GILLES DEL VECCHIO
NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO (EDS.)

VOCES Y VERSOS.
NUEVAS PERSPECTIVAS
SOBRE LA GENERACIÓN DEL 27

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2021

VOCES Y VERSOS.
NUEVAS PERSPECTIVAS
SOBRE LA GENERACIÓN DEL 27

GILLES DEL VECCHIO
NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO (EDS.)

Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)
Colección «Peregrina», 10

Consejo editor:

Director: Victoriano Roncero (State University of New York-SUNY at Stony Brook, Estados Unidos)
Subdirector: Abraham Madroñal (CSIC-Centro de Ciencias Humanas y Sociales, España)
Secretario: Carlos Mata Induráin (GRISO-Universidad de Navarra, España)

Consejo asesor:

Wolfram Aichinger (Universität Wien, Austria)
Tapsir Ba (Université Cheikh Anta Diop, Senegal)
Shoji Bando (Kyoto University of Foreign Studies, Japón)
Enrica Cancelliere (Università degli Studi di Palermo, Italia)
Pierre Civil (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Ruth Fine (The Hebrew University-Jerusalem, Israel)
Luce López-Baralt (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico)
António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra, Portugal)
Vibha Maurya (University of Delhi, India)
Rosa Perelmuter (University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos)
Gonzalo Pontón (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona, España / Real Academia Española, España)
Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Christoph Strosetzki (Universität Münster, Alemania)
Hélène Tropé (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid, España)
Edwin Williamson (University of Oxford, Reino Unido)

Impresión: Ulzama Digital.
© De los editores

ISBN: 978-1-938795-83-1
Depósito Legal: M-1251-2021
New York, IDEA/IGAS, 2021

EL NOMBRE DE LOS MUERTOS: EN TORNO A LA «ELEGÍA A FEDERICO GARCÍA LORCA» DE MANUEL ALTOLAGUIRRE

José Antonio Llera
Universidad Autónoma de Madrid

Si tamen extinctis aliquid, nisi nomina, restat
Ovidio, *Tristia*, IV, 85

I

Fue Manuel Altolaguirre uno de los amigos más cercanos de Federico García Lorca. Está documentado que su amistad data de la adolescencia temprana, cuando se conocen en Málaga, y que fruto de la misma será la publicación de *Canciones* (1927) en la imprenta Sur, fundada por Altolaguirre y Emilio Prados. Las colaboraciones se extienden a las revistas *Héroe* y *Caballo verde para la poesía* durante los años treinta. Como miembro de su comité directivo, tras el asesinato de Lorca, ocupa su puesto al frente de la compañía teatral La Barraca[1]. Muy pronto, en el tercer número de *Hora de España* (marzo, 1937), Altolaguirre publica una elegía dedicada al granadino, que formará parte de *Nube temporal*.

[1] Valender, 1988. Al margen de estos datos de carácter biográfico, James Valender (1994) ha indagado en los vasos comunicantes que pueden establecerse entre ambas obras, poniendo de relieve que comparten un mismo anhelo de trascendencia que cristaliza en dos motivos esenciales como son el niño y el desnudo.

Quiero ocuparme de ella en estas páginas, habida cuenta de que no ha sido estudiada con el detenimiento que sí han merecido otras tan célebres como la «Elegía primera», de Miguel Hernández, o «A un poeta muerto (F. G. L.)», de Luis Cernuda.

En su primera versión, el poema constaba de cuarenta y cuatro endecasílabos blancos distribuidos en cuatro secuencias estróficas bien marcadas tipográficamente. Altolaguirre suprimirá versos de todas las partes, salvo de la última. Me referiré después a estas modificaciones, pero quiero dejar anotado ahora que esas supresiones actúan fragmentando y compactando el conjunto. Algunos versos, ahora aislados, se resaltan visualmente en el eje de la composición y por ello van a resultar claves en el transcurso de la lectura[2]. Entre estas revisiones debe señalarse también la que afecta a los elementos paratextuales: originalmente se recurre a la antonomasia en el título para nombrar al poeta asesinado, asimilado a la causa republicana («Elegía a nuestro poeta») y, con posterioridad, se le restituye el nombre propio y los apellidos debido a que han cambiado las circunstancias que influyen en la recepción y la interpretación. Así pues, la versión definitiva que se recoge en la edición crítica de Valender consta de siete secuencias estróficas, si bien mantiene la estructura circular: empieza y concluye con la *lamentatio* propia de la elegía funeraria de carácter íntimo, mientras que la parte central la ocupa la *consolatio*[3].

