonso, por citar sólo tres de sus contemporáneos, y, seguramente, por encima de su compañero y amigo Emilio Prados.

Las sinestesias más abundantes en la obra de Altolaguirre son las *video-táctiles*, en las que prácticamente nunca hace uso de objetos materiales, por lo que la sinestesia resulta alígera y sin duda concorde con lo que se ha venido predicando hasta el momento.

La sinestesia se configura de varias formas: A/ Por coordinación: "sus rayos, tan duros y brillantes"; "página amarilla y fría del viento"; "rubias y horizontales". B/ Por adjetivación: "espeso verde enmarañado"; "sumergida oscuridad tan dura"; "oscuridades anchas"; "apretones oscuros". C/ Por yuxtaposición: "transparencias altísimas, calientes". E/ Por enumeración caótica: "Azul y rojo, blanco, verde, frío,/ jazmines, roces, músicas, ¿te acuerdas?". F/ Por predicación: "Las tinieblas son duras para el hombre".

Existen más ejemplos, por supuesto, pero éstos parecen suficientes para advertir que Altolaguirre liga la idea de oscuridad a la de dureza, y que a veces existen contradicciones aparentes: "transparencias calientes", "amarilla y fría", de las cuales esta última tiene mayores posibilidades de realización.

También abundan los casos de sinestesias *sonoro-visuales*, aunque en menor proporción que las anteriores. En todos los casos la percepción sonora aparece antes que la visual, por lo que ésta ha de suponerse supeditada a aquélla. Los ejemplos más interesantes son los siguientes: A/ Por coordinación: "mundo/ de silencio y blancura". B/ Por adjetivación: "música transparente"; silencio cercado de tinieblas". C/ Por determinación: "voz de cristal". D/ Por predicación: "Y tu voz fue una rosa". E/ Otras: "Cante la luz"; "la voz pinte".

De nuevo nos encontramos con la idea de silencio unida a la de color blanco que parece coherente con lo que hemos advertido antes respecto a tales expresiones.

Las sinestesias de tipo *olfativo-táctiles* son más abundantes de lo que cabría

(58) J. Pöhl, *Symboles et langages*, tomo I, S.O.D.I., París, 1968, p. 139.

(59) C. Hernández de Valcárcel, *op. cit.*, p. 538.

esperar, predominando el tacto sobre el olfato en cuanto a la disposición sintáctica de los vocablos que intervienen en la sinestesia: A/ Por adjetivación: "grueso perfume"; "alto perfume libre". B/ Por determinación: "Hueco de color"; "borde de tu perfume".

Las *visuales-gustativas* también apuntan a una preeminencia sintáctica del color sobre el sabor: "Ese mar, amarillo, ácido"; "tirando de la maromas/ amarillas y salobres"; "oscuridad dulce y tranquila".

Las *táctiles-auditivas*, poco abundantes, parecen apuntar al predominio del tacto sobre el oído: "lisa tierra muda"; "quemada tu voz"; "fresca risa".

Por lo demás, las más abundantes y difíciles de clasificar son aquellas sinestesias en las que intervienen sensaciones interiores y exteriores, en las que muchas veces la sinestesia llega a confundirse con la metonimia, la sinécdoque, la metáfora o la personificación, a veces al nivel de la expresión popular —"paredes sordas"—, otras veces con un depurado nivel lírico —"Ahora dentro de mí llevo/ mi alta soledad delgada"—. En buen número de ocasiones se expresan imágenes de varios sentidos exteriores e interiores que aportan una visión muy completa y diversa —"Apretada prisa verde/ de limitado dominio"; "blanco olvido/ de ceguera y de beso"; "la armoniosa y desnuda claridad dominante"; "blanca soledad desierta"—.

Quizás en este nivel sea el poema "Lo indecible" el más característico, al abordar diversas posibilidades de expresión externa e interna:

*Pudo ser voz pero es silencio hundido,  
ansia apagada, oscurecido anhelo,  
fuego y canto interior lejos del cielo,  
flor mineral, tesoro indefinido* <sup>60</sup>.

De nuevo la expresión de lo interior dominando a la expresión de lo exterior. En la poesía de Altoaguirre, como afirma L. de Luis "todo lo que no sea voz interior, depuración lírica, es accesorio o momentáneo" <sup>61</sup>, la expresión de los sentidos exteriores no es sino una aproximación a la expresión de los sentidos interiores.

El estudio de las sinestesias en su obra poética confirma su avidez por el canto íntimo, canto que no abandona jamás, aunque en determinados momentos se incline a la expresión de lo circunstancial. Cuando esto ocurre —sucesos bélicos, poemas homenaje a personas determinadas— el poeta retorna de inmediato a su visión de las cosas íntimas, como a disgusto consigo mismo.

En resumen: la expresión sensorial de que hace gala el poeta malagueño lo descubre como un poeta rico en sentimientos y delicado en su expresión, inclinado a los tonos cromáticos fríos, al silencio, a la suavidad... lo que nos lo presenta como un poeta sumamente lírico y parco a la hora de proporcionar detalles de sus momentos de

-----  
(60) *Fin de un amor*, P.C., p. 301, vv. 1-4.

(61) L. de Luis, "La poesía de M. Altoaguirre" ya citado, p. 197.

gozo sensual, algo que concuerda a la perfección con la idea que sus contemporáneos tenían de él y de su poesía: "Es en Altolaquirre donde oigo, casi con exclusividad, ese sonido de ligereza, de pristinidad, que sólo solemos escuchar en el fondo virginal de la naturaleza y que al aflorar, por unas piedras o unos labios, con entonación tan pura, tan misteriosa, nos deja medio embelesados, entre risueños y mudos, al borde de lo inefable, de lo, por sencillo, cautivador" <sup>62</sup>.

-----  
(62) J. Gil-Albert, "Manolo Altolaquirre (Necrológica)", *Caracola*, nº 90-94, p. 67.