II

Si seguimos el planteamiento que Salvatore Poeta aplica a la elegía funeraria, todo el género se orienta hacia lo que denomina el *principio de permanencia*, que hunde sus raíces en la antropología, y que explica «como respuesta directa al impulso firmemente arraigado en el primerísimo grito del hombre ante el misterio de la mortalidad»[4]. Más que introducir de forma exacta las diversas taxonomías que propone este estu-

[2] No está de más recordar en este punto el aforismo de Ángel Crespo según el cual para corregir bien un poema hay que estar más inspirado que para escribirlo. Y añade: «Cuando se lo corrige con disminución, el poema se hace más nuestro; con aumento, más del aire; sin lo uno ni lo otro, más de sí mismo» (1997, p. 56).

[3] Ver Martínez Ruiz, 1996, pp. 296-303, que establece una triple caracterización de la elegía funeraria barroca que puede extrapolarse a las elegías contemporáneas: reflexiva, íntima o heroica según predomine la *consolatio*, la *lamentatio* o la *laudatio* respectivamente.

[4] Poeta, 2013, p. 11. Las tipologías expuestas en este estudio teórico y crítico modifican en parte las elaboradas en una monografía anterior, dedicada precisamente al examen y antología de las elegías funerales en memoria de García Lorca (Poeta, 1990).

dioso, considero que el carácter interdisciplinar resulta muy provechoso para la lectura que quiero llevar a cabo, ya que tiene en cuenta no solo los factores estrictamente literarios e históricos, sino también psicológicos o psicoanalíticos. Porque ¿qué es una elegía sino un tipo de escritura al servicio de un trabajo de duelo? Del modo de encarar la pérdida surgirán distintas estrategias enunciativas y retórico-compositivas, que pueden contrastar en función de los autores y los textos seleccionados. Los primeros veros de Altolaguirre son los siguientes:

> Me olvido de vivir si te recuerdo,
> me reconozco polvo de la tierra
> y te incorporo a mí como lo hace
> la parte más cercana de tu tumba,
> esa tierra insensible que suplanta
> el amoroso afán de tus amigos[5].

El sujeto lírico en primera persona tematiza los estragos del duelo en el sentido de que recordar supone quedarse cautivo del pasado, negarse a seguir viviendo debido al efecto devastador del trauma. «Recordar no es vivir», escribirá años después Rafael Morales en uno de los poemas de *Los desterrados* (1947). Es transparente el tópico del *memento mori* y el eco de la Vulgata: «[…] quia pulvis es, et in pulverem reverteris» (Gn 3:19). Con todo, la elaboración del duelo va a consistir no tanto en olvidar el pasado que hiere cuanto en incorporar al ser querido —su pérdida— a nuestra subjetividad, en hacer que forme parte de nosotros, en encarnarlo por medio de la memoria[6]. Es interesante confrontar estos primeros versos del poema con el texto que Manuel Altolaguirre leyó en Valencia con motivo de la representación de *Mariana Pineda* dentro de las actividades del Segundo Congreso Internacional de Escritores y Artistas Antifascistas. Entresaco estas líneas: «Yo he llorado su muerte como algo pequeño e imposible, casi sin creerla, pero al mismo tiempo

[5] Altolaguirre, 2005, p. 193.

[6] Lo explica con claridad Darian Leader cuando reflexiona acerca del sujeto en duelo: «A menudo se nos incita a "superar" una pérdida, y sin embargo la gente en duelo y aquellos que han experimentado pérdidas trágicas saben muy bien que es menos una cuestión de recuperarse de una pérdida y seguir adelante, que de encontrar un camino para hacer que esa pérdida forme parte de la vida» (2014, p. 92).

me sentí lleno de una ira inmensa»[7]. Se advierte una plena coincidencia con las dos primeras fases del duelo señaladas por Kübler-Ross: negación de lo sucedido y la cólera como respuestas ante el trauma[8].

Salvatore Poeta ha clasificado la «Elegía primera» de Miguel Hernández dentro de lo que llama «antielegías», ya que en todas ellas se explicita un fuerte escepticismo frente a la idea de inmortalidad y se rechaza violentamente el consuelo. La consternación anticonsolatoria estalla en ráfagas de acerba imprecación y domina el tono desgarrado. Aunque la factura del poema hernandino sea muy diferente del que comento aquí, sí conviene señalar alguna convergencia en lo que respecta al manejo de la tópica de raíces medievales y barrocas: «Federico García / hasta ayer se llamó: polvo se llama. / Ayer tuvo un espacio bajo el día / que hoy el hoyo le da bajo la grama»[9]. Haciendo uso tanto de la imaginería bélica como de la taurina y con el auxilio de intertextos manriqueños, Miguel Hernández actualiza con extremo vigor la tradición de la *vanitas vanitatum*. Tanto el hablante lírico de la elegía altolaguirriana como el enunciatario de la de Hernández («¡Tanto fuiste y ya no eres!») se abrazan en un mismo destino: su finitud.

A diferencia de las dos citadas, «A un poeta muerto (F. G. L.)» de Luis Cernuda presenta un registro mucho más sereno y meditativo, como sello propio de toda su obra; no arranca con la lamentación, sino con la *laudatio*, y cierra situándose en un estadio en el que el deseo se realiza por fin, lejos de la dura prueba de la realidad. ¿A qué imágenes y motivos recurre? Sin duda a los que apreciaba más en relación con la función del poeta y de la poesía en el mundo: los del romanticismo y el simbolismo. El poeta asesinado se caracteriza como un ser excepcional que ha tenido la desgracia de nacer en un pueblo que desprecia la inteligencia y el talento creadores. Se trata, al fin, del poeta-albatros. Solo la muerte es la victoria, el acceso a la unidad perdida que encarecía John Keats en la «Ode to a Nightingale»[10]. Trabada sobre una serie de contrastes simbólicos donde lo vivo se opone al *locus eremus* de la patria cruel e insensible, la primera estrofa dice así:

[7] Altolaguirre, 1986, p. 208.

[8] Kübler-Ross, 2001 [1969].

[9] Hernández, 2005, p. 552.

[10] En la misma estela, sostiene Novalis en uno de los fragmentos de la *Enciclopedia* (285, III) que la muerte absoluta contiene la posibilidad de la vida absoluta, y más adelante: «La muerte es transformación — supresión del principio individual — que inaugura ahora una unión más duradera, más capaz» (1502, IV).

Así como en la roca nunca vemos
la clara flor abrirse,
entre un pueblo hosco y duro
no brilla hermosamente
el fresco y alto ornato de la vida.
Por esto te mataron, porque eras
verdor en nuestra tierra árida
y azul en nuestro oscuro aire[11].

III

Los doce versos siguientes que componen la primera versión de *Hora de España* se reducen a doce en la versión definitiva. Altolaguirre no solo trata de evitar así el efecto negativo de ciertas reiteraciones, sino que decide también dividir la secuencia primitiva de un solo bloque en tres partes. Los versos se distribuyen ahora del modo siguiente:

Acabada tu vida, permanece
con su total contorno dibujado:
no hay puerta que te lleve a lo futuro.

El árbol de tu nombre ha florecido
en una incalculable primavera.

La muerte es perfección, acabamiento.
Sólo los muertos pueden ser nombrados.
Los que vivimos no tenemos nombre.

La tercera persona enunciativa introduce el componente consolatorio que, en razón de su alcance lírico-filosófico, representa a mi juicio el núcleo del poema, y en él cabe situar también su originalidad. En primer término, se advierte un claro paralelismo semántico entre el inicio y la conclusión, ya que esta subraya y matiza la idea inicial: la muerte produce un corte en el devenir, completa la vida y le otorga un sentido y un orden que antes no podía tener porque era movimiento, proyección, azar, ascua de lo imprevisible. Etimológicamente, *perfectus*

[11] Cernuda, 1993, p. 254. Como es sabido, los versos de ribetes platonizantes alusivos al homoerotismo lorquiano fueron expurgados en la primera edición de *Hora de España:* «Aquí la primavera luce ahora. / Mira los radiantes mancebos / que vivo tanto amaste / efímeros pasar junto al fulgor del mar. / Desnudos cuerpos bellos que se llevan / tras de sí los deseos / con su exquisita forma, y solo encierran / amargo zumo, que no alberga su espíritu / un destello de amor ni de alto pensamiento» (pp. 255-256).

—participio pasivo de *perficere*— quiere decir «acabado», «consumado». El expresivo encabalgamiento afianza una lectura dual y paradójica: «Acabada tu vida permanece / con su total contorno dibujado». Solo acabada la vida, puede permanecer quieta en su sentido. Hegel afirma en su *Filosofía de la historia* que el hombre equivale a la serie de sus actos, lo cual implica que por muy intachable que haya sido su conducta, siempre puede cometer un último acto deleznable. Continuando esta reflexión, el cineasta Pier Paolo Pasolini observará que, mientras un hombre tenga futuro, permanece inexpresado, ya que cualquiera de sus intervenciones podría alterar el significado de su existencia. De ahí la analogía entre el montaje cinematográfico y la muerte:

> La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea, selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto, lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Solo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos[12].

Pero ¿qué es un nombre propio? El sujeto, que es complejo y múltiple, se forma en estrecho vínculo con dicho significante. La cuestión la abordará Lacan en sus seminarios noveno y duodécimo en torno a la identificación y los problemas cruciales del psicoanálisis[13]. En polémica con Russell y con Gardiner, indica que el nombre no solo es una etiqueta, sino que es fuente de denotación y connotación; imanta significaciones, incluso avisos. Representaría, asimismo, una sutura o falta estructural, un lugar que el lenguaje no puede sino dejar vacío, de ahí que el nombre propio se sitúe en el punto de un desgarro. No existe el significante que pueda representar al sujeto, de ahí que se trate siempre de una ilusión, de una falsa sutura. El niño es sensible a las palabras y, sobre todo, a su nombre propio. Le gusta hacer sonar los nombres y si percibe su extrañeza es porque ese nombre suyo pertenece en realidad *al deseo del otro*, al de unos progenitores que se han decidido por él. Alumbrar significa dar vida y otorgar un nombre al recién nacido. Este aspecto lo ejemplifica de manera muy elocuente el poema «De otro modo», perteneciente a *Canciones*, de García Lorca. En medio de la na-

[12] Pasolini, 1971, pp. 67-68.
[13] Zelis, 2012 y Castelli, 2013.

turaleza acontece el raro son del nombre propio, una automención que llena de extrañamiento al hablante lírico uniendo vida y poema:

> La hoguera pone al campo de la tarde,
> unas astas de ciervo enfurecido.
> Todo el valle se tiende. Por sus lomos,
> caracolea el vientecillo.
>
> El aire cristaliza bajo el humo.
> —Ojo de gato triste y amarillo—.
> Yo en mis ojos, paseo por las ramas.
> Las ramas se pasean por el río.
>
> Llegan mis cosas esenciales.
> Son estribillos de estribillos.
> Entre los juncos y la baja tarde,
> ¡qué raro que me llame Federico![14]

Esta misma constatación, pero elevada al rango de angustia existencial, aparece en esta prosa de Danielle Collobert perteneciente a *Asesinato* (1964)*:*

> Ya no puedo decir mi nombre. Desde hace mucho tiempo ya no puedo. No puedo articularlo. Farfullo desesperadamente cada vez que me lo preguntan, por eso la gente me pide casi siempre que se lo repita. Para mí es algo insoportable. Tengo la impresión de que debo sacarlo del fondo de mí mismo, como un escupitajo. Me despellejo, estoy en carne viva. Y por eso, de pronto, me siento desnudo, avergonzado, culpable[15].

El nombre se transforma en un obstáculo que obliga a una lucha permanente: «Y sin embargo es mi posesión. Es mío. Probablemente todo lo que me queda», escribe Collobert. En efecto, aunque no sea sino máscara o cierre en falso, desprendernos de nuestro nombre puede dejarnos a la intemperie, a merced del vértigo de la ausencia y la anulación. Nos cubre la desnudez igual que una túnica o segunda piel; es lo único que tenemos ante el abismo del Nadie (Οὖτις), como dice llamarse Ulises, el astuto Ulises que ciega al cíclope Polifemo en el canto IX de *La Odisea*. Ulises es entonces lo monstruoso por excelencia en la medida en que se ciega a sí mismo en el lenguaje y oblitera su identidad real. Jacques Lacan asimilará el nombre propio a la idea de trazo o firma y

[14] García Lorca, 1996, p. 406.
[15] Collobert, 2017, p. 39.

no solo al sonido, por ser la rúbrica aquello que lo distingue de todos, aquello que lo particulariza. Basta ver algunas dedicatorias de Lorca para darnos cuenta de hasta qué punto elaboraba ese trazo personal e intransferible, alargándolo y estilizándolo, adornándolo a menudo con viñetas y dibujos. Ahora bien, lo que sucede tras su asesinato es que su nombre simboliza el de otros que dieron su vida por una misma causa durante la guerra civil. Son muertos en muchos casos invisibles, silenciados. El nombre propio del poeta se colectiviza, posee un alcance comunitario, es nombre de nombres, como sostiene Pablo Neruda en el texto de homenaje publicado en marzo de 1937 en *Hora de España*. Imposible reducir ya a una etiqueta lo que sintetiza múltiples significaciones. Lo particular se ha universalizado:

> ¡Cómo atreverse a destacar un nombre de esta inmensa selva de nuestros muertos! […] Sí, ¿cómo atreverse a escoger un nombre, uno solo, entre tantos silenciosos? Pero es que el nombre que voy a pronunciar entre vosotros tiene detrás de sus sílabas oscuras una tal riqueza mortal, es tan pesado y atravesado de significaciones que al pronunciarlo se pronuncian los nombres de todos los que cayeron defendiendo la materia misma de sus cantos, porque era él el defensor sonoro del corazón de España[16].

Por ese motivo, el nombre del granadino fue silenciado por el régimen durante la posguerra: contenía en sí mismo no solo una marca ideológica, sino también una señal inculpatoria que lo relegaba a la condición de tabú[17]. Era mucho más que el nombre de *un* poeta. Idéntico pensamiento al de Neruda lo hallamos en el poema en prosa de José Ángel Valente «Víznar, 1988», donde el nombre del asesinado se torna vivo emblema de la memoria comunitaria: «—Lo mataron a él, decía la mujer, pero aquí también mataron a otros muchos, a tantos, a esos que ahora ya nadie recuerda. —Él ya no es él, le dije. Es el nombre que toma la memoria, no extinguible, de todos»[18].

[16] Neruda, 1975 [1937], p. 333.

[17] Frazer (1981 [1922], pp. 298-304) explica que entre muchas tribus salvajes existe la prohibición de pronunciar el nombre de los muertos por temor a que retorne su espíritu. Cuando su nombre coincidía con el de algún objeto de uso corriente, el término para nombrarlo se sustituía por otra palabra, de ahí que los vocabularios de muchos misioneros estuvieran plagados de enmiendas y tachaduras.

[18] Valente, 2000, p. 49.

La consecuencia es clara: sin muerte no hay biografía. Aquella es condición de posibilidad de esta, su primera condición, la condición insoslayable. Vuelvo a los versos de Altolaguirre: «Sólo los muertos pueden ser nombrados. / Los que vivimos no tenemos nombre». Son versos sentenciosos y lapidarios, refuerzan la analogía natural anterior (metáfora de genitivo: «el árbol de tu nombre») mediante una misma estructura melódica, pues estamos ante dos endecasílabos sáficos de ritmo yámbico cuyos acentos se disponen en cuarta, sexta, octava y décima sílabas. Aunque el ser humano ya no esté, su nombre renace eternamente en la memoria de los otros, que deben acogerlo y custodiarlo.

IV

La siguiente secuencia estrófica de Altolaguirre profundiza en la manriqueña vida de la fama, *topos* que se encuentra en Horacio (*Odas*, I, 20) o en el emblema CXXII de Alciato («Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri»), y que cumple una clara función consolatoria frente al trauma:

> Los míticos honderos de la fama
> tiran los cantos de tu nombre al mundo
> y el lago de la vida abre sus ojos
> con párpados de vidrio interminables:
> no hay montaña, no hay cielo, no hay llanura,
> que en círculos concéntricos no agrande
> el eco de tu nombre esclarecido[19].

Una alusión similar a la gloria del poeta la hallamos en la pieza teatral que Altolaguirre publica en junio de 1937 en *Hora de España,* y que se titula *Tiempo, a vista de pájaro*, en diálogo intratextual con la elegía que

[19] Altolaguirre poda los ocho versos que preceden a estos incluidos en la primera versión publicada en *Hora de España:* «Mi cuerpo se agiganta endurecido / al recibir el eco de tu fama / que resuena entre abismos colosales / y hecho roca firmísima me añado / al elegíaco coro de los montes. / Precipicio seré que así responda / devolviendo la flecha de tu nombre / al trágico recinto de la muerte». El sujeto poemático se transforma en roca que expande el nombre del ausente, metaforizado en flecha. El motivo de una naturaleza antropomórfica que llora la pérdida es frecuente en el género elegíaco y está presente en el *Cantar de Gilgamesh*. No veo aquí la «amenaza cósmica hacia los que mataron a García Lorca» que apunta Claude Le Bigot, 2011, p. 185. Sí se observa en la «Elegía primera» de Miguel Hernández: «Caiga tu sangre de grabado, / como un derrumbamiento de martillos feroces, / sobre quien te detuvo mortalmente».

estoy comentando: «[…] conservando el transcurso de los años, / su viva perfección, su acabamiento. / Bajan desde el Olimpo, de la gloria, / a recibirle quienes le aguardaron».

La dilogía de «canto» —piedra y canción— remite a una naturaleza que ahora no es el escenario de la extrañeza frente al nombre propio, sino el lugar seguro de su multiplicación, la imagen de su eternidad cuando falta la presencia del ser nombrado. Todos los elementos cósmicos se aúnan para crear ese espacio de resonancia. En este mismo registro se sitúa el terceto del soneto elegíaco compuesto por Juan Gil-Albert: «Esta tumba, ¡oh feliz algarabía!, / de la que monstruos huyen espantados, / la Fama y sus satélites alados / cercan de noche hasta romper el día»[20].

Las raíces pastoriles de la elegía sobre las que ha llamado la atención la crítica, también se advierten en «A un poeta muerto (F. G. L.)» de Luis Cernuda, pero en este caso para rechazar la gloria humana como una vía consolatoria y teñirla de negatividad trágica. Si el reino del poeta no es de este mundo y no persigue el aplauso humano, no sorprenderá entonces tanto que la fama postrera se califique como inútil. ¿Acaso no intuye Cernuda la inevitable fantasmagoría de un nombre que, incapaz de donar presencia y figura carnal, gira incansable sobre su vacío, como ocurre en el mito de la ninfa Eco, condenada por la diosa Hera a repetir todo cuanto oye, sin poder articular su propia voz? ¿No expresa así la cara oculta e inquietante del hondero altolaguirriano, que en lugar de dotar de permanencia resulta también arma de destrucción? Toda guerra es también una guerra de nombres:

> Tenga tu sombra paz,
> busque otros valles,
> un río donde del viento
> se lleve los sonidos entre juncos
> y lirios y el encanto
> tan viejo de las aguas elocuentes,
> en donde el eco como la gloria humana ruede,
> como ella de remoto,
> ajeno como ella y tan estéril[21].

[20] Gil-Albert, 2004, p. 175.
[21] Cernuda, 1993, p. 257.

La elegía de Altolaguirre concluye afirmándose en la tristeza y el llanto propios del duelo por medio de símbolos funerarios y tópicos bien asentados en la literatura grecolatina y barroca:

> No es dolor fraternal, no es pena humana,
> es parte, mi pesar, del sentimiento
> que hace de las estrellas pensativas
> flores sobre la noche que cubre.
>
> Te escribo estas palabras separado
> del cotidiano sueño de mi vida,
> desde un astro lejano en donde sufro
> tu irreparable pérdida llorando.

Retorna el yo enunciativo para alojar el grito y la desolación. Por efecto del hipérbaton, el sujeto («mi pesar») se desplaza y queda encapsulado en el centro del segundo verso, precedido de dos términos introducidos por la lítote con los que conforma una terna sinonímica: dolor y pena. Estamos en el reino de la noche, que todo lo envuelve como una placenta, la noche que es sustancia misma del tiempo inexorable[22]. La analogía establece una correspondencia entre el espacio celeste y el terrestre. La vida y la muerte como categorías ontológicas irreconciliables fijan la separación irreversible entre el locutor y el destinatario. El encabalgamiento, que disocia el predicativo («separado») de su complemento, refuerza métricamente la lejanía del hablante poemático con respecto a su propia existencia, su vivir enajenado. Altolaguirre se apoya en el tópico de la vida como sueño —que está en Píndaro o Shakespeare y desarrolla Calderón de la Barca— para potenciar la resonancia del duelo, pero también la conciencia de una verdad eterna que trasciende la íntima herida[23]. El poema se cierra en llanto, prolongado por el gerundio, que establece una asonancia en *a-o* con «separado». Morir es «lo irremplazable de la singularidad absoluta (nadie puede morir en mi lugar o en lugar de otro)»[24], marca un límite, la posibilidad de la impo-

[22] Durand, 1981, p. 85.

[23] Lo pone de relieve Laurence Breysse-Chanet (2005, pp. 149-150) cuando examina la evolución de la poesía de Altolaguirre: «Si el tiempo quema el espacio interior, al final del itinerario, el yo puede retirarse en su memoria como en una tierra segura, donde descubre su verdad eterna. Después de concebir la muerte como uno de los núcleos de su visión, la supera de cierta manera en los poemas finales: "Parece que mi destino / es el de vivir soñando. / A vida que es toda sueño / la muerte no le hará daño"».

[24] Derrida, 1998, p. 46.

sibilidad, si lo decimos en términos heideggerianos. Del mismo modo, Miguel Hernández recurría al *cotidie morimur* senequista y a la imagen de la agonía que ahoga como la horca al reo en el patíbulo para enfatizar la fractura psíquica de quien conoce su finitud y se encuentra del otro lado, en la otra orilla.

No sucede lo mismo en la elegía de Emilio Prados, que vio la luz en julio de 1937 en *Hora de España*, y que a mi juicio es una de las más logradas de todas las dedicadas a García Lorca. En la primera parte se expresa la distancia insuperable con respecto al destinatario ausente, hasta ofrecer al final a una restauración individual en forma de acompañamiento mediante el recuerdo. Primero se alza la lejanía infranqueable: las manos no llegan, los brazos no alcanzan. El destinatario no reconoce su cuerpo, aunque es llamado: «No te llagan las manos / y tú mismo te buscas, / porque todos te llaman / ya no reconoces / la estrella de tu carne»[25]. La tercera parte, sin embargo, tematiza el encuentro a través del umbral del sueño, actualizando el tópico del *somnium imago mortis*. El sueño y la imaginación se tornan como los únicos espacios íntimos de permanencia, como la estancia en la muerte que realiza el abrazo imposible con el ser querido que falta, el que ha dejado una huella impresa en la psique: «Basta cerrar mis ojos; que si estás en la muerte, / solo de esta manera yo muerto te figuro: / conmigo caminando pulso a pulso hacia adentro, / mientras fuera te cantan los que no te conocen». El trabajo de duelo *(Trauerarbeit)* aparece por tanto realizado, no en el sentido de una desvinculación, sino en el de una incorporación. Los versos de Prados contienen, además, una advertencia contra los que malversan la imagen del difunto.

No solo el recuerdo de sus rostros. Perdura en nosotros la voz de los muertos, sus modulaciones particulares, sus pausas y sus gestos. Somos muy sensibles a su influencia, como les ocurre a las mareas con la luna. La elegía funeraria es siempre un modo de hacer sonar esas voces, de hacer que siga sonando un nombre en la memoria. La «Elegía a Federico García Lorca» de Manuel Altolaguirre pone en evidencia que todo nombre propio es un enigma que debemos hacer nuestro.

[25] Prados, 1975 [1937], p. 89. Esa separación la expresa bellamente Virgilio en la *Eneida:* «nec iam exaudire vocatos» (I, 219).

Bibliografía

Altolaguirre, Manuel, «Elegía a nuestro poeta», *Hora de España*, 3, marzo de 1937, pp. 36-38.

Altolaguirre, Manuel, *Obras completas*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1986, 2 vols.

Altolaguirre, Manuel, *Poesías completas (y otros poemas)*, ed. James Valender, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

Breysse-Chanet, Laurence, *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005.

Castelli, María Paula, «Sobre una lectura posible del nombre propio en la enseñanza de Lacan», *El Rey está desnudo. Revista para el psicoanálisis por venir*, 6, 6, 2013, pp. 7-19.

Cernuda, Luis, *Poesía completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Siruela, 1993.

Collobert, Danielle, *Asesinato*, trad. Pablo Moíño, Madrid, La Navaja Suiza, 2017.

Crespo, Ángel, *Aforismos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.

Derrida, Jacques, *Aporías. Morir: esperarse (en) «los límites de la verdad»*, trad. Cristina de Peretti, Barcelona, Paidós, 1998.

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* [1960], trad. Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981.

Frazer, James George, *La rama dorada. Magia y religión* [1922], trad. Elisabeth y Tadeo I. Campuzano, México, FCE, 1981.

García Lorca, Federico, *Obras completas. 1. Poesía*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996.

Gil-Albert, Juan, *Poesía completa*, ed. M.ª Paz Moreno, Valencia, Pre-Textos / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.

Hernández, Miguel, *Obras completas. I*, introducción y notas Agustín Sánchez Vidal, Pere Rovira y Carmen Alemany, Barcelona, RBA, 2006.

Kübler-Ross, Elisabeth, *On Death and Dying* [1969], London, Routledge, 2001.

Leader, Darian, *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*, trad. Elisa Corona, México, Sexto Piso, 2011.

Le Bigot, Claude, «Manuel Altolaguirre o la circunstancia evacuada», *Analecta malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 11, 1, 2011, pp. 169-198.

Martínez Ruiz, Francisco Javier, «Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca», en *La elegía*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 293-316.

Neruda, Pablo, «Federico García Lorca» [1937], en *Hora de España (Antología)*, selección y prólogo Francisco Caudet, Madrid, Turner, 1975, pp. 328-333.

Novalis, *La enciclopedia (notas y fragmentos)*, trad. Fernando Montes, Madrid, Fundamentos, 1976.

Pasolini, Pier Paolo, «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad», en Pio Baldelli *et al.*, *Problemas del nuevo cine*, selección y pról. Manuel Pérez Estremera, Madrid, Alianza, 1971, pp. 61-76.

Poeta, Salvatore, *La elegía funeral en memoria de Federico García Lorca (introducción al género y antología)*, Madrid, Playor, 1990.

Poeta, Salvatore, *La elegía funeral española. Aproximación a la función del género y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

Prados, Emilio, «Estancia en la muerte con Federico García Lorca» [1937], en *Hora de España (Antología)*, selección y prólogo Francisco Caudet, Madrid, Turner, 1975, pp. 89-94.

Valender, James, «Manuel Altolaguirre y Federico García Lorca: historia de una amistad», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 2, 4, 1988, pp. 52-74.

Valender, James, «Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42, 1, 1994, pp. 99-114.

Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

Zelis, Oscar, «La función del nombre en psicoanálisis: articulación entre las concepciones de J. Lacan y C. S. Peirce», en *IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*, Buenos Aires, Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 777-781.

Colección Peregrina

La notoriedad del grupo de autores reunidos bajo la denominación de Generación del 27 es tal, que los nombres de los poetas que la constituyen siguen presentes en la memoria de todos. En algunos casos, como el de Lorca, el prestigio alcanzado les confiere un relieve absolutamente universal. La diversidad perceptible en el terreno temático y estilístico demuestra que no existe ninguna incompatibilidad entre la autonomía creadora de cada poeta y el hecho de formar parte de la misma generación literaria. Ahora bien, los autores comparten una infinidad de aspectos tales como el marco cronológico y contextual, la concepción innovadora de la estética lírica o la voluntad de abandonar los códigos desgastados del modernismo. La amistad, con matices, es otro de los aspectos que contribuye a la cohesión del grupo, que cuaja oficialmente con motivo del homenaje a Luis de Góngora organizado en Sevilla precisamente en 1927. A pocos años del centenario de esta generación de poetas, el presente volumen, titulado *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, aborda aspectos poco estudiados o aún ignorados en relación con las producciones de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Juan Larrea, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Emilio Prados, Dámaso Alonso y Manuel Altolaguirre. También se aborda la producción de las llamadas «Sin Sombrero», así como aspectos más transversales y enfocados desde una perspectiva novedosa en torno al hipotexto medieval, la reescritura del Siglo de Oro o el uso del soneto entre los poetas de la brillante y casi centenaria generación poética.

Gilles Del Vecchio nació en Marsella en 1965 y estudió Filología hispánica en la Universidad de Toulouse-le-Mirail. Se doctoró por la Universidad de Provence en 2002. Es autor de varios artículos sobre poesía medieval y contemporánea. Actualmente es catedrático de Literatura hispánica en la Universidad Jean Monnet y director de la revista *Voix contemporaines*.

Nuria Rodríguez Lázaro nació en Cáceres en 1971. Estudió Filología hispánica en la Universidad de Extremadura y en la Universidad de La Sorbona, donde se doctoró en 2001 con una tesis sobre Luis Cernuda. Autora de varios estudios sobre poesía española moderna y contemporánea, en la actualidad es catedrática de Literatura hispánica en la Universidad Bordeaux Montaigne, donde dirige el Departamento de Estudios hispánicos y el grupo de investigación sobre el género poético *E.R.P.I.L.* (Équipe de Recherches sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine).

Universidad de Navarra | GRISO · IDEA

CELEC Centre d'Etudes sur les Langues et les Littératures Etrangères et Comparées EA • 3069 • SAINT-ETIENNE · Université de Lyon · Université Jean Monnet Saint-Étienne · Université Bordeaux Montaigne

ameriber Amérique latine, Pays ibériques EA3656 · GRIAL Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale · E.R.P.I.L. Équipe de Recherches sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine · Instituto Cervantes

IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares